



**El orden sensible de la nación: música popular y construcción de legitimidades en Brasil  
(1880-1964)**

Juan Esteban Orozco Carvajal

Trabajo de grado presentado para optar al título de Historiador

Juan David Restrepo Zapata, Magíster (MSc) en Historia

Universidad Pontificia Bolivariana  
Escuela de Teología, Filosofía y Humanidades  
Historia  
Medellín, Antioquia, Colombia  
2026

El contenido de este documento no ha sido presentado con anterioridad para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en esta o en cualquiera otra universidad.

### Agradecimientos

“Toco lo que vivo”, dijo Sidney Bechet. Este trabajo se hizo así: en el tiempo que tomó, con las dudas que trajo, y con las personas que supieron acompañarlo. Este trabajo no habría sido posible sin el apoyo constante de mi madre, quien sostuvo material y afectivamente un proceso largo, irregular y muchas veces incierto. Su confianza silenciosa y su disposición incondicional hicieron posible que esta investigación pudiera desarrollarse hasta el final.

Agradezco a los profesores de la Universidad por la formación recibida y por haber creado un espacio intelectual donde este trabajo pudo tomar forma. En particular, a mi asesor Juan David

Restrepo, por la lectura rigurosa, las observaciones precisas y la exigencia constante que permitieron transformar intuiciones dispersas en un problema histórico con forma y densidad analítica.

Este trabajo es también resultado de ese diálogo crítico que convierte la investigación en un ejercicio colectivo, aun cuando la escritura sea finalmente un acto solitario.

---

**Tabla de contenido**

Resumen .....	5
Abstract .....	6
Introducción .....	7
<b>Capítulo 1. Antes de que la nación supiera escuchar: formación histórica del orden sensible en Brasil.....</b>	<b>13</b>
1.1    Colonia .....	13
1.2    Imperio .....	26
1.3    República.....	35
a) <i>El Gobierno Novo (1930-1945 y 1950-1955)</i> .....	37
b) <i>Fin del Estado Novo y hola experiencia Democrática.....</i>	39
c) <i>El Desarrollismo de Kubitschek y la caída de Vargas.....</i>	40
d) <i>1960: las disonancias del desarrollo .....</i>	43
<b>Capítulo II. Cuando la samba se volvió nación .....</b>	<b>46</b>
2.1    Samba y nacionalismo musical .....	46
a) <i>Elite brasileira y música popular.....</i>	54
2.2    Estado Novo broadcasting.....	66
<b>Capítulo III. Los sonidos que salieron del sótano .....</b>	<b>84</b>
3.1    Seducción americana jazz y blues .....	86
3.2    “The New Way”: Una nueva cadencia.....	97
3.3    La montaña, el sol, el mar .....	101
Conclusión.....	119
Bibliografía y Fuentes .....	124

### **Resumen**

La samba, hoy reconocida como símbolo nacional de Brasil, fue durante décadas una práctica marginal asociada a poblaciones racializadas y espacios urbanos populares. Lejos de ser un proceso espontáneo, su incorporación al imaginario nacional fue el resultado de una operación histórica de nacionalización cultural que transformó una expresión subalterna en emblema de unidad, mestizaje y modernidad. A lo largo del siglo XX, y especialmente durante el Estado Novo, el Estado, los intelectuales y la industria cultural intervinieron activamente en la redefinición de la música popular, regulando sus formas, sentidos y circuitos de circulación. A partir del análisis de archivos estatales, prensa, música grabada, cine y textos intelectuales, esta investigación examina cómo la samba fue domesticada simbólicamente para funcionar como dispositivo de hegemonía cultural. Al mismo tiempo, la circulación transnacional del jazz y la emergencia del bossa nova evidencian las tensiones y límites de ese proyecto, mostrando que la música brasileña se configuró en diálogo constante con flujos culturales atlánticos. La tesis sostiene que la música popular no solo reflejó la nación, sino que participó activamente en su construcción simbólica, constituyéndose en un campo privilegiado de disputa entre poder, identidad y memoria.

*Palabras clave:* samba, jazz, hegemonía cultural, nacionalismo cultural, música popular, modernidad, identidad nacional

### Abstract

The samba, now recognized as a national symbol of Brazil, was for decades a marginal practice associated with racialized populations and popular urban spaces. Far from being a spontaneous process, its incorporation into the national imagination was the result of a historic operation of cultural nationalization that transformed a subaltern expression into an emblem of unity, miscegenation, and modernity. Throughout the 20th century, and especially during the Estado Novo, the state, intellectuals, and the cultural industry actively intervened in the redefinition of popular music, regulating its forms, meanings, and circulation circuits. Based on an analysis of state archives, press, recorded music, cinema, and intellectual texts, this research examines how samba was symbolically domesticated to function as a device of cultural hegemony. At the same time, the transnational circulation of jazz and the emergence of bossa nova reveal the tensions and limits of this project, showing that Brazilian music was shaped in constant dialogue with Atlantic cultural flows. The thesis argues that popular music not only reflected the nation, but also actively participated in its symbolic construction, becoming a privileged field of dispute between power, identity, and memory.

*Keywords:* samba, jazz, cultural hegemony, cultural nationalism, popular music, modernity, national identity

## Introducción

“Quien se interesa en el jazz y lo defiende, obra en favor de una mayoría”<sup>1</sup>, escribió Joachim Berendt, convencido de que buena parte de la música que acompaña la vida moderna —desde la televisión hasta los espacios cotidianos donde apenas reparamos en el sonido— deriva, directa o indirectamente de la revolución rítmica que introdujo el jazz. Sin embargo, observar este fenómeno únicamente como el resultado de una influencia musical expansiva oculta aspectos más profundos. Desde una perspectiva histórico-sociológica, la difusión del jazz —y de las músicas que dialogaron con él, como la samba o el bossa nova— no puede comprenderse como un simple tránsito estilístico; es decir, son procesos de larga duración, donde cambian las formas de sensibilidad, las relaciones entre grupos, las jerarquías raciales y las estructuras de poder que regulan lo audible.

En ese sentido, esta investigación parte del supuesto de que la música no es un reflejo pasivo de su tiempo, sino un componente activo de las configuraciones sociales que dan forma a la nación. Los desplazamientos del jazz y la samba solo se vuelven inteligibles cuando se examinan las interdependencias entre Estado, mercado cultural, élites urbanas y poblaciones afroamericanas y afrobrasileñas, así como los mecanismos mediante los cuales estas músicas son domesticadas, refinadas o nacionalizadas. Estas dinámicas se volvieron particularmente visibles en la historia brasileña del siglo XX, durante el período conocido como el Estado Novo<sup>2</sup>, cuando la música fue incorporada de manera explícita al proyecto de construcción nacional. La pregunta central de este trabajo surge justamente allí: ¿cómo se transformaron la samba y el jazz en escenarios de negociación entre regulación estatal, apropiaciones populares y mediaciones del mercado cultural, y cómo esa disputa reconfiguró la sensibilidad nacional brasileña en el siglo XX?

La pertinencia de este enfoque radica en que permite situar la música dentro de los procesos mediante los cuales los grupos sociales producen y regulan formas de sensibilidad compartida. En

---

<sup>1</sup> Joachim Berendt, *El Jazz De Nueva Orleans al Jazz Rock* (México: Fondo de cultura económica, 1962), 13.

<sup>2</sup> El Estado Novo designa el período autoritario del gobierno de Getúlio Vargas en Brasil (1937–1945), caracterizado por la centralización del poder, la suspensión de las libertades políticas y la implementación de un proyecto nacionalista que buscó reorganizar la sociedad brasileña mediante políticas laborales, culturales y de comunicación. Durante este período, el Estado promovió una intervención sistemática en el campo cultural especialmente a través de la radio y del *Departamento de Imprensa e Propaganda* (DIP)— con el objetivo de producir cohesión simbólica y una identidad nacional unificada. Véase: Fausto Boris, *Historia concisa de Brasil* (Ciudad de México: El colegio de México, 2022); Lilia Moritz Schwarcz y Heloisa Starling, *Brasil: Uma biografia* (Sao Paulo: Companhia Das Letras, 2015); Maria Celina D’Araujo, *O Estado Novo* (Rio de Janeiro: Zahar, 2000).

---

sociedades marcadas por profundas desigualdades raciales y por proyectos de modernización inconclusos, como la brasileña, los géneros musicales no solo expresan tensiones históricas: participan activamente en su organización. Desde esta perspectiva, la investigación se sitúa en la intersección entre la historia cultural y los estudios culturales latinoamericanos, al entender la música popular como una forma de poder simbólico y de construcción de nación en contextos de modernidad periférica. En diálogo con autores como Simon Frith, Miguel A. Arellano y Roger Chartier, se asume que los sonidos no solo expresan identidades, sino que producen modos de pertenencia, jerarquías de valor y formas de reconocimiento social<sup>3</sup>.

Aunque la relación entre música y nación en Brasil ha sido abordada desde múltiples perspectivas, este trabajo propone un ángulo distinto: articular los procesos de larga duración heredados del orden colonial —como las jerarquías raciales, las formas de sociabilidad urbana y las lógicas de distinción social— con las transformaciones culturales de la modernidad del siglo XX, donde la samba y el bossa nova redefinieron los modos de escuchar, distinguir y representar la nación. Además, este trabajo busca romper con los enfoques estrictamente locales que han predominado en la historiografía musical, situando el caso brasileño en una historia transnacional del mestizaje y la circulación cultural.

Por ello, la investigación se apoya en un corpus heterogéneo de fuentes, abordado desde una perspectiva histórico-cultural. Se analizan partituras y obras musicales —entre ellas *Bonde de São Januário*, *O samba e o tango*, *Aquarela do Brasil* o *Garota de Ipanema*— que permiten observar transformaciones en la escritura sonora, en los modos de escucha y en las disputas estéticas del país. Asimismo, se trabaja con fotografías históricas que van desde 1895 hasta registros urbanos de 1922 y de fines de la década de 1930, las cuales permiten contrastar visualmente las mutaciones del paisaje carioca y la transición hacia una modernidad urbana y costera. Junto con este material se recurre a prensa de la época (como *Diário Carioca*), documentos diplomáticos, legislaciones radiales, informes institucionales del Estado Novo, mapas urbanos— así como materiales iconográficos cinematográficos como *King of Jazz* e ilustraciones recogidas

---

<sup>3</sup> Simon Frith, “Music and identity”, en *Questions of Cultural Identity*, Ed. Stuart Hall y Paul du Gay (Londres: SAGE Publications, 1996), 108.

---

de los discursos y entrevistas de Gétúlio Vargas durante el Estado Novo, y registros fonográficos conservados en archivos públicos y colecciones personales.

En coherencia con esta perspectiva, el trabajo se organiza en tres momentos que permiten seguir los procesos de larga duración que hicieron posible la configuración de una sensibilidad musical nacional en Brasil. En el primer capítulo se analiza la dimensión sonora del orden colonial, abordando la música como uno de los primeros instrumentos de regulación simbólica en el Brasil portugués. Siguiendo la interpretación de José Ramos Tinhorão, se sostiene que la música no fue un elemento accesorio de la colonización, sino un dispositivo central de la empresa catequética: fue a través de himnos, cantos y prácticas litúrgicas que los jesuitas lograron establecer un marco sensible para la evangelización de las poblaciones indígenas<sup>4</sup>. En este contexto, figuras como el *mestre de capela*, la implantación del órgano y la sustitución de instrumentos autóctonos por modelos europeos funcionaron como tecnologías de disciplinamiento de la escucha y del cuerpo.

No obstante, este apartado demuestra que este espacio litúrgico nunca fue completamente controlado: ritmos, síncopas y prácticas musicales de origen indígena y africano se infiltraron en lo sacro, tensionando el orden sonoro impuesto y revelando formas tempranas de resistencia cultural. De este modo, la Colonia aparece como el primer escenario donde se enfrentan regulación institucional y prácticas subalternas, una matriz histórica que reaparece más tarde en los procesos de nacionalización de la samba y de domesticación simbólica de la música popular.

El segundo capítulo comienza con la presentación de los procesos sociales y culturales que, durante el siglo XX, transformaron la samba de una práctica musical asociada a la marginalidad urbana y a la negritud subalterna en un emblema de la brasileñidad moderna. Esta sección constituye el núcleo analítico de la investigación porque examina cómo la formación del campo musical brasileño estuvo ligada a dinámicas de modernización que no fueron exclusivas de las élites, sino que se desarrollaron con intensidad en zonas periféricas. En diálogo con las reflexiones de Maria Elisa Cevalco, se muestra cómo los trabajadores pobres de las periferias urbanas —lejos de ser sujetos “incapaces” de racionalidad o agencia moderna— desempeñaron un papel decisivo en la producción de sensibilidades, prácticas culturales y formas de sociabilidad que redefinieron

---

<sup>4</sup> José Ramos Tinhorão, *Música Popular de índios, Negros e mestiços* (Petrópolis: Editora Vozes, 1972), 9.

la cultura urbana de Brasil<sup>5</sup>. Este proceso se observa con particular claridad en Río de Janeiro, ciudad que, aunque no representa la complejidad total del proyecto industrial brasileño ni refleja de manera uniforme la situación del país, constituye un espacio privilegiado para comprender las interacciones entre periferia y centro, así como las conexiones entre influencias extranjeras y tradiciones locales. Seguidamente, en este contexto, la radio — regulada por el *Departamento de Imprensa e Propaganda* (DIP) y difundida mediante programas como la *Hora do Brasil*— funcionó como el principal dispositivo técnico de la pedagogía nacional. Su acción coordinada definió repertorios, disciplinó prácticas musicales y convirtió la samba en un lenguaje común para públicos heterogéneos. Su expansión transformó las condiciones de escucha, reorganizó el mercado cultural y consolidó una nueva relación entre música, ciudadanía y nación.

Además, en lugar de comprender la samba como un producto exclusivamente interno, el capítulo estudia cómo su elevación a género nacional se produjo en diálogo con influencias exteriores —como el jazz, las *big bands*, la radio y la industria fonográfica— mediante mecanismos de domesticación simbólica y nacionalización cultural impulsados tanto por el Estado como por las élites intelectuales, que reformularon sus sentidos y la convirtieron en un dispositivo de integración simbólica de la nación. Inspirado en la propuesta de Paul Gilroy sobre el *Atlántico Negro*, el análisis sitúa a la samba dentro de circuitos transnacionales de intercambio que superaron los marcos nacionales tradicionales, mostrando cómo los flujos atlánticos y las políticas culturales internas convergieron en su transformación en lenguaje nacional. Por estas razones, Río de Janeiro ocupa un lugar relevante en la historia cultural y musical de Brasil y, en consecuencia, en el presente trabajo.

La lectura de la segunda sección muestra cómo la samba se convirtió en un dispositivo central de la modernidad brasileña, articulando prácticas populares, políticas estatales y flujos atlánticos que redefinieron la brasileñidad. Este recorrido abre el camino hacia capítulo, tres, que retoma estas configuraciones históricas para examinar cómo se consolidaron determinados modos de escucha, sensibilidades estéticas y jerarquías musicales en el Brasil del siglo XX. Si la parte anterior explica las condiciones sociales y políticas que posibilitaron la nacionalización de la

---

<sup>5</sup> Maria Elisa Cevasco, *Cidade de muros: Crime, segregação e cidadania em São Paulo* (São Paulo: Editora 34, 2000), 71.

samba, la tercera analiza cómo este lenguaje musical fue reinterpretado y disputado en diálogo con el jazz, el bossa nova y las transformaciones culturales de la modernidad urbana.

El tercer momento de este trabajo tiene como objetivo examinar el entrecruzamiento de tradiciones culturales brasileñas y norteamericanas a lo largo del siglo XX, centrándose en las formas en que músicos cariocas dialogaron, reinterpretaron y resignificaron repertorios provenientes del jazz y de la música popular estadounidense. Este apartado aborda la dimensión transnacional del campo musical carioca, entendida como un espacio privilegiado para observar no solo los contactos estéticos entre Brasil y Estados Unidos, sino también las tensiones que estos intercambios generaron. Más que rastrear simples préstamos musicales, la sección estudia la formación de un régimen de escucha: un conjunto histórico de disposiciones, tecnologías y jerarquías culturales que moldearon la manera en que los oyentes brasileños percibieron, clasificaron y valoraron los sonidos en medio de la expansión del jazz, la radio y la industria fonográfica.

En este marco, se muestra que la relación entre músicos brasileños y norteamericanos estuvo lejos de ser armónica. Antes de la síntesis del bossa nova, el jazz fue objeto de fuertes resistencias nacionalistas y de disputas estéticas que dieron lugar a verdaderas “guerras” entre defensores de la autenticidad de la samba y promotores de una modernización cosmopolita. El apartado demuestra que, lejos de diluir la identidad musical brasileña, estas tensiones impulsaron nuevas síntesis sonoras que expresaron las aspiraciones y conflictos de la modernidad urbana de mediados del siglo XX.

Para desarrollar esta perspectiva, el capítulo se apoya en un conjunto de marcos teóricos que permiten una lectura compleja del diálogo entre músicos cariocas y repertorios norteamericanos. En primer lugar, se retoma la noción de hibridez de Néstor García Canclini, entendida no como simple mezcla, sino como una rearticulación creativa que desestabiliza fronteras entre lo culto y lo popular, lo nacional y lo transnacional, especialmente en contextos periféricos donde los actores resignifican lenguajes globales desde sus propios marcos locales<sup>6</sup>. En una línea anterior pero convergente, el concepto de transculturación propuesto por Fernando Ortiz

---

<sup>6</sup> Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México: Ediciones Grijalbo, 1989), 69.

---

ilumina las dinámicas de contacto cultural marcadas por relaciones de poder, pérdida, sustitución y creación de nuevas formas híbridas, elementos centrales para entender la transformación estética que llevó de la samba tradicional al bossa nova; asimismo, el capítulo se apoya en la idea de representación de Roger Chartier, para quien las prácticas culturales no reflejan pasivamente una realidad social, sino que la producen a través de estructuras simbólicas que configuran formas de percepción, escucha y experiencia. Esta dimensión se articula con la noción de campo cultural de Pierre Bourdieu, que permite analizar cómo músicos, críticos, productores y agentes institucionales disputaron capital simbólico y legitimidad en un espacio en constante reconfiguración.

Finalmente, el capítulo incorpora las discusiones sobre el nacionalismo musical, retomando tanto la lectura histórica de Bradford Burns como las tensiones señaladas por Adalberto Paranhos: lejos de ser un discurso homogéneo, el nacionalismo brasileño operó como un terreno de negociación donde lo extranjero era simultáneamente rechazado y asimilado, lo popular era valorado pero filtrado, y la identidad nacional era afirmada a la vez que reconfigurada. Este conjunto de herramientas teóricas permite situar el diálogo entre samba, jazz y bossa nova no como imitación o dependencia, sino como un proceso conflictivo, creativo y profundamente histórico que redefinió las sensibilidades de la modernidad carioca.

En este sentido, la trayectoria de la música brasileña que aquí se reconstruye también dialoga con procesos más amplios de la música latinoamericana, entendida —siguiendo a Pablo Palomino— “no como la expresión de esencias geoculturales fijas, sino como el resultado histórico de movimientos, contactos y circulaciones que han atravesado las fronteras del continente”<sup>7</sup>. Reconocer estos flujos permite situar a Brasil dentro de una trama mayor de intercambios materiales, simbólicos y demográficos, y reafirmar que la nación, lejos de ser un punto de partida, es una construcción siempre inacabada que se disputa, se reimagina y se transforma a través de la música.

---

<sup>7</sup> Pablo palomino, *La invención de la música latinoamericana: Una historia transnacional* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2022), 11.

## **Capítulo 1.** Antes de que la nación supiera escuchar: formación histórica del orden sensible en Brasil

Pensar la historia musical de Brasil exige comenzar mucho antes de la samba y de la modernidad urbana. Demanda, sobre todo, interrogar cómo se fue configurando, desde la Colonia hasta los inicios de la República, un régimen de sensibilidad marcado por jerarquías raciales, desigualdades sociales y formas diferenciadas de control del sonido. Este capítulo parte de una idea central: la nación musical brasileña no se “inventa” en el siglo XX, sino que se forja en la larga duración, en el diálogo —y en la fricción— entre prácticas afrodescendientes, normativas coloniales, culturas cortesananas y dinámicas urbanas emergentes. A través del examen de estos mundos sonoros, se busca mostrar cómo la música funcionó como un terreno donde se establecieron distinciones, se disciplinaron cuerpos, se ordenaron emociones y se definieron, de manera desigual, los límites entre lo culto y lo popular, lo legítimo y lo marginal. De este modo, Colonia, Imperio y República no se presentan solo como unidades cerradas, sino también configuraciones históricas en transformación, donde se sedimentaron las bases de aquello que más tarde sería leído como “sensibilidad musical brasileña”.

### **1.1 Colonia**

Antes de que el Bossa Nova despuntara con su elegancia urbana y su sofisticado lirismo, ya se gestaba, desde mucho antes, un lento y profundo proceso de sedimentación musical en Brasil. La música popular brasileña; sin embargo, tal como se le conoce hoy, no surgió de un solo momento de invención, sino de siglos de encuentros y tensiones, mestizajes y separaciones que respondían a las transformaciones impuestas por la modernización y por la propia historia de exclusiones y aspiraciones del país. A cada paso del siglo XX, mientras las ciudades se abrían a los ritmos del progreso y las élites soñaban con una nación civilizada a la europea, el suelo brasileño vibraba con los ecos de África, de los pueblos originarios y de la herencia ibérica. Fue ese sincretismo —a veces armónico, a veces forzado— el que permitió que surgiera una música profundamente híbrida, testigo y síntesis de una sociedad marcada por la desigualdad, la movilidad selectiva y la invención constante de lo nacional.

Desde los siglos XVII y XVIII, ya se articulaban las bases de una cultura musical compleja, que llegaría a consolidarse como expresión de una formación social atravesada por jerarquías raciales y distancias de clase, pero también por potentes formas de creatividad popular. Esta es la

historia que debe contarse primero, antes de que aparezca el acorde inicial de João Gilberto o la poesía existencial de Vinícius de Moraes.

Las primeras resonancias musicales que emergieron en el territorio brasileño no fueron fruto de un instante de creación espontánea, sino el resultado directo de un largo legado colonial, donde el encuentro —forzado y desigual— entre las matrices culturales europeas, africanas e indígenas dio lugar a un sincretismo inédito. En ese cruce de caminos, las dinámicas de poder propias del régimen colonial impusieron jerarquías; pero también abrieron grietas por donde se filtraron resistencias, adaptaciones y nuevas formas de expresión. La cultura europea, portadora de códigos religiosos, tonales y litúrgicos, no ingresó al universo nativo en estado puro: fue mediada, muchas veces sin quererlo, por el aceite espeso y vital de la presencia africana<sup>8</sup>. Las cosmovisiones, los rituales y los folclores de negros e indígenas se entrelazaron en los márgenes, en los patios de las haciendas, en las capillas y en los cuerpos danzantes de los festejos populares, actuando como un puente cultural que unía lo que en principio parecía irreconciliable.

En esta dirección, el historiador francés Roger Chartier propone desplazar la mirada, no entender la cultura como una superficie que refleja lo social, sino como un espacio donde los cuerpos, los ritmos y las celebraciones traman sentidos que organizan la vida colectiva y redefinen las fronteras del poder. Como advierte el autor, “las divisiones culturales no se ordenan obligatoriamente según una única clasificación de las diferenciaciones”<sup>9</sup>. Esta perspectiva permite comprender que las músicas y rituales que surgieron en las fisuras del orden colonial no fueron simples derivaciones de una mezcla impuesta; es decir, eran también respuestas a una necesidad más profunda de construir sentido mediante el sonido. Es siguiendo esta lógica que, los impulsos musicales y expresivos operan como mecanismos fundamentales a través de los cuales una comunidad elabora significados compartidos y llena los vacíos que deja la vida cotidiana<sup>10</sup>.

Ese movimiento de reorganización cultural que señala Chartier encuentra un eco concreto en las primeras relaciones entre europeos e indígenas en Brasil. Como advierte José Ramos Tinhorão, lo que se produjo en aquel encuentro no fue una síntesis compartida, sino una “superposición de culturas” en la que la élite colonial —especialmente los sacerdotes— incorporaba elementos

---

<sup>8</sup> Gilberto Freyre, *Casa-grande Senzala* (Rio de Janeiro: Maia y Schmidt, 1933), 57.

<sup>9</sup> Roger Chartier, *El mundo como representación* (Gedisa Editorial, 1997), 53.

<sup>10</sup> Aaron Copland, *Cómo escuchar la música* (México: Fondo de Cultura económica, 1994), 48.

indígenas únicamente con fines catequéticos<sup>11</sup>. No obstante, en lugar de una mezcla libre, fue la posición de poder la que definió qué cantos y danzas podían ser tomados, transformados o subordinados al proyecto cristiano.

Los jesuitas, hábiles conocedores de las pasiones humanas, no recogían la literatura oral de los pueblos originarios, pero sí se apropiaban de sus músicas. Como señala Tinhorão en *Música Popular de Índios, Negros e mestiços*, las crónicas jesuíticas describían los cantos indígenas — relacionados con la muerte, las fuerzas de la naturaleza o la influencia de los astros— como expresiones “mágicas”, “encantatorias” o “primitivas”<sup>12</sup>, categorías que revelaban más la mirada colonizadora que la riqueza real de esas prácticas. Desde esa perspectiva, los sacerdotes buscaban reemplazar los cantos rituales por melodías que, aun conservando ciertos ritmos locales, se ajustaran a la rigurosa lógica del canon gregoriano y a las necesidades de la catequesis. Así, las canciones de ritmo “encantatorio” que acompañaban los ceremoniales indígenas fueron progresivamente reformuladas y adaptadas a celebraciones cristianas, como las fiestas del Divino Espíritu Santo<sup>13</sup>.

Asimismo, los sacerdotes procuraban sustituir los cantos rituales por melodías que, aun conservando ciertos ritmos o entonaciones locales, se ajustaran a la lógica del canon europeo. Venían de una Europa donde el austero canto llano comenzaba a transformarse con las primeras exploraciones armónicas del siglo XVI, y en ese contraste hallaron un material sonoro que podía ser moldeado y redirigido hacia fines catequéticos. Así, el canto del bosque se hizo eco en el altar, y la danza ritual encontró nuevo rostro bajo la cruz.

La cultura europea encarnada en el proyecto imperial portugués no se impuso sin violencia ni desajustes. Sin embargo, fueron los aportes africanos, traídos a través del sistema esclavista y del circuito mercantil lusoatlántico, los que actuaron como base mediadora en este escenario complejo. Sin embargo, su presencia articuló la división regional del trabajo y, a través de diversas formas de movilidad social —desde comerciantes mayoristas hasta capas de forros, pardos y negros que circulaban entre plantaciones y núcleos urbanos— abrió brechas para la transmisión de saberes,

---

<sup>11</sup> José Ramos Tinhorão, *Música Popular de índios, Negros e mestiços* (Petrópolis: Editora Vozes, 1972), 20.

<sup>12</sup> José Ramos Tinhorão, *Música Popular de índios, Negros e mestiços*, 10.

<sup>13</sup> Gilberto Freyre, *Casa-grande e Senzala*, 111.

ritmos y memorias<sup>14</sup>. Fue en este último movimiento, profundamente desigual pero dinámico, donde se enriquecieron y transformaron las expresiones culturales y sociales emergentes del Brasil colonial.

El proceso colonizador distó de ser homogéneo. Las autoridades lusas organizaron la vida social a partir de la cultura política de la monarquía portuguesa, sustentada en jerarquías estamentales, disciplina católica y un orden familiar y esclavista que pretendía naturalizar las desigualdades. En este marco —donde, “los muertos dominan a los vivos”— se definieron las reglas que estructuraron las relaciones culturales y los modos de sociabilidad en la colonia.

La influencia europea hallaba su cauce más eficaz en la acción metódica de la Compañía de Jesús. No llegaron sólo como hombres de fe, más bien fueron ingenieros de almas y arquitectos de la nueva sensibilidad colonial. Más que misioneros, los jesuitas fueron educadores, modeladores de sensibilidad y jerarquía. fundaron colegios, estructuraron el tiempo litúrgico, normaron los afectos y, sobre todo, educaron los cuerpos; sin embargo, su pedagogía no consistía en borrar lo anterior, sino en seleccionar lo útil del otro para reconducirlo hacia el dogma: “La mentalidad de los negros es la misma que la de los niños. Es necesario atraerlos por la música que adoran, por la danza, que es su única distracción, por el amor. No es necesario romper absolutamente con sus costumbres tradicionales”<sup>15</sup>.

Esta lógica de adaptación, que a primera vista parece concesiva, fue en realidad una forma sofisticada de control. La música, la danza y el canto no fueron erradicados, sino absorbidos y reconfigurados para que sirvieran al proyecto evangelizador. El tambor, el ritmo, el canto ritual, pasaron de ser expresiones libres a formar parte de un engranaje disciplinario. Y, sin embargo, en esa apropiación, persistieron huellas, repeticiones, timbres y acentos que nunca terminaron de ser domados. Como señaló el padre Luiz Gonzaga, aquel jesuita de la Guanabara: “La música de los tambores suprimía la de los océanos, hacía revivir un momento a África y permitía, en una exaltación al mismo tiempo frenética y regulada, la comunión de los hombres en una misma conciencia colectiva”<sup>16</sup>. Esta exaltación, más que una resistencia abierta, fue una memoria rítmica,

---

<sup>14</sup> João Fragoso y Maria de Fátima, *O Brasil Colonial* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017), 7.

<sup>15</sup> P. Luiz Gonzaga, *Jesuitas no Brasil: Século XVI* (Sao Paulo: Editora Proprietária Companhia Melhoramentos de S. Paulo, 1925), 171.

<sup>16</sup> P. Luiz Gonzaga, *Jesuitas no Brasil: Século XVI*, 70.

un eco vital que sobrevivió entre las ruinas del orden colonial. Una pedagogía involuntaria que los jesuitas no previeron.

El proceso de colonización impuso una nueva forma de vida a los pueblos indígenas, no solo en términos de economía o política, sino también en su cultura más íntima. La reorganización forzada de estas poblaciones alteró profundamente su ritmo social, transformando su manera de vivir e interactuar en su entorno, la movilidad característica de muchas comunidades indígenas ya fuera en sociedades nómadas, seminómadas o incluso en estructuras agrícolas menos rígidas. La quietud impuesta por el sedentarismo y la delimitación de tierras fracturó redes de parentesco e intercambio que antes fluían en constante desplazamiento.

