

# La canción reflexiva: en torno al estatuto crítico de la música popular en Brasil

## The Critical Song: On the Debate of the Reflective Status of Brazilian Popular Music

Ismael de Oliveira Gerolamo  
Universidade Estadual de Campinas  
ismael.gerolamo@gmail.com

### Resumen

En el siglo xx, la música popular fue el lenguaje artístico más contundente y una de las grandes fuerzas estéticas de Brasil. Desde los años 30, ella ocupó una posición importante en debates culturales y proyectos nacionalistas y, a lo largo de los años, expandió su alcance con el avance de los medios de comunicación. Dicha inversión todavía resultó, más allá de lo esperado, en la producción de una modalidad crítica de canción. Así que en los 60, al igual que el arte moderno, la canción se tornó reflexiva, operando de manera crítica en relación consigo misma y con el contexto cultural y político. El componente reflexivo de la canción parece haber ampliado considerablemente su alcance cultural. Tanto es así que no parece irrazonable señalar una conexión profunda entre la canción y un cierto horizonte de construcción nacional. En este trabajo, intentamos hacer un panorama del desarrollo de la música popular brasileña de modo de aclarar ese proceso y, tal vez, posibilitar nuevos planteamientos para pensar sus posibilidades críticas desde su dimensión estética.

Palabras clave: Canción popular, música popular brasileña, canción crítica, arte político.

### Abstract

In the twentieth century, popular music was the most relevant artistic language and one great aesthetic forces of Brazil. Since the 30's this musical production occupied an important position in cultural nationalist ideologies and, over the years, expanded its reach with the advancement of the media. This investment has paid off beyond expectations and results in the production of a critical type of song. So, in the 60's this popular music becomes reflexive, operating critically in relation to itself and to the cultural and political context. In this paper, we try to make an overview of the development of Brazilian popular music so as to clarify this process and perhaps make possible new approaches to think its possibilities of criticism from its aesthetic dimension.

Keywords: Popular song, critical song, Brazilian popular music, art and politics.

## Introducción

Entre los fenómenos artísticos brasileños del siglo xx, la música tiene una posición relevante. Aunque en el ámbito de la “música culta” han surgido producciones vanguardistas de innegable éxito, fue la canción popular brasileña –o simplemente la “música brasileña”– la que tuvo más protagonismo en muchos periodos de la historia artística del país. Muchas veces ocupó una posición destacada en debates amplios, desde lo político hasta lo estético. El punto culminante de la trayectoria de la canción brasileña ocurrió en los años 60. En este periodo, la canción desarrolló un componente crítico, se tornó reflexiva. Al igual que el arte moderno, empezó a producir una crítica de sí misma, de sus componentes formales, de una manera intertextual y metalingüística. Mientras ha desplegado su crítica al contexto, a las cuestiones culturales y políticas de su alrededor, la canción intentó articular arte y vida. En otras palabras, al extender su crítica más allá de los aspectos formales, las y los *cancionistas*<sup>1</sup> se convirtieron en un nuevo tipo de “intelectuales de la cultura”. En ese periodo, músicos se acercaron desde otros ámbitos artísticos y produjeron en colaboración con personajes de la poesía, de la dramaturgia, de la actuación, del cine, de las artes visuales, de la literatura, etc. Con cierta exageración, se puede decir que la canción se ha convertido en el *locus* de las discusiones culturales y estéticas del país, sustituyendo otras esferas artísticas de mayor grado intelectual, como el cine, las artes visuales y el teatro.<sup>2</sup>

La forma de esa canción popular se sometió a una síntesis crítica<sup>3</sup> en las décadas de 1950 y 1960, a partir de lo fenómeno musical *bossa nova*. João Gilberto, Antônio Carlos Jobim y el poeta Vinícius de Moraes, además de otros nombres importantes, como Newton Mendonça, Carlos Lyra y Nara Leão, establecieron criterios musicales cruciales. Desde la letra de las canciones hasta las armonizaciones, desde la interpretación hasta los arreglos musicales, la *bossa nova* reestructuró la forma de la canción popular. Desde ahí se puede también señalar una densificación efectiva del sistema (campo) musical (cancional) en Brasil: el desarrollo de un componente reflexivo en la canción. A principios del 60, con la agitación de los movimientos políticos estudiantiles y una creciente politización del arte, especialmente del teatro, surgió una canción política. Las y los nuevos *cancionistas*, herederos de las innovaciones *bossanovistas*, intentaron combinar los avances musicales con otros contenidos. Eran tiempos de gran movilización –en un contexto que abarcaba desde la revolución cubana hasta el surgimiento de dictaduras en América Latina– y la canción no se mantuvo ajena a los acontecimientos, logrando un papel prominente en el escenario cultural. De ahí su crítica del contexto, su “participación” en la vida cultural y política –seguramente, este fue un rasgo común a varias producciones artísticas y musicales de diferentes

1 El término *cancionista* corresponde a las y los compositores e intérpretes de canciones populares.

2 Para más información, ver Naves.

3 La expresión es de José Miguel Wisnik (“O minuto e o milenio” 15).

países latinoamericanos durante ese periodo-. En los últimos años de la década, la *tropicália* efectuó una “deconstrucción” de la canción –pero no de la crítica-. Artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil y Tom Zé expandieron la idea de canción popular. En el plano formal, añadieron nuevas gestualidades, performances y sonoridades a la música popular. Por otro lado, sintonizados con la contracultura, adoptaron nuevas concepciones políticas y criticaron muchas valoraciones y comportamientos (incluso de las y los artistas identificados con las izquierdas). A grandes rasgos, se puede decir que la *tropicália* fue algo así como una “vanguardia popular”.

Dichas funciones y rasgos reflexivos por lo general se atribuyen a la “cultura alta”, a las formas artísticas autónomas. De hecho, algunos músicos modernistas brasileños han participado intensamente de los debates estéticos y culturales en la primera mitad del siglo xx. Heitor Villa-Lobos, muchas veces referido en el ámbito del “nacionalismo musical”, fue seguramente una gran figura pública y, a través de lo estético, un “pensador” de la cultura. El grupo *Música Viva*, en la década de 1940, creado por Hans-Joachim Koellreutter, músico alemán que introdujo el dodecafonismo en Brasil, publicó algunos manifiestos de contenido vanguardista. Después, en los primeros años de la década de 1960, algunos compositores de São Paulo crearon el grupo *Música Nova*, en un intento de actualizar la producción autónoma en relación con los experimentos electroacústicos y a la música concreta.<sup>4</sup>

Aunque no parezca absurdo apuntar un aspecto crítico de tales producciones –el desarrollo de un rasgo de reflexividad y de contenidos políticos– es sobre la canción *popular* de lo que hablamos. El último término no deja dudas acerca del origen o especificidad de ese lenguaje artístico. Un arte bajo, no autónomo, por decirlo así. De ahí que son inevitables los cuestionamientos: ¿cómo un lenguaje que no pertenece al arte alto –y sí, más bien, a su contrario, a la cultura de masas– pudo ocupar una posición tan central en amplios e importantes debates? Además, ¿cómo ese arte “no autónomo” pudo tornarse reflexivo, desarrollar un componente crítico?

## Sobre la forma de la canción popular

Para el compositor, lingüista y teórico de la canción Luiz Tatit (2002), la canción popular se constituye a partir de la relación de dos procesos puestos en constante relación, uno lingüístico y otro musical. La canción se alejaría de ambos para equilibrarse en un punto medio, ni literario ni tampoco solamente musical. En su eje formal estaría la relación de la melodía con el texto. Su realización y también su composición sería siempre procesual, es decir, la canción sería resultado de una gestualidad oral (vocal). Gestualidad al mismo tiempo continua, articulada, tensa y natural. De ahí que sería

4 Para más información sobre este tema, ver Contier (*Música e ideología*); también Cozzela et al.

necesario un equilibrio delicado entre los elementos melódicos, lingüísticos, musicales (armonía, ritmo, acompañamiento, arreglo) y la entonación coloquial (del hablar/decir). Su origen estaría en la entonación, en lo que realiza o produce “el hablar” en “el cantar”. La magnitud que resultaría de ese gesto oral es la creación de un algo, una cosa, una “obra perenne” con casi los mismos recursos utilizados para las creaciones efímeras del hablar cotidiano. El gesto del “cancionista” podría compatibilizar la articulación o la segmentación lingüística con la continuidad de la melodía: desde ahí resultaría una sola dicción. “La melodía entonativa es el tesoro obvio y secreto del cancionista” (Tatit 11).

Así, la canción tomaría forma cuando las fronteras del hablar y del cantar fuesen eliminadas. Continuidad y articulación estarían sometidas a un solo proyecto. Tales tendencias contrarias serían compatibilizadas con el gesto vocal del cancionista. Habría aquí un doble proceso: una composición y una descomposición. La melodía sería descompuesta con el texto y el texto recompuesto con la entonación. De algún modo, su eje formal está fuera tanto de la música como de la poesía (del texto), aunque ambas sean esenciales en su constitución. La voz que habla parece encontrarse por detrás de la voz que canta. Habría siempre un gesto oral por detrás de los recursos técnicos vocales. Y esa gestualidad tendría su esencia en la entonación particular del hablar. El cancionista haría surgir, por lo tanto, una voz que canta a partir del hablar.<sup>5</sup>

En cuanto la voz que habla estaría interesada en lo que se dice, la voz que canta lo estaría en el modo en que se dice. De hecho, la primera es efímera, su vida sonora es muy corta, ella ordena y transmite una experiencia y después sucumbe; su función es formalizar los contenidos abstractos, y, estos sí deben ser aprehendidos. Su propio contorno melódico, aunque siempre presente, es inestable y acaso irregular. De ahí que la melodía del hablar no sea fijada, no tenga estabilidad y “autonomía”, no sea repetida. No habría necesidad de fijación sonora de lo que hablamos, de su perpetuación fónica (Wisnik, “Onde não há pecado nem perdão” 11-16). Por otro lado, en las melodías musicales el “significante” se encontraría libre en relación con su contenido inmediato. Así, en las melodías se valora su forma, su estructuración interna. Su finalidad no es lo más importante, pero sí su proceso de constitución.