Cuando surgieron las fronteras impuestas y las jerarquías desconocidas, la reducción del espacio ancestral a aldeas y plantaciones no solo quebró la lógica comunitaria, sino que facilitó la integración forzada de los indígenas en un nuevo orden económico y social. En Brasil, por ejemplo, esta transformación tomó cuerpo en las aldeas jesuíticas, espacios de reagrupamiento y evangelización donde la movilidad indígena —tradicionalmente amplia, ritual y estacional— fue sustituida por un régimen de sedentarización, vigilancia y trabajo regular. Estas aldeas funcionaban como núcleos de disciplinamiento moral y laboral: organizaban el tiempo cotidiano, redistribuían los oficios, regulaban la vida ritual y, en última instancia, reordenaban la experiencia sensorial de las comunidades bajo el ritmo productivo de la empresa colonial. A su lado, el sistema de plantación completó el proceso: indígenas y africanos esclavizados fueron incorporados a una economía orientada a la exportación en la que el tiempo ya no se marcaba por el ciclo territorial propio, sino por la lógica incesante del monocultivo.

La comparación con el mundo andino y las reducciones toledanas del siglo XVI resulta pertinente no por paralelismo superficial, sino porque revela un patrón más amplio del proyecto colonial ibérico. Al igual que en Brasil, las reducciones en los Andes reorganizaron violentamente la vida comunitaria: desarticularon los ayllus, fracturaron redes de reciprocidad y reemplazaron temporalidades rituales por calendarios de trabajo, evangelización y tributo. Tanto las aldeas brasileñas como las reducciones andinas respondían al mismo impulso civilizatorio-colonial, cuyo

objetivo era reordenar poblaciones y cuerpos para hacerlos legibles, gobernables y productivos<sup>17</sup>. Evangelizar, concentrar, vigilar y trabajar formaban parte de una misma gramática imperial en la que la reorganización del espacio se convertía en una tecnología política. Para el mundo andino, la política de reducciones quebró el modelo de los *ayllus*, basado en las redes de reciprocidad, redistribución y la cooperación, y lo reemplazó por sistemas coercitivos como la encomienda, mita y los obrajes<sup>18</sup>. En Brasil, la lógica de las plantaciones subordinó a los indígenas y africanos a una economía agrícola exportadora, que erosionó sus formas propias de autonomía territorial; sin embargo, fue especialmente la Iglesia —a través de las aldeas, la catequesis y de una pedagogía devocional y festiva— la que consolidó esta reorganización del espacio y del tiempo<sup>19</sup>.

No obstante, lo que ilumina esta comparación es que la colonización no solo expropió territorios, sino que reconfiguró de manera profunda el modo de habitar, percibir y moverse en el mundo. En ambos casos, la empresa imperial modificó los ritmos sociales y corporales de las poblaciones indígenas, instaurando nuevas formas de temporalidad, trabajo y sensibilidad que tendrían efectos duraderos en la formación de las culturas coloniales posteriores, incluido —como desarrollarás más adelante— el modo en que se configuró el oído brasileño en la modernidad.

Pero esta reorganización del espacio no agotaba la complejidad de la relación colonial. Desde muy temprano, la vida cotidiana en las aldeas produjo intercambios culturales que desbordaban la estructura disciplinaria impuesta. Siguiendo la reflexión de Freyre, la labor de los jesuitas en Brasil se construyó sobre una paradoja fundacional: el niño que instruye al adulto, el indígena que orienta al europeo. Los pueblos originarios no fueron simples espectadores de la colonización, sino pilares activos en la arquitectura del nuevo orden colonial<sup>20</sup>; sin embargo, en este tejido de influencias, la música emergió como instrumento dual: vehículo de evangelización y campo de batalla para la reconfiguración cultural. De esta manera, las fiestas religiosas saturadas de cantos y procesiones, se convirtieron en espacios de reintegración comunitaria, donde los ritmos ancestrales se fundieron con los salmos sacros. Pero esta fusión no careció de fronteras. La Iglesia

---

<sup>17</sup> La Corona española reorganizó las comunidades indígenas en pueblos planificados llamados reducciones, con el objetivo de concentrarlos en un solo espacio geográfico, facilitar su evangelización y asegurar un control más efectivo sobre la mano de obra.

<sup>18</sup> Carolina Jurado, “Las Reducciones Toledanas a Pueblos de Indios: Aproximación a Un Conflicto,” *Cahiers Des Amériques Latines*, no. 47 (December 31, 2004): 123–37.

<sup>19</sup> Gilberto Freyre, *Casa-grande e Senzala*, 60.

<sup>20</sup> João Fragoso y Maria de Fátima, *O Brasil Colonial*, 7-10.

trazó líneas infranqueables: a mediados del siglo XVI, la prohibición de las flautas de cráneo y las sonajas de hueso que recordaban los rituales caníbales, que evidenciaba el control selectivo sobre qué aspectos de la cultura indígena podían sobrevivir dentro de la nueva estructura colonial, no obstante; los coros gregorianos y los órganos se arraigaron en el imaginario local, relegando lo indígena a lo prohibido o lo transformado. Lo irónico fue que incluso en esa selección forzada, lo nativo persistió.

La enseñanza de himnos religiosos y el uso de instrumentos europeos —como el órgano, el violín o la guitarra— no supusieron una mera imposición de los cánones musicales del viejo continente en lugar de una transferencia unilateral, se produjo un mestizaje sonoro. A través de la acción misional, los ritmos sincopados de origen africano, las percusiones rituales, el uso vocal particular de los pueblos indígenas y danzas como el *cateretê* comenzaron a entrelazarse con las formas polifónicas y armónicas del repertorio sacro europeo. Así, lo que inicialmente parecía un proceso de evangelización musical se tornó, en la práctica, en una reelaboración colectiva del sonido colonial.

Este proceso fue especialmente eficaz entre los niños y jóvenes indígenas, a quienes los padres enseñaban canto, ejecución instrumental y, en menor medida, lectura musical. Muchos de ellos aprendieron a tocar flautas, violas (*guararápeva*) y clavecines, participando activamente en el canto de órgano durante las ceremonias católicas<sup>21</sup>. Para los padres misioneros, esta apropiación del instrumental europeo no solo evidenciaba la capacidad de aprendizaje de los evangelizados, sino que era leída como una prueba tangible de su *progreso* civilizatorio. En esta lógica, como apuntaría Norbert Elias al analizar los mecanismos de distinción en la corte absolutista, el dominio del gusto y la forma —en este caso, el dominio del canon musical europeo— se volvía indicador de refinamiento, obediencia y pertenencia a un orden superior. La renuncia progresiva a las “formas primitivas” era entonces no solo deseada, sino activamente celebrada como signo de disciplina y control de sí. Este mestizaje, sin embargo, desbordó el ámbito religioso. Con el tiempo, sentó las bases de múltiples expresiones musicales brasileñas que siglos después continuarían reflejando ese cruce de herencias, reformulado por nuevas dinámicas sociales.

---

<sup>21</sup> P. Luiz Gozaga, *Influencia Dos Jesuitas Na Colonizao Do Brasil*, 153.

En esta sintonía, aunque con una perspectiva distinta fue propuesta por Raymond Williams en su trabajo *The Long Revolution, Culture and Society* (1961), Williams distingue tres dimensiones de la cultura: una dimensión “ideal”, vinculada a los valores y aspiraciones de perfección humana; una dimensión “documental”, donde la cultura aparece como el conjunto de obras e inscripciones del pensamiento y la experiencia; y una dimensión “social”, donde la cultura se expresa como un modo de vida, hecho de prácticas, instituciones y significados compartidos<sup>22</sup>. Es esta última dimensión —la cultura como forma social— la que permite matizar la perspectiva disciplinaria señalada por Elias, pues muestra que incluso bajo estructuras coloniales de fuerte regulación moral y estética, las prácticas musicales no funcionaron únicamente como mecanismos de obediencia. Por el contrario, fueron también experiencias vividas en las que los actores resignificaron los códigos europeos, reinterpretaron su sentido y produjeron sensibilidades propias que no siempre coincidieron con las expectativas de la Iglesia o de las élites coloniales.

Desde principios del siglo XVI hasta 1556, la figura del *mestre de capela* condensaba esta lógica de civilización musical. Encargado de la música en la iglesia matriz —centro simbólico y administrativo de la comunidad—, su labor excedía la interpretación. El *mestre* debía ser compositor, director, cantor, y dominar instrumentos como el órgano, el arpa, el chelo o el violín. También se le encomendaba la enseñanza de coristas, la composición de piezas litúrgicas, y la organización del repertorio en festividades como la Semana Santa o las misas solemnes<sup>23</sup>. Desde esta función, mediaba entre el poder eclesiástico y los sujetos evangelizados, guiando un proceso de sincretismo musical que no era ajeno a los códigos jerárquicos y de comportamiento que Elías asocia al funcionamiento de las cortes: “El individuo cortesano debía anticiparse constantemente a las expectativas de los demás, aprender a dominarse y a modelar su comportamiento conforme a reglas implícitas, como signo de pertenencia a una élite refinada”<sup>24</sup>. Esta cita revela la lógica de autorregulación afectiva y estética que, aunque nacida en la corte, encontraba resonancia en los espacios de la liturgia colonial: allí donde la música no solo organizaba el rito, sino también los cuerpos, las emociones y los vínculos sociales bajo nuevas formas de jerarquía.

---

<sup>22</sup> Raymond Williams, *The Long Revolution, Culture and Society* (Harmondsworth: Penguin Books, 1961), 57-60.

<sup>23</sup> Diniz, Pe. Jaime. 1972. “Uma notícia Sobre a Música No Brasil Dos séculos XVI E XVII”. *Estudos Universitários* 12 (2):41-58.

<sup>24</sup> Norbert Elías, *La sociedad Cortesana* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1982), 131.

En ese marco, el canto antifónico<sup>25</sup> —basado en la alternancia entre dos coros— encontró ecos inesperados en las prácticas musicales indígenas, profundamente ancladas en la repetición como forma de construcción sonora; se cantaba sobre un solo sonido, una base común desde la cual se generaba variación. Sin embargo, Como señaló Mário de Andrade, en la música nativa “el ritmo casi siempre está bien desarrollado y en su mayoría es bastante complejo”; es decir, los ritmos no se subordinaban a una narrativa melódica o armónica, como ocurre en las tradiciones occidentales<sup>26</sup>. En cambio, dominaban la experiencia musical y le conferían estructura y sentido en contextos rituales específicos. La siguiente imagen indica estas particularidades estructurales de la música.

**Imagen 1.** Transcripción musical publicada en *Os Boróros Orientais* por A. Colbacchini y C. Albisetti en 1942. Esta partitura intenta fijar en notación occidental una expresión vocal e instrumental originaria del pueblo Bororo. En la línea superior aparece una melodía vocal con indicación de tempo *Andante* y el texto fonético “*Bakoro-ro Lro.ja to : o bakoro-ro*”, probablemente un fragmento ceremonial o narrativo. La línea melódica, aunque sencilla, revela una métrica regular, con motivos repetitivos que insinúan una estructura cíclica, propia de las formas musicales indígenas. Bajo esta línea, se registran dos patrones de percusión (“1º Bapo” y “2º Bapo”), escritos con signos que imitan golpes repetidos, dispuestos en compases que marcan una base rítmica constante<sup>27</sup>.

Aunque la partitura transcrita puede parecer sencilla a primera vista —con líneas melódicas escasas y un patrón rítmico repetitivo—, esta percepción es solo superficial, la ausencia de grandes fluctuaciones tonales o progresiones armónicas permite que la atención del oyente se centre en los detalles del ritmo: cada golpe, cada silencio, cada acento adquiere un valor expresivo particular. sin embargo, en lugar de buscar variación melódica, la riqueza musical se construye a través de la

<sup>25</sup> El canto “antifónico” es una forma de cantar en la que dos grupos (o una persona y un grupo) se turnan para responderse con frases musicales, como si estuvieran hablando con música. Es una especie de diálogo cantado, que se ha usado desde hace siglos en las ceremonias cristianas. Esta manera de cantar hace que la música suene más viva y organizada, porque cada parte espera su turno y responde a la otra, como en una conversación. Ver en: Donald J. Grout y Claude V. Palisca, *Historia de la música occidental*, trad. León Mames (Madrid: Alianza Editorial, 2004).

<sup>26</sup> Mário de Andrade, *Pequena História Da Música* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015), 39-40.

<sup>27</sup> P. Antonio Colbacchini y P. Cesar Albisetti, *Os Boróros Orientais* (Sao paulo: Companhia Editora Nacional, 1942), 357.

repetición y la insistencia, lo que produce una experiencia sonora que no es lineal, sino cíclica. En esta lógica, la claridad no depende del desarrollo armónico sino de la definición física de los gestos sonoros.

Este tipo de estructura contrasta con las formas musicales occidentales, donde el ritmo suele subordinarse a una línea melódica o a una progresión tonal. Aquí, en cambio, el ritmo es el principio organizador de la composición; sin embargo, como observó Mário de Andrade, la música indígena brasileña desarrolla patrones rítmicos de gran complejidad que no responden a la lógica narrativa de la música europea, sino que generan significado desde la reiteración corporal y colectiva. Así, lo que en clave occidental puede parecer “primitivo” o “rudimentario” revela, al observarse desde dentro, un universo sonoro coherente y sofisticado, profundamente ligado a su contexto ritual y social.

Aunque el contenido de las prácticas musicales litúrgicas coloniales era, en su origen, europeo y religioso, la forma de interpretación permitía a las comunidades indígenas y africanas resignificarlo desde sus propios códigos rítmicos, gestuales y expresivos. Las adaptaciones no fueron simples añadidos decorativos, ni concesiones folclóricas: fueron intervenciones activas insertadas en los márgenes del canon musical europeo. Los pueblos indígenas integraron sus patrones de repetición y uso ritual del canto, entendida no como un simple acompañamiento sonoro, sino como una forma de conexión con lo sagrado, donde el acto de cantar constituía en sí mismo un rito de invocación, memoria y comunión lejos de la función meramente estética que muchas veces asumía el canto litúrgico en la tradición europea, aquí el canto activaba presencias, marcaba ciclos, tejía vínculos colectivos en torno a la tierra, los ancestros o el cuerpo comunitario.

Seguidamente, las poblaciones esclavizadas de origen africano, provenientes de culturas musicales marcadas por el pulso corporal, la polirritmia y la síncopa, intervinieron desde otro ángulo el repertorio litúrgico. Sus contribuciones no se limitaron a los instrumentos de percusión —muchas veces reprimidos o sustituidos por equivalentes “aceptables”—, sino que habitaron la estructura misma de las piezas musicales. El fraseo rítmico, los acentos desplazados, la modularidad del canto responsorial<sup>28</sup> y el uso expresivo del cuerpo (el balanceo, el aplauso, la

---

<sup>28</sup>*Modularidad del canto responsorial* es una forma de hacer música en la que una persona canta una frase corta y un grupo responde con otra, repitiendo ese patrón varias veces. Es como una conversación musical por turnos, usando

repetición variada) inyectaron en la música sacra una vitalidad que desbordaba las exigencias del decoro religioso.

Como señala Roger Bastide, la música africana se infiltró por todos los poros del catolicismo popular brasileño, no solamente como ritmo, sino como estructura espiritual, como manera de vivir y de sentir el rito: “La música de los tambores suprimía la de los océanos, hacía revivir un momento a África y permitía, en una exaltación al mismo tiempo frenética y regulada, la comunión de los hombres en una misma conciencia colectiva”<sup>29</sup>. Leída en clave histórica, esta frase sugiere algo más que una expresión de identidad: revela un campo de tensión entre dos formas de ordenar el mundo. Primero, el proyecto colonial buscaba imponer disciplina, homogeneidad y control emocional. En segundo lugar, el tambor articulaba otra lógica —colectiva, corporal, insumisa. Sin embargo, lo que para el poder debía ser contención, se convertía, a través del ritmo, en persistencia. Y lo que parecía liturgia cristiana, contenía en su interior una memoria ritual que no había sido del todo domesticada.

Aunque el contenido era europeo y religioso, la forma misma de interpretación no se mantuvo intacta. Fue moldeada, absorbida y finalmente alterada por quienes la ejecutaban. Las comunidades indígenas añadieron sus patrones repetitivos, sus silencios rituales, sus formas cíclicas de concebir el canto; no obstante, las voces africanas, llevaron consigo la síncopa, el desplazamiento rítmico, la variación incansable, incluso cuando el compás impuesto buscaba disolver toda marca de origen. A veces, estos elementos aparecían suavizados, casi escondidos entre corcheas obedientes, pero nunca desaparecían del todo. Volvían, una y otra vez, en forma de acento, de pausa, de desvío melódico así se formó un sincretismo que no fue planeado, que no respondía a un programa, pero que emergía con fuerza en la práctica viva del canto y de la celebración. Y ahí, justo ahí, reside la paradoja y la potencia del sistema jesuita. Como señala Gilberto Freyre:

“El sistema jesuita nos parece muy importante para explicar la formación cultural de la sociedad brasileña: incluso allí donde esta formación da la idea

---

pequeños bloques de sonido. Esta forma se encuentra tanto en músicas africanas como en cantos religiosos, y permite que muchas personas participen fácilmente, sin que la música tenga que ser complicada o muy cambiada todo el tiempo. Ver en: Francisco Cruces, *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, 2.<sup>a</sup> ed. (Madrid: Editorial Trotta, 2008).

<sup>29</sup> Roger Bastide, *As Religiões Africanas no Brasil. Contribuição a Uma Sociologia das Interpenetrações de Civilizações* (Sao Paulo: Editora da Universidade de Sao Paulo, 1971), 72.

de haber sido más rígidamente europea -la catequesis jesuita-, habría recibido la influencia suavizadora de África. La mediación africana en Brasil acercó los extremos, que sin ella difícilmente se hubieran entendido tan bien, a la cultura europea y amerindia, extrañas y antagónicas en muchas de sus tendencias”<sup>30</sup>.

Sin embargo, la noción de una "suavización africana" —formulada por Bastide y reelaborada por Freyre como mediación armonizadora— requiere ser examinada desde una perspectiva menos celebratoria y más atenta a los procesos históricos que la sostienen. Estas lecturas tienden a conferir a lo africano un papel conciliador y dúctil, mientras reservan para lo europeo la figura de forma estable y normativa, reeditando así jerarquías coloniales bajo la apariencia de equilibrio cultural. Tal como ha mostrado Micole Seigel, buena parte de la literatura sobre “relaciones raciales” en Brasil construyó la imagen de un país definido por la armonía y la pluralidad, no como resultado de procesos sociales verificables, sino como una operación intelectual heredada del siglo XIX y útil para proyectos nacionalistas, abolicionistas e incluso eugenésicos<sup>31</sup>; es decir, la influencia suavizadora no puede leerse solo como una descripción, sino como una categoría que estructuró modos específicos de pensar el mestizaje y sus dinámicas de poder.

Es precisamente aquí donde resulta pertinente la perspectiva procesual propuesta por Norbert Elias. En lugar de concebir la cultura brasileña como el producto final de tres herencias que se complementan —visión presente tanto en Bastide como en Freyre—, Elias invita a leerla como una configuración histórica en constante transformación, tejida por relaciones de interdependencia marcadas por desigualdad, conflicto y adaptación mutua. Las prácticas musicales y rituales no derivan de un equilibrio preexistente, sino de la fricción entre grupos situados en posiciones desiguales del campo colonial, donde cada parte influye y es influida en el curso del contacto. Desde esta óptica, la mezcla no es el resultado armonioso de aportes equivalentes, sino el efecto dinámico de negociaciones, coerciones y resistencias que reconfiguran tanto a dominadores como a dominados. La música —en su circulación, sus apropiaciones y sus

---

<sup>30</sup> Gilberto Freyre, *Casa-grande e Senzala*, 63.

<sup>31</sup> Micole Seigel, “Beyond Compare: Comparative Method after the Transnational Turn”, *Radical History Review*, 91. (2005), 62-90.

---

tensiones— aparece así no como símbolo de cordialidad, sino como espacio donde se inscribe la historicidad material de estas relaciones.

Esta lógica de interdependencia, donde las formas dominantes eran al mismo tiempo moduladas por las estrategias de quienes debían adaptarse a ellas, no se limitó al ámbito litúrgico. Persistió, mutó y reapareció —a veces con nuevas máscaras— en las expresiones populares que configuraron la cultura sonora brasileña en los siglos siguientes. El sincretismo religioso-musical forjado en los espacios coloniales, entre el canto sacro, el tambor africano y el ritual indígena, dejó huellas profundas que no se disolvieron con la secularización ni con el paso del tiempo. Por el contrario, esas marcas reaparecieron en la samba de terreiro, en las procesiones híbridas, en los instrumentos reciclados y en las cadencias que, incluso cuando se alejaban de la iglesia, seguían llevando dentro de sí la memoria del altar.

Tal como señala Norbert Elias, las formas externas del comportamiento —el gesto contenido, la voz modulada, la secuencia de movimientos aprendidos— no eran simples apariencias: escondían un complejo tejido de tensiones, equilibrios y reajustes constantes dentro de configuraciones sociales jerarquizadas. También en la música brasileña colonial, lo que resonaba no era solo una estética sonora, sino el eco de relaciones desiguales, de fuerzas en tensión, de negociaciones cotidianas entre lo impuesto y lo reapropiado; sin embargo, en este sentido, la música debe ser comprendida no como una forma pura, sino como una práctica cultural híbrida, atravesada por lo que Néstor García Canclini llama “estrategias de reorganización simbólica”, en las que lo tradicional y lo moderno, lo local y lo europeo, coexisten de manera conflictiva pero creativa.

Desde esta doble mirada —la configuración de Elias y la hibridación de Canclini—, lo que emerge en la música litúrgica colonial no es simplemente un encuentro entre culturas, sino un terreno movedizo donde se redefine continuamente qué se entiende por lo sagrado, por lo legítimo y por lo nacional. Escuchar esas sonoridades, incluso siglos después, es escuchar la historia en su forma más sensible. ¿no será entonces que lo que hoy reconocemos como música brasileña nació, en realidad, en ese espacio intermedio invisible —entre lo sagrado y lo profano, entre la imposición y la reapropiación, entre Europa y sus márgenes?

## 1.2 Imperio

Hacia 1807, cuando las tropas de Napoleón se abalanzaban sobre Lisboa y el viejo continente se incendiaba bajo el signo de la guerra, un episodio de proporciones insospechadas comenzaba a gestarse en el Atlántico sur. La venida de João VI y la corte portuguesa a Brasil, un hecho que en apariencia podía leerse como una huida, acabaría marcando uno de los puntos de inflexión más trascendentales en la historia política, económica y cultural del territorio americano. Río de Janeiro, hasta entonces una capital colonial entre muchas, despertaba súbitamente al papel inédito de centro de un imperio trasatlántico.

En este marco, con la llegada de la corte bragantina no solo se transformó la administración colonial: se instauró un nuevo régimen de escucha en la ciudad. Las instituciones cortesanas —orquestas, teatros, salones oficiales— reordenaron las jerarquías sonoras del espacio urbano y consolidaron la música europea como signo de prestigio y civilidad, deslizando las prácticas afrobrasileñas a un segundo plano. Allí comenzó a definirse una estructura de gusto que sería fundamental para la relación entre música y nación en el Brasil del siglo XIX y XX. Los salones impulsados por la estética del viejo mundo funcionaron como espacios de sociabilidad donde la música europea representaba refinamiento cultural. Más que simple imitación, estas prácticas consolidaron una noción de civilidad asociada a Europa y reforzaron la distancia entre las élites urbanas y las tradiciones populares. No obstante, esos mismos salones se convirtieron también en lugares de mezcla musical: danzas europeas como el vals o la polca empezaron a absorber elementos afrobrasileños presentes en el *lundu* y la *modinha*, generando una hibridación temprana que anticipa debates posteriores sobre autenticidad y nación, y que prefigura la compleja identidad musical brasileña<sup>32</sup>.

Más allá de su dramatismo político, este episodio inauguró un proceso crucial para la historia cultural brasileña: la reorganización de las jerarquías sonoras heredadas de la Colonia. Esta sección analiza cómo la llegada de la corte transformó el paisaje musical urbano, instaurando modelos europeos de distinción —teatros, salones, academias, bandas militares— que convivieron tensamente con prácticas populares afrobrasileñas. El objetivo es mostrar que el Imperio no sólo refinó el gusto de las élites, sino que redefinió quién podía sonar en el espacio público y bajo qué

---

<sup>32</sup> David Appleby, *The music of Brazil* (Texas: University of Texas Press, 1983), 69.

códigos de legitimidad. En esta tensión entre civilidad ilustrada y musicalidades mestizas se gestó una nueva sensibilidad urbana que preparó el camino para las transformaciones de la República.

Esa alteración en el eje del poder tuvo consecuencias directas en la vida cultural y sonora. La corte trajo consigo no sólo instituciones administrativas, sino también modelos europeos de sociabilidad, educación musical y distinción: academias, teatros, bandas militares, impresores, profesores, repertorios y una nueva etiqueta del gusto. En pocos años, Rio de Janeiro dejó de ser un enclave periférico para convertirse en un laboratorio de “civilidad” donde la música ocupó un papel central en la regulación del cuerpo, en la definición de lo culto y en la marcación de las jerarquías sociales. Fue allí, en esta nueva economía simbólica inaugurada por la presencia cortesana, donde las prácticas musicales populares se vieron forzadas a dialogar —y a veces a confrontar— con las formas europeas que buscaban imponer un ideal de civilización imperial.

Los colonos, atentos a los movimientos de la corona y sensibles a los signos de reconfiguración, percibieron en aquel traslado no solo un giro administrativo, sino la posibilidad de acceder a formas más directas de reconocimiento, influencia y movilidad. El entusiasmo con que lo recibieron no se explica únicamente por lealtad monárquica, sino por la intuición de que, el traslado de la corte transformaría los circuitos de intercambio —de bienes, de títulos y de prestigio.

A los pocos meses, los mecanismos del viejo monopolio comercial comenzaron a ceder. La apertura al comercio con naciones amigas, especialmente con Gran Bretaña, y la flexibilización de ciertas restricciones manufactureras insinuaban una mutación mayor: la lenta descomposición del orden mercantilista. Con la ley del 16 de diciembre de 1815, Brasil dejaba de ser, en términos formales, una colonia para convertirse en el Reino Unido de Portugal, Brasil y Algarve, y con ello se consolidó un nuevo marco político que alteró tanto el paisaje urbano como el horizonte cultural de Río de Janeiro. Imprentas, academias, teatros, sociedades científicas y protocolos cortesanos reconfiguraron la vida pública, convirtiendo a la ciudad en un centro imperial cuya vitalidad contrastaba con la persistente desigualdad regional<sup>33</sup>.

El resentimiento que pululan en las provincias como Pernambuco, alimentado por el contraste entre los privilegios visibles en Río de Janeiro y las cargas que recaían sobre las demás

---

<sup>33</sup> João Armitage, *Historia do Brasil: Desde a Chegada da Real Família De Braganza, em 1808* (Rio de Janeiro: Imprensa de Villeneuve E. Comp., 1837), 53.

regiones, no tardó en traducirse en acción política. Ya en 1814, surgía allí una sociedad democrática con aspiraciones republicanas, influida por el clima de ruptura continental y los ejemplos atlánticos de independencia. La decisión de elevar Brasil a Reino no fue, por lo tanto, un gesto celebratorio del progreso imperial, sino una estrategia para contener el descontento y evitar que la colonia siguiera la senda de sus vecinos españoles<sup>34</sup>.

Todos estos reajustes políticos y económicos transformaron también la vida sonora del Brasil urbano. La centralización del poder en Río de Janeiro, la llegada de instituciones cortesanas y la reorganización del espacio público crearon nuevos lugares de escucha —teatros, salones, ceremonias reglamentadas— y reconfiguraron la relación entre prácticas afrobrasileñas, repertorios europeos y sensibilidades populares. La música comenzó así a funcionar como marcador de distinción social y, progresivamente, como un lenguaje para imaginar una comunidad política emergente. En este cruce entre política imperial y sociabilidad urbana se gestan las tensiones que, más de un siglo después, harán posible la disputa entre samba, modernidad y nación.

Por otro parte, la presencia de la corte aceleró también la institucionalización de nuevas prácticas musicales. Se fundaron academias, circularon partituras italianas y se inauguró el Real Teatro de São João, donde la ópera europea se consolidó como emblema de refinamiento. Estos espacios, cuidadosamente articulados en torno al gusto cortesano, establecieron jerarquías de escucha que distinguían a quienes participaban del universo letrado y urbano.

Sin embargo, más allá de estos circuitos regulados, persistían otras formas sonoras que no respondían al ideal de civilidad impuesto desde la capital. En las provincias del norte —y aun en los márgenes de la propia ciudad— sobrevivían repertorios comunitarios donde el tambor, la síncope y la voz colectiva trazaban ritmos ajenos al ritual del concierto. Este entrelazamiento desigual entre los códigos europeos y las prácticas populares produjo una sociabilidad musical ambigua. En los salones del siglo XIX, la imitación del viejo mundo convivía con transformaciones locales —las que imponía el trópico— y que desbordaban las expectativas de sus anfitriones<sup>35</sup>. Poco a poco, el control sobre las referencias a las glorias europeas cedía ante lógicas sonoras que

---

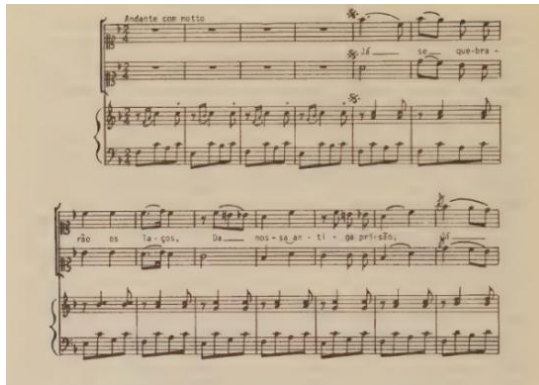
<sup>34</sup>João Armitage, *Historia do Brasil: Desde a Chegada da Real Família De Braganza, em 1808*, 54.

<sup>35</sup>Javier Moro, *El imperio eres tú* (Barcelona: editorial Planeta, 2011), 493.

escapaban al protocolo cortesano. De ese roce, inevitable y cotidiano, surgió una sensibilidad mestiza que marcaría profundamente la historia musical del Brasil urbano.

En las festividades y veladas menos formales de la segunda mitad del siglo, comenzaron a diluirse las fronteras entre la música de arte europea, las arias de ópera y las formas locales como el *lundum* y la *modinha*, géneros que desde décadas atrás circulaban entre lo culto y lo popular. El *lundum* —danza y canción de origen afroatlántico— había sido adoptado en los salones aristocráticos de Río y Lisboa, mientras que la *modinha*, más cercana al sentimentalismo europeo, se adaptaba con facilidad a repertorios urbanos<sup>36</sup>.

Para la década de 1830, ambas formas habían desarrollado un lenguaje híbrido: la canción *lundu* de las ciudades incorporaba rasgos emotivos típicos de la *modinha* de salón. Un ejemplo elocuente de esta ambigüedad puede encontrarse en la canción portuguesa “*Já se quebrarão os laços*”, atribuida a José de Mesquita, compuesta en *moda do lundu*.



**Imagen 2.** Publicada en el *Jornal de Modinhas* en 1792 por los editores franceses Domingos Francisco Milcent y Pedro Anselmo Marchal, la canción “*Já se quebrarão os laços*”, atribuida a José de Mesquita en 1792<sup>37</sup>.

En el equilibrio inestable de tensiones culturales que configuraban el espacio sonoro luso-brasileño hacia finales del siglo XVIII, ciertas composiciones se convertían en espejos de una sensibilidad ambigua, marcada tanto por el deseo de imitar los modelos europeos como por la imposibilidad de su reproducción purista. Para el caso de “*Ya se romperán los lazos*”, escrita en

<sup>36</sup> Gerard Behague, “La música en Brasil”, en *La música en Latinoamérica* (Caracas: Monte Avila Editores, 1983), 137-139.

<sup>37</sup> Fuente tomada de: David Appleby, *The music o Brazil*, 68. [Já se quebraram os laços](#)

metro binario y con indicación de tempo *Andante com moto*<sup>38</sup>, la pieza responde formalmente al estilo de las *modinhas* de salón: melodía contenida, lirismo medido, ornamentación vocal discreta y frases regulares, características que la acercan a las arias operísticas italianas tan valoradas por el gusto ilustrado<sup>39</sup>.

Sin embargo, más allá de esta apariencia cuidadosamente construida —donde todo parece obedecer al equilibrio y a la norma—, la obra deja entrever una zona de fisura, un deslizamiento casi imperceptible hacia otro horizonte sonoro: el del *lundum* afrobrasileño. No se trata de una cita explícita ni de una ruptura abierta, sino de una infiltración sutil, perceptible en el acompañamiento sincopado, en el impulso rítmico que empuja desde abajo y en ciertos contornos melódicos que invitan al cuerpo a entrar en el canto<sup>40</sup>. Esa dimensión corporal, apenas contenida, introduce una tensión productiva en la obra: sentir sin desbordarse, moverse sin romper el equilibrio.

No obstante, en ese entramado sonoro en constante transformación, danzas de origen europeo como el vals, la polka, la *mazurka* o el *chotís* —así como importaciones hispano-caribeñas como la habanera o el tango— comenzaron a perder, poco a poco, sus contornos originales. Al llegar al suelo brasileño, esas formas musicales eran recibidas con entusiasmo, pero también con oídos y cuerpos que operaban bajo otras lógicas rítmicas y expresivas. Lo que en apariencia seguía siendo música de carácter europeo —organizada, armónica, decorosa— se encontraba, en la práctica, desbordada por una asimilación sutil pero constante de nuevas sonoridades, acentos, gestos y formas de sentir.

Con lo anterior, conviene adherir que, hacia la segunda mitad del siglo XIX, los salones aristocráticos y burgueses de Brasil comenzaron a funcionar como espacios de mezcla cultural; sin embargo, las rígidas distinciones entre la música de arte europea —con sus arias de ópera y sus

---

<sup>38</sup> “*Andante com moto*” es una forma en que los compositores indican cómo debe sonar una canción. “*Andante*” quiere decir como si uno caminara tranquilo, sin correr. Y “*com moto*” significa que, aunque sea tranquilo, debe tener un poco de energía y no volverse aburrido. Es como caminar con ritmo, sin prisa, pero con ganas. Ver en: Don Michael Randel, ed., *The New Harvard Dictionary of Music* (Cambridge: Harvard University Press, 1986), s.v. “*andante*”, 38.

<sup>39</sup> Idea de Mozart de Arujo en David Appleby, *The music o Brazil*, 72.

<sup>40</sup> Renato Almeida, *Historia Da Música Brasileira* (Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp, 1942), 171.

danzas regladas— y las expresiones populares coloniales como los *lundus*<sup>41</sup> y las *modinhas*<sup>42</sup>, comenzaron a desdibujarse. Este proceso de asimilación no solo transformó el carácter original de muchas de esas formas musicales, sino que permitió el surgimiento de un repertorio híbrido, profundamente enraizado en la realidad social del país. Para el siglo XIX, el concepto *lundu* mutó no sólo al abarcar canciones y danzas sino también a poemas y, a mediados del siglo, a composiciones instrumentales<sup>43</sup>. No obstante, a mediados de siglo, este género instrumental se consolidó como un precursor directo de otros géneros clave de la música popular urbana brasileña, como el batuque, el *maxixe*, la samba y otras expresiones de música popular urbana.

Así pues, aunque la música de salón mantuvo un aura de refinamiento europeo, la influencia afrobrasileña introdujo nuevas síncopas, ritmos desplazados y cadencias melódicas que enriquecieron y alteraron la experiencia sonora. En este cruce, instrumentos y bailes antes considerados populares —incluidos los de herencia hispano-africana— fueron incorporándose lentamente a los repertorios urbanos ilustrados. La habanera, el tango y la polca, dominantes en la segunda mitad del siglo XIX, actuaron como vectores de contagio rítmico que estimularon el surgimiento de géneros como el *maxixe*: una música ambigua, urbana y mestiza, que sellaría la transformación definitiva del gusto musical brasileño.

El proceso de transformación de la música europea en música de los salones brasileños puede observarse en el Album Pitoresco Musical, colección de ejemplos de música de los salones de mediados del siglo, publicado en el decenio de 1850. Para este caso se ha escogido la polka de Eduardo M. Ribas.

---

<sup>41</sup> El origen mismo de *lundu*, aun suscita controversia, como menciona Edilsson de Lima este era fundamentalmente negro que se ha definido como un canto y danza africana de origen angoleño, llevados a Brasil por esclavos bantúes de Angola.

<sup>42</sup>La *modinha* del siglo XIX que se desarrolló a partir de la herencia portuguesa que aportó su tradición melódica y lírica y el aria de la ópera italiana, y el segundo tipo que consiste al romanticismo popular, es decir, canciones sentimentales semejantes a las baladas de carácter romántico que añoraban temas de amor, melancolía y anhelo.

<sup>43</sup>Edilson de Lima, “A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos” (Tesis doctoral, escola de Comunicações e Artes de la Universidad de São Paulo, 2010), 10.



**Imagen 3.** Eduardo M. Ribas, Gloria, *Álbum Pintoresco*<sup>44</sup>.

La pieza de Eduardo M. Ribas<sup>45</sup> —compositor y pianista activo en la segunda mitad del siglo XIX— representa con nitidez el tipo de músico que habitaba el espacio sonoro de los salones urbanos brasileños en el tránsito entre el Imperio y la modernidad. Su inclusión en el *Álbum Pitoresco Musical*, ofrece una imagen sonora precisa del momento de inflexión en que se encontraba la música de salón brasileña, aun firmemente anclada en los modelos formales europeos, pero ya atravesada por modulaciones locales. Formalmente, la obra conserva los elementos estructurales clásicos: una introducción definida seguida por la sección principal, marcada como polka, que organiza la experiencia musical en torno a un ideal de orden, elegancia y previsibilidad armónica; sin embargo, en ese marco pulido comienzan a insinuarse otras tensiones rítmicas y sensibilidades que hablan de un oído brasileño en transformación.

No fue, por tanto, un outsider, ni un representante de la tradición popular oral, sino un compositor integrado al proyecto civilizatorio del Brasil imperial, que buscaba armonizar el gusto europeo con una sensibilidad local cada vez más mestiza.

No obstante, esa superficie armónica contenida no consigue ocultar del todo el movimiento de fondo que comienza a transformar el oído brasileño. A lo largo de la pieza, se perciben irregularidades rítmicas sutiles —síncopas inesperadas, acentos desplazados, inflexiones melódicas que tensan levemente la simetría del compás binario— que alteran el flujo regular del baile y cargan la música de una expresividad más corporal y emotiva. No es un desvío estridente,

<sup>44</sup> Rio de Janeiro- Álbum Pintoresco- Musical- 1856 E 2014. [RIO DE JANEIRO - ÁLBUM PITOESCO-MUSICAL - 1856 E 2014 - Discografia Brasileira](#)

<sup>45</sup> Ribas." *Uma Dinastia de músicos no Porto do século XIX*", [Ribas uma dinastia de musicos no Porto - Eduardo Medina Ribas](#)

sino una transformación desde dentro: la viva *polka* centroeuropea se vuelve aquí *molto expressivo*, modulada por la temperatura emocional del trópico, por la sensualidad discreta del gesto mestizo, por la escucha afilada de un público que, sin abandonar del todo la referencia europea, ya no se identifica por completo con ella.

Este es el hecho que distorsiona la continuidad aparente del orden sonoro: lo que parece una repetición fiel del canon europeo comienza a vibrar con otras intensidades, a anunciar una transformación que aún no se nombra, pero ya se escucha. La música, antes que reflejo, es anticipación: revela fisuras, marca transiciones, enuncia lo que el discurso todavía calla<sup>46</sup>. En ese sentido, el concepto de “escucha afilada” de los públicos urbanos brasileños no solo acompaña un cambio estético, sino que lo prefigura; sin embargo, no se trata simplemente de modas o variaciones estilísticas, sino de un oído que comienza a percibir el mundo de otro modo. Desde aquí, Pierre Bourdieu, permite dar un paso más: si la música anticipa, es porque hay disposiciones sociales — *habitus*— que están siendo reconfiguradas.

En los salones del siglo XIX, el gusto ya no obedece pasivamente al prestigio europeo, sino que se transforma al contacto con otros ritmos, otros cuerpos, otros modos de sentir. Lo legítimo ya no es lo puro, sino lo adaptable. Lo nacional no nace de una invención brusca, sino de una lenta y silenciosa redistribución de lo que se permite escuchar como propio. En otras palabras, la elegancia ya no residía únicamente en la fidelidad al canon, sino en la capacidad de modularlo, de hacerlo sonar familiar sin perder del todo su exotismo.

Antes de dar paso a la nueva era de la música brasileña, resulta imprescindible cerrar este breve pero significativo recorrido por la expansión de la música carioca, que, más que un fenómeno sonoro aislado, ha sido una de las piedras angulares en la construcción de la identidad musical del país. A través de los salones, las calles, las iglesias y los teatros, este viaje nos ha permitido observar cómo las tradiciones europeas, africanas e indígenas no solo coexistieron, sino que se entrelazaron en una trama compleja de apropiaciones, tensiones y mestizajes. Desde sus primeras manifestaciones, la música carioca fue reflejo de las dinámicas sociales, políticas y culturales de Brasil; sin embargo, la herencia portuguesa fijó el sistema tonal, la cuadratura estrófica y,

---

<sup>46</sup> Jacques Attali, *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música* (México: Siglo XXI editores, s.a. de c.v., 1997), 39-45.

probablemente, las primeras síncopas que —al contacto con la riqueza rítmica africana— adquirieron una fuerza expresiva particular. La síncopa, expandida y recodificada en esa interacción, se convirtió en uno de los signos rítmicos más característicos de la música brasileña, visible en géneros como el *lundum*, la *modinha* o el naciente *maxixe*.

En el análisis de las formas musicales que emergen del Brasil colonial, el uso de ciertos instrumentos no puede comprenderse adecuadamente si se aísla cada elemento como un hecho cultural cerrado sobre sí mismo. Su verdadero sentido se revela solo cuando se les inscribe dentro de la configuración social más amplia en la que participaron —una configuración marcada por relaciones desiguales, traslados forzados, procesos de apropiación, y también de invención colectiva.

Los instrumentos de cuerdas de origen europeo —el piano, la guitarra, el cavaquinho— no llegaron a Brasil como simples objetos sonoros, sino como portadores de un sistema armónico, un modo de codificar el tiempo y un ideal estético que buscaba imponer jerarquías sensibles: ordenar el oído, disciplinar el gusto, modelar la emoción. Su ejecución no era neutra: respondía a un proyecto de civilidad en el que lo bello coincidía con lo simétrico, lo temperado, lo racional.

Pero al entrar en contacto con los ritmos e instrumentos afrobrasileños —la *ganzá*, la *puíta*, la *cuíca*, el *atabaque*— esa lógica comenzó a reconfigurarse. No fue una simple superposición de capas sonoras, sino una transformación profunda de las formas de percepción. Como señaló agudamente Mário de Andrade, estos instrumentos de percusión, casi todos de naturaleza rítmica: "se prestan a una rítmica tan dinámica, tan incisiva, incluso contundente, que serían la envidia de Stravinsky y Villa-Lobos"<sup>47</sup>. La comparación no es gratuita: insinúa que allí donde Europa buscó armonía, América produjo tensión, desplazamiento, vitalidad estructural.

La historia no avanzó como un simple encuentro entre culturas diversas, sino como una configuración de interdependencias: los instrumentos dialogaron, se enfrentaron, se adaptaron unos a otros, y en ese proceso mutuo, adquirieron nuevas funciones y significados. Lo que era percusión ritual se volvió acompañamiento festivo; lo que era melodía cortesana terminó empujada por la síncopa del tambor. Ningún instrumento conservó intacto su sentido original. Todos fueron transformados, no por una voluntad externa, sino por las relaciones sociales específicas que los

---

<sup>47</sup> Mário de Andrade, *Pequena História Da Música* (Rio de Janeiro: nova fronteira, 2015), 171.

articularon en un nuevo sistema. Así, lo que en apariencia podría interpretarse como una simple mezcla —una suma de sonidos europeos, africanos o indígenas— es en realidad el resultado de un proceso de larga duración, en el que las condiciones materiales, los órdenes simbólicos y los hábitos corporales se transformaron conjuntamente. Estos instrumentos no solo produjeron música: produjeron sensibilidad social y en esa configuración, históricamente situada, es donde comienza a perfilarse una musicalidad brasileña que ya no puede ser comprendida ni explicada desde categorías puramente europeas.

### 1.3 República

Con la llegada de la República, el Brasil urbano adquirió un pulso distinto. Las calles, los cafés y los clubes nocturnos se poblaron de nuevos sonidos y de públicos más diversos, mientras la prensa y las primeras tecnologías musicales ampliaban las formas de escuchar y de participar en la vida cultural. Esta sección examina cómo estas transformaciones reconfiguraron las sensibilidades musicales brasileñas: cómo la expansión del espacio público urbano permitió que prácticas afrobrasileñas —antes confinadas a márgenes coloniales e imperiales— ingresaran al centro mismo de la experiencia moderna. No obstante, aquí se analiza la relación entre urbanización, gusto y mestizaje, al mostrar que la República no solo diversificó los repertorios, sino que redefinió las jerarquías culturales al poner en circulación nuevas sociabilidades culturales y musicales. Fue en este terreno heterogéneo, conflictivo y creativo donde comenzaron a consolidarse las formas de modernidad musical que, décadas más tarde, darían lugar a la samba urbana y posteriormente al bossa nova.

El tránsito hacia el siglo XX no representó una ruptura súbita, sino la transformación paulatina de una configuración cultural que ya venía desplazándose desde el siglo anterior. La música, que durante siglos había respondido a órdenes relativamente estables —el litúrgico, el cortesano, el popular local—, comenzó a reorganizar sus relaciones internas al calor de nuevas condiciones técnicas, sociales y políticas del nuevo siglo. Dejó de estar anclada exclusivamente al ritual, al teatro o al salón para convertirse en vehículo de circulación pública, mercancía reproducible, y forma de experiencia colectiva.

Lo que se reconfiguraba no era solo el modo de hacer música, sino el modo de escucharla, de reproducirla, de atribuirle sentido. Los patrones formales heredados del clasicismo europeo en figuras como Beethoven, Schubert y Wagner etc., —la sonata, el lied, la ópera— habían ya

experimentado tensiones desde el siglo XIX, transformándose bajo el peso del romanticismo en expresiones de subjetividad intensa y, a menudo, inestables. No obstante, esa inestabilidad estética coincidía con otra, más estructural: el desplazamiento de la música del ámbito restringido de las élites hacia espacios sociales más amplios, donde las clases trabajadoras, medias y mixtas sostenían nuevas instituciones musicales —coros obreros, orquestas de batallón, manuales escolares, enseñanza doméstica— como parte de su formación sensible y ciudadana.

Con el ingreso al nuevo siglo, este proceso se aceleró. Las tecnologías de grabación, la impresión de partituras, la radiodifusión, y más tarde el cine y el disco, multiplicaron exponencialmente los circuitos de circulación sonora; sin embargo, las fronteras geográficas, antes marcadas por el repertorio o la lengua, comenzaron a disolverse en el aire. Como bien señala Pablo Palomino:

“Migraciones cercanas y lejanas diseminaron repertorios tradicionales en nuevos circuitos, en los bordes de las ciudades en crecimiento, en las nuevas áreas de explotación económica, en trincheras, barcos, teatros y burdeles. Y en cilindros, ondas de radio, salas de cine y partituras, así como en la oralidad y en una nueva disciplina, la musicología.”<sup>48</sup>.

Lo anterior condensa de forma elocuente el carácter expansivo, casi incontrolable, que adquirió la música en el siglo XX. Ya no limitada a escenarios rituales o regionales, la música atravesó trincheras, migraciones, radios, discos y espacios liminales como burdeles, salones de variedades o fábricas permite vislumbrar una transformación estructural en la forma en que las sociedades producen, distribuyen y experimentan la música. Esa circulación tiene consecuencias que desbordan lo sonoro: modifica los hábitos, las emociones, los códigos de comportamiento colectivo.

Desde esta perspectiva, hay una clave interpretativa más profunda. Según Norbert Elias las formas de ocio, placer y control del cuerpo no son ajenas a los procesos históricos de configuración social: “la habituación a una previsión a más largo plazo, la regulación más estricta del comportamiento y de las emociones que sus funciones y su posición convierten en costumbre de las respectivas clases superiores, constituyen instrumentos importantes de superioridad sobre los

---

<sup>48</sup> Pablo Palomino, *La Invención de la música latinoamericana: Una historia transnacional* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2022), 22.

demás”<sup>49</sup>. Esta observación permite pensar la música del siglo XX —y las nuevas formas de escuchar, grabar, seleccionar o clasificar sonidos— como parte de una red de prácticas que no solo articulan lo sensible, sino que también estructuran jerarquías sociales y culturales.

La música del siglo XX comienza a funcionar como mecanismo de regulación afectiva y de modelación de la sensibilidad. Escuchar de cierto modo, preferir ciertos géneros, dominar ciertos códigos, se convierte en una forma de distinción, pero también en una manera de regular las emociones colectivas y de proyectar un orden simbólico en una sociedad que se vuelve cada vez más interdependiente. Sin embargo, con la expansión de los medios técnicos no solo se amplió el acceso a la música: alteró su función social; lo que antes era un ritual colectivo ligado a un calendario religioso o a una fiesta local, se volvió experiencia cotidiana, individual, portátil. Las emociones ya no necesitaban un salón ni un templo: podían activarse en un disco, en la radio, en una voz grabada.

En este nuevo régimen de sensibilidad, Río de Janeiro, como metrópolis cultural, se convirtió en uno de los escenarios privilegiados de esa transformación. Allí convergieron no solo géneros y tecnologías, sino también proyectos de Estado, políticas de integración simbólica y economías del gusto popular. Y fue en ese cruce —entre samba, industria fonográfica, radiodifusión y carnaval— donde comenzó a dibujarse, con fuerza inédita, la configuración sonora de la modernidad brasileña.

Pero esta identidad no fue inmediata ni unívoca. Al contrario: surgió de un mosaico de tradiciones en competencia, cada una anclada en historias sociales y territoriales distintas. ¿Cuál era, entonces, la música que debía representar a Brasil? ¿El *lundú* afroangoleño que circulaba en Río desde el siglo XIX? ¿Las polcas de los inmigrantes europeos en São Paulo? ¿Los cantos indígenas del norte o Tal vez las canciones de la era Meiji traídas por los japoneses al estado de Paraná? ¿O acaso las obras compuestas en los conservatorios urbanos, todavía influenciadas por la música de salón europea?

a) *El Gobierno Novo (1930-1945 y 1950-1955)*

El siglo XX no resolvió la pluralidad de tradiciones musicales que coexistían en Brasil, pero sí las integró dentro de una narrativa de unidad nacional. En este contexto emergió el Estado

---

<sup>49</sup> Norbert Elías, *El proceso de la Civilización Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1989), 589.

Novo, proyecto modernizador y autoritario que, bajo Getúlio Vargas, reconfiguró no solo la economía y la estructura política, sino también el campo cultural. La modernización industrial — sostenida por empresas estatales estratégicas y por la centralización del poder— vino acompañado de una política cultural que entendía la producción simbólica como parte constitutiva del proyecto nacional.

La cultura popular no fue un accesorio del régimen: fue integrada activamente como herramienta de cohesión y pedagogía cívica. Como muestra Arnaldo Contier en su estudio *canto orfeônico, educação e getulismo* (1998), el Estado Novo articuló un proyecto educativo en el que la música era concebida como tecnología de ciudadanía. Bajo la dirección de Heitor Villa-Lobos, miles de estudiantes fueron movilizados en espectáculos públicos donde se entonaban himnos patrióticos y cantos basados en el folclore—una práctica que el propio compositor describía como el “sortilegio de la música” capaz de modelar la conciencia nacional<sup>50</sup>. En estos eventos, explica Contier, el canto colectivo operaba como antídoto contra el individualismo de la Vieja República e instauraba un ideal de integración del sujeto en la colectividad. Este programa de disciplinamiento sonoro, articulado desde el Estado, fue decisivo para elevar la samba —hasta entonces un género marginalizado— a la condición de símbolo nacional, y para reorganizar lo racial, lo festivo y lo afectivo en función de una sensibilidad patriótica.

A comienzos de los años treinta, la crisis del modelo agroexportador brasileño —acentuada por el desplome del precio del café tras el crac de 1929— reveló las fragilidades estructurales de la República oligárquica. La polarización política, el avance de los movimientos obreros y la presión de nuevas fuerzas urbanas configuraron un escenario de incertidumbre que precipitó la Revolución de 1930 y el ascenso de Vargas. Como advierte Walter Benjamin, la modernidad técnica produce masas susceptibles de ser disputadas entre proyectos emancipadores y dispositivos de disciplina, el Estado Novo optó por esta última vía. En términos benjaminianos, su proyecto tendía “naturalmente a una estetización de la vida política”<sup>51</sup>, donde el culto al líder y la movilización emocional constituían formas de violencia simbólica ejercidas sobre las masas y, a la vez, sobre los propios medios artísticos subordinados al ritual político. El régimen consolidó así un

---

<sup>50</sup> Arnaldo Contier, *Passarinhada Do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo* (Sao Paulo: EDUSC, 1998), 36.

<sup>51</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros ensayos sobre arte, técnica y masas*, 1.ª ed. (Madrid: Alianza, 2021), 27.

Ejecutivo fuerte, instituyó mecanismos de censura y desplegó un aparato represivo dirigido a neutralizar cualquier foco de resistencia —desde sindicatos y colectivos anarquistas hasta la prensa liberal— mientras construía mecanismos sofisticados para el control de la sensibilidad colectiva.

Los ideólogos del Estado Novo comprendieron que la construcción de una sensibilidad nacional exigía dominar los medios modernos de comunicación —radio, prensa, discos— y, en particular, aquellas artes capaces de movilizar afectos colectivos con rapidez. Getúlio Vargas insistía en que la prensa funcionaba como un “sacerdocio cívico” y debía ser tratada como tal; es decir, como dispositivo de formación moral de las masas.<sup>52</sup> Esta concepción alcanzó su punto más elaborado con la creación del DIP que reguló contenidos, estandarizó repertorios y promovió una imagen armonizada del Brasil moderno. La radio, convertida en instrumento privilegiado de difusión, permitió articular territorios distantes mediante una escucha común y consolidó la circulación de una música nacional cuidadosamente administrada por el Estado. Aunque este proceso será examinado con mayor profundidad en el capítulo 2, basta señalar aquí que la alianza entre propaganda, medios técnicos y música transformó la cultura popular en una herramienta estratégica de pedagogía cívica y cohesión simbólica.

b) *Fin del Estado Novo y hola experiencia Democrática*

La renuncia de Getúlio Vargas en 1945 marcó el final de una etapa autoritaria, pero no implicó la desaparición de su presencia simbólica. Su legado laboral y su capacidad de movilizar a los sectores populares mantuvieron vivo un respaldo que contrastaba con el rechazo de buena parte de las élites. Esta dualidad —apoyo popular persistente frente a resistencia de los grupos dirigentes— moldeó el tránsito hacia la nueva experiencia democrática. Como observa Thomas Skidmore en *Brasil: de Getúlio a Castello (2007)*, la apertura política ofreció mayores oportunidades para expresar diferencias y conflictos, favoreciendo especialmente a la clase media urbana y a los trabajadores concentrados en las regiones más desarrolladas, quienes pasarían a constituir un bloque electoral decisivo en un sistema donde el voto seguía restringido a los alfabetizados<sup>53</sup>. Esta observación ayuda a comprender cómo la nueva etapa no solo reordenó instituciones, sino actores sociales y sensibilidades en plena expansión urbana. Así, más que el reacomodo institucional, lo decisivo de este nuevo momento fue la reconfiguración urbana y social que se aceleró con la

<sup>52</sup> Arnaldo Contier, *Passarinhada Do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*, 38.

<sup>53</sup> Thomas Skidmore, *Brasil: de Getúlio a Castello* (São Paulo: Editora Schwarcz, 2007), 102.

industrialización y los flujos migratorios hacia las grandes ciudades. São Paulo, Río de Janeiro y Belo Horizonte se consolidaron como centros de una vida moderna que transformó la experiencia de movilidad, de encuentro y, sobre todo, de circulación cultural.

En este contexto más abierto —con radios privadas en expansión, aumento del comercio de discos y una creciente clase media urbana— la música adquirió una autonomía que había sido limitada durante el Estado Novo. La samba, aunque ya convertida en símbolo nacional, comenzó a diversificarse en formas íntimas y nostálgicas como la *samba-canção*, mientras nuevos repertorios transnacionales, especialmente el jazz norteamericano, ampliaban el horizonte estético de los músicos jóvenes. La ciudad se convirtió en escenario de encuentros entre lo popular, lo cosmopolita y lo experimental, preparando las condiciones para la emergencia de sensibilidades sonoras que ya no respondían a la pedagogía estatal, sino a la experiencia cotidiana de una modernidad urbana en expansión.

La participación de Brasil en la Segunda Guerra Mundial intensificó estas tensiones. Aliado a potencias democráticas mientras mantenía un régimen autoritario en casa, el Estado Novo expuso sus contradicciones<sup>54</sup>. Las presiones internas —de estudiantes, de trabajadores urbanos y de sectores intelectuales— aceleraron la caída de Vargas y contribuyeron a la apertura de un clima cultural más cosmopolita y permeable al diálogo con el exterior. Este nuevo ambiente permitió que la cultura musical se expandiera más allá de la función nacionalizadora que había desempeñado en la década anterior, sentando las bases para las mezclas estéticas que, pocos años después, harían posible el surgimiento de la bossa nova

c) *El Desarrollismo de Kubitschek y la caída de Vargas*

A pesar de haber renunciado bajo presión en 1945, Getúlio Vargas reapareció como una de las figuras centrales del nuevo ciclo democrático. Su retorno por medio del voto popular en 1950 no se explicó únicamente por su capital político, sino también por el repertorio afectivo que había construido en el Estado Novo. El eslogan “*Pai dos Pobres*” reactivaba una narrativa de inclusión que vinculaba al líder con una sensibilidad popular moldeada en buena parte por la cultura musical que el régimen había institucionalizado como lenguaje de identidad nacional<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup>Thomas Skidmore, *Uma História do Brasil* (Sao Paulo: Paz e Terra, 1998), 121.

<sup>55</sup>“o Amigo da Ança”, *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 24 de marzo de 1950, 1-2.

Sin embargo, su segunda gestión se desarrolló en un país profundamente transformado: más urbano, con sectores medios en expansión y con tensiones crecientes entre intereses industriales, militares y sindicales. No obstante, en este escenario, el liderazgo de Vargas se volvió progresivamente inestable. Parte de esta erosión fue alimentada por un clima público de sospecha, donde episodios como la acusación del supuesto *Pacto ABC* —difundido por João Neves da Fontoura en la prensa— adquirieron una función simbólica decisiva. Al afirmar que era necesario: “hacer paralizar el intento desagregado del panamericanismo” para preservar la fidelidad al pasado diplomático del país<sup>56</sup>; es decir, la denuncia sugería que el gobierno actuaba al margen del interés nacional. Más que un conflicto diplomático real, estas acusaciones operaron como un mecanismo de deslegitimación que debilitó la narrativa de cohesión entre Estado, pueblo y cultura popular que había sostenido al varguismo.

La crisis del gobierno, por tanto, no fue solo institucional; fue también simbólica. La convergencia de polarización política, sospecha pública y desgaste afectivo fue desarticulando la forma de nacionalismo popular que había dado coherencia al proyecto cultural del Estado Novo. El suicidio de Vargas, el 24 de agosto de 1954, marcó el cierre de ese ciclo histórico: no solo significó la caída de un líder carismático, sino también el agotamiento de un modelo de articulación entre Estado, clases populares y cultura nacional. Esa tensión entre un pasado emocionalmente cargado y un país que avanzaba hacia la modernización acelerada configuró el clima en el que surgirían nuevas sensibilidades musicales durante el desarrollismo de la década siguiente.

Por otro lado, la transición hacia el gobierno de Juscelino Kubitschek en 1955 no borró la herencia varguista, pero la desplazó hacia un nuevo horizonte político y cultural. Su programa desarrollista —modernización acelerada, apertura al capital privado, construcción de Brasilia, expansión masiva de infraestructura— instauró un clima de optimismo en el que la idea de modernidad sustituyó a la de unidad nacional como eje articulador del proyecto estatal. Como señala Boris Fausto, se trató de años de “estabilidad política y confianza”<sup>57</sup>, en los que el país se imaginó a sí mismo como una nación lanzada hacia el futuro. Ese optimismo reconfiguró el papel de la cultura urbana. Las inversiones en transporte, energía y urbanismo expandieron las ciudades y transformaron los espacios de sociabilidad, multiplicando circuitos de consumo cultural antes

---

<sup>56</sup> “Pacto ABC”, *Diario Carioca*, Rio de Janeiro, 4 de abril de 1954, 2.

<sup>57</sup> Boris Fausto, *Historia concisa de Brasil* (Ciudad de México: El colegio de México, 2022), 278.

marginales. En este nuevo escenario, las clases medias urbanas adquirieron un protagonismo inédito como público consumidor de productos culturales que combinaban tradición local con influencias internacionales. La escucha musical comenzó a desplazarse desde los grandes rituales populares hacia ambientes más íntimos y selectivos: apartamentos pequeños, clubes privados, bares sofisticados de la Zona Sul.