En algún punto medio entre estas dos prácticas estaría emplazada la canción. Su objetivo sería dar una dimensión estética a un proceso todavía comunicativo (sin que se pierda su eficacia comunicativa). Su forma no rompería así con ciertas inflexiones del hablar/decir del cotidiano, no perdería la relación con su función de “entonar”. De ahí se puede decir que el eje formal de la canción es justamente ese elemento “melódico-entonativo”. Sin embargo, la melodía jamás es realizada en su “totalidad”,

---

5 Para más información, ver Tatit.

es decir, la voz no se vuelve a una función de instrumento musical.<sup>6</sup> De alguna manera, el cancionista equilibra y manipula el hablar en el cantar. Su habilidad sería justamente organizar esas fuerzas distintas para construir una obra que las articule de manera “orgánica”, por decirlo así. Y, de hecho, lo que resulta de ese proceso tiene casi siempre una apariencia de “naturalidad”. El esfuerzo y el empeño del cancionista parecen estar siempre camuflados, de ahí la “impresión es de que el tiempo de la obra es lo mismo de la vida” (Tatit 18).

De tales consideraciones se podría decir que la canción es formada por dos modelos narrativos puestos en relación: primero, el lingüístico, y luego, el musical. La canción crearía un campo de fuerzas a su alrededor. Campo compuesto por elementos de la esfera artística y de la esfera de la comunicación corriente. Su fuerza resulta del juego establecido por estas esferas. Así que su lugar sería un intermedio entre los ámbitos del arte autónomo –la música y la poesía– y del lenguaje cotidiano; entre la creación artística y la práctica común. De un lado, la autonomía, la especificidad del código artístico, la valoración del proceso y del “significante”, del otro lado, la espontaneidad, la valoración de la finalidad y del “significado”.<sup>7</sup>

Es casi obvio señalar la complicidad entre el lenguaje cotidiano y la canción. El lenguaje, sus sonidos y significados, parece estar contenido en esa forma musical. Sin embargo, decir que la canción es siempre una extensión del discurso no sería del todo cierto, parece que queda mucho fuera. Aunque tal definición nos parece bastante adecuada para el canto popular.<sup>8</sup> Pero, en términos más amplios de la forma de la canción, eso seguramente implica algo más que melodía y letra. Es decir, ella no solo refleja la dinámica y las estructuras del hablar, no es solo un vehículo de mensajes. La canción es, en gran medida, un fenómeno musical (a menudo un fenómeno musical dentro de la tonalidad). Su eje es seguramente la melodía, pero una melodía insertada en un campo armónico,<sup>9</sup> cuyas frases melódicas giran en torno a un centro (tonal) y casi siempre constituyen una narración musical (melódica) breve y concentrada –una de sus características principales (Valverde 268-272)–.

6 Se puede decir que mucho de la eficacia de la canción tiene relación con el reconocimiento por parte del público de los discursos corrientes transformados en música. La persona que escucha reencuentra sus discursos cotidianos reemplazados por la forma-canción. Por reconocer el origen del material, la persona tiene la posibilidad de seguir el proceso de transformación y abstracción estética que el *cancionista* hizo. Existiría así la posibilidad de una forma estética que no perdería los lazos de comunicación con el oyente. Desde ahí, se podría también crear canciones populares que no sean necesariamente redundantes. Para más información, ver Fenerick.

7 Ver Tatit.

8 “La presencia del canto en las culturas más diversas del planeta sugiere la universalidad de la relación entre la música y la palabra [...]. Esto no implica que el canto sea simplemente el desarrollo y la explicitación de la música de las palabras, sino que el lenguaje es simplemente una extensión de la voz; pero sí, hay correspondencia y tensión entre la música del idioma y la palabra cantada” (Valverde 268).

9 “El desarrollo de cualquier frase musical sigue una dinámica atractiva en que todo gira en torno al centro tonal, dando al oyente la sensación de reconocer de antemano ese diseño del sonido como una narración musical, con principio, medio y final. Además, debido a que su eje es la melodía, la canción guarda el desarrollo y la variación que, en las formas musicales más complejas, posponen el reposo que proporcionará el regreso al centro tonal. Así, al hacer el curso narrativo aún más simple y más concentrado, la canción alcanza la enorme pregnancia que la caracteriza” (Valverde 271).

Como señala Monclar Valverde (2008), la canción es más que palabra y música. La voz, a través de su timbre y materialidad, hace que uno perciba el cuerpo y la performance de alguien, en un movimiento que comienza desde ese tenue equilibrio entre sonido y significado hacia un punto en el que toda forma se invertiría con los elementos “performanciales”. Es decir, la autonomía del texto (del “significado”) disminuiría y, “en el extremo, el efecto textual desaparecería” dando paso a los elementos “no textuales” o “performanciales”, como “la persona y el juego del intérprete, el auditorio, las circunstancias, el entorno cultural y, en profundidad, las relaciones intersubjetivas, las relaciones entre la representación y lo vivido” (Zumthor 18). Después de todo, esto no significa que la melodía cantada se realice en su “totalidad”, que la voz asuma el papel de instrumento musical. La voz, como lo que lleva a cabo el texto, iría más allá de sus funciones lingüísticas para asumir un propósito interno y una formalización apropiada para ese propósito (Zumthor 11). Así, tres procesos contribuyen a la constitución formal de la canción popular: (i) La melodía vocalizada describe una narrativa, una “historia” que captura al oyente –incluso sin que uno entienda su significado codificado–; (ii) La disposición musical y la instrumentación, a su vez, dan el “fondo” concreto y ubican (en el tiempo) la construcción melodía-letra; (iii) Las palabras crean el vínculo simbólico entre la comunidad de hablantes que rodea una canción en particular. En resumen, el “encanto de las canciones resulta de la simbiosis entre voz, gesto, melodía, acompañamiento y palabras, posible gracias a la estructura tonal de una narrativa musical compacta” (Valverde 273).

## Alto y bajo en el modernismo periférico

Ese modelo formal de la canción popular abre algunas posibilidades para la reflexión acerca de ella misma. Tener como punto de partida ese aspecto híbrido, emplazado en un punto medio entre prácticas cotidianas y artísticas, quizás puede tener consecuencias productivas para el análisis crítico de la canción. Asimismo, habría todavía otro rasgo híbrido más amplio que, más allá de la canción, demarcaría un gran número de producciones artísticas brasileñas. Aunque sea poco cauteloso indicar un rasgo común a un gran conjunto de producciones artísticas, para algunos autores no resultaría irrazonable decir que el ámbito artístico brasileño –y el latinoamericano– está profundamente marcado por una gran mezcla, por un rasgo profundamente “fusional”.<sup>10</sup> No serían pocas las producciones en las cuales estarían combinados procedimientos “eruditos” con elementos de la cultura popular y masiva. De ahí que las fronteras entre alto y bajo podrían ser acaso muy elásticas y a veces entrecruzadas.

---

10 Véase, por ejemplo, Wisnik (“Entre o erudito”), Nestrovski, y Candido (“A revolução de 30”).

La *Semana de Arte Moderna*, celebrada en São Paulo, en febrero de 1922, cien años después de la declaración de independencia, sería el marco simbólico del punto de partida del modernismo brasileño. Esa alusión a la independencia del país fue oportuna, puesto que con ese acto los modernistas de São Paulo y Río de Janeiro propusieron justamente “descolonizar culturalmente” el país –que para ellos estaría preso de un “arcaísmo artístico”–. Realizada en el Teatro Municipal de la ciudad, la exposición contenía obras musicales, literarias y visuales que fueron muy mal recibidas por el público. Seguramente las y los artistas (Heitor Villa-Lobos, Mário de Andrade, Anita Malfatti, Menotti Del Pichia, Oswald de Andrade, Vítor Brecheret, entre otros) esperaban la mala recepción, puesto que les interesaba atacar el gusto artístico de la elite.

Según un gran crítico literario brasileño –uno de los principales intelectuales del país (en la segunda mitad del siglo xx)–, Antonio Candido (*Literatura e sociedade*), se puede pensar en una relación dialéctica entre lo “local” y lo “cosmopolita” que gobierna casi todo el desarrollo del arte brasileño.<sup>11</sup> Tal relación se manifestaría de diversas maneras a lo largo de los años. En sus polos extremos estarían el nacionalismo exacerbado y la imitación consciente de los patrones europeos. Así que en el modernismo brasileño habría ocurrido una fuerte inversión en las cuestiones locales, puestas sobre todo a través de un “arsenal formal” prestado de la vanguardia europea. En el ámbito de la literatura, las investigaciones formales tendrían como referencia las corrientes vanguardistas de Francia e Italia, aunque tales investigaciones no han sido muy ordenadas. De ahí, y al pretender atacar el gusto artístico de la elite y el academicismo, los modernistas utilizarían tanto las osadías de la vanguardia como el arte primitivo, el folclore y la etnografía. Así que los elementos populares y arcaicos, que en aquel tiempo eran completamente descartados por el academicismo reinante, fueron centrales para la producción modernista.