Fue en ese cruce —entre aceleración modernizadora, cosmopolitismo cultural y transformación urbana— donde emergió el bossa nova. Lo que Skidmore denominó “los años de la confianza”<sup>58</sup>, que proporcionó el clima ideal para un género cuya estética del susurro, economía melódica y proximidad al jazz expresaba una nueva sensibilidad. No obstante, la contención vocal, la armonía refinada y la introspección no eran simples novedades formales eran signos de un modo de habitar la modernidad urbana, moldeado por una juventud de clase media que aspiraba a participar en los circuitos globales del gusto y la cultura. Sin embargo, esta apertura cosmopolita no estuvo exenta de tensiones.

A medida que el jazz norteamericano adquirió prestigio en los centros urbanos, surgieron voces que lo denunciaban como vehículo del imperialismo cultural. Como muestra Adalberto Paranhos, entre las décadas de 1920 y 1960 el jazz ocupó una posición ambivalente: objeto de vigilancia ideológica, pero también de apropiación creativa. Las jazz-bands que circulaban por ciudades del interior integraban pasos y modas estadounidenses, pero los mezclaban con sambas, *maxixes* y *marchinhas*, configurando un “licuador cultural” en el que lo extranjero y lo local se entrelazaban sin jerarquías fijas<sup>59</sup>.

Asimismo, esta tensión entre modernización y tradición, entre apertura cosmopolita y defensa de lo autóctono, encontró en la samba tradicional una forma de resistencia simbólica; es decir, no se trataba de nostalgia, sino de un proyecto cultural que buscaba sostener una narrativa de identidad nacional a través del sonido. Por ejemplo, compositores como Ary Barroso, figura central de la música popular del siglo XX, articularon en su obra elementos de la samba con arreglos modernos y un fuerte sentido nacionalista, proyectando una imagen sonora del Brasil

---

<sup>58</sup> Thomas Skidmore, *Politics in Brazil, 1930-1964: An Experiment in Democracy* (New York: Oxford University Press, 198), 164.

<sup>59</sup> Adalberto Paranhos, “*Querelas E Aquarelas Do Brasil: O Jazz Na Mira Do Nacionalismo Musical (anos 1920-1960)*,” *Orfeu* 5 (diciembre 2020): 225-577.

popular y mestizo. Esta dimensión pedagógica de la música —que Homi Bhabha denomina “narrativa pedagógica de la nación”<sup>60</sup>— se hace evidente en canciones como *Para machucar meu coração* (1943). Más que un lamento amoroso, su dramatismo melódico convoca al oyente a reproducir una forma específica de sentir “a la brasileña”: tristeza digna, dolor cantado, emotividad urbana. En este registro, la música no solo expresa emociones individuales, sino que forma sujetos colectivos, enseñando modos de sentir y de estar en el mundo. Lo anterior se puede ejemplificar con el siguiente fragmento:

“El mundo es una escuela  
¿Dónde necesitamos aprender? La ciencia de vivir  
Para no sufrir”<sup>61</sup>.

Lleva esta pedagogía a su formulación más explícita. La vida como aprendizaje y el sufrimiento como conocimiento condensan una ética colectiva que convirtió a la samba en una verdadera escuela afectiva de la nación. En contraste, el susurro sofisticado del bossa nova representó una sensibilidad distinta, propia de un país que se urbanizaba, se modernizaba y buscaba inscribir su identidad en un registro global. Así, el período desarrollista no solo transformó la economía y las ciudades: reconfiguró el mapa emocional de Brasil. Entre la intimidad cosmopolita de la bossa nova y la pedagogía comunitaria de la samba tradicional se desplegó un campo sonoro atravesado por tensiones entre futuro y memoria, modernidad y nación, estilos globales y afectos locales. En ese espacio, la música volvió a funcionar como un dispositivo central para narrar —y disputar— el sentido de lo brasileño en la mitad del siglo XX.

*d) 1960: las disonancias del desarrollo*

Con la salida de Kubitschek en 1961 se cerraba el ciclo desarrollista que había proyectado la imagen de un Brasil lanzado hacia el futuro. Pero el empuje modernizador reveló pronto sus fisuras: endeudamiento externo creciente, desigualdades persistentes, tensiones laborales y un sistema político incapaz de absorber las demandas de una sociedad urbana en expansión. El optimismo de los años cincuenta empezaba a desvanecerse, dando paso a un clima de incertidumbre que atravesó no solo la vida política, sino también la sensibilidad cultural del país.

---

<sup>60</sup> Homi Bhabha, *Nation and narration* (London: Routledge, 1990), 385.

<sup>61</sup> Ary Barroso, “*Para machucar meu coração*”. *Letras de Canciones*. [PRA MACHUCAR MEU CORAÇÃO \(EN ESPAÑOL\) - Ary Barroso - LETRAS.COM](#)

La inestabilidad que siguió —marcada por la renuncia de Jânio Quadros y la frágil asunción de João Goulart— no fue simplemente un conflicto institucional. Expresó una disputa sobre el propio significado de modernidad: ¿sería un proyecto económico acelerado, un reformismo social profundo o una restauración conservadora ante los temores de la Guerra Fría?<sup>62</sup> Este debate, lejos de quedar confinado a los discursos políticos, repercutió en el campo musical, donde comenzaron a aparecer signos de desajuste frente al optimismo anterior. La música urbana, que en los años del desarrollismo había celebrado la contención íntima y el pulso moderno —particularmente en el bossa nova—, empezó a convivir con repertorios más tensos, temáticamente cargados y sensibles al conflicto social. Estas disonancias del desarrollo comenzaron a manifestarse también en la producción musical de comienzos de los sesenta, donde el optimismo armónico del bossa nova convivía con señales de desajuste y crítica. Un ejemplo paradigmático es *Influência do Jazz* (1962), de Carlos Lyra, cuya letra expone con claridad la sensación de pérdida y desplazamiento cultural provocada por la modernización acelerada:

“Pobre samba mío  
Se fue mezclando, modernizando, se perdió  
¿Y el revolado, dónde está, ya no hay más?”<sup>63</sup>.

La canción funciona, así como comentario irónico sobre la modernización dependiente de los años cincuenta y principios de los sesenta: una transformación rápida, vertical y condicionada por influencias externas, que producía tanto fascinación cosmopolita como malestar identitario. La música empezaba a registrar, con una claridad creciente, que la modernización brasileña ya no podía sostener el relato de cohesión nacional, anticipando el clima de tensión estética y política que marcaría la década y culminaría en el golpe de 1964.

La caída de Goulart en 1964 no fue simplemente el fin de un gobierno: fue el cierre definitivo de una sensibilidad nacional que se había forjado en la articulación entre Estado, cultura popular y proyecto colectivo de país. Ya antes del ascenso del régimen militar que puso fin al gobierno de Jango, el pacto entre modernización y cohesión social comenzaba a desmoronarse: las reformas de base, impulsadas por decreto, dividían a las élites; las calles se llenaban de discursos irreconciliables; y la música — que hasta entonces había funcionado como símbolo de identidad

---

<sup>62</sup> Thomas Skidmore, *Brasil: de Getúlio a Castello*, 314.

<sup>63</sup> Carlos Lyra, “*Influência do Jazz*”, *Letras de canciones*. [INFLUÊNCIA DO JAZZ \(EN ESPANHOL\) - Carlos Lyra - LETRAS.MUS.BR](#)

compartida—comenzaba a fracturarse en registros más tensos, más íntimos, más contradictorios. Con el golpe, esa fractura se institucionalizó. El Estado ya no se presentaba como mediador simbólico del pueblo, sino como aparato de control y censura. Lo que se apagaba con Jango era que la nación ya no cantaría al unísono; es decir, el pacto sonoro entre pueblo y poder se había roto. Y en ese vacío, nuevas voces —más disonantes, más experimentales, más críticas— comenzarían a buscar otra forma de decir Brasil.

En perspectiva, este recorrido revela una continuidad profunda en la historia cultural brasileña: desde las prácticas musicales coloniales —marcadas por la mediación entre control externo y apropiaciones locales— hasta las configuraciones modernas del oído urbano, la música operó como un dispositivo privilegiado para organizar sensibilidades, jerarquías y pertenencias. La llegada de la corte portuguesa, la domesticación simbólica del pueblo bajo el Estado Novo, el optimismo desarrollista y su posterior crisis no constituyen episodios aislados, sino variaciones de un mismo proceso: la disputa por definir quién escucha, qué se escucha y con qué horizonte afectivo se imagina la nación. Si algo muestra esta trayectoria es que la música nunca fue un simple reflejo del Brasil histórico, sino una tecnología política de largo aliento que modeló formas de convivencia, de conflicto y de identidad. Es esa historicidad del oído —su formación desigual, su permanente reescritura, su capacidad para articular hegemonía y desobediencia— la que permitirá comprender las transformaciones que los capítulos siguientes exploran con mayor detalle.

## Capítulo II. Cuando la samba se volvió nación

A mediados de los años 30, cuando la samba aún era una expresión musical emergente articulada a las cuestiones de raza, clase y cultura de los barrios populares de Río de Janeiro tres procesos de principios de la década ayudaron a construir estos elementos en un amplio proceso de innovación y transformación. El primero y más importante fue el rápido crecimiento de la industria de la radiodifusión, que permitió la difusión de la cultura popular metropolitana en todo el país. El segundo fue la constante intensificación de los intercambios entre los sectores populares y ciertos factores clave de la intelectualidad y la industria cultural —compositores formados, cronistas, periodistas, empresarios del entretenimiento— que comenzaron a reconocer en la samba un potencial expresivo y estético que desbordaba su origen marginal. Y el tercero fue el ascenso del régimen gentulista (1937-1947), que respondía a la exigencia de crear un sentimiento nacional cohesionado que integrase el género sambista como símbolo de la nación brasileña.

### 2.1 Samba y nacionalismo musical

La confluencia de tradiciones culturales y musicales diversas no fue un fenómeno inédito dentro de Brasil. La samba, surgida de los sectores afrobrasileños que habitaban en los barrios marginales de Río de Janeiro, consiguió extenderse y legitimarse en el transcurso del siglo XX a partir de su afianzamiento e interacción entre las élites cariocas y los artistas pertenecientes a las clases populares; dicho intercambio le permitió a la samba en sus múltiples variaciones, superar tanto las barreras sociales que históricamente la mantenían en los márgenes como insertarse progresivamente en los circuitos culturales dominantes. Desde la perspectiva de Pierre Bourdieu, este proceso puede entenderse como una reconfiguración dentro del *campo cultural*, un espacio de disputas donde distintos agentes —dotados de diferentes capitales, ya sean económicos, sociales o simbólicos— luchan por imponer qué formas culturales son dignas de reconocimiento legítimo<sup>64</sup>. La samba acumuló capital simbólico en la medida en que figuras como Noel Rosa, puente entre las favelas y la clase media carioca, dotaron al género de una respetabilidad antes impensada; y la radio, como nuevo espacio de difusión masiva, multiplicó ese prestigio al instalar la samba en el oído nacional. Además, también desde Bourdieu, dichas transformaciones pueden leerse en clave

---

<sup>64</sup> Pierre Bourdieu, “El poder simbólico”, en *Poder, Derecho, Derecho y clases sociales* (Bilbao: Editorial Desclée de Brouwer, 2002), 234.

de habitus, entendido como el conjunto de disposiciones sociales que, al acumular experiencias pasadas, orientan prácticas y percepciones presentes:

“el habitus origina prácticas, individuales y colectivas, y por ende historia, de acuerdo con los esquemas engendrados por la historia; es el habitus el que asegura la presencia activa de las experiencias pasadas que, registradas en cada organismo bajo la forma de esquemas de percepción, de pensamientos y de acción, tienden, con más seguridad que todas las reglas formales y todas las normas explícitas, a garantizar la conformidad de las prácticas y su constancia a través del tiempo”<sup>65</sup>.

En este sentido, la samba no solo cambió de estatus, también transformó disposiciones culturales profundas, al generar nuevas formas de percepción y de sensibilidad compartida que permitieron su tránsito de lo marginal a lo legítimo. Esta transformación no puede leerse únicamente como un proceso de cooptación por parte del Estado Novo; más bien debe entenderse como el espacio de mediación, donde las políticas de control cultural del régimen se entrelazaron con las memorias afroatlánticas persistentes y con las experiencias urbanas de una sociedad en rápida transformación. En ese terreno intermedio, el encuentro entre músicos populares y sensibilidades de clase media dio lugar a ese habitus híbrido; es decir, prácticas nacidas en contextos subalternos que fueron reinterpretadas y apropiadas por sectores que antes las despreciaban, mientras que los sectores populares, al adaptarse a nuevas formas de legitimación, también modificaban sus propias prácticas.

Seguidamente, el sambista Noel Rosa, nacido en el barrio de Vila Isabel de Río de Janeiro en 1910, provenía de una familia de clase media y creció en un entorno donde las fronteras entre lo popular y lo ilustrado eran más porosas. Esa posición ambigua le permitió moverse con soltura entre los espacios culturales de las favelas y los círculos urbanos más elitistas. En sus composiciones, logró incorporar el lenguaje coloquial, las ironías y las temáticas del día a día sin abandonar la sofisticación melódica y lírica, que le permitiría alcanzar tanto a la población más humilde como a los círculos intelectuales. Fue precisamente esta posición intermedia la que le permitió traducir el capital simbólico de la samba de los cerros hacia los circuitos urbanos

---

<sup>65</sup> Pierre Bourdieu, “Estructuras, habitus y prácticas”, en: *El sentido práctico* (Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2007), 87.

letrados<sup>66</sup>, resignificando ambos espacios y consolidándose como una de las figuras más influyentes en la configuración de la música popular brasileña<sup>67</sup>. Más allá de su importancia artística, el papel de Noel Rosa resulta central para comprender la lógica de mediación que caracterizó la trayectoria de la samba en el siglo XX. Él representó el cruce vivo entre habitus populares y sensibilidades de clase media, al generar un repertorio que no solo tradujo el mundo de la calle al lenguaje musical, sino que lo volvió inteligible y legítimo para sectores más amplios.

No obstante, el éxito de la samba en capturar el gusto popular estuvo ligado, en parte, al contexto urbano en el que, durante los años treinta, todavía existían espacios de contacto entre clases medias y sectores populares. Sin embargo, con el avance de la urbanización y la creciente segregación espacial, aquellos escenarios abiertos —patios, carnavales callejeros, esquinas de barrio— fueron perdiendo centralidad<sup>68</sup>. Como observa Marília Giller en su “Breve panorama histórico del jazz en Brasil”, a mediados de los años cincuenta, el epicentro de la experimentación musical ya no estaba en la calle, sino en los clubes nocturnos de Copacabana, como el *Little Club* o el legendario *Beco das Garrafas* (callejón de las botellas)<sup>69</sup>. Allí, jóvenes músicos como Tenório Júnior o Sérgio Mendes etc., exploraban nuevas sonoridades al incorporar armonías y ritmos del jazz norteamericano. Estos clubes, más restringidos y elitizados, condensaban la mutación de la sensibilidad urbana, lo que había nacido como música de esquina y carnaval pasaba a sonar en la penumbra de bares exclusivos, bajo el signo de sensibilidad internacionalizada que vinculaba a Brasil con los circuitos musicales globales<sup>70</sup>.

El proceso de modernización y urbanización acelerada en Brasil a partir de los años cuarenta transformó de manera significativa la estructura de las ciudades y, con ella los espacios de sociabilidad que habían permitido el encuentro entre clases. Como ha demostrado Teresa Caldeira en su estudio *Cidade de muros*, el nuevo patrón de urbanización —conocido como centro-

---

<sup>66</sup> João Máximo y Carlos Didier, *NOEL ROSA Uma biografia* (Brasilia: Editora Universidade de Brasília, 1990), 36-60.

<sup>67</sup> Ver la canción *Feitiço da Vila* (1934), compuesta por Noel Rosa y Vadico. Esta obra ilustra claramente la síntesis entre lo popular y lo ilustrado que caracterizó el estilo de Noel. En ella, el barrio de Vila Isabel es representado con orgullo como espacio de origen de la samba, mientras que la letra rica en lirismo y marcada por un lenguaje coloquial refinado— muestra cómo su autor logró articular sensibilidad popular con sofisticación estética, alcanzando tanto al público común como a los sectores intelectuales urbanos.

<sup>68</sup> José Tinhorao, *Música Popular: Um Tema em Debate* (Sao paulo: Editora 34 Ltda, 1997), 43.

<sup>69</sup> Marília Giller, “Breve panorama histórico del jazz en Brasil,” *Revista Musical Chilena* 72, no. 229 (2018): 33-56, <https://dx.doi.org/10.4067/s0716-27902018000100033>

<sup>70</sup> Nelson Motta, *Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais* (Rio de Janeiro: Objetiva, 2000), 13.

periferia— reorganizó la vida urbana bajo un esquema de separación espacial<sup>71</sup>. Las clases medias y altas se concentraron en barrios centrales, legalizados y bien equipados, mientras que los sectores populares fueron empujados hacia periferias precarias y, en muchos casos, informales. A ello se sumó un sistema de transporte estratificado —automóviles para las élites y autobuses para los trabajadores— que reforzó la distancia entre mundos sociales.

Añadiendo a lo anterior, esta lógica urbana puede leerse también a la luz de lo que James Holston ha descrito como una ambivalencia legal constitutiva de la historia brasileña: “un centro urbano regido por normas estrictas y efectivas para las élites, y unas periferias donde las leyes se cumplían de manera irregular o directamente se ignoraban”<sup>72</sup>. En ese marco, la segregación no fue solo material, también jurídica y simbólica y en ella, la ciudad se dividía entre un espacio plenamente reconocido y otro relegado a una condición de informalidad permanente.

Por eso, si en São Paulo el patrón de urbanización centro–periferia revelaba la consolidación de una lógica de segregación material y simbólica que había acompañado a Brasil desde la colonia, en Río de Janeiro este proceso adquirió formas propias, asociadas al desplazamiento de las clases populares hacia favelas y suburbios mientras los sectores medios y altos se concentraban en zonas modernizadas como Copacabana e Ipanema. De este modo, lo que antes habían sido espacios de contacto urbano —el tranvía, la esquina o el patio compartido— se transformaron en una geografía fragmentada, donde la proximidad cedió su lugar al aislamiento. La samba, en sus primeras décadas, se desarrolló en una red de encuentros entre sectores populares afrobrasileños y clases medias urbanas, que compartían espacios de sociabilidad como los carnavales, los tranvías y, más tarde, la radio.

Este proceso redujo las interacciones cotidianas entre los sectores populares, las clases medias y altas, al afectar la forma en que circulaba y se transformaba la música popular, la comparación con el Bossa Nova de los años 60 resultaba reveladora: a diferencia de la samba de Noel Rosa, que surgió de un contacto directo entre músicos de distintas clases sociales, el Bossa Nova se desarrolló principalmente en entornos más cerrados, como los apartamentos de Copacabana e Ipanema, donde

---

<sup>71</sup> Teresa Caldeira, *Cidade de muros: Crime, Segregação e Cidadania em São Paulo* (São Paulo: Editora 34, 2003), 218.

<sup>72</sup> James Holston, “The Misrule of Law: Land and Usurpation in Brazil” *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 33, No. 4 (1991): 695-725, <https://doi.org/10.1017/S0010417500017291>

jóvenes de clase media-alta, con acceso a influencias extranjeras como el jazz y la chanson francesa, redefinieron el sonido de la música brasileña. Así, la música popular brasileña dio un giro hacia la sofisticación armónica y la introspección estética, pero al costo de alejarse de la experiencia cotidiana de las favelas y de las urgencias sociales de gran parte de la población.

Ahora bien, este desplazamiento no significó que la samba perdiera completamente su lugar en el imaginario cultural. Por el contrario, mientras el Bossa Nova emergía en círculos elitizados, la samba seguía siendo objeto de una intensa revalorización intelectual y política. Como muestra el antropólogo Gilberto Freyre, en los mismos años en que el desfile de las escuelas de samba se consolidaba como el punto culminante de la temporada previa a la Cuaresma en Río, algunos sectores ilustrados comenzaron a hablar de la samba como una expresión popular auténticamente brasileña<sup>73</sup>.

Hasta finales de los años veinte, Brasil era una suma de poderes dispersos: federaciones autónomas, caudillismos regionales, pactos informales que mantenían al gobierno central como mera instancia protocolaria para asuntos exteriores y financieros. Pero la Revolución de 1930 cambió el juego. Getúlio Vargas no solo ascendía al poder; inauguraba una nueva manera de imaginar el Estado. Un Estado fuerte, centralizado, moderno. Uno que no se limitaba a administrar, sino que aspiraba a modelar la nación. Y para modelarla, necesitaba símbolos. La samba —negra, callejera, festiva— se convirtió, por obra del régimen, en uno de ellos.

El régimen varguista entendió que esa música, antes perseguida por la policía y asociada a la vagancia, podía ahora ser convertida en bandera. No porque hubiese dejado de ser popular, sino porque empezaba a ser útil. Útil para articular una narrativa nacionalista que unificara regiones, razas, clases. Como señala Charles Perrone, durante el Estado Novo: “los fabricantes de samba se movilizaron para cantar las alabanzas de una nación unificada, armoniosa y trabajadora”<sup>74</sup>. En este proceso, el DIP fue decisivo, al ejercer un control institucional sobre la prensa y los medios de entretenimiento, definiendo qué imágenes del país debían circular tanto en el interior como en el extranjero. La radio, en particular, fue el instrumento privilegiado de esta pedagogía emocional.

---

<sup>73</sup> Bryan McCann, *Hello Hello Brazil* (Durham: Duke University Press, 2004), 62.

<sup>74</sup> Charles Perrone y Christopher Dunn, *Brazilian popular music & globalization* (New York: Routledge, 2002), 12-20.

En un pronunciamiento de 1942, con motivo de la inauguración de una de las torres de transmisión más grandes del mundo, el director de la radio estatal proclamaba:

“Es la voz de Brasil la que hablará al mundo, para decirle a los pueblos civilizados del universo lo que se está haciendo aquí en beneficio de la civilización. Es música brasileña que se transmitirá a los rincones más lejanos del mundo, exhibiendo toda su belleza y esplendor”<sup>75</sup>.

La instrucción no era solo política, esta buscaba moldear sentimientos, enseñar a escuchar y a emocionarse con una “brasilidad” cuidadosamente elaborada desde arriba. Sin embargo, esta maquinaria no estaba exenta de tensiones ni de críticas. En una carta dirigida a Vargas, José Soares Maciel Filho ironizaba:

“Convencer es algo suficiente y fácil de hacer. Basta tener un poco de imaginación y estar suficientemente dotado de excitación imaginativa, como un pobre garabateador que pretendió repetir la historia del zapatero con Apeles, incluso entre los Tainacas”<sup>76</sup>.

Detrás de la retórica de unidad nacional, persistía la sensación de que el DIP imponía más de lo que persuadía, que gastaba más de lo que recibía, no solo en términos financieros sino simbólicos. El problema de fondo era que, aunque podía controlar la radio y disciplinar los gustos, no podía sofocar del todo las memorias sociales ni las prácticas culturales vividas cotidianamente. Así, el DIP se convirtió en un espacio de ambigüedad: enseñaba a sentir, sí, pero también fiscalizaba, censuraba y saboteaba lo que no encajaba con la narrativa oficial del Brasil moderno en ascenso.

No desaparecieron las tensiones de clase ni los conflictos raciales; eran herencias de larga duración que venían desde el periodo colonial, cuando las jerarquías esclavistas configuraron el acceso desigual a los espacios culturales, y se profundizaron en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, cuando la ideología del blanqueamiento reforzó la exclusión de los afrodescendientes de los ideales de progreso. Lo que cambió con el varguismo fue la manera de gestionarlas, en lugar de quedar al margen, esas diferencias fueron envueltas en una coreografía

---

<sup>75</sup> Ver en: Charles Perrone y Christopher Dunn, *Brazilian popular music & globalization*, 20.

<sup>76</sup> Carta de José Soares Maciel Filho a Getúlio Vargas sobre conversación con Francisco Campos acerca de la organización de la prensa y tratando cuestiones particulares, 18 de junio de 1938, Fondo Correspondencia 1930-1945, folios 4, FGV, Rio de Janeiro. [Corresp GVargas - 1930 a 1945 - DocReader Web](#)

hegemónica donde lo popular ya no se oponía al poder, sino que era absorbido por él. Como advierte la teoría gramsciana: “cuando un grupo social logra construir y alcanzar la hegemonía se vuelve nacional; es decir, se universalizan sus concepciones fundamentales, las cuales deben superar los estrechos intereses corporativos”<sup>77</sup>. En este sentido, el proyecto cultural del Estado Novo ejemplifica cómo la hegemonía opera en el terreno simbólico: lo afrobrasileño y lo mestizo, antes marginados, fueron elevados al rango de identidad nacional, no por desaparecer las jerarquías sociales, sino porque sus expresiones se volvieron funcionales al discurso de unidad promovido por el régimen.

Por otra parte, con la expansión de la energía eléctrica, particularmente en las regiones del noreste, también transformó radicalmente el acceso a los medios de comunicación, facilitó la difusión masiva de la música popular a través de la radio y, posteriormente, la televisión. Este proceso permitió que la samba, que hasta entonces tenía un carácter más regional, y se proyectara como un elemento central del imaginario brasileño, no solo al fortalecer el sentimiento de una identidad compartida, sino que también consolidó su presencia en el escenario internacional, como lo demuestra su incorporación en misiones diplomáticas y en producciones musicales de figuras como Carmen Miranda *que a* principios de la década de 1930, y algunos músicos populares acompañaron una misión de embajadores a la Argentina un ejemplo temprano de fraternidad latinoamericana cantado en una mezcla de portugués y español la icónica canción: *O samba e o tango* (La samba y el tango)<sup>78</sup> compuesta por Arthur Regis y el grupo *Odeon* en 1937.

Ha llegado el momento, ha llegado el momento  
Mi cuerpo sacude y arremolina como una pandereta  
El tiempo es bueno y la samba ha comenzado  
E invitó al tango a ser socio”<sup>79</sup>.

“*Mi cuerpo sacude y arremolina como una pandereta*”. La imagen es viva, casi coreográfica, y de una belleza que no debería pasarnos desapercibida. El cuerpo no simplemente se mueve se convierte en instrumento. No es el sujeto quien toca la pandereta, sino que el cuerpo

---

<sup>77</sup> Natalia Albarez Gómez, “El concepto de Hegemonía en Gramsci: Una propuesta para el análisis y la acción política” en *Revista de Estudios Sociales Contemporáneos* n° 15, IMESC-IDEHESI/Conicet, Universidad Nacional De Cuyo, 2016, 150-160.

<sup>78</sup> Charles Perrone y Christopher Dunn, *Brazilian popular music & globalization*, 11.

<sup>79</sup> Arthur Regis, “*O samba e o tango*”, *Letras de Canciones*. [O-SAMBA-E-O-TANGO - Caetano Veloso - LETRAS.COM](http://O-SAMBA-E-O-TANGO-Caetano-Veloso-LETRAS.COM)

es la pandereta. Este giro no es solo lírico, sino profundamente simbólico. En él resuena la idea muy brasileña, muy samba de que el ritmo no se impone desde afuera, sino que nace del cuerpo mismo, mestizo, callejero, mulato y popular. La canción, como tantas otras en la historia cultural y social latinoamericana, opera en dos niveles. En la superficie alegría, baile y mestizaje. Pero bajo la melodía festiva hay una afirmación política: la samba ha comenzado y ha invitado al tango a ser socio. No lo conquista, no lo imita, ni lo desplaza. Lo invita, con la cortesía de quien sabe que el poder también puede bailarse. El tango porteño, melancólico, dramático acepta esta invitación y entra al compás. La frase “...y ha hecho del tango su compañero.” no es una alianza militar, ni un tratado diplomático. Es una sociedad rítmica, una política del cuerpo antes que del papel.

Este encuentro musical, simbólico antes que institucional, revela también un lugar específico de Brasil en la cartografía cultural latinoamericana. En un momento en que las élites brasileñas buscaban afirmar una modernidad propia sin quedar subordinadas a la hegemonía cultural europea o al influjo creciente de Estados Unidos, el diálogo con el tango porteño ofrecía una alternativa regional, mostraba que era posible articular lazos de afinidad y reconocimiento dentro del continente. Si el tango había alcanzado prestigio internacional como emblema rioplatense, la samba, al invitarlo como “compañero”, insinuaba que Brasil no debía proyectarse hacia afuera en soledad, sino en sintonía con otras expresiones latinoamericanas igualmente legítimas. Como señalaba Rodrigues Alves en una carta a Vargas, “en Argentina persistía la “quejumbre del tango, del desdichado de amor”, metáfora de un pueblo atrapado en la melancolía y la impotencia política”<sup>80</sup>. El contraste era revelador, puesto que, lo que para los argentinos simbolizaba resignación, en Brasil se resignificaba como alianza cultural, una apuesta por proyectar vitalidad y autonomía dentro del concierto latinoamericano. La política del cuerpo que se jugaba en el baile también era una política de posición en el escenario global una afirmación de que América Latina podía pensarse como sujeto cultural autónomo frente a los grandes centros de producción simbólica.

Y sí, se podría advertir aquí el riesgo de caer en el romanticismo de creer que la música puede por sí sola unir pueblos y superar conflictos históricos. Pero también se puede y tal vez se

---

<sup>80</sup> Carta de Rodrigues Alves a Getulio Vargas comentando el éxito de su viaje a Bolivia y Paraguay y los acuerdos allí establecidos; narrando la situación financiera de Argentina, 06 de agosto de 1940, Fondo Correspondencia 1930-1945, folios 17, FGV, Rio de Janeiro. [Corresp GVargas - 1930 a 1945 - DocReader Web](#)

deba generalizar un poco porque la historia de la música popular, como la de todas las artes, se escribe también desde las esquinas y los suburbios, no solo desde las academias. Como lo dijera alguna vez Eric Hobsbawm: “toda historia del arte es al menos dos historias. La de los salones; tal como las practican o disfrutan las minorías ricas, ociosas o educadas y la de las calles; tal como las practican o disfrutan las masas de la gente común”<sup>81</sup>.

a) *Elite brasileira y música popular*

La relación entre la élite brasileña y la música popular ha sido históricamente ambivalente, marcada por las tensiones entre apropiación y distanciamiento. Desde el período colonial, la música en Brasil reflejó las divisiones sociales y raciales, las clases altas adoptaban expresiones musicales de índole europea y las clases populares particularmente las de origen africano desarrollaban manifestaciones propias, como el *lundu*, el *maxixe* y, posteriormente, la samba.

A principios del siglo XX, la samba comenzó a tomar forma en los callejones y plazas de Río de Janeiro, al adherir en su cadencia los ecos de África con las dinámicas sociales de una ciudad en transformación; sin embargo, su ascenso no fue inmediato ni sencillo, para la élite urbana, aquel ritmo sincopado que surgía de los barrios populares era percibido como una manifestación rústica y ajena a los ideales de civilización y progreso que guiaban el imaginario de la modernidad. Este era el vestigio de un Brasil arcaico, asociado a las poblaciones afrobrasileñas y las clases trabajadoras, a quienes se les atribuía de ser una cultura primitiva y desprovista del refinamiento europeo.

En la década de 1920, las tensiones entre lo local y lo foráneo alcanzaron su punto álgido, cuando surgieron intensos debates intelectuales en torno a la definición de la identidad nacional brasileña de cara al avance de las influencias culturales europeas y norteamericanas. Entre los hitos de este debate estuvo el *Manifiesto Regionalista* de 1926, autoría de Gilberto Freyre, aunque se publicó tardíamente, en 1955, aquel documento trascendió la mera denuncia contra la adopción acrítica de modelos europeos y norteamericanos en la política y la cultura nacional. Además, propugnaba otro proyecto alternativo; la construcción de una nación arraigada en sus propias

---

<sup>81</sup> Eric Hobsbawm, *The Jazz Scene* (Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1989), 35.

tradiciones y no dependiente de referentes exteriores, incapaces de dar cuenta de la complejidad de su sociedad.

En ese mismo horizonte de reflexión sobre la identidad cultural brasileña, aunque desde un registro más provocador y vanguardista, se inscribe el *Manifiesto Antropófago* de Oswald de Andrade de 1928. que subraya: "Lo que obstaculizaba la verdad era la ropa, el impermeable entre el mundo interior y el mundo exterior. La reacción en contra del hombre vestido. El cine americano informará"<sup>82</sup>. Si Freyre proponía la revalorización de las tradiciones regionales como fundamento de un proyecto nacional autónomo, Andrade respondía desde el gesto simbólico de la "antropofagia cultural"; devorar lo extranjero para transformarlo en algo propio. No se trataba de rechazar la influencia externa, sino de metabolizarla, incorporarla críticamente, reconfigurarla a partir de lo local; sin embargo, la antropofagia no era una metáfora aislada, sino un programa estético y político que anticipaba, en clave poética, lo que después se vería en prácticas culturales como la samba, el tropicalismo y el Bossa Nova una modernidad mestiza, irreverente, hecha de préstamos, desplazamientos y resignificaciones.

Asimismo, lejos de rechazar la modernidad, lo que el manifiesto proponía era una modernización en clave brasileña; es decir, una afirmación de lo nacional desde lo popular, lo diverso y lo contradictorio. En términos del pensamiento freyriano, Brasil no debía fundarse sobre imitaciones ajenas, sino sobre la riqueza contradictoria de su propio suelo: sus pueblos, sus costumbres, su música y sus modos de vida. Pero en esta operación simbólica emergen dos lecturas del mismo fenómeno. Por un lado, el Estado Novo integró a la samba en su proyecto nacionalista como forma de control simbólico y homogeneización cultural. Por otro, pensadores como Gilberto Freyre la reivindicaron como signo de mestizaje y vitalidad popular; sin embargo, la samba circulaba entre dos polos, por una parte, era exaltada por el poder como emblema nacional, pero también pensada desde el margen como expresión de una identidad contradictoria. Así, lejos de resolverse, esta tensión revela la capacidad de la samba para habitar —y desafiar— múltiples discursos al mismo tiempo. La crítica no apuntaba únicamente a lo extranjero como amenaza, sino a su adopción irreflexiva por parte de las élites, que muchas veces negaban la complejidad real del

---

<sup>82</sup> Oswald de Andrade, "Manifiesto Antropófago," *Revista de Antropofagia*, no. 1 (São Paulo, mayo de 1928): 3, 7.

país en favor de una imagen moderna importada, pero ajena. A propósito de esto Freyre comenta que:

“Nuestro movimiento solo pretende inspirar una nueva organización en Brasil. Una nueva organización en la que las prendas con las que se viste la República —ropa confeccionada, prendas exóticas, terciopelos para embutidos, pieles para geles que aquí no existen— son sustituidas no por otras prendas hechas por moda extranjera sino por vestidos o simplemente prendas cosidas silenciosamente en casa: poco a poco y todas hechas a medida”<sup>83</sup>.

Aquella república, vestida con "ropa confeccionada" y "prendas exóticas", ilustraba la crisis de identidad que caracterizó a las élites intelectuales y políticas, que durante el siglo XIX y principios del XX habían oscilado entre el afrancesamiento y la americanización sin lograr consolidar una narrativa cultural propia y auténticamente nacional, este fenómeno reflejaba una contradicción fundamental. Mientras se exaltaban ciertas expresiones de la cultura popular, como la samba, estas mismas eran marginadas de los espacios de poder de la alta sociedad.

“Por eso es peligroso hablar apresuradamente de un nuevo "sistema" cuando el camino indicado por el sentido común para la reorganización nacional parece ser prestar atención, sobre todo, al cuerpo de Brasil, víctima, por ser nación, de la extranjería que se le ha impuesto, sin ningún respeto por las peculiaridades y desigualdades de su configuración física y social; y con otra pluma de indio o uno que otro tucán hablan para disimular el exotismo norte europeo del traje”<sup>84</sup>.

Para los intelectuales nacionalistas, como Gilberto Freyre, Heitor Villa-Lobos y Mário de Andrade, la clave de la identidad brasileña no debía encontrarse en la adopción de modelos extranjeros, sino en el reconocimiento de la cultura mesticista que definía al país. En esta visión, la samba urbana emergía como la manifestación de lo auténticamente reconocible para la cultura brasileña, pues era la fusión de influencias africanas, europeas e indígenas en un género musical propio, que lo distinguía del resto de países latinoamericanos. El ascenso de la samba en la década de los treinta, surgió como un subproducto único de dos fuerzas sociales interconectadas que, por un lado, la clase media brasileña comenzó a incorporarla en su imaginario cultural, impulsada por

---

<sup>83</sup> Gilberto Freyre, *Manifiesto Regionalista de 1926* (Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação, 1955), 16.

<sup>84</sup> Gilberto Freyre, *Manifiesto Regionalista de 1926*, 17.

los medios de comunicación de masas, que contribuyeron a su difusión y legitimación como símbolo nacional. Sin la radio, el cine y la creciente industria fonográfica, la samba difícilmente habría alcanzado su prominencia a nivel nacional; por otro lado, la burguesía emergente enfrentaba una contradicción propia de los procesos de movilidad social, dónde deseaban compensar su nuevo estatus de élite permaneciendo cerca de sus "orígenes menos nobles"<sup>85</sup>. A partir de este cuestionamiento, los intelectuales regionalistas se plantearon una preocupación central:

“¿Cómo explicarse, entonces, que nosotros, hijos de una región tan creativa, abandonáramos ahora las fuentes o raíces de los valores y tradiciones de los que todo el Brasil se siente orgulloso o de los que se ha beneficiado como valores básicamente nacionales?”<sup>86</sup>.

Para los regionalistas, la música popular no solo representaba una forma de entretenimiento, sino que cumplía una función social más profunda, esta debería considerarse un vehículo de reafirmación nacional, capaz de construir un sentido de unidad en un país donde las desigualdades regionales, raciales y sociales eran estructurales; un medio para integrar voces diversas en un territorio fragmentado por diferencias entre el Norte y el Sur, entre el campo y la ciudad, entre las élites y las clases populares. Pero esa función no era inocente ni estaba exenta de tensiones. La música popular no solo contribuía a imaginar una unidad nacional, también, la problematizaba. Al poner en circulación las voces, los ritmos y las sensibilidades de sectores tradicionalmente excluidos del relato oficial, la samba y con ella otras expresiones musicales mestizas exponía las grietas del proyecto de nación; sin embargo, en su capacidad de integrar, también estaba su potencia de cuestionar: ¿qué significa, en verdad, ser brasileño cuando la imagen de nación se construye a partir de lo que antes fue marginado?

---

<sup>85</sup> Idea de Wander Nunes Frota, véase en: Jason Borge, *Tropicales riffs: Latin America and the politics of jazz*. (Durham: Duke University Press, 2018), 96.

<sup>86</sup> Gilberto Freyre, *Manifiesto Regionalista de 1926*, 26.



**Imagen 4.** Fotografía de un encuentro festivo tomada en 1922. La composición está claramente dividida en dos planos: Plano inferior: cinco músicos afrobrasileños están sentados en el suelo con instrumentos típicos de la samba —cavaquinho, *violão*, *bandolim*—, sugiriendo su rol como proveedores del ritmo y la atmósfera sonora. Plano superior: hombres blancos vestidos con trajes formales y mujeres con atuendos elegantes posan relajados y sonrientes, en actitudes de camaradería. Entre ellos se identifican figuras como el artista plástico Di Cavalcanti y el escritor Luís Peixoto. Un personaje, de pie a la derecha, sostiene un instrumento de percusión, posiblemente un *ganzá* o *chocalho*, en un gesto teatral que refuerza el carácter festivo del momento, la fotografía está anotada en el reverso como “un baile asustado de carnaval”, y evidencia una escena de interacción social entre clases y razas, aún bajo una marcada jerarquía visual. La fotografía pertenece a los acervos de la Biblioteca Nacional (Brasil)<sup>87</sup>.

A simple vista, la imagen transmite celebración. No obstante, su composición revela una jerarquía elocuente: los músicos negros, sentados en el suelo, sostienen los instrumentos y proporcionan el ritmo; detrás de ellos, figuras de la élite —como el pintor Di Cavalcanti o Luís Peixoto— observan, sonríen, posan. La fotografía, tomada en 1922 y anotada como “baile de carnaval”, muestra un momento en el que la samba comenzaba a ganar legitimidad en ciertos círculos urbanos pero esa legitimidad no implicaba igualdad. La escena revela una coexistencia desigual: los cuerpos negros producen el sonido; los cuerpos blancos lo consumen, lo encuadran, lo estetizan, en esta disposición espacial se proyecta una distribución del poder simbólico; la samba ya circulaba en ambientes ilustrados, pero aún desde un lugar subordinado. Como afirma Hermano Vianna, “la samba no fue simplemente una expresión cultural popular que ascendió de los márgenes; fue también el resultado de una negociación activa entre clases, razas y proyectos políticos que buscaban definir lo que podía ser llamado cultura nacional”<sup>88</sup>.

<sup>87</sup> “Baile de carnaval”, *Biblioteca Nacional Digital Brasil*. [BNDigital](#)

<sup>88</sup> Hermano Vianna, *O Misterio Do Samba*, 45.

Este contraste visual remite a una realidad más amplia. A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, la samba y otras expresiones culturales afrobrasileñas enfrentaron una intensa persecución y censura estatal, pues en ese momento fueron asociadas a la criminalidad y el desorden, puesto que en esta época, las reuniones donde se interpretaba samba eran frecuentemente interrumpidas por la policía, y sus participantes eran arrestados bajo acusaciones de vagancia y conducta sospechosa, lo que se traducían en una estrategia sistemática de represión. Es decir, la contención formaba parte de un intento por erradicar las prácticas asociadas con la cultura africana y mestiza, en un momento en el que Brasil buscaba proyectar una imagen de nación moderna y blanca.

"En aquellos tiempos desaparecidos de 1920 hasta casi 1930, la samba se consideraba ilegítima. Era visto como el material de los bribones de la mala vida, el villancico de los vagabundos. Y la policía, en su función principal de velar por el mantenimiento del orden público, perseguía [la samba] sin descanso"<sup>89</sup>.

En el artículo titulado, "Notas sobre la Historia del trabajo en Brasil" de Osicleide De Lima, esta reconoce la creencia que tenía la élite brasileña entorno a la superioridad racial de los blancos y la ideología del blanqueamiento, lo que dio origen al mito del trabajador ideal de fábrica de origen blanco europeo. Como consecuencia, los negros y mulatos de Brasil, fueron estigmatizados y catalogados como ineptos e indisciplinados para el trabajo formal, a pesar de haber sido la principal fuerza laboral del país antes quienes habían demostrado ser muy hábiles en toda una serie de oficios antes de la abolición de la esclavitud en 1888. Esta exclusión tuvo consecuencias profundas y duraderas, pues como señala la autora:

"El fin de la esclavitud en 1888 no significó la integración de los libertos a la sociedad. La capa de la población constituida por los negros, sumada al número de los llamados "libres" (mestizos surgidos de diversos matices étnicos y sociales), conformó una gran masa que permaneció al margen de los cambios económicos y sociales durante las primeras décadas de la república, promulgada en 1889"<sup>90</sup>.

---

<sup>89</sup> Colección de artículos de Jota Efege en Hermano Vianna, *O Misterio Do Samba* (Rio de Janeiro: Zahar, 1995), 11.

<sup>90</sup> Osicleide De Lima, "Notas sobre la historia del trabajo en Brasil: su consagración en hechos, valores y canciones," *Estudios Sociológicos* 30, no. 90 (2012): 701–719.

La represión sistemática de las expresiones culturales afrobrasileñas, como la samba, formaba parte de un proyecto más amplio de exclusión que afectaba no solo a lo simbólico, sino también a lo material. La ideología del blanqueamiento, alimentada por la narrativa del progreso, instaló la imagen de un Brasil moderno en la que los afrodescendientes y mestizos fueron vistos a modo de cuerpos desubicados: improductivos, desordenados, culturalmente incompatibles con la idea de nación civilizada; sin embargo, después de la Revolución de 1930, la situación de la población negra y mestiza comenzó a mutar de manera significativa. No debido a un cambio radical de mentalidad, sino a las transformaciones económicas y estructurales que exigieron nuevas formas de inserción.

La expansión de la industria, la ampliación de las infraestructuras urbanas y el crecimiento del sector servicios provocaron el aumento en la demanda de mano de obra de las ciudades como consecuencia del proceso de modernización, que resultó contradictorio pero inevitable, y dio lugar a una ola migratoria del campo a los centros urbanos, y daba paso a una nueva clase trabajadora que incluía a amplios sectores de la población afrodescendiente y mestiza. Estos sujetos, históricamente relegados a los márgenes del sistema productivo, comenzaron a ocupar espacios en la vida urbana —en fábricas, en talleres, en oficios múltiples— y, con ello, también en la esfera simbólica. La ciudad, al tiempo que los absorbía como fuerza de trabajo, también se convertía en el escenario donde sus expresiones culturales —como la samba— adquirirían visibilidad, reconocimiento y, eventualmente, legitimidad. No porque las élites lo quisieran, sino porque ya no podían evitarlo.

Pero el reconocimiento no fue un regalo. Fue una operación: simbólica, política, interesada. Hermano Vianna lo dice con claridad: “no se trató de un reencuentro con una supuesta esencia nacional, reprimida y ahora liberada, sino de una invención, una valorización calculada de lo auténtico”<sup>91</sup>. Lo popular, dirá también Néstor García Canclini, no pertenece a un solo grupo: es un terreno en disputa, una construcción híbrida donde se cruzan clases, razas y naciones<sup>92</sup>. Por eso, la samba no fue solo obra de los negros pobres de los morros, sino también de los que la miraron desde fuera, que la promovieron, la consumieron, la legitimaron. Y así, lo que antes fue signo de

---

<sup>91</sup> Hermano Vianna, *O Misterio Do Samba*, 35.

<sup>92</sup> Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, p.205

marginalidad se transformó en emblema de identidad. No por voluntad de quienes la despreciaban, sino por la fuerza misma de una práctica cultural que, al ocupar el espacio urbano y simbólico, obligó a la nación a reimaginarse.

La aceptación oficial de la música popular, en particular de la samba, no implicó un reconocimiento genuino de la cultura afrobrasileña en su totalidad, más bien, la promoción estatal de la samba estuvo acompañada de un proceso de blanqueamiento y estilización que transformó su imagen para hacerla más aceptable a los sectores medios y altos de la sociedad. En lugar de celebrarse en su crudeza o en su raíz periférica, la samba fue reconfigurada como símbolo nacional bajo una estética más disciplinada y funcional. Stuart Hall, denomino a estos procesos como parte de un campo de lucha cultural, donde lo popular no es una esencia pura o una voz auténtica del “pueblo”, sino una construcción dinámica que se negocia, se disputa y, en ocasiones, se impone<sup>93</sup>. Sin embargo, la samba no fue simplemente incorporada al proyecto nacional como lo que era, sino como lo que podía representar; no obstante, lo que se nacionalizó no fue la samba cruda de los *terreiros* o los morros, sino una versión estilizada, domesticada, capaz de sonar bien en la radio y en los salones sin desafiar demasiado el orden establecido.

“A lo largo de la década de 1920, la samba fue escrita e interpretada por ex esclavos y sus descendientes, y gradualmente se dividió en dos vertientes. Por un lado, estaba la samba de los sambistas de la zona central de la ciudad, donde se creó 'Pelo telefone', que fue tolerada por las autoridades y se le dio la respetable etiqueta de 'cultura afro-brasileña'. Por el otro, la samba de los músicos de los morros, que eran perseguidos por la policía y considerados partes de un submundo marginal”<sup>94</sup>.

El rechazo de la samba por parte de la élite brasileña, respondía a una estructura más amplia de jerarquización cultural basada en los matices de distinción entre alta y baja cultura, en este marco las manifestaciones artísticas de origen europeo, como la música clásica, la ópera y las composiciones sinfónicas, eran vistas como símbolos de sofisticación, legitimidad y desarrollo intelectual, mientras que las manifestaciones populares con influencias africanas y mestizas, como la samba, eran catalogadas como vulgares, primitivas o incluso peligrosas para el orden social.

---

<sup>93</sup> Stuart Hall, “Notas sobre la deconstrucción de la cultura popular,” en: *Historia popular y teoría socialista*, ed. Raphael Samuel (Barcelona: Crítica, 1984), 93-94.

<sup>94</sup> Lisa Shaw, *The Social History Of The Brazilian Samba*, 5.

Como ha planteado Paul Gilroy, incluso cuando estas formas son estilizadas o reapropiadas por proyectos nacionales, siguen cargando consigo las huellas de la diáspora: ritmos, gestos y memorias que no desaparecen, sino que se reconstruyen en nuevos modelos que desbordan las fronteras del Estado-nación y desafían las nociones rígidas de autenticidad<sup>95</sup>. En el caso de la samba, ese peso histórico y simbólico contribuía a su ambigüedad: exaltada como emblema nacional, pero aún sospechosa por el orden que buscaba normalizarla. Parte de ese recelo provenía de sus principales temas: primero las mujeres y las relaciones amorosas, y segundo “la figura del *malandro*, el estafador negro con horror al trabajo y amor por las mujeres, el juego y las juergas”<sup>96</sup>.

No obstante, dicha distinción no solo operaba a nivel simbólico, sino que tenía consecuencias concretas en la circulación y el acceso de la samba a espacios de prestigio, especialmente a medida que la clase media urbana —como público, mediadora y reproductora de sentido— comenzaba a ocupar un lugar central en el consumo y resignificación de esta música. Asimismo, las formas musicales eruditas o académicas que se presentaban en los teatros, conservatorios y salones de la alta sociedad, la samba quedó relegada a los morros y favelas, lugares que, además de estar geográficamente marginados, eran estigmatizados como espacios de desorden y criminalidad. Esta división reforzaba la exclusión de los músicos negros, quienes tenían pocas oportunidades de profesionalizarse y dependían de redes informales para compartir su música.

Seguidamente, como señala María Elisa Cevasco, la producción cultural no puede separarse de los mecanismos de control social: muchas de las expresiones mestizas incluidas en el imaginario nacional no fueron aceptadas por su valor intrínseco, sino por su capacidad de ser filtradas, domesticadas y difundidas bajo los términos del poder<sup>97</sup>. Bajo esta lógica, el mestizaje dejó de ser una experiencia conflictiva y ambigua para transformarse en una narrativa armonizadora, que invisibilizaba las tensiones raciales, de clase y de género. Solo aquellas manifestaciones culturales que podían ser moldeadas al gusto de las clases medias —como una samba estilizada, limpia y funcional a la idea de “nación”— fueron incorporadas al relato oficial; sin embargo, en los

---

<sup>95</sup> Paul Gilroy, *El atlántico negro* (Madrid: Ediciones Akal, 2014), 132.

<sup>96</sup> Lisa Shaw, *The Social History Of The Brazilian Samba*, 7.

<sup>97</sup> María Elisa Cevasco, *Diez lecciones sobre estudios culturales* (Santiago: LOM ediciones, 2014), 59.

márgenes de esa narrativa dominante existieron figuras y espacios donde la samba popular afrobrasileña, profundamente ligada a la religiosidad y a la vida cotidiana, comenzó a tomar forma.

Un ejemplo emblemático de la articulación entre religión, música y vida cotidiana en la formación de la cultura popular carioca es la figura de Hilaria Batista de Almeida, más conocida como Tía Ciata. Nacida en Bahía en 1854 y trasladada a Río de Janeiro a fines del siglo XIX, fue una *quituteira*, madre de santo del candomblé y figura central de la llamada "Pequeña África" carioca. Su casa, situada cerca de la *Praça Onze* —epicentro de la vida social negra en Río—, se convirtió en un punto de encuentro para músicos, religiosos y trabajadores, donde la samba naciente encontró espacio para florecer, lejos del control policial y del prejuicio racial que lo rodeaba en sus inicios<sup>98</sup>.

Como una cadencia que se despliega en múltiples compases, la samba no fue solo una expresión musical, sino también un espacio de negociación simbólica, donde se cruzaban religiosidad, clase, raza y nación. Desde los márgenes —como en la casa de Tía Ciata— hasta los salones más formalizados, la samba se convirtió en un terreno de disputa por la representación legítima de lo brasileño. El futuro autor de la obra emblemática *Casa Grande e Senzala*; declaró con una crítica mordaz al jazz describiéndolo como "*barba rous*" y lleno de "sensualidad sin una sola nota de gracia o espíritu"<sup>99</sup>, para él, carecía de la profundidad que veía en las músicas urbanas brasileñas, como el choro y la samba, a las que ensalzaba precisamente por exhibir una fusión formal comparable, pero con raíces más arraigadas en la identidad nacional. Freyre evadió cuidadosamente racializar el jazz para no tener que reconocer los paralelismos entre los modismos afroamericanos y afrobrasileños a nivel de producción.

Las élites brasileñas, herederas de una larga tradición colonial, empezaban a reelaborar su propio imaginario nacional: ya no desde la exclusión racial o regional, sino desde una noción de mestizaje que el Estado Novo convertiría más tarde en ideología oficial. Así escribía Gilberto Freyre, formado entre el sur segregado de Estados Unidos y los salones académicos de Columbia, donde el pensamiento culturalista de la Escuela de Chicago —con Franz Boas como faro— modeló su comprensión sobre la valoración del mestizaje y la diferenciación entre raza y cultura como

---

<sup>98</sup>Lisa Shaw, *The Social History Of The Brazilian Samba*, 4.

<sup>99</sup>Jason Borge, *Tropical riffs: Latin America and the politics of jazz*, 38.

producto de su historia y su medio. Pero en la práctica, su mirada nunca abandonó del todo las azoteas de Recife; su lugar de enunciación, el de un intelectual de élite que buscaba reconciliar el legado colonial con las promesas del progreso moderno.

Así, propuso una interpretación singular de Brasil como una civilización “lusotropical”, donde el mestizaje, en su visión, operaba como una síntesis armónica entre amos y esclavizados, pero esa armonía tenía un alto costo: el silenciamiento de la violencia y la desigualdad sobre la que se había construido. Desde entonces, su pensamiento generó adhesiones y críticas, convirtiéndose en un punto de partida obligado para pensar las relaciones entre cultura, poder y nación en el Brasil del siglo XX. Lo que emerge aquí es una contradicción significativa. Gilberto Freyre, defensor del mestizaje como fundamento de la identidad brasileña, exaltaba con entusiasmo géneros como la samba y el choro por considerarlos ejemplos auténticos de la fusión cultural nacional; sin embargo, su desdén hacia el jazz —al que describía con ironía como “*barba rous*”, expone los límites de su propia concepción de lo popular. El problema no era el ritmo sincopado ni la raíz africana, el verdadero factor de distinción era el grado de legitimación cultural. La samba que Freyre celebraba no era la que brotaba de los morros y las favelas de Río, cruda, corporal, improvisada, sino aquella que ya había sido estilizada, depurada, y asimilada por el gusto ilustrado de la clase media urbana.

Este reconocimiento simbólico; sin embargo, no significó una mejora en las condiciones materiales de vida de los sectores afrodescendientes que habían creado y sostenido la samba. La jerarquía racial continuaba defendiéndose y reproduciéndose mientras la música era elevada a la categoría de símbolo nacional, sus protagonistas seguían confinados a los márgenes sociales, sin acceso pleno a los beneficios del proyecto modernizador. Se puede poner de ejemplo, la trayectoria de Cartola, uno de los más grandes sambistas del siglo XX. Este ilustra con crudeza esa paradoja: fundador de *Mangueira*, autor de versos que hoy se consideran joyas del repertorio nacional, vivió durante años en condiciones precarias, trabajando como obrero y lavador de autos, mientras su obra circulaba por el país como emblema de la identidad brasileña.

Como escribió Carlos Drummond de Andrade en 1980, “Cartola hoy es aceptado como un valor cultural brasileño, representativo de lo mejor y más auténtico en la música popular”.<sup>100</sup> Pero

---

<sup>100</sup> Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 27 de noviembre de 1980, 41.

¿a qué costo? ¿Cómo conciliar esa consagración tardía con una vida marcada por el olvido institucional? ¿Cómo aspirar a ser “trabajador ejemplar” en la favela, trabajar todo el día, y seguir viviendo en la miseria? Cartola lo sabía. En la víspera de cumplir setenta años, confesó sin ambages: “Voy a librarme de dos obligaciones: del trabajo y del voto. No me gusta la política. Ellos nunca hicieron nada por mí”<sup>101</sup>. Su desencanto sintetiza la distancia entre el símbolo y la estructura, entre la samba celebrada por la nación y el sambista olvidado por el Estado.

Esta contradicción no quedó resuelta con el paso de las décadas. Al contrario, se transformó en una tensión constitutiva de la música popular brasileña: ¿cómo preservar la autenticidad de una expresión cultural nacida en los márgenes y, al mismo tiempo, adaptarla a los circuitos de legitimación nacional e internacional? En los años treinta y cuarenta, la samba fue estilizada y “blanqueada” para convertirse en emblema oficial de la nación. En los años cincuenta y sesenta, esa misma lógica se proyectaría hacia el contexto de la Guerra Fría donde el bossa nova heredó la cadencia sincopada de la samba, pero la transformó en un lenguaje más próximo al jazz. En este tránsito, incorporó armonías más complejas, acordes disonantes y una interpretación vocal contenida, rasgos que contrastaban fuertemente con la expresividad corporal y rítmica de la samba tradicional.

Bajo esta premisa, la transformación no respondía únicamente a un cambio estético, esta estaba ligada a la configuración de un nuevo público. La clase media urbana de Río de Janeiro —frecuentadora de los bares de Copacabana e Ipanema y expuesta a las innovaciones del jazz estadounidense— demandaba una música que pudiera escucharse en espacios íntimos y que transmitiera modernidad y sofisticación cultural. No obstante, este refinamiento no fue únicamente formal, también de carácter ideológico, las letras comenzaron a distanciarse de la exaltación bohemia y de la marginalidad carioca para adoptar un lenguaje más introspectivo y compatible con el nacionalismo cultural en construcción. Lo que antes era callejón, taberna y morro, pasó a ser apartamento, playa y contemplación. Para ilustrar esto se puede observar las siguientes fuentes musicales:

*Com que roupa? (¿Con qué Ropa?)* – Noel Rosa (1930):

Ahora voy a cambiar mi comportamiento

---

<sup>101</sup> Marília Trindade y Arthur de Oliveira, *Cartola, Os Tempos Idos* (Rio de Janeiro: Gryphus, 2003), 277.

voy a pelear  
 Porque quiero prepararme (...)  
 Porque esta vida no es sopa  
 Y yo pregunto: ¿Qué ropa?  
 ¿Con qué ropa voy?  
 ¿Para la samba que me invitaste?<sup>102</sup>

*barquino (El barco)* – Roberto Menescal y Ronaldo Bôscoli (1961);

Fiesta del Día de la Luz del Sol  
 Y un pequeño barco deslizándose  
 En el azul suave del mar  
 Todo es verano y el amor se hace (...)  
 Cielo islas del sur tan azules  
 Y el pequeño barco,  
 Deslizándose en la canción <sup>103</sup>.

Este giro temático no implicó un abandono de la samba, sino una reconfiguración de su significado. “*Com que roupa?*” de Noel Rosa aún hablaba desde la calle, desde el malandro carioca, mientras que “*O barquinho*” trasladaba el universo simbólico a la playa y al apartamento, con una cadencia suave y contemplativa. Pero, cualquiera que haya sido su metamorfosis estética, la samba con sus orígenes vernáculos, su ritmo mestizo y su plasticidad simbólica encajaba perfectamente con el imaginario de un nacionalismo mestizo que figuras como Gilberto Freyre ayudaron a articular: una nación que se quería moderna, pero sin renunciar a la singularidad de sus mezclas; disciplinada, pero vital; europea en aspiración, pero afroatlántica en pulsación.

## 2.2 Estado Novo broadcasting

Esta imagen de nación, sin embargo, no podía difundirse únicamente desde los círculos intelectuales o artísticos. Hacía falta un canal masivo, una herramienta capaz de transformar ese imaginario en experiencia cotidiana, audible y compartida; fue entonces cuando la radio —y con ella, todo un aparato estatal de comunicación se convirtió en el medio ideal para consolidar esta visión de brasilidad. Lo que las élites culturales habían comenzado a definir simbólicamente, el Estado Novo lo amplificó y normativizó a escala nacional. A partir de este punto, ya no se trataba solo de representar a Brasil: se trataba de enseñarlo, organizarlo, hacerlo audible. Y ahí comienza otra historia.

<sup>102</sup> Noel Rosa, *Com que roupa?*, *letras de canciones*. [COM.QUE.ROUPA? - Noel Rosa - LETRAS.COM](http://COM.QUE.ROUPA? - Noel Rosa - LETRAS.COM)

<sup>103</sup> Roberto Menescal y Ronaldo Bôscoli, *O barquinho*, *letras de canciones*. [O.BARQUINHO.\(EN.ESPANHOL\) - Roberto Menescal - LETRAS.MUS.BR](http://O.BARQUINHO.(EN.ESPANHOL) - Roberto Menescal - LETRAS.MUS.BR)

Todo cambió con la llegada del Estado Novo en 1937, el golpe de Vargas no solo suspendió el orden constitucional, sino que también marcó el inicio de una nueva etapa en la relación entre el Estado, la cultura y los medios de comunicación. En un país vasto y fragmentado, donde coexistían lenguajes culturales dispares y profundas desigualdades sociales, la radio emergió como un mecanismo capaz de articular una narrativa cohesionadora bajo el control del *Departamento de Imprensa e Propaganda* (DIP); la programación radial dejó de ser solo entretenimiento para convertirse en un dispositivo pedagógico: el medio a través del cual el Estado podía moldear valores, reforzar el nacionalismo y —no menos importante— definir qué formas de cultura popular eran legítimas. Para ello, el gobierno gentulista comprendió que no bastaban los discursos oficiales; era necesario conquistar los oídos.