Para el crítico, el modernismo inauguró una nueva etapa de la relación entre lo local y lo cosmopolita en el país. En su periodo “heroico” traería a un primer plano una gran serie de “recalques” (represiones o censuras) históricos, sociales y étnicos; y una gran ambigüedad fundamental en la cultura brasileña: “la de que somos un pueblo latino, de herencia cultural europea, pero étnicamente mestizo, emplazado en el trópico, influenciado por culturas primitivas, amerindias y africanas” (Candido, *Literatura e sociedade* 127). Las soluciones artísticas anteriores al modernismo siempre habrían desembocado en la idealización del aspecto “local”, muy probablemente por el rasgo de desconcierto y vergüenza de las afirmaciones particularistas. De ahí se produjeron los héroes indígenas idealizados (y “europeizados”), el amaneramiento del paisaje y el silencio en relación con el mestizaje.

11 Antonio Candido entiende a este proceso como siendo dialéctico puesto que consistió en una integración progresiva de la experiencia espiritual a través de la tensión entre el factor local, la sustancia de la expresión, y los moldes heredados de la tradición europea, la forma de expresión (*Literatura e sociedade* 117).

Sería justamente el rompimiento con esas ideas la tarea ejecutada por tales artistas. Las presuntas o reales deficiencias “tropicales” habrían de ser transformadas en calidades. Sin embargo, tales cualidades no serían representadas como naturalmente bellas, felices o heroicas, al revés, se destacarían el aspecto rudo, los peligros y los obstáculos de los trópicos. “El mulato y el negro son definitivamente incorporados como temas de estudio, inspiración, ejemplo. El primitivismo es ahora fuente de belleza y no más un estorbo a la elaboración de la cultura. Ello, en la literatura, en la pintura, en la música, en las ciencias del hombre” (Candido, *Literatura e sociedade* 127).

Uno de esos artistas fue Heitor Villa-Lobos (1887-1959), el más importante compositor erudito brasileño del siglo xx. Sus obras indican que estaba en sintonía con la música de algunos de sus contemporáneos europeos (Debussy, Bartók, Varèse, Schoenberg y Stravinski). Sin embargo, su formación musical no fue consistente o “formal”, más bien fue un verdadero autodidacta. El músico trabajó como violoncellista en cafés, cines y sociedades sinfónicas, manteniendo así una convivencia con los músicos “eruditos” y con los músicos populares. De ahí, tuvo contacto con el *choro* y otros estilos “callejeros”, aprendiendo sus repertorios y tocando la guitarra en sesiones musicales populares.<sup>12</sup>

En términos muy generales, es justamente esa mezcla de referencias que emerge de las modernas creaciones de Villa-Lobos. En la *Semana de Arte Moderna*, él presentó algunas obras que combinaban estructuras rítmicas poco usuales, retiradas de la musicalidad popular, con algunos procedimientos compositivos dichos “modernos”, aunque muy sencillos y tímidos, por decirlo así (procedimientos de la música francesa de fines del siglo, cierta liberación de las disonancias y alguna libertad armónica). Después de la *Semana de 22*, expandiendo sus experimentaciones en varios ámbitos, el compositor creó una vasta obra en la que las agregaciones politonales, las instrumentaciones nuevas, las orquestaciones originales y las complejas estructuras (y texturas) rítmicas se encuentran combinadas a muchas referencias (rítmicas y melódicas) de la musicalidad popular (melodías de aquello que llamamos “folclore” –canciones indígenas y melodías rurales–, elementos de la música popular urbana –*choro* y *samba*–, sonidos de la naturaleza, cantos de pájaros, etcétera). Se puede decir que el eje de su obra es constituido por el contacto de sus experiencias con las distintas musicalidades populares con incorporaciones y análisis del repertorio de la vanguardia musical europea.<sup>13</sup>

Los manifiestos poéticos y las novelas de Oswald de Andrade (1890-1954), en especial el *Manifiesto antropófago* (1928) y las *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), así como la “novela rapsódica” *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade (1893-1945), son obras centrales del modernismo literario. En verdad, tales autores de

12 Para más información, ver Guérios.

13 Para más información sobre este tema, ver Salles (2005) y Wisnik (“Entre o erudito”).

São Paulo fueron los grandes líderes de ese movimiento. El primero fue el autor más audaz, experimental y cosmopolita, el otro fue el gran líder intelectual, por decirlo así. Si en su obra de 1924 Oswald transgredió las normas de la novela convencional, escribiendo una “prosa-poética” que combinaba los dos estilos sin limitaciones, ya en su *Manifiesto* la cuestión de la renovación artística y la cultura brasileña asumieron gran importancia. Habría ahí una clara intención de reconocimiento e incorporación de la cultura del “pueblo”, de la “herencia total del país” (Candido, *Literatura e sociedade* 171), para la creación de un arte brasileño moderno.

El procedimiento antropofágico consistiría en deglutir el otro. Expresaría la actitud de “devorarlo”. “El otro” serían justamente los valores modernos y civilizados. Pero habría un “otro” interno, de las culturas indígenas, africanas, de los descendientes asiáticos y europeos, que también sería deglutido y mezclado con aquellos para la creación de una cultura brasileña. De hecho, Oswald proponía devorar culturalmente y de manera crítica las técnicas importadas para reelaborarlas de manera autónoma y convertirlas en algo superior, en una cultura del ser humano “bárbaro-tecnificado”, al mismo tiempo moderno y primitivo, por decirlo así, en la cual el “matriarcado sin complejos” sustituiría el sistema de patriarcado burgués, el tabú sería transformado en tótem.

En alguna sintonía con tales proposiciones “primitivistas y modernizantes”, pero de una manera más lírica, en el *Macunaíma*, de Mário de Andrade, se desarrolló un lirismo telúrico y crítico que resultó en la obra central del modernismo literario brasileño. Una expresión magistral de la literatura moderna creada a través de una inmersión en el inconsciente individual y colectivo de lo popular. Con innegable éxito, Mário combinó leyendas indígenas, dichos populares, imágenes obscenas, estereotipos de la sátira popular y nuevas actitudes en relación con el europeo, “indicando como cada valor aceptado de la tradición académica y oficial implicaba y correspondía a un valor recalcado en el popular que necesitaba adquirir estado de literatura” (Candido, *Literatura e sociedade* 126-127). El libro sería una especie de “rapsodia” ficcional en la cual las referencias populares se encuentran incorporadas en sus fundamentos técnicos, “creando una multi-fábula meta-narrativa basada en una intuición profundizada de la morfología del cuento popular, en lugar de una sencilla estilización de temáticas del folclore” (Wisnik, “Entre o erudito” 67). Además, para José Miguel Wisnik, las producciones de tales artistas son ejemplares del momento en que el arte alto de un país esclavista tardío “vislumbró en la liberación de sus potencialidades más oscuras y recaladas” (potencialidades que estaban vinculadas “a las mezclas étnicas y culturales, entremezcladas de deseo, violencia, abundancia y miseria”) “la posibilidad de afirmación de su destino y de revelarse a través de la unión del erudito con el popular” (“Entre o erudito” 61-62).

Como hemos indicado anteriormente, tanto la música de Villa-Lobos como la antropofagia y el *Macunaíma* son de algún modo el reconocimiento afirmativo de las varias etnias y de la “cultura múltiple” que constituyen el país: la formación socio-cultural

de Brasil estaría hecha de aculturaciones, en la cual haría falta la identidad, pues esa resultaría de mezclas y desplazamientos. De ahí la alteridad también sería escasa (el otro, el esclavo, no la podría tener, su condición no lo permitiría) y solamente se insinuaría en los significantes corporales y en los sonidos (Wisnik, “Entre o erudito” 60). Por lo tanto, además de aquel doble movimiento –“des-represión” de lo local y asimilación de las vanguardias europeas– hubo un aspecto nacionalista en la actuación de las y los artistas renovadores. Sin embargo, no se trataría de un “patriotismo ornamental”, común en producciones anteriores, más bien una valoración de las diferencias, de lo exótico y de la mezcla. No fueron pocas las y los artistas de ese periodo que han intentado aclarar la diferencia tropical en comparación con Europa y las consecuencias expresivas que ello implicaría: la necesidad de mirar y expresar las cosas de manera distinta. De ahí el sentimiento de que expresarse libremente sería la condición de posibilidad para manifestarse con autenticidad desde un país de muchos contrastes, en el que todo se mezcla, las formas regulares no habrían de corresponder con la realidad (Candido, *Literatura e sociedade* 128).

Además, parece muy claro que en Brasil, como en toda América Latina, las llamadas culturas primitivas estarían de muchas maneras ligadas a la vida cotidiana o cuando mucho representarían un pasado muy cercano.

Las terribles osadías de un Picasso, un Brancusi, un Max Jacob, un Tristan Tzara eran, en verdad, mucho más coherentes con nuestra herencia cultural que con la de ellos. La habitualidad que teníamos con los fetichismos negros, de los calungas, de los exvotos, de la poesía folclórica nos dejaba predispuestos a aceptar y asimilar procesos artísticos que en Europa representaban una ruptura profunda con el medio social y las tradiciones espirituales. Los nuestros modernistas se informaron pues rápidamente del arte europeo de vanguardia, aprendieron el psicoanálisis y plasmaron un tipo al mismo tiempo local y universal de expresión, re-encontrando la influencia europea a través de la inmersión en el detalle brasileño. Es impresionante la concordancia con que un Apollinaire y un Cendrars resurgen, por ejemplo, en Oswald de Andrade (Candido, *Literatura e sociedade* 128-129) (traducción propia).