Ya en 1932, la legislación anunciaba lo que vendría: un programa obligatorio de alcance nacional, retransmitido por todas las emisoras del país. Se llamaba la *Hora Nacional*. Pero más que una simple cadena de noticias, aquella disposición legal revelaba una intuición más profunda —el reconocimiento de la radio como arma pedagógica, capaz de moldear conciencias, de “vulgarizar las hazañas del gobierno” y “esclarecer la opinión pública”<sup>104</sup>. Según, Jesús Martín-Barbero, los medios no deben entenderse únicamente como canales de transmisión de contenidos, sino como espacios donde se articulan mediaciones culturales, afectivas y sociales que configuran formas de ver, sentir y habitar el mundo, la radio, entonces, no solo informaba: enseñaba a ser ciudadano dentro del imaginario de nación promovido por el Estado: “Las modalidades de comunicación que en ellos y con ellos aparecen fueron posibles sólo en la medida en que la tecnología materializó cambios que desde la vida social daban sentido a nuevas relaciones y nuevos usos”<sup>105</sup>. Aun así, no fue sino hasta 1939, con la instauración del Departamento de Prensa y Propaganda (DIP), que la radio se convirtió de hecho en el hilo conductor de un proyecto nacional.

---

<sup>104</sup> Othon Jambeiro, *Tempos de Vargas: o rádio e o controle da informação* (Salvador: EDUFBA, 2004), 65.

<sup>105</sup> Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación cultura y hegemonía* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1987), 154.



**Imagen 5.** Programación radial “Radio Cruzeiro” *Diario Carioca*, Rio de Janeiro, 27 de abril de 1935, p. 8

Desde entonces, por medio de sus emisiones, la radio Nacional se volvió una maestra invisible: dictaba comportamientos, enseñaba valores, ofrecía modelos de ciudadanía al ritmo de jingles, radionovelas y concursos. Sin embargo; fue precisamente a través de esos concursos musicales, donde el público elegía a sus ídolos, que la propaganda oficial encontró su mejor disfraz: el entretenimiento. Como ejemplo de ello, los cupones radiofónicos publicados por revistas como *Fon Fon* permitían a los oyentes votar por sus artistas favoritos, revelando una creciente identificación con los emergentes íconos nacionales. La ausencia de músicos extranjeros en esas listas no implicaba un aislamiento cultural, sino lo contrario figuras como Carmen Miranda o Ary Barroso encarnaban formas de hibridación, integrando elementos del jazz, el bolero o el foxtrot en lo que se consagraba como “música nacional”.

Barbosa, Augusto, Coelho, André Filho e muitos outros. Votos inutilizados.		Qual o melhor compositor?	
Qual o melhor cantora?		Ary Barroso	1.637
Carmen Miranda	2.737	Paula Barbosa-Oswaldo Sampaio	1.456
Alcino de Almeida	1.379	Lamartine Babo	811
Sérgio Barreto	581	Alberto Ribeiro-João de Barros	729
Odeíte Amorim	443	André Filho	502
Márcia Baptista	308	Gastão Louzanier-Mário Rasilva	366
Elisama Pierotti	275		
Sylvina Mello	256	Assis Valente	352
Aurora Miranda	174	Joubert de Carvalho	223
Mcra Amorim	133	João Maria de Abreu-Francisco Mattoso	174
Em 10ª, 11ª e 12ª Jaganas: Dyrzinha Baptista, Christina Monteiro e Mira da Costa Pereira. Menos votados: Alzineia Comarço, Carmen Barbosa, Linda Baptista, Dalva de Oliveira, Olga Proquer Coelho, Heloisa Vasconcelos, D'U Mello, Elias Coelho de Andrade, Heloisa Helena, Imáda Póssio, Rita Carvalho, Roxane e muitos outros. Votos inutilizados.		Em 10ª, 11ª e 12ª Jaganas: Nádara, Sylvia Coidas-Orestes Barbosa e Benedito Lacerda-Jorge Férari. Menos votados: Munira, Galé, Heikal Toveres, Saint-Clair Servat, Genes Firino, Humberto Porto, J. Cascaes-Leonel Arnevedo, Milton Amaral, Francisco Migonni, Petteron, Junior Assab, Julia de Oliveira e alguns outros. Votos em branco e alguns inutilizados.	
Qual o melhor "speaker"?	3.279		
Cesar Ladeira			

**Imagen 6.** Resultados de la décimo primera aparición 18 de junio de 1938. Se trata de una página de la revista *Fon Fon*, que presenta los resultados de la décimo primera encuesta en la que los lectores votaron por sus artistas y compositores favoritos. El formato muestra un listado de nombres acompañados por el número de votos recibidos, divididos en categorías como “melhor cantora”, “melhor compositor” y “melhor speaker” etc. Destacan nombres como Carmen Miranda (2.737 votos) y Ary Barroso (1.637

votos), lo que evidencia el lugar central que estos artistas ocupaban en la sensibilidad popular del momento<sup>106</sup>.

Con lo anterior, la radio no puede entenderse únicamente como un instrumento vertical de imposición ideológica. Funcionó más bien como un espacio de negociación simbólica, donde el discurso oficial del Estado Novo se entrelazaba con las prácticas de la cultura popular. Los concursos y programas interactivos daban al público la sensación de participación democrática en un régimen autoritario, mientras que los sambistas encontraban en la radio una plataforma inédita de legitimación, aunque condicionada por los parámetros estéticos y morales definidos por el Estado. La radio, en consecuencia, no solo transmitía mensajes oficiales se convirtió en el terreno donde se negociaba la frontera entre lo popular y lo nacional, entre la espontaneidad de la calle y la pedagogía cultural del régimen. Como subraya la historiadora brasileña Lia Calabre, “lanzado como una maravillosa novedad, la radio se convirtió en una parte integral de la vida cotidiana. Presencia constante en los hogares, se transformó en un medio fundamental de información y entretenimiento”<sup>107</sup>.

Los decretos n.º 20.047 de 1931 y n.º 21.111 de 1932<sup>108</sup>, más allá de definir aspectos técnicos del espectro radiofónico, instauraron un sistema de control indirecto sobre la radiodifusión. A través de ellos, el Estado podía conceder licencias, limitar la proliferación de nuevas emisoras y asegurar que la radio sirviera a fines culturales y patrióticos. En este marco surgió la *Hora do Brasil*, rebautizada más tarde como *Hora Nacional*, una franja obligatoria que todas las emisoras debían transmitir cada noche.

Su importancia no era solo formal. En medio de una programación diversa —turismo, discos, cultura popular—, como puede verse en la grilla de la emisora *Radio Cruzeiro do Sul*

---

<sup>106</sup> “Concurso Radiophónico: Os resultados da décima primeira apuração”. *Revista Fon Fon*. [Fon Fon : Semanário Alegre, Político, Crítico e Espusante \(RJ\) - 1907 a 1958 - DocReader Web](#)

<sup>107</sup> Lia Calabre, *A Era do Rádio* (Rio de Janeiro: Zahar, 2002), 7.

<sup>108</sup> El Artículo 11 del Decreto No 21.111 deja entrever que “interés nacional” puede traducirse como el interés del gobierno Vargas, cuando centraliza el poder de concesión en la figura de su jefe que, a través de Decretos, formaliza las otorgas de los servicios de radiodifusión. No solo los transmisores de radiodifusión estaban a merced de la fiscalización gubernamental. También el llamado ‘público en general’ dependía de un permiso para poseer receptores y estaba obligado al pago de una tasa anual (establecida en dos mil réis), bajo pena de perderlos. Era necesaria la inscripción en el Departamento de Correos y Telégrafos para la recepción de la radiodifusión, de las señales horarias y de los boletines meteorológicos. Esta recepción también estaba condicionada a respetar dos principios: a) no tener objetivo comercial; y, b) no producir perturbaciones en la recepción hecha por otros. Ver en: [Camara do deputados. Portal da Câmara dos Deputados](#)

publicada por el *Diário Carioca* el 27 de abril de 1935, la *Hora Nacional* ocupaba un espacio fijo a las 19:30 o 20:00 horas. Esta inserción aparentemente protocolaria garantizaba al Estado una presencia simbólica diaria en el oído colectivo de la nación. Se institucionalizaba así una sincronía: una misma hora, un mismo mensaje, un mismo país; lejos de ser una medida técnica, fue una herramienta de pedagogía nacional. La audiencia, en expansión, era seducida por el carisma de estrellas surgidas bajo el mecenazgo estatal. Carmen Miranda, Noel Rosa y tantos otros ascendieron del micrófono al mito popular con el respaldo de purgantes, jabones y decretos<sup>109</sup>; no obstante, no se trataba solo de canciones: la radio dictaba modas, domesticaba emociones, organizaba sensibilidades. Y en esa orquestación silenciosa, fue afinando un Brasil real al compás de un Brasil imaginado, transmitido en cadena desde los estudios del poder.

Desde el inicio, el gobierno de Vargas dejó claro que la cultura no debía ser un terreno autónomo ni espontáneo, sino una dimensión estratégica del proyecto político en marcha. En un texto titulado *A Juventude no Estado Novo* —colección de fragmentos de discursos, manifiestos y entrevistas— se recogen pasajes que permiten comprender con claridad cómo el régimen concebía la relación entre cultura, educación y ciudadanía. Esta, por ejemplo, el discurso de 1934 titulado *Do Manifesto à Nação*, el cual decía:

"Educar no es solamente instruir, sino desarrollar la moralidad y el carácter, preparando al hombre para la convivencia, enseñándole las artes necesarias para alcanzar la más alta de las virtudes: el conocimiento de sus propias fuerzas. El mejor ciudadano es aquel que puede ser más útil a sus semejantes, y no el que más capitales de cultura es capaz de exhibir"<sup>110</sup>.

El discurso de 1934 refleja con nitidez una concepción pedagógica de la cultura: no como un espacio de libre creación, sino como un instrumento destinado a moldear ciudadanos disciplinados, morales y útiles a la nación. Esta lógica no se agotó en el Estado Novo, sino que reapareció en los pronunciamientos posteriores de Vargas. Incluso en su segundo mandato, ya en 1950, seguía exaltando la organización y el trabajo como virtudes cívicas fundamentales, presentadas como cualidades que no solo dignificaban al individuo, sino que engrandecían a la patria.

---

<sup>109</sup> Othon Jambeiro, *Tempos de Vargas: o rádio e o controle da informação*, 67.

<sup>110</sup> "A Juventude no Estado Novo". *Arquivo Getúlio Vargas*, p. 5. [Getúlio Vargas - DocReader Web](#)

“Es para mí un grato deber de lealtad proclamar, como ejemplo digno de vuestra prodigiosa capacidad de trabajo y de organización, que los altos índices de vuestra cultura y de vuestra economía (...) han sido alcanzados gracias a vuestros propios esfuerzos y a vuestros propios medios, sin representar una carga para la administración federal”<sup>111</sup>.

En el marco del Estado Novo, la cultura fue concebida como un instrumento central de pedagogía cívica. La samba, antes asociada a los márgenes urbanos, se transformó bajo el impulso estatal en un vehículo de disciplina simbólica y de cohesión nacional. Difundida masivamente por la radio, regulada en concursos y sometida a un proceso de “higienización” de sus letras, dejó de ser un simple ritmo popular para convertirse en un dispositivo de educación sentimental. En esas melodías domesticadas se transmitían valores de trabajo, orden y unidad, configurando un horizonte emocional que debía acompañar a la sociedad con el proyecto político de Vargas. Más que un simple entretenimiento, la música popular pasó a convertirse en una forma de gobierno cultural invisible, un recurso pedagógico que orientaba sensibilidades y moldeaba comportamientos colectivos. En este marco, el orden, el progreso y la figura del trabajador como héroe cívico se erigieron en ejes centrales del discurso musical. Esta operación se aprecia de manera ejemplar en canciones como *Bonde de São Januário (El tranvía de São Januário)*, donde la exaltación del trabajo disciplinado sustituye a la antigua celebración de la bohemia, señalando con claridad la nueva dirección que el Estado Novo buscaba imprimir a la cultura nacional.

“Es el que trabaja tiene razón  
Lo digo y no tengo miedo de cometer errores (...)  
En los viejos tiempos no tenía sentido  
Pero decidí asegurar mi futuro  
¡Mírate!  
Soy feliz vivo muy bien  
Bohemia no le da camisa a nadie”<sup>112</sup>.

Los acordes de aquella canción no solo acompañaban los días del trabajador urbano; eran, en verdad, el eco de un nuevo pacto social que se intentaba firmar desde lo alto. En su letra, clara y sin rodeos, se alzaba el ideal del ciudadano varguista: disciplinado, moderno, alejado de la bohemia y con la mirada puesta en el progreso. Ya no bastaba con cantar por cantar. La música,

<sup>111</sup> “¡Povo do Espírito Santo!; Trabalhadores Do Brasil!”. AGV, Fondo *Campanha Eleitoral* 1950. [Arq GVargas - Série Campanha Eleitoral - DocReader Web](#)

<sup>112</sup> Wilson Batista, “*Bonde de São Januário*”, *Letras de Canciones*. [O Bonde São Januário - Wilson Batista - LETRAS.MUS.BR](#)

ahora, debía enseñar, debía pulir las costumbres, debía señalar el rumbo. En lugar del desorden del morro, se proponía el orden del reloj obrero. En vez de la improvisación nocturna, el ritmo constante del tranvía de la mañana. En esos versos, trabajar no era solo sobrevivir: era pertenecer, era contribuir, era, incluso, redimirse.



**Imagen 6.** La imagen muestra un tranvía completamente abarrotado de trabajadores que, vestidos principalmente con ropas formales —trajes, sombreros de ala ancha, camisas claras—, se aferran a los costados del vehículo en movimiento. La composición resalta la densidad del cuerpo colectivo y transmite una sensación de vitalidad urbana y de prisa diaria. *São Januário*, además de ser el nombre de una popular línea de transporte en Río de Janeiro, evocaba el trayecto rutinario hacia las zonas fabriles, donde la nueva clase trabajadora se integraba a la vida moderna. El riesgo evidente de caer del tranvía, para quienes viajaban colgados en su parte externa, sugiere el apremio por llegar puntuales al trabajo, reflejo del disciplinamiento exigido por la lógica productiva del Estado Novo. La vestimenta, el hacinamiento y la dirección del tranvía hacia el distrito industrial aluden directamente a la transformación social impulsada por el Estado Novo<sup>113</sup>.

Pero aquella no fue la única imagen que circuló entre ondas y escenarios. Mientras el Estado tallaba la figura del trabajador como héroe cívico, surgía también otra representación, más festiva, más luminosa, igualmente funcional al mismo proyecto de nación. Carmen Miranda<sup>114</sup> —con su voz chispeante, sus gestos amplios y su estética tropical estilizada— se alzó como la otra cara de la modernidad brasileña. No llevaba uniforme de fábrica ni hablaba de disciplina, pero encarnaba

<sup>113</sup> Reprodução/Internet, “Un tranvía que transportaba sueños y daba lugar a la samba”, *Lance!*, [Especial São Januário, 90 anos: Um bonde que transportava sonhos e rendeu samba - Lance!](#)

<sup>114</sup> Nacida en Portugal en 1909, Carmen Miranda creció en Río de Janeiro en el seno de una familia de inmigrantes portugueses de clase trabajadora. Se inició como cantante en la radio y en el teatro de revista, convirtiéndose en una de las figuras más populares de la música brasileña en la década de 1930; no obstante, su estilo mezclaba la samba con elementos del mundo del espectáculo internacional que la llevaron a triunfar en Hollywood a partir de 1939.

con igual potencia la promesa de un país nuevo. En ella, la bohemia no era vicio: era espectáculo. El mestizaje no era desorden: era estilo. Y la música no llamaba al deber, sino a la fascinación.

En los años del Estado Novo, cuando Brasil buscaba mostrarse como una nación moderna y cohesionada ante el mundo, su figura se proyectaba desde las radios, los teatros y las pantallas como un símbolo encantador de esa nueva imagen nacional. Era una modernidad que sabía sonreír, cantar y moverse con gracia. En un universo aún dominado por hombres, ella rompía las barreras impuestas por el género, no desde la denuncia directa, sino desde la ocupación audaz del centro del espectáculo. Convertida en embajadora involuntaria del Brasil tropical, su imagen —una “baiana” estilizada, vestida con frutas, encajes y lentejuelas— encarnaba una versión exotizada, pero eficazmente exportable, de la cultura nacional. A través de ella, el Brasil que Getúlio Vargas intentaba consolidar como potencia del Sur Global se presentaba al mundo como alegre, mestizo y acogedor. Su éxito en Estados Unidos durante los años cuarenta no fue solo una conquista personal, sino un gesto político y cultural: la transformación del folclore en cosmopolitismo, del margen en centro, del símbolo popular en mito de Estado. sin embargo, Detrás de los turbantes y los ritmos bailables persistía una tensión no resuelta: la del uso del cuerpo femenino y del repertorio afrobrasileño como vitrina de nación, pero también como mercancía global.



**Imagen 7.** Nota sobre Carmen Miranda, “la pequeña que tiene ‘it’ en la voz y sus lindas canciones” en la nota se destaca lo siguiente: "Cuando Carmen Miranda — la encantadora Carmentita, como la llaman los porteños — apareció, todos sintieron que, en breve, ella sería la intérprete más querida de las canciones brasileñas. La voz con la que ella cantaba y canta esas deliciosas melodías de nuestra tierra tiene algo que atrapa, encanta y seduce.” *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 28 de enero de 1932, p. 2

El recorte de prensa del *Diário Carioca* del 28 de enero de 1932, que ensalza la voz “suave y melódica” de Carmen Miranda como capaz de “embellecer las creaciones de la poesía nacional”,

no solo celebra a una artista emergente. Más allá del elogio, lo que revela este fragmento es la operación simbólica en curso: la transformación de lo popular en representación legítima de la nación, la voz de Miranda no era simplemente la de una cantante talentosa; era el vehículo perfecto para una samba ya filtrada, estilizada, encajada en los parámetros de armonía, modernidad y orgullo nacional que el régimen buscaba proyectar. Sin embargo, lo que aquí se percibe no es tanto la exaltación de una práctica musical vernácula, sino su domesticación: una relectura estética y política que permitía elevar lo popular al rango de símbolo nacional, no en su crudeza original, sino en su versión más aceptable, refinada y funcional al imaginario de una Brasil mestiza, pero ordenada.

Pero el trabajo de moldear la nación no se detuvo en la música ni en las imágenes que decoraban los sueños del pueblo. Había algo más profundo, menos visible, pero igual de decisivo: una arquitectura jurídica que, ladrillo a ladrillo, fue construyendo los marcos de lo decible, lo escuchable, lo imaginable. Desde los primeros compases del getulismo, se entendió que la cultura no podía quedar librada al azar ni a la espontaneidad del mercado. Había que trazar líneas, fijar límites, dirigir el flujo. Y en ese mapa simbólico que el Estado Novo comenzó a diseñar, la radio ocupó el centro: no como simple aparato, sino como el verdadero corazón de una pedagogía nacional. Eric Hobsbawm, en sus estudios sobre el siglo XX, señala a la radio como una poderosa herramienta de comunicación e integración entre individuos<sup>115</sup> que enseñaba sin aulas, persuadía sin libros y llegaba a los rincones donde ni la escuela ni el periódico sabían llegar.

Esta visión no tardó en institucionalizarse. Como se mencionó anteriormente, los decretos n.º 20.047 (1931)<sup>116</sup> y 21.111 (1932)<sup>117</sup> regularon de manera minuciosa el funcionamiento técnico y profesional del sector radiofónico; no obstante, la radiodifusión debía estar en manos brasileñas,

---

<sup>115</sup> Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX* (Barcelona: Crítica, 1989), 365.

<sup>116</sup> Decreto número 20.047, dictó: La autorización del gobierno es condición previa indispensable para la instalación y operación de estaciones de radiocomunicación en el territorio nacional, así como para la ejecución de servicios de radiodifusión y radiotelegrafía. Sin embargo, las estaciones debidamente autorizadas podrán operar bajo las normas técnicas y administrativas establecidas por el Ministerio de *Viação e Obras Públicas*, garantizando el uso ordenado del espectro radioeléctrico y el desarrollo de la radiodifusión en Brasil.

[Portal da Câmara dos Deputados](#)

<sup>117</sup> Decreto número 21.111, sobre la regulación de los servicios de radiocomunicación en el territorio nacional.

Artículo I, dictó: Los servicios de radiocomunicación, incluyendo radiotelegrafía, radiotelefonía, radiotelefotografía y radiodifusión, estarán sujetos a las normas establecidas en el presente reglamento, garantizando su uso ordenado y autorizado para el beneficio del público y del interés nacional.

[Portal da Câmara dos Deputados](#)

ser entendida como un servicio de interés público con fines educativos, estar centralizada bajo el poder ejecutivo y operar, paradójicamente, mediante agentes privados subordinados al control estatal<sup>118</sup>. Esta arquitectura legal pronto se tradujo en una forma peculiar de gestión del medio: la radio brasileña se estableció sobre la base de una doble determinación. Por un lado, era un vehículo de explotación privada, organizado según las reglas del mercado y orientado hacia la obtención de ingresos a través de la publicidad y la audiencia. Pero, al mismo tiempo, operaba bajo la estrecha supervisión del Estado, que tenía la facultad de otorgar —y revocar— las concesiones de funcionamiento, normalmente renovables cada diez años<sup>119</sup>.

El acuerdo no escrito, pero cuidadosamente diseñado— fue simple y eficaz: el Estado no necesitaba operar directamente los micrófonos para hacerse oír. Bastaba con fijar las reglas del juego, determinar el tono, delimitar los márgenes de lo posible. El resto lo harían otros. En esa estructura híbrida, los contenidos circulaban por emisoras privadas, sí, pero atravesados por una lógica pública: el deber de educar, de moralizar, de unir. Fue una alianza funcional, casi coreográfica: el gobierno trazaba los contornos ideológicos, mientras los emisarios del aire —a cambio de publicidad y concesiones renovables— ponían la voz. En medio de ese equilibrio inestable, la radio aprendió a hablar dos idiomas: el del entretenimiento ligero y el de la pedagogía patriótica. Y fue la música popular, sobre todo la samba, la que mejor supo conjugar ambos registros: alegre y disciplinada, moderna y mestiza, lo suficientemente vibrante para gustar, lo suficientemente domesticada para representar a la nación.

“Durante la década de 1930, la radio despertó sentimientos que iban desde la fascinación hasta el rechazo. El universo radiofónico estaba impregnado de todo tipo de estereotipos: era el lugar de la fama y el ascenso social, y al mismo tiempo el ambiente de la marginalidad y los márgenes, prohibidos a las personas de "buena familia"<sup>120</sup>.

Pero más allá de los discos prestados, de las voces sin paga y de los agradecimientos al aire, el gobierno entendió que la radio era mucho más que una herramienta de difusión improvisada. Detrás de aquella arquitectura jurídica —tan minuciosa como centralizadora— se escondía una intuición

---

<sup>118</sup> Othon Jambeiro, *Tempos de Vargas: o rádio e o controle da informação*, 49.

<sup>119</sup> Lia Calabre, *A Era do Rádio* (Rio de Janeiro: Zahar, 2002), 10.

<sup>120</sup> Lia Calabre, *A Era do Rádio*, 20.

poderosa: la radio no era solo un medio, era el medio. Getúlio Vargas supo verla como la pieza clave de su engranaje modernizador. En su interior, se trenzaban las fibras más finas del proyecto nacional: la técnica, la industria, la cultura, el deseo de cohesión. “Para la ejecución de la programación musical, dependían del préstamo de discos de sus oyentes y asociados (quienes, a cambio, recibían agradecimientos en el aire) y de la presentación en vivo de los artistas, sin ningún tipo de remuneración”<sup>121</sup>.

Invisible, pero constante; silenciosa hasta que se encendía, la radio atravesaba paredes y campos, llegaba donde la escuela no entraba y la prensa no importaba. Su sonido no solo informaba: ordenaba el tiempo, sincronizaba hábitos, tejía una comunidad imaginada hecha de millones de oídos atentos. En un Brasil que buscaba dejar atrás la imagen rural, dispersa y fragmentada de sí mismo, la radio encarnaba la promesa del futuro: velocidad, unidad, modernidad. Quien controlara la radio no solo dominaba el espacio sonoro. Dominaba también el ritmo simbólico de la nación. Esta percepción de la radio como un medio privilegiado para moldear la sensibilidad colectiva no fue exclusiva del caso brasileño. En otras latitudes latinoamericanas, como Colombia, también se vislumbró el potencial del medio sonoro como herramienta de cohesión cultural y modernización simbólica, aunque bajo modelos políticos y resultados distintos.

En Colombia, durante las décadas de 1930 y 1940, la radio también fue pensada como un instrumento de modernización cultural, pero bajo coordenadas distintas. La emisora estatal HJN, inaugurada en 1929, impulsó proyectos de educación popular en el marco de la República Liberal, aunque su influencia se vio limitada por la competencia con emisoras privadas que definían los gustos del público mediante concursos, radionovelas y música popular patrocinada por marcas comerciales<sup>122</sup>. La comparación con Brasil resulta reveladora. Mientras en Colombia la radio avanzó en un terreno más fragmentado y negociado entre Estado y mercado, en Brasil el Estado Novo construyó un sistema centralizado que subordinaba el entretenimiento a la pedagogía nacionalista; es decir, la radio, a partir de entonces, dejó de ser un espacio neutral de diversión para convertirse en un dispositivo orientado a la formación de e la conciencia colectiva. Los concursos

---

<sup>121</sup> Ibidem, 11.

<sup>122</sup> Catalina Castrillón Gallego, “La radio educadora: solución para una “patria inculta”. La actividad radial en Colombia, 1930-1940,” en *Prácticas, territorios y representaciones en Colombia, 1849-1960*, ed. Diana Luz Ceballos Gómez (Medellín: Facultad de Ciencias Humanas y Económicas Escuela de Historia. Universidad Nacional de Colombia, 2009), 131.

musicales, las radionovelas y hasta las transmisiones deportivas ya no podían entenderse únicamente como formas de ocio masivo: eran engranajes de una maquinaria cultural más amplia que buscaba educar el gusto, domesticar la cultura popular y, sobre todo, legitimar la hegemonía del régimen.

Esta concepción se reflejó con claridad en el marco jurídico que reguló el sector, y es que, para ese momento, el término "radiodifusión" era entendido como el conjunto de medios abiertos radio y televisión disponibles para cualquier ciudadano con un dispositivo receptor, de forma libre y gratuita <sup>123</sup>. Asimismo, su definición como servicio de interés nacional implicaba una función educativa prioritaria, sin excluir el uso comercial siempre que no comprometiera ese fin. El Decreto n.º 29.783 concentraba el poder de decisión en el Ejecutivo, particularmente en la figura presidencial, y le otorgaba a la Unión la exclusividad en la explotación directa o mediante concesión del servicio; de ahí que, esta arquitectura institucional, herencia directa del estilo político de Vargas durante el Estado Novo, terminara por situar a la radio dentro del repertorio de recursos simbólicos controlados por el Estado. Agregando a lo anterior, Vargas y sus colaboradores más cercanos lo expresaron en múltiples ocasiones, tanto en discursos públicos como en correspondencias privadas.

En una entrevista concedida en 1936, Lourival Fontes, por aquel entonces director del Departamento de Propaganda y Difusión Cultural, insistía en que el gobierno debía prestar más atención a este medio. Citando los ejemplos de Italia y Alemania, donde las estaciones gubernamentales ya actuaban como vehículos de cohesión simbólica, Fontes advertía: “No podemos subestimar el trabajo de propaganda y cultura emprendido en la radio... Baste decir que la radio llega donde la escuela y la prensa no llegan, hasta los puntos más lejanos del país, a la comprensión de los analfabetos”<sup>124</sup>. Esa visión instrumental de la radio como formadora de sensibilidades no era exclusiva de Vargas o de sus ministros más cercanos. Circulaba también entre los escalones intermedios del aparato estatal, donde algunos burócratas comenzaban a percibir con claridad que la batalla por la identidad nacional también se libraba en el dial. En los años cuarenta, Paulo Silveira, funcionario del gobierno, escribió una carta al presidente con tono de advertencia y

---

<sup>123</sup> Othon Jambeiro, *Tempos de Vargas: o rádio e o controle da informação*, 175.

<sup>124</sup> Bryan McCann, *Hello Hello Brazil*, 29-30.

decepción. Había estado escuchando por onda corta las transmisiones brasileñas emitidas hacia el exterior, y lo que encontró no fue un Brasil vibrante, musical o moderno. Lo que oyó fueron fragmentos burocráticos, listados administrativos, notificaciones de ferrocarriles. No había samba ni discursos inspiradores; no había país. Su carta no pedía más volumen, pedía más visión: una radio que, al cruzar fronteras, hablara también de un Brasil digno de ser imaginado.

“La radio es un medio formidable que podemos usar para la propaganda de nuestro comercio, nuestras industrias, nuestra cultura artística y literaria. Si poseemos esa estación de onda corta, debería emplearse para la propaganda de cosas serias y no para anunciar al mundo el rechazo de una solicitud de un cerrajero de la Central de Brasil, y las nóminas de otras reparticiones. No perdamos tiempo con cosas mínimas que solo interesan a una reducida minoría del país. La radio es algo muy serio para ser utilizada de manera tan liviana”<sup>125</sup>.

Lo que está en juego en esta carta no es solo una crítica a la mala gestión informativa, sino una disputa sobre el papel simbólico de la radio como escenario de lo nacional. Silveira no exige simplemente mejor programación; lo que reclama es un espectáculo sonoro capaz de seducir al mundo, una narrativa que dramatice al país como potencia cultural. En su queja, se asoma también una tensión entre centro y periferia: mientras la administración del poder se aferra a un uso burocrático de la palabra radiofónica, sectores ilustrados del interior del aparato estatal imaginan un Brasil sonoro, exportable, capaz de encarnar el mito de una nación moderna, armónica y creativa; y en ese imaginario, la samba, el arte, la literatura no son ornamentos: son el guion ausente de una puesta en escena fallida.