## Música e identidad

En el mismo año de *Macunaíma*, el modernista Mário de Andrade publicó uno de sus textos más influyentes, *Ensaio sobre a música brasileira* (1972), que fue muy leído por músicos y músicas, compositores y compositoras, brasileños y brasileñas, y acabó orientando muchas creaciones musicales en las décadas del 30 y 40. En esa obra, él defendió que las composiciones deberían tener como referencia la música popular rural o el folclore musical, ya que allí estarían las bases de la cultura nacional auténtica. En líneas generales se puede decir que Mário y los nacionalistas defendieron la necesidad de la inmersión en las expresiones populares pues las consideraban un

producto de cierto proceso inconsciente de formación de la esencia de la nación; un proceso lento, que habría ocurrido a través de los entrecruzamientos de las diferentes culturas y etnias (principalmente la indígena, la portuguesa y la africana) para formar finalmente el “auténtico pueblo” brasileño. Así, el “artista letrado” debería “extraer” y trabajar artesanalmente ese material popular, esa “esencia” que estaría adormecida en algunas manifestaciones populares. La buena música brasileña de concierto debería, por lo tanto, referenciarse en la música popular. Además, por su aislamiento, el folclore estaría libre de la contaminación de los procesos industriales y comerciales urbanos; así que la cultura popular que emergía en las ciudades fue vista con cautela. Se puede decir que ese ideal nacionalista buscó a su manera enfrentar el creciente desorden cultural y social de los ámbitos urbanos y las producciones que poco a poco iban ganando espacio en las ciudades. Así, la función de la o el artista culto sería doble: promover una cultura plenamente nacional contrapuesta a una cultura importada e instruir el “pueblo” degenerado –que perdía su esencia en las urbes desordenadas– a través de un arte basado en la cultura popular “auténtica”.<sup>14</sup>

Se puede decir que el proyecto nacionalista hace un corte, una separación entre el “pueblo bueno”, rústico e ingenuo del folclore y aquel otro que provocaría malestar: la multitud de las ciudades. De tal multitud se produjeron muchos sonidos que circulaban por la calle en las fiestas de carnaval, en las casas, en los cabarés, en los cines, en las tiendas de partituras e instrumentos musicales, en los *teatros de revista* y, cada vez más, en las ondas sonoras de la radio. Estos sonidos resultaban de muchos procesos de simbiosis musical en un escenario de grande “circularidad” cultural.<sup>15</sup> En Río de Janeiro –capital de Brasil entre 1763 y 1960–, como en otras capitales latinoamericanas, desde mediados del siglo XIX tuvo lugar una cada vez más compleja estructura social. Con los primeros impulsos urbanizadores, surgieron los primeros proletarios y proletarias y algunos pequeños sectores medios (muchos de esos eran inmigrantes europeos o mestizos y algunos exesclavos). Con la abolición de la esclavitud y con la crisis del café a fines de siglo, muchos trabajadores y trabajadoras negras fueron hacia la capital. En el cambio de siglo, la ciudad abrigaba muchos migrantes de los estados de Bahía, Río de Janeiro, Pernambuco, Sergipe, Alagoas, además de personas de otros locales y de inmigrantes europeos. De ahí el gran intercambio de culturas y de musicalidades que produjeron las primeras creaciones musicales urbanas.<sup>16</sup>

La clave para la comprensión de esa pluralidad cultural de Río de Janeiro, sus mezclas y conflictos, son las fiestas que ocurrían en las casas de las y los migrantes

14 Para más información sobre este tema, ver Wisnik (“Entre o erudito”) y Travassos.

15 La noción de “circularidad”, formulada por Carlo Ginzburg a partir de los estudios de la cultura popular en la edad media de Bakhtin, se refiere a las relaciones circulares de influencias recíprocas entre la cultura oficial (alto) y la cultura popular (bajo); para Ginzburg, las clases populares muchas veces incorporan y redefinen elementos de la cultura alta, lo que revelaría ciertos cruzamientos de niveles culturales diversos.

16 Para más información, ver Tinhorão (*Pequena história da música popular*).

bahianos, específicamente de las *tias baianas*,<sup>17</sup> ubicadas en los barrios que constituyeron la “pequeña África”.<sup>18</sup> Esas casas eran relativamente amplias, con habitaciones grandes. En la sala de estar tenían lugar los bailes, donde personas de diferentes clases sociales danzaban en pareja la música de los *choros* –géneros como el vals, la polca o el *lundu*<sup>19</sup> eran ejecutados con acentos rítmicos distintos, más sincopados, que combinaban las melodías y armonías de rasgo europeo con elementos rítmicos provenientes de matrices musicales africanas, por decirlo así– ya aceptada y apreciada por parte de elite blanca. En el comedor prevalecía la comunidad negra que cantaba y bailaba el “samba-raiado” o el “samba-de-partido-alto”, una música de carácter colectivo, con rasgos rítmicos africanos más nítidos –instrumentos de percusión más “pesados”, estribillos colectivos y versos cantados improvisados–; también, la danza era mucho más ágil y “compleja”. Finalmente, en el *terreiro* (los patios traseros), tenía lugar la *batucada*, adonde los *bambas* danzaban, cantaban y hacían desafíos al sonido de tambores, y también los rituales religiosos, practicados por las personas más viejas de las comunidades.<sup>20</sup>

Inspirado en la disposición cultural de esas casas, Wisnik (“Getúlio da paixão cearense”) propuso un espectro todavía más amplio para retratar las prácticas y “biombos culturales”<sup>21</sup> desde las actividades de las clases subalternas hasta las de las clases más cultas, representando todo el campo simbólico del periodo. Así, se podría pensar en una serie, de lo más “culto” a lo más “popular”, de la siguiente manera: sala de concierto – sarao – salón de baile – patio-trasero con samba – *terreiro de candomblé*. En uno de los extremos, el ritual religioso popular, en el otro, “el ritual estético burgués” (Wisnik, “Getúlio da paixão cearense” 43); en el medio, algunas prácticas como el *choro*, las *serestas*, las *modinhas*, el *lundu*, entre otras. Sin embargo, la “circularidad” y los flujos entre tales estratos fueron intensificándose a lo largo de los años. De ahí, señala Wisnik, la “relación de aparente conflicto se presenta en el universo musical brasileño como diálogo creativo, variadas fusiones y mezclas desiguales, y

17 Las *tias baianas* eran mujeres nacidas en Bahía que migraron hacia Río de Janeiro en ese periodo. Muchas de ellas eran excelentes cocineras y pudieron tener alguna condición material por ello. Algunas vivieron en casas amplias, con amplios patios traseros. En estas se realizaban muchas fiestas y rituales religiosos que reunían a un gran número de personas. Para más información, ver Sandroni (*Feitiço decente*) y Vianna.

18 Gran parte de la población negra se concentró en los barrios Cidade Nova, Saúde, Catumbi y alrededores. Esa región era conocida como “pequeña África”.

19 El *lundu* era en su origen una danza que mezclaba coreografías de rituales africanos y del fandango tradicional, ya era practicado en el siglo XVIII en Bahía, Pernambuco y otras regiones; musicalmente era compuesto por versos y estribillos colectivos, acompañados de instrumentos de percusión y con elementos melódicos y rítmicos más cercanos a algunas musicalidades africanas *iorubás*; fue uno de los primeros géneros musicales populares que fue aceptado por los blancos. Para más información, ver Tinhorão (*História social*).

20 Es observable que las prácticas más tradicionales –y aún ilegales en ese periodo– estaban protegidas de los diversos tipos de discriminación por “biombos culturales”, representados por las habitaciones de la casa. Sin embargo, el acceso a las habitaciones más adentro no estaba prohibido, en muchas ocasiones había cierto tránsito y las fronteras no eran tan estrictas, se puede decir que la casa fue “un campo dinámico de reelaboración de los elementos de la tradición cultural africana, generador de significaciones capaces de dar forma a un nuevo modo de penetración urbana para las comunidades negras” (Sodré 20). Para más informaciones, Sandroni (*Feitiço decente*) y Vianna.

21 Ver Sodré.

se constituye una de las claves importantes para comprender la cultura brasileña” (“Entre o erudito” 55).

La música popular obtuvo aún más importancia cuando ocurrió el encuentro de un pensamiento culturalista de valoración del mestizaje con el deseo de sectores de la élite por la disminución de la polarización social. En una nueva etapa de las ideas acerca de la “unidad nacional” –en las cuales muchas proposiciones románticas y folcloristas acerca de lo referencial “racial” salieron de escena para dar lugar a una visión “culturalista”<sup>22</sup> la cultura popular urbana y, en especial, las músicas populares, cambiaron su condición: de elemento cultural étnico se convirtieron en símbolo de la cultura nacional. Además, el desarrollo de los medios técnicos de grabación y difusión vinieron de encuentro a tales cuestiones.<sup>23</sup>

Así, la musicalidad urbana que estaba desarrollándose en los encuentros culturales de la ciudad fue convertida en elemento positivo para la constitución de una “auténtica” cultura nacional. En ese nuevo escenario, prácticas musicales como el *samba*, las *marchinhas* y el *choro* ganaron nuevo “estatus” –que antes solamente el folclore poseía–. De ahí tales producciones fueron clasificadas como símbolo de la *brasilidad*, como expresión de la auténtica musicalidad brasileña. Fueron muchos los factores que se juntaron y contribuyeron para tal: la política cultural nacionalista del gobierno de Getúlio Vargas que llevó a cabo la valoración de las culturas populares urbanas como elemento estratégico para la afirmación de la unidad nacional; el desarrollo de nuevas ideas culturalistas acerca de la identidad nacional; la acción de los “primeros intelectuales de la música popular”, defensores de la música urbana que escribieron libros o actuaron en las radios y en los periódicos, a ejemplo de Orestes Barbosa, Henrique Foréis Domingues (conocido como Almirante), Ary Barroso, Francisco Guimarães (conocido como *Vagalume*) y Alexandre Gonçalves Pinto; después, en las décadas siguientes, una segunda generación de ese tipo “intelectuales” que se concentró en el periódico *Revista da Música Popular*, sistematizando cierto pensamiento “folclorista” reemplazado por las músicas urbanas “tradicionales”. Se puede decir que

22 Con la revolución de 1930, ocurrieron muchos cambios en los ámbitos políticos e institucionales en Brasil. El nuevo modelo de Estado tenía un aspecto mucho más centralizador y buscó conquistar legitimidad en relación con las crecientes masas urbanas, pues el proceso que acabó con la “República Vieja” estuvo ancorado en la clase media y en algunos sectores de la creciente burguesía industrial, pero su base social era todavía muy delgada. De ahí resultaron políticas de carácter unificador y nacionalista (Weffort 50-51). En paralelo, las ideas al respecto de la identidad nacional tuvieron un cambio teórico significativo, el referencial “racial” dio lugar a un pensamiento culturalista (Ortiz, *Cultura brasileira* 41). La valorización romántica del “popular-auténtico-rural” perdió fuerza y en su lugar se produjeron estudios que intentaban definir la identidad cultural del brasileño a partir de la valoración positiva del mestizaje en términos culturales –a ejemplo de *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, y *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda (Vianna 35).

23 Las músicas urbanas tuvieron cada vez más espacio para su difusión, desde fines de los años 1910, con el crecimiento de las grabaciones y la comercialización de discos y de los gramófonos, las canciones populares ganaron terreno. Se puede decir que las propias condiciones técnicas de grabación favorecieron el repertorio de canciones populares –voz y acompañamiento– ya que la duración de los fonogramas tendría que ser muy corta y la capacidad de captación era mala, perjudicando grabaciones de orquestas o de piezas más elaboradas. Así que los cantantes de *modinhas*, *cançonetes*, *lundus*, entre otros géneros, fueron los más gravados, así como las bandas marciales, a ejemplo de la *Banda do Corpo de Bombeiros* de Río de Janeiro. Para más información, ver Tinhorão (*Do gramofone*).

tales experiencias fueron consolidando algunas de las atribuciones y sentidos que el término *música popular brasileira* conquistó a lo largo de los años.<sup>24</sup>

Después de todo, no parece absurdo sugerir que la ideología cultural nacional ha sido, hasta cierto punto, también una ideología musical. De hecho, la música popular tuvo un papel político e ideológico destacado en Brasil en el siglo xx. Seguramente hay alguna similitud en tales estrategias y las ideologías que contribuyeron para la formación de los estados-nación europeos del siglo anterior; en ambos, la música tenía gran relevancia. Como hemos visto, fue a partir de los años 1930 que la música brasileña empezó a destacarse en el escenario cultural. Así que desde las inversiones modernistas –como las incorporaciones de lo popular por Villa-Lobos y la valoración del folclore por Mário de Andrade– hasta el pensamiento culturalista de Sérgio Buarque y Gilberto Freyre, y la ideología nacionalista del pos 1930, a los brasileños se les enseñó a reverenciar su música popular. Desde entonces, con mayor o menor fuerza, la canción parecía estar vinculada a determinados proyectos de construcción nacional.<sup>25</sup> El gran problema es que justamente esa operación ideológica resultó en una producción que fue mucho más allá de lo previsto. Es decir, la alta estima destinada a la canción popular produjo un desbordamiento de sus limitaciones: “en lugar de apenas abordaren las venturas y desdichas del amor, de apenas despertaren la sonrisa o la melancolía, de apenas comentaren las costumbres, critican las costumbres, la sociedad y la política y incluso se utilizan de algunas composiciones como instrumento de reflexión crítica y exhortación a la lucha política” (Cavalcanti 7).

Toda una serie de ideas sobre la identidad cultural brasileña pasó a formar parte del universo de la canción popular. La canción, como mediadora de momentos de la estructura social, de posiciones y de ideologías, ha traducido artísticamente un cierto paradigma formativo (de formación de la nación).<sup>26</sup> Además, después, fue capaz de complejizar y criticar las estructuras e ideas forjadas en diferentes momentos. Fue a partir de la *bossa nova* que esa forma musical desarrolló un aspecto crítico. Desde los años 1960, la canción pasó a problematizar la ideología nacional, a cuestionar y complejizar la propia imagen del país y de la sociedad. Aunque reducida a una forma limitada, por decirlo así –la forma-canción, cuyas estereotipias formales son constantes–, no fueron pocas las genialidades producidas por las y los cancionistas brasileños, hasta el punto de que tal producción ocupó una posición de relevancia en los debates políticos y estéticos de su tiempo.

---

24 Para más información sobre el tema, ver Sandroni (“Adeus à MPB”) y también Saraiva.

25 Para más información y mayor discusión ver Morelli y Zan (“Música popular brasileira”).

26 Esta noción de mediación intenta seguir la comprensión de Theodor Adorno sobre los productos culturales y la forma en que la sociedad se objetiva en ellos.

## La canción crítica

Desde el avance de los medios técnicos de grabación y difusión, la canción popular se propagó de manera amplia. Se puede decir que el *samba* fue el género que más se destacó en la primera mitad del siglo xx. En ese proceso, sufrió muchos cambios formales, desde su origen improvisado y colectivo, combinado a bases rítmicas de algunos elementos de musicalidades africanas, pasó por una compactación y condensación para tornarse una canción compatible con las limitaciones de los aparatos técnicos de grabación.<sup>27</sup> Así que sus estructuras de percusión fueron reducidas, su aspecto colectivo fue borrado y su interpretación se llevó a cabo principalmente por cantantes con gran potencia vocal. Poco a poco, y con más intensidad en el pos 1930, el *samba* se tornó un símbolo de la cultura popular moderna, “ya capaz de apoyarse en los signos que eran, desde hace poco tiempo, marca y estigma de una esclavitud mal admitida” (Wisnik, “Entre o erudito” 69). En las décadas de 1940 y 1950, con el gran avance de la *Rádio Nacional* –que el gobierno de Getúlio Vargas en el pos 1930 apalancó a través de grandes inversiones, transformándola en el principal medio de comunicación del país– la música popular se convirtió en un verdadero “pan nuestro-de-cada-día del consumo cultural”, como dijo Antonio Candido (“A revolução de 30” 198).

En la música popular ocurrió un proceso de “generalización” y “normalización”, pero de las esferas populares hacia las capas medianas y superiores. En los años 30 y 40, por ejemplo, el *samba* y la *marcha*, antes prácticamente confinados a los morros y suburbios de Río de Janeiro, conquistaron el país y todas sus clases sociales, tornándose un pan-nuestro-de-cada-día del consumo cultural. En cuanto en los años 20 un maestro supremo como Sinhô era de actuación restricta, a partir de 1930 ganaron una escala nacional nombres como Noel Rosa, Ismael Silva, Almirante, Lamartine Babo, João da Baiana, Nássara, João de Barro y muchos otros. Ellos fueron el gran estímulo para el triunfo avasallador de la música popular en los años 60, incluso de su interpretación como poesía culta, en una ruptura de barreras que es uno de los hechos más importantes de nuestra cultura contemporánea y empezó a definirse en los años 30, con el interés por las cosas brasileñas que se sucedió al movimiento revolucionario.

A partir de 1930 se constituyó una cierta “tradicción” musical popular en el ámbito de la radio y del disco. Su alcance fue amplio y, como ha dicho Candido, propició en los 60 el surgimiento de la “moderna” canción popular, que dialogó con el arte culto. Así que “en el dominio de la música popular, son tres los niveles de relación: con la cultura popular, con la poesía culta y a su posición híbrida, a veces subsumida y a veces autónoma, en relación con la industria cultural” (Burnett, “Cultura popular” 117). Si hasta fines de 1950 la música popular ya tenía un lugar relevante en la cultura

---

<sup>27</sup> Se puede decir que esos procesos cambiaron radicalmente los formatos y los modos de recepción de aquello que hoy llamamos de canción popular; la “reproductibilidad técnica” tiene importancia radical y definitiva en esa experiencia.

de entretenimiento del país, fue a partir de la *bossa nova* que ella conquistó un espacio en el debate intelectual. La canción *bossanovista* pasó a reflexionar y operar en dos planos: con lo interno, la composición misma, y lo externo, con el contexto. Las y los *cancionistas* empezaron a reflexionar sobre su hacer artístico y a intervenir poéticamente en las discusiones de la cultura y de la política de su tiempo (Naves 20-23).