A su vez, Silveira subrayó la forma en que las emisoras europeas —especialmente las de Italia y Alemania sabían aprovechar la radio como herramienta de propaganda cultural, política y económica que llegaba incluso a los analfabetos. La carta no expresaba sólo la insatisfacción con la programación brasileña al respecto, sino también la preocupación compartida en el seno del régimen de que la radio debía ser un escaparate del Brasil moderno, no un archivo de trámites. En el fondo, se reconocía el poder singular de la música y especialmente de la música popular como

---

<sup>125</sup> "Carta de Paulo Silveira a Getúlio Vargas criticando o "liberalismo" brasileiro e analisando a situação política da França e a questão do território da Sarre" *Correspondencia GVargas- 1930 a 1945, Archivo Getulio Vargas*, 2 de noviembre de 1934. [Corresp GVargas - 1930 a 1945 - DocReader Web](#)

---

medio de afirmación nacional y proyección internacional. Por eso, reclamaba con vehemencia más espacio para “nuestra estupenda música regional”, en lugar de mensajes vacíos o burocráticos.

Asimismo, la realidad fue más ambigua. Aunque el Estado intentó proyectar un modelo cultural homogéneo a través de la radio oficial, en la práctica fue la radio comercial la que se expandió y definió, en gran medida, la programación musical que alcanzó al público. Este desajuste entre la intención centralizadora y la dinámica del mercado dejó abiertas fisuras que, años más tarde, serían ocupadas por nuevas expresiones musicales —más sofisticadas, cosmopolitas y abiertas al diálogo con lo extranjero— como el Bossa Nova. En este sentido, la radio estatal moldeó el oído nacional, pero la radio comercial preparó la sensibilidad colectiva para aceptar nuevas formas de lo brasileño, incluso cuando estas venían filtradas por influencias como el jazz estadounidense.

Pero este afán de centralizar el discurso nacionalista en las ondas hertzianas no estuvo libre de fricciones. Por más que el régimen tratara de alinear la radio con sus objetivos pedagógicos y simbólicos; las emisoras no eran extensiones del Estado, eran empresas privadas, con anclas regionales, intereses comerciales y ritmos propios. Esa dualidad estructural de la radio concebida como bien público pero que, operada por manos privadas; generó tensiones entre lo que el Estado quería hacer oír y lo que el mercado estaba dispuesto a emitir. El ideal de una programación ejemplar, educativa y moralizante chocaba a menudo con la lógica comercial de la audiencia, la publicidad y el entretenimiento, la radio debía formar ciudadanos, pero también vender jabones para superar las dificultades económicas que conllevaba mantener los equipos de radiodifusión. Como lo señala el historiador Antônio Pedro Tota, esta contradicción fue uno de los rasgos persistentes del medio en el Brasil del siglo XX:

“Lo ocurrido en 1932 fue "una verdadera guerra al aire" entre las emisoras de São Paulo y Río de Janeiro. Las radios Philips, en Río de Janeiro, y Record, en São Paulo, que hasta vísperas de la Revolución realizaban transmisiones conjuntas, se convirtieron en enemigas. Después del inicio del movimiento de São Paulo, las

---

estaciones comenzaron a servir como armas en la lucha, ocupando campos opuestos en la batalla”<sup>126</sup>.

Lo que este episodio deja entrever es que la radio nunca fue un espacio neutro, ni una tecnología pasiva dedicada al entretenimiento inocente. Era, en realidad, un campo de batalla invisible; sin embargo, cada palabra pronunciada, cada canción transmitida, cada silencio impuesto o interrumpido, tenía el potencial de construir sentido, movilizar afectos, crear adhesiones o delinear enemigos. La radio sería tratada no solo como medio, también como territorio; uno que debía ser ocupado, regulado y moldeado con la misma estrategia con la que se organiza una nación. En este sentido, el modelo Vargas, aunque ambicioso en su afán pedagógico, operó dentro de los márgenes de una hegemonía incompleta —para usar los términos de Gramsci—, siempre negociada y a veces desbordada.

Sin embargo, no bastaba con regular técnicamente la radio ni definir su función educativa. Como advierte Jesús Martín-Barbero, los medios poseen una autonomía relativa que, incluso bajo regímenes autoritarios, abre fisuras en el discurso dominante: “Es necesario mirar también el proceso desde el otro lado. Porque el proceso de enculturación no revela en últimas su sentido más que en la experiencia de los dominados, en la manera como las clases populares la resintieron y la resistieron”<sup>127</sup>. Lo que en 1932 fue un conflicto entre emisoras regionales, en 1937 se convertiría en un sistema articulado desde el centro del poder. La “guerra al aire” fue, en retrospectiva, una señal clara de lo que estaba en juego: el dominio del discurso.

Asimismo, el régimen de Vargas, al observar esa fragmentación, comprendió que la dispersión radiofónica obstaculizaba la consolidación de una narrativa nacional unificada, aquel episodio funcionó como un laboratorio político y técnico; sin embargo, reveló que sin control sobre las ondas no habría cohesión simbólica. Por eso, a partir del Estado Novo, la radio se transformó en una herramienta estratégica de centralización, donde la música, la palabra y el silencio pasaban por el tamiz de lo permitido. Y la samba, en ese nuevo mapa sonoro, pasaría de ser marginal a

---

<sup>126</sup> Antônio Pedro Tota, *O imperialismo sedutor: A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra* (São Paulo: Companhia Das Letras / Editora Schwarz Ltd., 2000), 33.

<sup>127</sup> Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación cultura y hegemonía*, 103.

convertirse en emblema oficial. ¿Pero qué se pierde —en diversidad, en disidencia, en espontaneidad— cuando el Estado decide afinar una nación entera a una misma frecuencia?

Hasta ahora se ha podido apreciar que la radio no fue sólo un artefacto técnico; fue la voz forjadora de la identidad brasileña de mediados del siglo XX. Por sus ondas se transmitieron valores, se disciplinaron sensibilidades y se tejieron los hilos de una narrativa nacional compacta. Pero el proyecto pedagógico del Estado Novo no se detenía en el sonido. También tuvo su reflejo en la imagen. Aquello que se decía —orden, civismo, trabajo, unidad— también se mostraba. Las mismas ideas que viajaban por los canales radiales encontraban, en carteles, fotografías y rituales públicos, su forma visible. La nación debía ser escuchada, sí, pero también vista y contemplada bajo una estética cuidadosamente curada.



**Imagen 8.** Grabado en el que aparece Getulio Vargas en primer plano, representado en perfil, con un gesto cálido pero firme, mientras se dirige a una multitud de jóvenes que lo observan con atención y entusiasmo. Todos los jóvenes —niños y adolescentes— llevan banderas brasileñas y visten de manera homogénea. En el fondo se ven estandartes verdes que refuerzan la atmósfera nacionalista. A la izquierda de la imagen, se inscribe una cita del propio Vargas: “Necesitamos reaccionar a tiempo, contra la indiferencia por los principios morales, contra los hábitos del intelectualismo ocioso y parasitario, contra las tendencias desintegradoras, infiltradas por las más variadas formas en las inteligencias jóvenes, responsables del futuro de la Nación”<sup>128</sup>.

En grabados y carteles difundidos por todo el país, se reproducían citas textuales de Vargas junto a imágenes que representaban con claridad los valores que se buscaban inculcar: juventud, fuerza, obediencia, esperanza. Aquellas imágenes no solo acompañaban los discursos del régimen:

<sup>128</sup> “A Juventude no Estado Novo” *Fundación Getulio Vargas*. [Getulio Vargas - DocReader Web](http://www.docreader.com.br/Getulio-Vargas)

los encarnaban, los fijaban en la retina del pueblo con la misma fuerza con la que la radio lo hacía en su oído. En ese ecosistema mediático unificado, lo visual y lo sonoro no competían: se reforzaban mutuamente; sin embargo, la imagen proyectada por el grabado revela mucho más que un simple acto ceremonial. Como en un eco visual de lo que la radio ya había insinuado, aquí se ve lo que los oídos han aprendido a imaginar: un país ordenado, unido, vigilante. Vargas, al centro de la escena, no solo dirige, instruye. Su figura erigida con proporciones casi sacras adquiere un carácter pedagógico, incluso mesiánico. No gobierna: moldea el alma nacional. Y esa alma debía ser joven, obediente, moral y patriótica.

La alusión a los “hábitos del intelectualismo ocioso y parasitario” y a las “tendencias desintegradoras” no es gratuita. En esa pedagogía visual, el pensamiento crítico aparece como disonancia, como ruido. La masa uniforme que lo rodea hombres idénticos, gestos disciplinados encarna el ideal de ciudadanía que el Estado Novo buscaba instalar: una ciudadanía sin fisuras, sin dudas, sin voces que desafinen. La unidad nacional debía construirse, ante todo, sobre la neutralización de la diferencia.

A raíz de la comprensión de la radio como espacio formativo de sensibilidades colectivas fue que el Estado intensificó su intervención en la esfera cultural. Con el primer gobierno de Vargas (1930-1945), Brasil experimentó un crecimiento sostenido de la producción de bienes simbólicos literatura, cine, música popular que pasaron a ocupar un lugar central en la escena pública. Pero este florecimiento no fue espontáneo, desde el inicio, el varguismo comprendió que la cultura debía ser orientada, reglamentada y puesta al servicio de un proyecto político. Había que darle forma, ritmo y dirección; organizar el sentir colectivo para que vibrara al compás de la nación en construcción. Desde esta perspectiva, puede leerse la intervención estatal en términos de lo que Pierre Bourdieu denomina campo cultural: un espacio de disputa simbólica donde distintos actores compiten por la autoridad, el reconocimiento y la legitimidad<sup>129</sup>. Al intervenir en este campo, el Estado no solo distribuía bienes culturales, sino que reorganizaba las condiciones del poder simbólico, delimitando qué voces eran legítimas, qué sensibilidades eran deseables, y cómo debía sentirse y sonar la nación

---

<sup>129</sup> Pierre Bourdieu, “El poder simbólico”, en *Poder, Derecho, Derecho y clases sociales* (Bilbao: Editorial Desclée de Brouwer, 2002), p. 113-116.

Para finalizar, este apartado ha demostrado que la radio fue mucho más que un canal de entretenimiento o difusión: fue un instrumento de articulación simbólica y pedagógica del proyecto nacional impulsado por el Estado Novo; en ella convergieron políticas de control, estrategias de integración cultural y mecanismos de legitimación de ciertas formas de lo popular, como la samba, en el imaginario de la brasilidad moderna.

No obstante, lo aquí presentado es apenas una aproximación general al papel de la radiodifusión dentro de un proceso mucho más complejo. El impacto de la radio en la vida cultural brasileña del siglo XX trasciende los límites de este capítulo y abre interrogantes que podrán explorarse con mayor profundidad en otros estudios como *Tempos de Vargas: o rádio e o controle da informação* de Othon Jambeiro u *O rádio no Brasil* de Sônia Virgínia Moreira etc.

A partir de aquí, se profundizará en la encrucijada cultural que constituye el núcleo de esta investigación: el cruce entre la samba y el jazz. Un encuentro fugaz y profundo que no solo transformó el lenguaje musical brasileño, sino que al mismo tiempo reconfiguró su identidad nacional, dándole una nueva forma que pudiera ser proyectada al escenario internacional. A la samba que hasta entonces había sido el emblema nacional, se le incorporaron las sonoridades del jazzísticas, y con ellas el Brasil que hasta entonces se había entendido a sí mismo, en términos de tradición y autarquía empezó a dialogar con el mundo, no como imitador, sino como innovador.

### Capítulo III. Los sonidos que salieron del sótano

Los años cuarenta y cincuenta marcaron una inflexión decisiva en la cultura musical brasileña. Tras la institucionalización de la radio y la pedagogía cultural del Estado Novo, emergió un nuevo escenario sonoro en el que las influencias externas comenzaron a entrelazarse con las tradiciones locales. La música, reflejo de las transformaciones sociales, pasó a expresar las tensiones de un país que se urbanizaba, se industrializaba y se abría al mundo.

Tres procesos convergieron en este contexto y redefinieron el modo en que Brasil se escuchaba a sí mismo. Primero, la expansión de los circuitos transnacionales —cine, radio e industria fonográfica— facilitó la circulación de referentes estadounidenses, en especial del jazz, convertido ya en emblema de modernidad urbana. La caída del Estado Novo en 1945 debilitó la idea de una identidad nacional homogénea y permitió que una sensibilidad más cosmopolita se difundiera entre músicos, periodistas e intelectuales. A ello se sumaron los profundos cambios sociales de la década: el crecimiento de las ciudades, la construcción de Brasilia y la consolidación de una clase media urbana que aspiraba a nuevos modos de distinción cultural. En ese nuevo horizonte, el jazz dejó de ser una influencia extranjera para convertirse en metáfora de un deseo; es decir, el de habitar la modernidad sin renunciar al acento brasileño. Este desplazamiento puede leerse, como una forma de estructura de sentimiento donde el deseo de modernidad se articula con la búsqueda de una autenticidad nacional. Tal como lo define Raymond Williams.

Estas transformaciones no alteraron únicamente los repertorios musicales, sino también la forma en que la música se vivía, se consumía y se insertaba en la vida cotidiana. Como señalaron Adorno y Horkheimer, “el cine y la radio no necesitan ya darse como arte; la verdad de que no son sino negocio les sirve de ideología”<sup>130</sup>. En el Brasil del Estado Novo, la radio operó precisamente bajo esa lógica un medio técnico que se presentaba como herramienta de modernización, pero que, en el fondo, funcionaba como material de unificación simbólica y disciplinamiento cultural. La samba, transformada en emblema nacional, circulaba por las ondas radiales como entretenimiento

---

<sup>130</sup> Theodor Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la ilustración* (Madrid: Editorial Trotta, 1994), 166-168.

y como pedagogía sentimental. Era una industria de emociones colectivas que reforzaba la idea de un Brasil armónico, mestizo y obediente al ritmo de la modernidad varguista.

Como advirtieron Adorno y Horkheimer, “la cultura marca hoy todo con un rasgo de semejanza. Cine, radio y revistas constituyen un sistema. Cada sector está armonizado en sí mismo y todos entre ellos”<sup>131</sup>. Bajo esa lógica de armonización, la radio brasileña no solo difundía un repertorio musical: modelaba una sensibilidad colectiva ajustada al ideal de unidad nacional promovido por el Estado Novo. En este sentido, la samba funcionó como engranaje de la industria cultural, puesto que, la diversidad rítmica del pueblo se convirtió en materia prima de un consenso simbólico. Paradójicamente, mientras la radio nacional homogeneizaba el sonido, los circuitos urbanos más cosmopolitas comenzaban a resonar con ecos del jazz estadounidense. Ambos géneros compartían un mismo origen popular y afrodescendiente, pero sus trayectorias divergían: el jazz se erigía en símbolo de modernidad industrial y técnica, mientras la samba era domesticada por el Estado como emblema del orden mestizo.

En este sentido, resulta iluminador el planteamiento de Raymond Williams en *Marxismo y Literatura*, cuando advierte que uno de los mayores obstáculos para comprender la actividad cultural es la tendencia a convertir la experiencia en productos acabados, ignorando que la vida social y estética es siempre un proceso en movimiento<sup>132</sup>. Lejos de ser una mera sucesión de géneros cerrados, donde cada uno opera de forma aislada, el bossa nova representa un proceso integrador que trasciende las fronteras entre categorías. No fue un producto terminado que simplemente “apareció” en los años cincuenta, fue el resultado de un entramado complejo en el que se fusionaron la técnica de la reproducción musical, el cosmopolitismo de las nuevas clases medias urbanas y la plasticidad mestiza de la samba. Esta convergencia dio lugar a un género fluido, que no solo reflejaba la riqueza de sus influencias, sino que también desafía las nociones rígidas de categorización musical, abrazando una creatividad abierta y en constante evolución.

---

<sup>131</sup> Theodor Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la ilustración*, 165.

<sup>132</sup> Raymond Williams, *Marxismo y literatura* (Buenos Aires: Las cuarenta, 2009), 174-177.

### 3.1 Seducción americana jazz y blues

Antes de convertirse en una novedad cultural para las clases medias brasileñas, el jazz y el blues habían sido formas profundas de expresión y resistencia afroamericana. Nacidos en contextos de opresión estructural en Estados Unidos, fueron lenguajes de dolor, pero también de vitalidad de la afirmación de la vida allí donde todo parecía negarla; sin embargo, el blues, íntimo y confesional, surgió en los campos del sur como un modo de narrar la experiencia del desarraigo. Era, como escribió LeRoi Jones en *Blues People: Negro Music in White America (1963)*<sup>133</sup>, una música que no se proponía conquistar al oyente, sino revelarle algo que, de otro modo, permanecería silenciado. El jazz, más urbano, técnico y mutante, representó la búsqueda de libertad estética dentro de un orden racialmente estricto. Virtuosisimo, improvisación, swing: todo era una forma de desobediencia sonora.

En este gesto de desobediencia estética puede leerse, siguiendo a Stuart Hall, una forma de “modernidad subalterna”. Tal como planteó LeRoi Jones, el jazz y el blues no surgieron en los centros ilustrados de la cultura occidental, sino en los márgenes de un orden racial y económico que los negaba. Su fuerza radica precisamente en convertir la experiencia de la exclusión en lenguaje moderno: un modo de narrar la libertad a través del ritmo. Hall retoma esta intuición al afirmar que las culturas del Caribe y de la diáspora africana no son rezagos premodernos, sino productoras de modernidad desde la periferia; en ellas, la hibridez y la traducción reemplazan a la pureza y al progreso lineal. En otras palabras, las identidades se vuelven múltiples.<sup>134</sup>

No obstante, escuchar jazz en Río no era solo recibir una moda extranjera; era, sin saberlo del todo, participar en una trama transnacional de memorias compartidas, códigos desplazados y resonancias cruzadas. Como señala Paul Gilroy en *El Atlántico negro (2014)*<sup>135</sup>, el poder y la relevancia de la música dentro de esta diáspora han crecido en proporción inversa al limitado poder expresivo del lenguaje. Los esclavos tenían negado el acceso a la alfabetización bajo amenaza de muerte, y la música se volvió vital como sustituto de otras formas de autonomía negadas por la

---

<sup>133</sup> LeRoi Jones, *Blues People: Música negra en la América blanca* (New York: William Morrow & Company, 1963), 35.

<sup>134</sup> Stuart Hall, *Da diaspora: Identidades e mediações culturais* (Brasília: Editora UFMG, 2003), 27.

<sup>135</sup> Paul Gilroy, *El Atlántico negro*, 99-102.

vida en las plantaciones. Surgió en medio de la polifonía e indeterminación lingüística, en la prolongada batalla entre amos y esclavos. Analizar su lugar significa examinar la comprensión de sí mismos expresada por los músicos, el uso simbólico que le dieron otros artistas y las relaciones sociales que han producido esa cultura expresiva única, donde la música es central e incluso fundacional.

Fue en las vibrantes ciudades de Río de Janeiro y São Paulo donde estas resonancias encontraron un escenario fértil. La radio, el cine, las revistas musicales y los discos importados actuaron como puentes culturales, llevando los sonidos de referentes estadounidenses, entre ellos Louis Armstrong, —señalado como el señor del jazz— transformó la improvisación en un lenguaje personal de libertad y virtuosismo. Su trompeta y su voz rasgada hicieron del jazz algo más que un estilo: una forma de expresión individual dentro de una experiencia colectiva. Como menciona Joachim Berendt en su obra *El Jazz: De Nueva Orleans al Jazz Rock* (1969), desde Armstrong “ya no es posible justificar notas falsas con la vitalidad o la originalidad; es decir, se tiene que haberse vivido para poder tocar gran jazz”.<sup>136</sup> Benny Goodman —el “rey del swing”, que llevó el jazz a los circuitos de consumo masivo sin perder su sofisticación técnica— y Duke Ellington—compositor y director que convirtió la orquesta en un espacio de elaboración estética y símbolo de modernidad urbana, a una clase media urbana ávida de modernidad. Programas radiales especializados y orquestas locales que replicaban arreglos de jazz en clubes nocturnos y fiestas privadas transformaron el consumo pasivo en una experiencia viva.

Este paso de la escucha a la representación se explica por la propia metamorfosis de las ciudades: espacios en rápido crecimiento, atravesados por la nostalgia de lo rural y por la efervescencia de la modernidad cosmopolita. Como señaló Boris Fausto en *Negócios e ócios. Histórias da imigração* (1997)<sup>137</sup>, en São Paulo la transformación se vivía con una “nostalgia telúrica” un sentimiento de pérdida arraigado en la memoria de las familias inmigrantes que, aun sin haber conocido plenamente el campo, heredaban de sus mayores la añoranza por un pasado idealizado. No se trataba de una nostalgia consciente de la infancia o la juventud, sino de una

---

<sup>136</sup> Joachim E. Berendt, “Los Músicos del Jazz”, en *El Jazz De Nueva Orleans al Jazz Rock*, 98-110.

<sup>137</sup> Boris Fausto, *Negócios e ócios. Histórias da imigração* (São Paulo: Companhia das Letras, 1997), 74.

melancolía cultural que expresaba el desarraigo y la búsqueda de pertenencia en una ciudad áspera y cambiante.

Esta nostalgia en medio de dicha metrópoli impulsó la creación de una música urbana que, al incorporar tonos melancólicos y referencias a un pasado idealizado, buscaba preservar la memoria colectiva. De alguna manera, se podría manifestar que una de las consecuencias directas de la modernización sobre la cultura paulistana fue la necesidad de producir canciones que, al evocar una *pérdida compartida*, dotaron a la música de un sentido de identidad y resistencia frente al cambio metropolitano. No es casual, entonces, que Lévi-Strauss en su obra *Tristes trópicos* (1955), tras su paso por Brasil en los años treinta, describiera a la ciudad brasileña y más específicamente a São Paulo como ciudades de “ciclo rápido y perpetuamente joven, pero nunca completamente sana”<sup>138</sup>, la urbe ofrecía un escenario donde lo nuevo se imponía con violencia sobre lo viejo; sin embargo, esta renovación acelerada generaba una sensación de fugacidad y precariedad, como si la ciudad estuviera atrapada en un proceso de cambio perpetuo que no lograba consolidarse plenamente.

Así, el jazz dejó de ser únicamente un sonido importado que se escuchaba en discos o en programas radiales. Comenzó a encarnarse en la vida nocturna de Copacabana y Vila Madalena, donde orquestas locales y jóvenes músicos brasileños lo experimentaban en vivo, entrelazando sus armonías con los ritmos de la samba. Esta apropiación creativa, mediada por el cosmopolitismo de la posguerra y las nuevas tecnologías de reproducción, dio forma al bossa nova, un género que dialogaba con sus influencias afroamericanas y africanas, y a su vez redefinía la identidad cultural brasileña en un mundo que constantemente cambiaba. El eco del jazz en las ciudades brasileñas fue, por tanto, una experiencia doble: emancipadora y disciplinadora. Si por un lado introdujo un lenguaje de libertad e improvisación, por otro fue absorbido por las lógicas del espectáculo moderno. Esta ambivalencia anticipa lo que más tarde ocurrirá con la samba: su paso de música popular a emblema hegemónico de nación.

Una prueba de este nuevo paisaje sonoro fue el espectáculo ofrecido por la compañía de Katherine Dunham, coreógrafa, bailarina y antropóloga afroamericana, pionera en la reivindicación

---

<sup>138</sup> Claude Lévi-Strauss, *Tristes trópicos* (Barcelona: Paidós Ibérica, 1992), 10-30.

de las raíces africanas en la danza contemporánea. Su paso por Brasil en la década de los cincuenta, con funciones en el Teatro República de Río de Janeiro, fue un acontecimiento cultural que trascendió el entretenimiento. Como destacaba el *Diário Carioca* del 28 de junio de ese año: “la música y las danzas del jazz americano constituyen, en este programa, la parte central y, sin duda, la más interesante”<sup>139</sup>. El programa —una especie de enciclopedia performativa de la historia afroamericana— recorría desde los spirituals del sur hasta los ritmos urbanos del jazz y el blues. Pero lo más revelador era cómo el repertorio trazado por Dunham no se cerraba en lo mejor del jazz *made in USA*.

La nota incluía, entre otras danzas, como el “fox-trot”, el “tango” y el “maxixe”. Esta mención no era fortuita. Es decir, los folklores musicales eran más capaces de revelar las interdependencias históricas entre los pueblos que cualquier discurso académico sobre identidad o nación. En el gesto de incorporar el *maxixe*, baile urbano de raíz afrobrasileña que había surgido en los suburbios de Río a fines del siglo XIX, junto al jazz y al fox-trot, ponía en escena una genealogía común del cuerpo y del ritmo: una memoria atlántica que, a través del movimiento, desbordaba las fronteras raciales y nacionales impuestas por la modernidad.

Por último, en lugar de presentar los estilos como compartimentos estancos, su coreografía proponía una historia relacional, donde los flujos culturales del Atlántico negro —tal como los ha descrito Paul Gilroy— se manifestaban como una trama viva de resonancias, desplazamientos y reapropiación, por lo tanto, lo que emergía en escena no era una simple yuxtaposición de danzas, sino la memoria corporal de un mismo proceso histórico: el de las diásporas africanas transformando la violencia del desarraigo en lenguajes de libertad, en otras palabras “*el jazz significa hacer espiritual a la humanidad*”<sup>140</sup>.

En esa clave, el gesto espiritual del jazz que Dunham encarnaba sobre el escenario no se limitaba a un acto estético, anunciaba una nueva sensibilidad moderna, en la que la danza y la música se volvían vehículos de una experiencia social más amplia. Tal perspectiva fue señalada por Antonio Bento en su columna del 28 de junio de 1950, quien observaba cómo el espectáculo

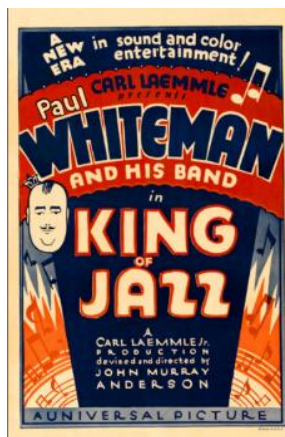
---

<sup>139</sup> Antonio Bento, “Carol Brice”. *Diario Carioca*, Rio de Janeiro, 28 de junio de 1950, 6. [Diario Carioca \(RJ\) - 1950 a 1959 - DocReader Web](#)

<sup>140</sup> Joachim E. Berendt, *El Jazz De Nueva Orleans al Jazz Rock*, 10.

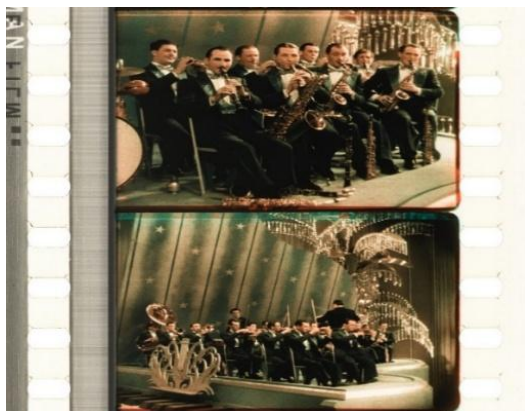
de Dunham “reproducía el nacimiento del jazz: desde las viejas canciones y *spirituals* del sur hasta los trepidantes ritmos del *ragtime*, constituyendo un panorama sonoro de la vida norteamericana en el siglo actual”. Es decir, el jazz no se escuchaba solo como música y a partir de esa premisa, el sonido se convertía en una forma de conocimiento social, en un lenguaje capaz de traducir las transformaciones históricas de la modernidad. Su ritmo sincopado, su espacio para la improvisación y su estructura colectiva reflejaban nuevas formas de organización del tiempo y del cuerpo, propias de la vida urbana industrial. Por otra parte, Al entrar en escena en los teatros brasileños, ese lenguaje no lo hacía como una simple importación cultural, sino como espejo del deseo local de progreso, sofisticación y cosmopolitismo. Las coreografías de Dunham, con sus gestos rituales, sus cadencias sincopadas y su fuerza expresiva, condensaban la dimensión afrodiaspórica del jazz, proyectando sobre el público brasileño una imagen de modernidad racializada y vibrante que pronto encontraría otro canal de difusión igualmente poderoso: el cine.

Con la reexhibición en Brasil de la película hollywoodense *O Rei do Jazz (King of Jazz)*, protagonizada por Paul Whiteman, el jazz comenzó a circular no solo como música, sino como imagen, como forma idealizada de comportamiento. Whiteman —director de orquesta estadounidense, apodado en los años veinte como “el rey del jazz”— no provenía de los márgenes afroamericanos donde nació este género, sino del ámbito blanco y académico de la música popular estadounidense. Su estilo refinado y orquestado, que incorporaba elementos sinfónicos al jazz, fue clave en la aceptación de este lenguaje musical entre las clases medias blancas del país y de cierta manera fue esa versión “limpia” y estéticamente domesticada la que cruzó las fronteras hacia América Latina.



**Imagen 10.** Póster promocional de *King of Jazz* (1930), una producción de *Universal Pictures* que presenta a Paul Whiteman como el protagonista absoluto del espectáculo. Aunque el diseño irradia colorido, dinamismo y alegría, y muestra una gran orquesta con músicos animados, también revela los valores hegemónicos de su tiempo: para que el jazz —ritmo de origen afroamericano— pudiera ingresar a los salones de la clase media, necesitaba un 'traductor' blanco que lo legitimara. Este proceso encuentra un paralelo directo en la higienización de la samba analizada en el Capítulo II, donde figuras como Noel Rosa cumplieron una función similar en el contexto brasileño<sup>141</sup>.

El protagonismo blanco —encarnado en Whiteman y los demás artistas visibilizados— desplaza y borra las raíces negras del jazz. Este cartel, con sus rostros blancos idealizados y su estética festiva, refleja actitudes comunes del Hollywood segregado, que celebraba el jazz mientras silenciaba a quienes lo originaron. En Brasil, *O Rei do Jazz*, estrenada originalmente en 1930 y los años cuarenta, encontró un público preparado para esa forma de espectáculo moderno; orquestas impecables, escenografías simétricas, trajes formales y una coreografía visual que privilegiaba la sincronía y el control. El jazz aparecía no como música de calle o resistencia, sino como producto acabado, cosmopolita y elegante. A través de esa versión de Whiteman, el jazz se instalaba en el imaginario sonoro brasileño no como transgresión, sino como promesa de modernidad; una estética de lo controlado, en la que lo rítmico ya no evocaba la desobediencia del cuerpo, sino la armonía de un orden aspiracional.



**Imagen 11.** Fotograma restaurado de *King of Jazz* (1930), impreso en nitrato con tintes Technicolor, donde se observa a la orquesta compuesta exclusivamente por músicos blancos, impecablemente vestidos y alineados sobre un escenario lujoso, bajo una palmera de cristales que evoca un exótico decorado art déco. La imagen no solo muestra una celebración del virtuosismo técnico de la época, sino también una

---

<sup>141</sup> LMPC, “King of Jazz, poster”, *Getty Images*, [Paul Whiteman on window card. 1930. Fotografía de noticias - Getty Images](#)

---

estética de blanqueamiento del jazz. La película erige un espectáculo visual que elimina sistemáticamente toda presencia negra, reafirmando un relato hegemónico sobre la apropiación cultural<sup>142</sup>.