A fines de la década de 1950, la *bossa nova* cambió casi todos los parámetros de la canción brasileña. Sus armonizaciones poseían una sonoridad de inspiración “debussysta” y “jazzista”, por decirlo así, pero tales estructuras estarían aplicadas a una música esencialmente melódica –en la cual todos los elementos podrían encontrarse sometidos a la melodía y al canto– y de intuición lírica, que apunta a una cierta espontaneidad. El canto tenía un rasgo muy coloquial, con cierto lirismo irónico; y el ritmo radicalizaba suspensivamente la síncopa del *samba*. Tom Jobim fue un gran arquitecto musical de ese “movimiento”; sus orquestaciones, de aspecto vago y oscilante, sin explorar cualquier posibilidad de virtuosidad del coro, son decisiones funcionales para el predominio de la línea melódica y del canto; una negación a cualquier desarrollo autónomo de los otros elementos de la composición.<sup>28</sup> Se suman a ello las letras musicales compuestas por Vinícius de Moraes –reconocido poeta lírico que migró del libro a la canción popular– y la interpretación rigurosa, casi obsesiva, y rítmicamente original de João Gilberto, atento a las mínimas inflexiones de la relación melodía-texto. Además, *bossa nova* tenía fuerte relación con las nociones de “modernidad” y “modernización” (tanto del país como de la música); se puede decir que una característica común a lo que se entiende por moderno en arte es la tendencia a utilizar procedimientos de sustracción, el abandono al ornamento, las problematizaciones de los fundamentos mismos de los lenguajes artísticos. Así que para los músicos *bossanovistas*, el modelo de canción establecido hasta los años 1950 (la “tradición” de la canción popular) y difundido por la Radio Nacional era considerado desmedidamente ornamental, con sus grandes orquestaciones e interpretaciones grandilocuentes, tal vez por eso optaron por una estética “del menos”, de la “discreción” radical, hacia un primado de la funcionalidad de los elementos de la canción popular.<sup>29</sup>

El *samba* siguió siendo la musicalidad por detrás de la *bossa*, pero algo de muy profundo se ha cambiado con ella. En las décadas anteriores, las canciones eran formateadas por personas conectadas al “mundo” del *samba* (desde los compositores, muchos de los cuales eran habitantes de los “morros” y suburbios, hasta los arregladores y las y los cantantes del amplio *cast* orquestal de la Radio Nacional) –en un escenario de muy poca movilidad social–, situación que cambia a fines de 1950. “Surge la *bossa nova* y muere el bar como lugar de creación de la música popular” – ha dicho el crítico y filósofo Lorenzo Mammi (“João Gilberto” 63). Personas de las camadas medias de

---

28 Para más información sobre este tema, ver Mammi (“João Gilberto”).

29 Para más información, ver Campos y Naves.

la sociedad de Río de Janeiro empezaron a reivindicar una condición cultural más refinada y a producir una música más consonante con sus capacidades y ansias.<sup>30</sup> Desde ahí, esos músicos tenían cierta libertad en relación con aquella “tradicición” de la canción que circulaba por la radio, así como cultivaban cierto aprecio por algunas sonoridades extranjeras –el jazz y algunos repertorios de la música de concierto–. Resulta que el nivel técnico y profesional exigido para creaciones con ese estatus no fue de hecho alcanzado por las y los nuevos *cancionistas*. Habría un cierto rechazo a la profesionalización, una resistencia a adaptarse al paradigma de la productividad, por decirlo así. De hecho, tales producciones, incluso las mejor acabadas y rigurosas eran presentadas con un aspecto coloquial, casi un fruto del ocio. Tal vez, esto sea lo que fascinó a otras culturas musicales –en EE. UU. por ejemplo, la *bossa nova* fue un gran fenómeno musical–. Ahí parece residir su novedad, su fuerza, pero también su debilidad. Ello se verifica en aquella negativa de Jobim –que era un profesional de la música y la estudió en serio–. El rechazo de desarrollar la obra en todos sus aspectos es una característica del amateur, pero en la *bossa nova* esto le pareció exigir el material mismo, como si fuera un elemento formal de la canción. De otro lado, João Gilberto hizo lo contrario, superó el profesionalismo sin profesionalizarse y llevó el diletantismo al extremo.<sup>31</sup> Así que exploró en profundidad el eje formal de la canción (melodía-texto) intentando reproducir en la melodía el sonido en su totalidad, pero no como un instrumento musical, sino que más bien el sonido que surge en el hablar. Se puede comprender esa operación de João como siendo un intento de captar el instante en que la melodía se despliega de la palabra, pero todavía conectada con ella; captar el momento exacto en que el cantar asume su propia forma, una forma que es la propia sublimación de la forma del hablar.<sup>32</sup>

Los avances y las “conquistas” de la *bossa* posibilitaron a las y los nuevos músicos herederos del movimiento desarrollar un nuevo estilo de canción. En los primeros años de 1960 fue intensa la agitación política y cultural. Ese contexto fue compuesto por artistas e intelectuales sintonizados con un conjunto de ideas del “nacional-popular” que han prevalecido con fuerza en el periodo; ideas formadas por representaciones de “pueblo”, “nación” y “revolución brasileña” construidas,<sup>33</sup> difundidas y redefinidas

30 Se puede decir que la *bossa nova* actuó como mediadora de un sentimiento más amplio de ansia de modernización para una clase progresista y creativa en un país cuya cultura y la vida social siempre estuvieron marcadas por el subdesarrollo; sus canciones más bien acabadas reflejan el ansia de producir algo de valor internacional sin que lo exótico sea lo central. Ver Wisnik (“Entre o erudito”). Además, habría en ese momento una cierta utopía de una nueva racionalidad y sociedad, más transparente y justa, que todavía no se realizó; así que la cultura que realizó la *bossa* se extinguió en el periodo de la dictadura militar, luego ella se eternizó en Brasil como siendo más bien un ensayo o un proyecto (fruto de los “años dorados” del país); sin embargo, en ella, esa no realización es fundamento, es la eterna “promesa de felicidad”, su éxito artístico parece no depender del fracaso del proceso histórico al cual estuvo conectada (Mammi, “João Gilberto” 64)

31 Dileante en aquel sentido de conducir cierto acabado formal más allá de las exigencias del mercado.

32 Para más información sobre este tema, ver Mammi (1992) y Campos (1986).

33 Tales ideas formaron lo que Marcelo Ridenti (2010) definió como “*brasilidade revolucionária*”, una construcción simbólica que se constituyó en una manera específica de autocomprensión de Brasil en aquellos años, con un fuerte rasgo utópico. Operando como “estructura de sentimiento”, en la acepción de Raymond Williams (*Marxismo*

por instituciones políticas y culturales como el Partido Comunista Brasileiro (PCB), el Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) y el Centro Popular de Cultura (CPC). Desde ahí la canción se ha politizado significativamente. Primero, las y los nuevos *cancionistas* estuvieron conectados con movimientos políticos y estudiantiles, como por ejemplo el CPC, produciendo canciones de contenidos políticos explícitos, sintonizados con postulados nacionalistas reemplazados por la izquierda; también, la canción tuvo fuerte relación con el teatro político –principalmente con los grupos *Opinião* y *Teatro de Arena*. En un segundo momento, con el desarrollo de la televisión hacia fines de la década, la canción política ocupó el centro de las atenciones con los “festivales de la canción”.

Se puede decir que en esas canciones se encuentran reprocessadas algunas de las “conquistas estéticas” de la *bossa* combinadas con elementos de algunas tradiciones musicales populares y contenidos temáticos que aludían a cuestiones sociales. En otras palabras, esa nueva modalidad de canción intentó articular las “raíces y tradiciones populares” –desde el folclore hasta las tradiciones urbanas– con ciertos parámetros de “sofisticación y modernidad” de la *bossa nova*. Poco a poco la canción fue alejándose del intimismo y de la concisión *bossanovista*, adoptando un estilo más cercano del épico, más frondoso y estridente; aunque algunos de los nuevos compositores no abandonaron el trabajo meticuloso sobre la forma-canción, como por ejemplo Sérgio Ricardo, Chico Buarque de Holanda y Edu Lobo.

Como ha dicho Wisnik (“Entre o erudito” 70-71), en los años 60 estaban sobre la mesa muchas contradicciones, a saber, “la democracia y la dictadura, la modernización y el atraso, el desarrollo y la miseria, las bases arcaicas de una cultura colonizada y el proceso de industrialización, la cultura de masas internacional y las raíces nativas”. Sin embargo, había cierto dualismo en la manera en que el arte político, anclado en el “nacional-popular”, trataba tales cuestiones. En términos culturales, todo cambió con la *Tropicália*, que interpretó ese estado de cosas de una manera no mecánica, reconociendo la lógica paradójica que integraba tales cuestiones. Así que Caetano Veloso, Gilberto Gil y Tom Zé, pero también el cine de Glauber Rocha, los montajes del *Teatro Oficina* y el arte neo-concreto de Helio Oiticica, compusieron “una figuración de las asombrosas, dolorosas y desafiantes congruencias del país” (Wisnik, “Entre o erudito” 71).

En cierto sentido, se puede decir que la *Tropicália* hizo una “deconstrucción” de la forma-canción. De un lado, la canción *tropicalista* hace una mezcla de varios géneros musicales –brasileños e internacionales– a través de citas, apropiaciones y collages de los más distintos elementos que van desde el universo pop –Beatles, Jimi Hendrix–

---

y *Literatura* 174), es decir, como una “conciencia práctica de tipo presente, en una continuidad viva e interrelacionada”, la “brasileiridade revolucionária” movilizó una generación de intelectuales y artistas que protagonizó una de las más importantes experiencias del arte engajado de la historia brasileña. Desde ahí, sintonizados con una necesidad de atribuir a las sus producciones una función social y política, esta generación fue redefiniendo, a través de referencias a la izquierda, algunas ideas anteriores vinculadas a manifestaciones culturales representativas del “pueblo”.

hasta el arte alto –cuadros de Rubens Gerchman, poesía concreta e instalaciones de Helio Oiticica,– pasando por la canción popular más kitsch –los boleros románticos y las canciones “melodramáticas”– y por las tradiciones populares rurales y por la musicalidad urbana –el folclore, la música del nordeste brasileño, los *sambas* y la *bossa nova*–. Por otro lado, gran parte del sentido artístico de ella solo se comprende cuando se va más allá de la forma-canción: la estética *tropicalista* se constituyó también de elementos visuales y de performance; ya sea en los espectáculos/shows (escenarios, trajes, luces, comportamiento, performance corporal y vocal), ya sea en las portadas de los discos o en los arreglos musicales. Es decir, para comprenderla en su totalidad, solamente los elementos poético-musicales no serían suficientes (Naves).<sup>34</sup> Además, ese movimiento hizo un gran contrapunto ante la canción política.<sup>35</sup> Si en la última se podía detectar un sentimiento revolucionario y cierto optimismo en relación con la superación del atraso político y social –la dictadura y el subdesarrollo–, la *tropicália* tuvo un rasgo pesimista, un “pesimismo afirmativo”, por decirlo así, que consistía en el reconocimiento de las disparidades e incongruencias del país, pero en un sentido afirmativo,<sup>36</sup> en el cual “el colonizado, indicando voluntaria y críticamente las marcas de su humillación histórica, des-reprime, liberta los contenidos reprimidos y les da una potencia afirmativa” (Wisnik, “Entre o erudito” 70), rasgos, de hecho, con mucha similitud en relación con las ideas antropofágicas del modernista Oswald de Andrade, una referencia asumida por los *tropicalistas*.

## Algunas consideraciones

En música existe una gran controversia en torno a las nomenclaturas. Para dar nombre a cierta tradición musical europea, unos nombran “música clásica”, “música de concierto”, “música culta”, entre otros términos. Del otro lado, estarían las músicas

34 Para más información, ver Naves (2010).

35 De hecho, se puede decir que la *tropicália* desestabilizó todo el campo cultural del periodo; tal hecho es ejemplar del avance reflexivo de la canción popular: de algún modo, el “sistema” (el campo) de la música popular ha llegado en cierto nivel de “relativa autonomía” capaz de generar un aspecto autocrítico, reflexivo, en su interior mismo.

36 Un buen ejemplo de ese tipo de canción es “Tropicália”, canción-manifiesto del movimiento. Caetano Veloso, inspirado por la instalación homónima de Helio Oiticica, hizo un collage a través de varias imágenes discrepantes y disonantes del cotidiano brasileño que dan forma a un “cuerpo” polimorfo del país. Así que “cabeza”, “pies”, “nariz”, “rodilla”, “pelo”, “manos”, “venas”, “corazón”, “ojos”, etc., se combinan a los “aviones y camiones”; a “la inauguración del monumento bien moderno” (la construcción de Brasilia, el gran símbolo de la utopía del progreso brasileño), a “la organización del movimiento”, a “la orientación del carnaval”, a “una crianza sonriente fea y muerta”, a la dictadura, a la “eterna primavera”, a los paisajes tropicales (la playa de amaralina y a la verde mata), a la *bossa nova*, al rock, al arcaico, al moderno, a Ipanema y a la Carmen Miranda (todo eso sobre una estructura musical que combina algunos elementos del *baile* nordestino con un arreglo de sonidos orquestales poco usuales en música popular). La canción se encierra con la frase “Carmen Miranda da-da Dada”, invocando así, de un lado, la cantante que obtuvo gran éxito comercial en Estados Unidos con su sombrero de plátanos, su apelo a lo exótico y a lo vulgar –una antítesis de los patrones estéticos de “sofisticación” que circulaban desde la *bossa nova*– y, del otro, la eliminación de las fronteras entre arte y vida, el Dada: la vanguardia posible en Brasil según los propios *tropicalistas*, ya que se trataba de un país en que lo real sería ya demasiado surrealista para el surrealismo mismo. Ver Veloso (1991).

“no-cultas”, puesto que su origen sería la cultura popular o, más bien, la cultura de la no-élite. A grandes rasgos, la noción de “cultura popular” tiene relación con las ideas románticas acerca de la esencia del “pueblo” que constituiría la base de determinada nación.<sup>37</sup> En Brasil, tales ideas de formación de los Estados-nación tuvieron fuerza en el siglo xx. En ellas, la música siempre tenía importancia para la construcción de la “nacionalidad”. El pensamiento musical de Mário de Andrade es ejemplar en ese sentido. Para el escritor modernista, música popular era sinónimo de música folclórica o música rural –Mário utilizaba el término *populário* para designarla– y la música urbana, casi siempre, era *popularesca*, no poseía las “cualidades nacionales” de la primera. Desde mediados de los años 30 y con más fuerza en la década siguiente, dentro de un contexto político distinto, a las músicas urbanas se les dio otro tratamiento. La nueva ideología cultural alzó la canción popular como emblema de la identidad. Por eso intentamos mostrar un poco de la historia de la relación entre música y ciertas ideas de construcción nacional, así como esbozar “el lugar de la canción en nuestra historia cultural” (Burnett, “E quem ouve canção?” 5), para comprender un poco el estatus alcanzado por la canción popular en Brasil.

Ese tipo de producción, difundido por los medios de comunicación, conquistó, más allá del éxito comercial, un sentido más amplio y estuvo directamente conectada a la historia política del país. Superando, por lo tanto, las designaciones ideológicas y reflejando cambios y nuevas expectativas sociales. La canción pasó a intervenir cada vez más –y críticamente– en los debates políticos y culturales. La cumbre de ese proceso ocurrió en los 60, cuando cierta producción de canción popular ocupó el centro de las atenciones culturales de un país que pasaba por grandes transformaciones. A esa producción, la antropóloga Santuza Naves la denominó “canción crítica” –ya que la canción desarrolló un elemento reflexivo y pasó a operar críticamente con el contexto y con el “texto”–. De ahí se puede decir que “la historia de la música popular de Brasil no es exactamente lógica y auto-explicativa” (Burnett, “Cultura popular” 116). Sin embargo, resulta muy curioso que un “arte leve” haya desempeñado tal papel. Así que son casi inevitables los cuestionamientos. ¿Habría una posibilidad de crítica amplia desde dentro de la industria cultural?<sup>38</sup> ¿Habría algún tipo de producción hecha ahí que no fuera fácilmente abarcada por la lógica del mercado? Sin dudas, la canción no puede ser pensada ajena a los medios de comunicación. Su historia está estrechamente

---

37 Véase, por ejemplo, Ortiz (*Românticos e folcloristas*) y Burke.

38 Debido al retraso y la precariedad de la industrialización en Brasil (así como en casi toda Latinoamérica), la masificación cultural no ocurrió a partir de la existencia de la industria de la cultura, como en Estados Unidos, por ejemplo. Las empresas de comunicación masiva tenían muchísimas limitaciones estructurales ocasionadas por el incipiente desarrollo capitalista del país; a ellas les faltaba el carácter integrador, un rasgo característico de la industria cultural. Para más información, ver Ortiz (*A moderna tradição brasileira*). Además, más allá de la base técnica, la cultura de masas se manifestó en los países industrializados con la presencia de una sociedad de consumo, un rasgo no identificable en Brasil. Ver Lima. La configuración específica de la cultura masiva en Latinoamérica es que los medios actuaron como mediadores entre Estado y masas, en el contexto del populismo y de las ideologías nacionalistas, proceso que comenzó en los 30 y perduró hasta fines de los 50. Ver Martín-Barbero.

relacionada con el desarrollo del disco, de la radio y, a partir de fines de los 60, de la televisión. Del mismo modo, ella tuvo conexiones con las artes cultas, principalmente con la poesía, con el cine y con el teatro –como han dicho Candido (“A revolução de 30”), Wisnik (“Entre o erudito”) y Naves– y, todavía, con aquello que podemos llamar de manifestaciones populares “espontáneas”.<sup>39</sup>

Después de todo, no resulta absurdo reconocer la gran relevancia artística de la canción popular brasileña. El filósofo Henry Burnett (“E quem ouve canção?”) ha dicho que ella es la “mayor fuerza estética de Brasil” –aunque no sea el caso para defenderlo, es obvio que la canción tiene algo que decir–. Habría entonces un potencial en la canción. *Locus* de los debates estéticos y políticos de los 60, ella reflexionó sobre las cosas que estaban sobre la mesa en su tiempo.

Sin embargo, ¿se podría pensar desde la dimensión estética de la canción *popular* cuestiones éticas, existenciales y políticas? ¿Lo que llamamos música popular no tiene relación con principios heterónimos de composición que la destituirían de cualquiera efectividad crítica? ¿Su origen popular no la dejaría más propensa a los procesos de industrialización de los mensajes, es decir, a la subsunción ante la industria de la cultura, puesto que es una música formalmente más débil y luego menos resistente a esa apropiación? Del mismo modo, no se puede olvidar que la estereotipia formal de gran parte de los repertorios de canción consiste en una de sus más evidentes limitaciones. Muchas veces (pero no siempre) las canciones se niegan a abandonar la jerarquía de “acompañamientos” y voces principales, la función casi reconciliadora de los estribillos, la centralidad de los constructos melódicos de pocos compases, la centralidad de la tonalidad, entre otros rasgos. Reducida a tales límites formales, es cierto que muchas canciones reducen su capacidad expresiva. Así que muchas veces la fidelidad a la “tradicición” del *cancioneiro* resulta bloqueadora al desarrollo del material.

Un planteamiento crítico posible, siguiendo las proposiciones del filósofo Rodrigo Duarte, consiste en considerar ciertas producciones de canción como poseedoras de una efectividad “estético-social” –seguramente eso se aplicaría a aquello que se denomina “canción crítica”–. Así, del mismo modo que esa producción a menudo se lleva a cabo en el uso reiterado de figuras formales ya conocidas, “sin el aspecto de innovación casi siempre asociado a la complejidad formal”, ella sería “políticamente e ideológicamente independiente del discurso dominante en el capitalismo tardío” (Duarte 9). Así que en los fenómenos musicales urbanos que se constituyeron en oposición a la cultura masiva y que presentaron elementos estéticos relevantes, mientras, también, discursos de oposición a lo existente, se podría reconocer algún potencial crítico. En otras palabras, y en línea con las notas de Eduardo Vicente, la canción crítica se constituye

<sup>39</sup> “Espontáneas” serían aquellas creaciones populares de poder expresivo, aunque a veces sencillas, una vez llamadas de “arte popular”; no serían lo mismo que las “mercancías culturales” hechas para satisfacer ciertas demandas sistémicas dentro del capitalismo monopolista, en el que la integración de medios de producción y difusión de mensajes sonoros y visuales podría permitir el desarrollo de un nuevo tipo de ideología y la adhesión al *status quo* se haría a través del consumo de productos culturales. Ver Duarte.

antes de la consolidación de un mercado de bienes simbólicos en Brasil, mucho antes, entonces, del funcionamiento integrado efectivo de una industria cultural. De ahí cierta resistencia de este repertorio a una integración total en el engranaje de la producción –algo que el autor demuestra al analizar el funcionamiento de la industria discográfica desde la década de 1970 hasta fines del siglo–. Además, el origen popular de tales creaciones, marcado por resquicios precapitalistas, también podría atribuir a ellas cierto elemento contrario al proceso industrial masivo de la cultura. Es decir, muchos elementos centrales del cancionero brasileño, y ciertamente esto podría extenderse al contexto latinoamericano, tendrían relación con narraciones y artesanías propias de organizaciones sociales comunitarias. La canción como artesanía, como narración, como “una manera de dar forma a la inmensa materia narrable, participando así de la conexión secular entre la mano y la voz, entre el gesto y la palabra” (Gagnebin 11).

Por otro lado, lo *popular* de esa música también se refiere a cierta relación intersubjetiva. La idea y la sensación de proximidad (entre cancionista y público) y su frecuente lirismo son dos rasgos fundamentales que además suelen ser amplificadas por el desarrollo tecnológico –hasta el punto de que incluso el “canto-susurro” de la *bossa nova* puede ser oído por todos–. Tal vez ese elemento tan constitutivo como heterónimo, puesto que la ampliación de la eficacia intersubjetiva está implicada en aparatos puramente tecnológicos, tenga también su importancia en cierto aspecto utópico.<sup>40</sup> Es decir, la palabra cantada tuvo una innegable fuerza de intervención en ese periodo, en ella había “un pensamiento, un discurso articulado en forma de canción. Tal discurso, que se necesitaba escuchar e interpretar, más allá de consumido, actuaba con tanta o más intensidad que cualquiera intervención teórica” (Burnett, “Cultura popular” 119-120).

Al fin y al cabo, la canción crítica se constituyó en una nueva forma de pensar las propias cuestiones socio-históricas a través de lo estético. Un pensamiento artístico o, más bien, una miríada de posibilidades de pensamiento artístico en las cuales la política, la ética y la cultura fueron problematizadas desde la estética. El componente reflexivo de la canción, además de permitir algo así como una crítica *ad hoc* de temas apremiantes de su tiempo, parece haber ampliado considerablemente su alcance cultural. Tanto es así que no parece irrazonable señalar una conexión profunda entre la canción y un cierto horizonte de construcción nacional. La canción popular, en diálogo con otros sectores de la sociedad, compartió perspectivas, dibujó (e incluso complementó y criticó) proyectos e imágenes del propio país.

---

40 Este tema fue discutido por Fabio Akrehrud Durão en algunas conferencias en la Universidade Estadual de Campinas, por ejemplo en el Seminario Internacional Música Popular y Política, realizado en mayo de 2017.

## Referencias

- Adorno, Theodor W. “Teses sobre sociologia da arte”. *Theodor Adorno: sociologia*, Ed. Gabriel Cohn. São Paulo, Ática, 1986.
- Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira* (3ª ed.). São Paulo, Martins, 1972.
- Andrade, Oswald de. “Manifesto Antropofágico”. *Revista de Antropofagia*, vol. 1, nº 1, 1928. [http://www.portalartes.com.br/portal/semana\\_de\\_22\\_oswald\\_de\\_andrade.asp](http://www.portalartes.com.br/portal/semana_de_22_oswald_de_andrade.asp)
- Burke, Peter. *Cultura popular na idade moderna: Europa, 1500-1800*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- Burnett, Henry. “Cultura popular, música popular, música de entretenimento: o que é isso, a MPB?”. *Artefilosofia*, Ouro Preto, nº 4 (enero), 2008, pp. 105-123.
- . “E quem ouviu canção?”. *Trópico*, São Paulo, 28 de febrero 2009. <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/print/3154.htm>
- Campos, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*, 4ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1986.
- Candido, Antonio. “A revolução de 30 e a cultura”. *A educação pela noite*. São Paulo, Ática, 1989.
- . *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006.
- Cavalcanti, Alberto. “Música popular: janela-espelho entre o Brasil e o mundo”. Tesis para optar al grado de Doctor en Sociología, Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2007.
- Contier, Arnaldo Daraya. *Música e ideología no Brasil*. São Paulo, Novas Metas, 1985.
- Cozzella, Damiano y otros. “Música Nova: Manifesto-1963”. *Invenção - Revista de Arte de Vanguarda*, São Paulo, año 2, nº 3, 1963.
- Duarte, Rodrigo. “O critério adorniano”. *Trópico*, São Paulo, 28 de febrero 2009. <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/print/3156.htm>
- Fenerick, José Adriano. *Façanha às próprias custas: a produção musical da vanguarda paulista*. São Paulo, Fapesp/Annablume, 2007.
- Gagnebin, Jeanne Marie. “Prefácio - Walter Benjamin ou a história aberta”. *Walter Benjamin - Obras escolhidas, v. 1 (Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura)*, 7ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- Ginzburg, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.
- Guérios, Paulo Renato. “Heitor Villa-Lobos e o ambiente musical parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro”. *Mana*, vol. 1, nº 9, 2003, pp. 81-108.
- Lima, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*, 5ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2000.
- Mammi, Lorenzo. “João Gilberto e o Projeto Utópico da Bossa Nova”. *Revista Novos Estudos - CEBRAP*, São Paulo, nº 34 (noviembre), 1992, pp. 63-70.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona, Gustavo Gili, 1987.
- Morelli, Rita. “O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea”. *ArtCultura*, Uberlândia, vol. 10, nº 16, 2008.

- Naves, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2010.
- Nestrovski, Artur. “Um crítico no transatlântico” (entrevistado por Humberto Silva). *Trópico*, São Paulo, 20 de diciembre de 2009.
- Ortiz, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- . *Românticos e folcloristas*. São Paulo, Olho d’água, 1992.
- . *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*, 5ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- Salles, Paulo de Tarso. “Processos composicionais de Villa-Lobos: um guia teórico”. Tesis para optar al grado de Doctor en Música, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2005.
- Sandroni, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 2001.
- . “Adeus à MPB”. *Decantando a República*, Eds. Berenice Cavalcante, Heloísa Starling, José Eisenberg. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2004.
- Saraiva, Joana Martins. “Da influência do jazz e outras notas: discursos sobre a cena musical de Copacabana dos anos 50”. *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura*, Eds. Santuza Naves, Emerson Giunbelli, Julio Cesar Diniz. Rio de Janeiro, 7Letras, 2008.
- Sodré, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro, Codecri, 1979.
- Tatit, Luiz. *O cancionista*. São Paulo, Edusp, 2002.
- Tinhorão, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis, Vozes, 1974.
- . *Do gramofone ao Rádio e tv*. São Paulo, Ática, 1981.
- . *História social da música popular brasileira*. São Paulo, Editora 34, 1998.
- Travassos, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2000.
- Valverde, Monclar. “Mistérios e encantos da canção”. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Eds. Cláudia Matos, Elizabeth Travassos, Fernanda Medeiros. Rio de Janeiro, 7letras, 2008.
- Vianna, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1995.
- Vicente, Eduardo. *Da vitrola ao ipod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo, Alameda, 2014.
- Weffort, Francisco. *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.
- Wisnik, José Miguel. “Onde não há pecado nem perdão”. *Almanaque - Cadernos de Literatura e Ensaio*, São Paulo, vol. 06, 1978.
- . “O minuto e o milenio ou Por favor, Professor, uma década de cada vez”. *Anos 70 - Música Popular*, Rio de Janeiro, Europa, 1980.
- . “Getúlio da Paixão Cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo”. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*, Eds. Enio Squeff, José Miguel Wisnik. São Paulo, Brasiliense, 1983.

- —. Zan, José Roberto. “Música popular brasileira, indústria cultural e identidade”.  
*Eccos: Revista Científica*, vol. 3, n° 1, 2001.
- Zumthor, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

Enviado: 10 octubre 2019

Aceptado: 6 abril 2021