En este sentido, al igual que los estudiantes en Montgomery que protestaban por mantener los espacios educativos exclusivamente blancos, esta imagen muestra un escenario artístico cuidadosamente segregado, el “rey del jazz” sólo puede ser blanco. La crítica estadounidense ya había advertido esta lógica de espectacularización que acompañaba el ascenso del jazz al circuito de consumo masivo. El periódico americano *The Evening Independent* de 1930 escribía lo siguiente:

“*The King of Jazz* es una revista musical fluida y elaborada que resulta sumamente entretenida. Las escenografías son realmente suntuosas y todo está realizado con un despliegue escénico impresionante. Llena de música pegajosa y mucho baile, la película mantiene el interés en todo momento. Es una de las mejores revistas musicales que se han producido desde que se incorporó el sonido al cine. ‘*King of Jazz*’ presenta ocho grandes números musicales, cada uno con una ambientación más lujosa que el anterior, y cada uno con su propia canción escrita especialmente. Entre estos números se intercalan espectáculos especiales y cuadros de comedia de estrellas del teatro, del vodevil y del cine”<sup>143</sup>.

Lejos de tratarse de una simple película sobre música, el espectáculo de Whiteman — dirigido por John Murray Anderson— representaba el triunfo de una sensibilidad moderna que no solo reorganizaba el espacio escénico, sino también las emociones, los cuerpos y el ritmo. El jazz, nacido en los márgenes afroamericanos como expresión de duelo, gozo y desobediencia, era reconfigurado como un producto estético pulcro y contenido, adecuado para el gusto de las clases medias blancas; sin embargo, el cuerpo —tradicionalmente indócil en las danzas negras— se volvía objeto de domesticación escénica, sometido a la disciplina de la sincronía visual y la elegancia formal. En *el jazz en acción* (2009) Howard Becker y Robert Faulkner analizaron cómo este tipo de transformaciones forman parte de un cambio histórico más amplio:

“El mundo de la música popular, y el mundo del jazz asociado con ella, cambian constantemente. (...) En ese gran cambio histórico, los temas que tanto los músicos como el público conocían como ‘*standards*’ fueron sustituidos por nuevos tipos de

---

<sup>142</sup>George Eastman Museum, “King of Jazz, fotografía del Technicolor N° III”, Library of Congress, [King of Jazz \(1930\) | Timeline of Historical Colors in Photography and Film](#)

<sup>143</sup>“The new film”, *The Evening Independent*, 11 de agosto de 1930, 5. [The Evening Independent - Google Libros](#)

música. Los grandes públicos a los que se dirige la industria de la música comercial eligieron el rock y otras formas de música popular, mientras que los cultores del jazz empezaron a oír música mucho más esotérica”<sup>144</sup>.

En esta perspectiva, *O Rei do Jazz* condensaba una operación simbólica mayor, transformar un lenguaje de resistencia en espectáculo consumible, convirtiendo el jazz en mercancía estética y en signo de modernidad global. La imagen del músico de jazz ya no era la del improvisador visceral, sino la del ejecutante preciso, vestido de gala, sometido al orden de la partitura y la coreografía. En Brasil, esta domesticación del gesto musical halló eco en la figura del bossanovista. Músicos como João Gilberto o Tom Jobim se presentaban no como bohemios desbordados, sino como intérpretes sobrios, de dicción controlada y armonías depuradas, que hacían del silencio y la medida un nuevo signo de distinción cultural.

Como señala el periodista brasileño Lago Burnett en su nota para *O Jornal do Brasil* titulada “*Quando a música não afina*” (1966)<sup>145</sup>, revelaba como los iniciadores del bossa nova accedieron a la música popular por vías que revelan ya una tensión estructural: unos, atraídos por el jazz, otros —como Antônio Carlos Jobim— empujados por la frustración de sus ambiciones en la música clásica. Esa doble filiación, a la modernidad cosmopolita y a la tradición erudita, otorgó al género un sello particular; sonaba moderno, internacional, pero al mismo tiempo legítimo dentro del horizonte cultural brasileño. Y más que un simple estilo musical, el bossa nova se convirtió en un espacio donde distintas capas sociales y simbólicas se encontraban, una música que codificaba la aspiración de una clase media urbana a ser, simultáneamente, sofisticada y nacional.

Norbert Elias en su obra *La sociedad cortesana*, sugiere que los procesos culturales deben leerse como síntomas de una dinámica social más amplia, la creciente diferenciación funcional y la complejización de las cadenas de interdependencia. La evolución histórica, señala Elias, no puede reducirse a indicadores materiales, sino que también se manifiesta en la expansión y estabilización de vínculos sociales cada vez más densos y regulados. En sus palabras, lo decisivo es “el número, duración, espesor y estabilidad de las cadenas de interdependencia que los hombres

---

<sup>144</sup> Howard Becker y Robert Faulkner, *El jazz en Acción* (Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2011), 137-144.

<sup>145</sup> Lago Burnett, “Quando A Música Nao Afina”, *Jornal do Brasil*, 17 de febrero de 1966, 22. [Jornal do Brasil \(RJ\) - 1960 a 1969 - DocReader Web](#)

concretos forman con otros individuos [...] comparado con fases anteriores o posteriores”<sup>146</sup>. Bajo este enfoque, el gusto musical y la sensibilidad estética van más allá de ser expresiones aisladas, son huellas de transformaciones más profundas en la manera en que las sociedades modernas organizan sus emociones, su ocio y sus formas de distinción.



**Figura 12.** Portada de la partitura de la versión norteamericana de “*Aquarela do Brasil*” (Ary Barroso), adaptada por Bob Russell, utilizada como afiche promocional para la película de Walt Disney *Saludos Amigos* (1942). © *Disney Enterprises Inc*<sup>147</sup>.

Un ejemplo paradigmático de esta articulación entre práctica cultural, industria y teoría social puede encontrarse en el afiche promocional de *Saludos Amigos* (1942), la película de Walt Disney que introdujo al personaje José Carioca y popularizó internacionalmente *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso. La pieza ilustra con nitidez lo que Norbert Elias describía como la interdependencia entre cultura, industria y política. En primer plano, aparece José Carioca —un loro vestido con traje blanco que condensa una caricatura de lo brasileño— junto al pato Donald, ícono global de la animación estadounidense. Detrás, la silueta del Pan de Azúcar y la bahía de Río de Janeiro proyectan la imagen de una nación tropical y, al mismo tiempo, modernizada, enmarcada por rascacielos y veleros. Tampoco la elección musical es fortuita: la partitura destacada en el cartel, *Aquarela do Brasil*, se convierte aquí en mercancía cultural y emblema diplomático.

#### “Mi Brasil brasileño

<sup>146</sup> Norbert Elías, *La sociedad Cortesana*, 273.

<sup>147</sup> Daniella Thompson y Ricardo Paoletti, “Aquarela do Brasil”. [Ary Barroso | “Aquarela do Brasil” \(“Brazil”\)](#)

Mi mulato alborotador  
Te cantaré en mis versos”<sup>148</sup>.

En esos versos iniciales, Barroso condensa la exaltación de un Brasil mestizo, sensual y patriótico; no obstante, en manos de Hollywood, esta celebración interna se transforma en un lenguaje universal, capaz de traducir la samba en el tono amistoso de la política interamericana. Con esto, el afiche va más allá de anunciar una película; cristaliza una estrategia más amplia en marcada en la política del Buen Vecino, mediante la cual Estados Unidos buscaba estrechar lazos con América Latina en plena Segunda Guerra Mundial. Lo que hasta entonces había sido una samba nacional, impregnado de resonancias afrobrasileñas, es reconfigurado como signo de modernidad mestiza y amistosa, apta para circular en el mercado internacional. Es decir, la música brasileña, mediada por Hollywood, deja de ser una mera expresión artística para convertirse en dispositivo de representación nacional y herramienta de política exterior. La imagen confirma lo que Elias advertía; las formas culturales no son productos aislados, sino procesos sociales complejos en los que se entrelazan tecnología, industria, poder y sensibilidad estética.

Por otra parte, este proceso de estetización y blanqueamiento del jazz, tal como fue presentado en *The King of Jazz*, ha sido objeto de análisis crítico en revisiones posteriores. Más que una omisión deliberada, lo que se proyecta en la película responde a una lógica de legitimación propia de la industria cultural, que —como señala Pierre Bourdieu— reconfigura el *capital simbólico* del jazz al trasladarlo desde sus márgenes afroamericanos hacia el centro de las jerarquías culturales dominantes. No obstante, en esta operación, Paul Whiteman es representado no solo como intérprete, sino como “gran maestro”, figura de autoridad que estabiliza lo que antes era improvisación y desborde. Así, la domesticación del jazz para los públicos brasileños de los años cuarenta no fue únicamente estética, sino también social, una ilustración de la modernidad que preparaba el terreno para que el bossa nova pudiera presentarse, años más tarde, como la síntesis refinada entre tradición nacional y cosmopolitismo sonoro.

En ese marco de redefinición del gusto musical, la recepción brasileña de *The King of Jazz* no puede entenderse únicamente como una adopción pasiva de modelos foráneos. Como sugiere Néstor García Canclini, “desde los años treinta comienza a organizarse en los países

---

<sup>148</sup> Ary Barroso, “Aquarela do Brasil”, *Letras de Canciones*. [Aquarela do Brasil - Ary Barroso - LETRAS.MUS.BR](http://Aquarela.do.Brasil-Ary.Barroso-LETRAS.MUS.BR)

latinoamericanos un sistema más autónomo de producción cultural”<sup>149</sup>, donde las nuevas clases medias, alfabetizadas y urbanas, consolidaron un mercado propio de bienes simbólicos. Sin embargo, para el caso brasileño, este proceso se dio en paralelo a la penetración del jazz y la expansión de la industria cultural. Lo que se vivía no era una simple imitación, sino una fase compleja de “sustitución de importaciones” culturales —como la ha llamado Sérgio Miceli—, en la que las influencias externas se resignificaban desde los centros urbanos nacionales.

La recepción crítica en Brasil reflejó esa misma ambigüedad que marcó la circulación del jazz como producto cultural. En 1930, *Cinearte* —una de las revistas de cine más influyentes de Río de Janeiro— calificó *O Rei do Jazz* como una obra “común y vulgar” en lo narrativo, pero a la vez celebró su refinamiento técnico y, en particular, la interpretación de Paul Whiteman de la *Rapsodia en Azul* de Gershwin destacada como un momento musical “*maravilhoso*”. En la revista podía leerse la nota que, con ironía, llamaba a Paul Whiteman “*o rei do jazz*”, aludiendo a la sorpresa y hasta indignación que generaba entre los músicos locales ver a su maestro confundido con un tipo “*de mestre cuco alemão*”:

“Los muchachos de su banda quedaron indignados al ver que su maestro había sido confundido con una especie de chef alemán, sobre todo debido a la circunstancia especial de que el rostro y la figura de Whiteman eran, como suele decirse, bien y favorablemente conocidos. Pero el rey del jazz sacó de la situación una buena carcajada... y una idea”<sup>150</sup>.

Adhemar Gonzaga, editor de la revista, fue enfático al reconocer la audacia técnica del filme y elogió la decisión de Universal de traducir segmentos al portugués brasileño, una novedad en el cine sonoro de la época. Ese doble juicio —entre el desprecio por lo banal y la admiración por lo pulido— revela cómo la crítica brasileña también se vio interpelada por los encantos de una cultura de masas en expansión. En lugar de rechazar frontalmente la importación cultural, se problematizaba su contenido mientras se valoraban sus formas.

---

<sup>149</sup> Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, 81.

<sup>150</sup> Biblioteca Nacional Digital de Brasil, Colección Digital de Jornais e Revista. En: Revista *cinearte*, Año II, núm. 12 de 1930, “O Rei do Jazz”. [Cinearte \(RJ\) - 1926 a 1942 - DocReader Web](#)

### 3.2 “The New Way”: Una nueva cadencia

En ese Brasil de posguerra, las vitrinas culturales de Río de Janeiro y São Paulo comenzaron a llenarse de espectáculos venidos del norte. Uno de los más llamativos fue el *Black Cocktail*, una producción de Broadway anunciada en los diarios como una “vibración realmente dinámica”, compuesta por bailarinas, zapateados típicamente americanos y coreografías sincronizadas al milímetro. No se trataba solo de entretenimiento; era la exposición pública de una estética moderna, veloz y ordenada, que conquistaba tanto por su exotismo como por su precisión. Como bien lo señaló Renato Ortiz en su trabajo *Cultura Brasileira e Identidad Nacional*, fue precisamente a partir de los años treinta cuando comenzó a organizarse en Brasil una estructura cultural urbana con una dinámica propia: “los intelectuales modernistas brasileños [...] llamaron la atención sobre las importaciones culturales urbanas como el jazz, gracias a la magnitud del cambio social que encapsulaban”<sup>151</sup>. Vargas y su aparato estatal no tardarían en capitalizar esta transformación, adaptando el poder de la cultura de masas a las nuevas demandas de una nación moderna.



**Imagen 13.** Afiche publicitario del espectáculo *Black Cocktail* (c. 1930), presentado en Río de Janeiro. La imagen exhibe la estética del tap norteamericano a través de la figura del “chevalier negro” y una fila de bailarinas en trajes brillantes, enfatizando el ritmo, la sincronía y la seducción visual. Un ejemplo del impacto escénico del jazz en la cultura urbana brasileña. *Diario Carioca*, Rio de Janeiro, 4 de septiembre de 1932, p. 8

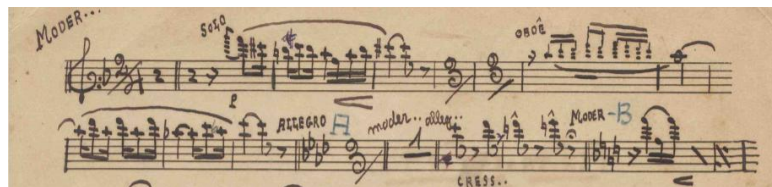
Y así, la seducción americana operó no solo como una moda importada, sino como una matriz de aspiraciones. Las coreografías de Broadway y las armonías de Whiteman no borraban la historia del jazz afroamericano, pero sí la reconfiguraban en clave de consumo moderno. A través de la

<sup>151</sup> Renato Ortiz, *Cultura Brasileira e Identidad Nacional* (Sao Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1985), 40-43.

pantalla, el escenario o el disco, lo que se presentaba era una pedagogía del gusto; es decir, una civilización del ritmo que ya no hablaba desde la marginalidad, sino desde el centro luminoso de la promesa moderna.

Más que una simple disputa musical, las tensiones entre jazz y samba que emergieron en Brasil entre las décadas de 1920 y 1950 pueden entenderse como un síntoma de una transformación más profunda en las estructuras del gusto, el consumo y la identidad cultural del país. En un momento en que la música popular comenzaba a ocupar un lugar central en la vida urbana, publicaciones especializadas como la revista *Phono-Arte* ofrecía un espacio inédito para la crítica y el debate estético. Si bien respaldaban la naciente industria fonográfica, sus páginas también evidenciaban una preocupación latente: el temor a lo que se interpretaba como una colonización cultural orquestada desde el Norte global que, a través del cine, el disco, la radio y ¡el dólar!, alteraba los equilibrios simbólicos entre lo nacional y lo extranjero. Por ejemplo, la figura de Pixinguinha — uno de los músicos y compositores más innovadores del período— se convirtió en blanco de polémicas en torno a la “pureza” de la música nacional.

El profesor Jason Borge en su obra *Tropical riffs: Latin America and the politics of jazz* (2018), analiza como la crítica de la época en especial el periodista Sérgio Cabral lamentaban que obras como *Carinhoso* y *Lamentos*, interpretadas por la Orquesta Típica Pixinguinha-Donga, estuvieran “bajo la influencia de los ritmos y melodías del jazz”<sup>152</sup>. *Carinhoso*, en particular, era señalado por tener una introducción que evocaba un “verdadero fox-trot”, reflejo de lo que algunos consideraban una asimilación indebida de la música popular americana al repertorio musical brasileño.



**Imagen 14.** Introducción de la Partitura original de *Carinhoso* con arreglo escrito por Pixinguinha en 29 de agosto de 1938 — Foto perteneciente al Acervo Pixinguinha<sup>153</sup>.

*Carinhoso* (Afectuoso):

“Mi corazón no sé porque  
Late feliz cuando te ve  
Y mis ojos siguen sonriendo

<sup>152</sup> Jason Borge, *Tropical riffs: Latin America and the politics of jazz*, p. 94-99.

<sup>153</sup> Pixinguinha, “Carinhoso”, Instituto Moreira Salles, [Carinhoso – Pixinguinha](#)

Y por las calles te seguirán  
Pero aun así te escapas de mí”<sup>154</sup>.

La introducción de *Carinhoso*, escrita por Pixinguinha hacia 1917 y más tarde transformada con letra por João de Barro en los años 30, se condensa por su estructura melódica envolvente y un fraseo que parecía ir más allá de los moldes tradicionales del choro su sonoridad suave, casi orquestal, percibida por críticos como síntoma de una “influencia extranjera”, en especial del jazz norteamericano, cuyos ecos comenzaban a recorrer con fuerza el Brasil urbano. No obstante, en lugar del impulso rítmico crudo de otros géneros vernáculos, *Carinhoso* proponía una atmósfera más contenida, melódica y emotiva —cercana, quizás, a la sensibilidad del fox-trot que entonces dominaba los salones danzantes del hemisferio norte y precisamente motivando las acusaciones de “americanización” por parte de sectores nacionalistas, que veían en ese refinamiento una amenaza a la “pureza” del estilo brasileño.

Seguidamente, como evidencia el verso —“Mi corazón no sé por qué / Late feliz cuando te ve...”—, *Carinhoso* no perdió su conexión con lo sentimental, lo cotidiano y lo popular en este sentido, la pieza encarna el punto de tensión que marca buena parte del debate sobre samba-jazz: ¿dónde termina la herencia local y dónde comienza la influencia foránea? Tal como lo sugiere el historiador José Geraldo Vinci de Moraes en *Metrópole em sinfonía (2000)*<sup>155</sup>, analiza que, para mediados del siglo XX el Brasil urbano ya no era el mismo, la industria cultural, la radio y los discos importados habían transformado la escucha. Así, aquello que décadas antes se había señalado como una amenaza a la autenticidad nacional, ahora empezaba a ser celebrado como síntesis entre la herencia cultural y modernidad internacional.

No se trataba solo de lo que sonaba, sino de quién tenía el poder de hacerlo sonar. En un momento en que el swing comenzaba a dominar los escenarios de Hollywood y a filtrarse en las orquestas brasileñas, la presencia del jazz en los medios locales comenzó a disminuir de forma notable. Esta retracción no fue casual. Durante el Estado Novo, el gobierno de Getúlio Vargas expropió la entonces exitosa *Rádio Nacional* —hasta ese momento propiedad de un consorcio internacional— y la transformó en una poderosa herramienta estatal de integración simbólica. A

---

<sup>154</sup>João de Barro y Pixinguinha, “*Carinhoso*”, *Letras de canciones*. [CARINHOSO \(EN ESPAÑOL\) - Pixinguinha - LETRAS.COM](#)

<sup>155</sup> José Vinci de Moraes, *Metrópole em sinfonía* (Sao paulo: Estação Liberdade, 2000), 74-77.

través de ella, el Estado dirigió un nuevo régimen de sensibilidades musicales, en el que la samba fue entronizada como sonido oficial de la nación y en sus ondas se promovía una música mestiza pero controlada, moderna pero no demasiado extranjera (ver capítulo 2). Por su parte, columnas regulares como *Novidades em discos*, de Juracy Araujo, mostraban con nitidez este viraje. Las referencias a estrellas del jazz norteamericano como Glenn Miller, Count Basie o Frank Sinatra comenzaron a desaparecer, reemplazadas por las novedades discográficas de Ary Barroso, Francisco Alves y Carmen Miranda.

Lo decisivo de este proceso no fue únicamente el cambio de repertorios, sino la manera en que la radio construyó una experiencia compartida de escucha. Millones de brasileños, dispersos en un territorio vasto y heterogéneo, accedían al mismo tiempo a los mismos programas, canciones y voces. Fue esa simultaneidad lo que convirtió a la *Rádio Nacional* en un dispositivo central de la imaginación nacional: un espacio donde las diferencias regionales, raciales y sociales quedaban momentáneamente subsumidas bajo un mismo horizonte sonoro. Aquí es donde adquiere relevancia la noción de comunidad imaginada, en términos de Benedict Anderson<sup>156</sup>: las naciones modernas deben entenderse como “comunidades imaginadas” colectivos donde, aun sin conocerse personalmente, los individuos se reconocen como parte de un mismo cuerpo social. Esa identificación surge gracias a la experiencia compartida de símbolos y prácticas culturales que circulan masivamente —como la prensa, la literatura o, en el caso brasileño, la radio.

Como se mencionó en el capítulo anterior, la programación musical de la *Rádio Nacional* funcionó como un dispositivo privilegiado de imaginación nacional; es decir, millones de brasileños, dispersos en un territorio extenso y fragmentado, escuchaban simultáneamente los mismos programas, voces y canciones. La tensión entre el jazz y la samba, lejos de agotarse en una simple disputa estética, reveló los contornos de una lucha más profunda. La definición misma de lo que debía entenderse por “lo brasileño” en un país atrapado entre la seducción de lo moderno y la defensa de lo autóctono. En ese conflicto se enfrentaban no solo estilos musicales, sino proyectos culturales, disputas de clase, herencias coloniales y aspiraciones cosmopolitas. Mientras algunos sectores denunciaban la “contaminación” extranjera como amenaza a la pureza nacional, otros encontraban en ese contacto un modo de reimaginar la identidad desde el mestizaje, la hibridez y

---

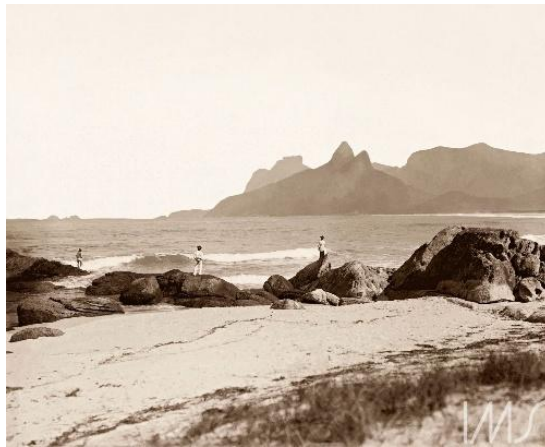
<sup>156</sup> Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica), 50.

la apertura. Sin embargo, como toda guerra, esta también transformó a sus participantes. La samba, aun cuando fue defendida como emblema nacional, no salió ilesa, su paso por la radio, por las partituras y por el gusto urbano la volvió más regular, más armónica, más predecible. Mientras que el jazz ya no era solo una música del exterior, sino una clave estética en disputa dentro de la imaginación musical brasileña.

Fue en ese campo sonoro —marcado por negociaciones, tensiones y filtraciones— donde comenzaría a emerger una nueva sensibilidad. Entre los rascacielos de Río, los atardeceres de Ipanema y los apartamentos de clase media en la Zona Sul, otra música estaba por nacer; una que, sin renegar del pasado, intentaría conciliar las contradicciones entre la bruma tropical y la elegancia moderna. Era la hora del bossa nova.

### 3.3 La montaña, el sol, el mar

En el tránsito hacia el Brasil moderno de mediados del siglo XX, el paisaje carioca adquirió una fuerza simbólica particular, la naturaleza parecía dialogar con el nuevo ideal urbano, que ofrecía la imagen de equilibrio entre modernidad y armonía tropical. La montaña, el sol, el mar: la tríada que sintetizaba no solo un paisaje, sino la geografía emocional de una nueva sensibilidad brasileña. En este sentido, el paisaje urbano-natural de Río funcionó como metáfora de un equilibrio imaginado entre tradición y modernidad, lo que García Canclini denominaría una modernidad híbrida— funcionó como mecanismo de mediación simbólica: un modo de integrar la naturaleza tropical dentro del relato desarrollista y urbano de la nación.



**Imagen 15.** Vista panorámica de la playa de Ipanema fotografiada por Marc Ferrez en 1895. En primer plano, las formaciones rocosas y la arena ocupan la mayor parte del encuadre, mientras tres figuras humanas, pequeñas y dispersas, contemplan el mar. Al fondo, el relieve del Morro *Dois Irmãos* se recorta

con suavidad sobre el horizonte, envuelto en una atmósfera luminosa y tranquila. La composición, dominada por tonos claros y líneas horizontales, sugiere una relación armónica entre el hombre y el paisaje, anticipando la imagen idealizada del litoral carioca que décadas más tarde se convertiría en símbolo de modernidad<sup>157</sup>.

A finales de los años 1950, cuando el proyecto modernizador de Juscelino Kubitschek alcanzaba su clímax, el Brasil urbano y costero comenzaba a perfilar otro tipo de modernidad: menos épica, más íntima; menos política, más estética, y Copacabana, epicentro simbólico de esta transición, condensaba esa ambivalencia. Vista desde lejos —y en especial desde la imaginación de quienes no la habitaban—, era la *princesinha do mar*, la promesa de un amanecer luminoso y melodioso. Pero la mirada más cruda de cronistas como Antônio Maria desmontaba esa postal revelando la fractura entre el Brasil imaginado por el discurso turístico y la experiencia cotidiana de la modernidad desigual:

“Evocada desde hoy, la Copacabana de principios de los cincuenta parece romántica; sin embargo, el letrista Alberto Ribeiro la había idealizado como la "*princesinha do mar*" (princesita del mar) y había dicho que "*pelas manhãs, ela era a vida a cantar*" (por las mañanas, era la vida cantando) en "Copacabana" porque “vivía en la Zona Norte y no estaba muy bien informado”. De cerca, la noche de Copacabana era un desfile de mujeres sin dueño, pederastas, lesbianas, traficantes de marihuana, cocainómanos y delincuentes de la peor especie”<sup>158</sup>.

Antônio Maria no era un observador casual. Figura destacada del periodismo y la radio brasileña, fue cronista, compositor y uno de los narradores más agudos de la vida carioca mantuvo popularísimas columnas en diferentes periódicos de Río: *Diário Carioca*, *O Jornal*, *Última Hora* y *O Globo*<sup>159</sup>. En su relato cotidiano de la vida nocturna de la Zona Sur —o de Copacabana, capturó el pulso emocional de una ciudad que oscilaba entre la euforia modernizadora y la soledad del individuo moderno. En una de sus crónicas más recordadas, *Amanhecer em Copacabana*, Maria escribe:

“Amanece en Copacabana, y estamos todos cansados. Todos, en el mismo banco de la playa. Todos, que somos yo, mis ojos, mis brazos y mis piernas,

---

<sup>157</sup> Marc Ferrez, “Ipanema”, *Instituto Moreira Salles*. [Marc Ferrez - Instituto Moreira Salles](#)

<sup>158</sup> Ruy Castro, *Bossa Nova: The Story of the Brazilian Music That Seduced the World* (Chicago: A Cappella Books, 1990), 114-125.

<sup>159</sup> Humberto Werneck, “O bom Maria”. *Portal da Crônica Brasileira*. [Antônio Maria | Autores | Portal da Crônica Brasileira](#)

mi pensamiento y mi voluntad... ¡Ah! qué cosa insoportable, ¡la lucidez de las personas fatigadas!... Nosotros somos un inmenso vacío, que el pensamiento ocupa fríamente. Y esto, al amanecer de Copacabana. Las personas y las cosas comenzaron a moverse. La chica fea, con su caniche de ojos tiernos. El hombre con bata, que baja a la playa y hace gimnasia sueca. El borracho que viene caminando, con una venda en la boca y la solapa sucia de sangre. Automóviles, con oficiales del Ejército Nacional, camino a la batalla. Autobuses escolares y, allí dentro, nuestros hijos, con cara de sueño”<sup>160</sup><sup>161</sup>.

En esa aparente trivialidad se revela el tono distintivo de su escritura; es decir, un lirismo cotidiano que descompone el mito luminoso de Copacabana para mostrar la otra cara de la modernidad brasileña —más introspectiva, más humana y también más solitaria. Dicha sensibilidad encarna una estructura de sentimiento emergente: la del individuo urbano que busca intimidad y sentido en medio de una vida social fragmentada. La experiencia moderna ya no se expresa en el carnaval colectivo, sino en la contemplación melancólica del amanecer, donde la soledad se convierte en metáfora del progreso. La radio, el cine y la vida nocturna acercaban a los oyentes brasileños a sonoridades foráneas que ya circulaban con naturalidad por los clubes y cabarets de Río.

A finales de la Segunda Guerra Mundial, la influencia del jazz estadounidense se hacía cada vez más perceptibles y así, artistas como Dorival Caymmi, bahiano que había pasado de vendedor ambulante a cantor fundamental de la cultura popular, exploraba acordes modernos y un cromatismo discreto en canciones como *Marina* de 1947:

“Marina morena, Puerto pequeño  
Te pintaste a ti mismo

---

<sup>160</sup> Cita original: “Amanhece em Copacabana, e estamos todos cansados. Todos, no mesmo banco da praia. Todos, que somos eu, meus olhos, meus braços e minhas pernas, meu pensamento e minha vontade. ¡Ah! ¡que coisa insuportável, a lucidez das pessoas fatigadas! Mil vezes a obtusidade dos que amam, dos que cegam de ciúmes, dos que sentem falta e saudade. Nós somos um imenso vácuo, que o pensamento ocupa friamente. E, isto, no amanhecer de Copacabana. Nós somos um imenso vácuo, que o pensamento ocupa friamente. E, isto, no amanhecer de Copacabana. As pessoas e as coisas começaram a movimentar-se. A moça feia, com o seu caniche de olhos ternos. O homem de roupão, que desce à praia e faz ginástica sueca. O bêbado que vem caminhando, com um esparadrapo na boca e a lapela suja de sangue. Automóveis, com oficiais do Exército Nacional, a caminho da batalha. Ônibus colegiais e, lá dentro, os nossos filhos, com cara de sono”.

<sup>161</sup> Antônio Maria Araújo, “Amanhece em Copacabana,” en *Com vocês, Antônio Maria*, Seleção de crônicas. Alexandra Bertola y José Aparecido de Oliveira (Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1994), 97-98.

marina tú lo haces todo  
Pero hazte un favor  
No pintes esa cara que me gusta  
que me gusta y que es solo mía<sup>162</sup>.

Se puede apreciar en Caymmi la tensión entre lo íntimo y lo moderno, pero también entre el consumo popular y la aspiración a un horizonte distinto. Lo que parece a primera vista como una súplica amorosa se convierte, en el trasfondo musical, en una muestra de cómo las armonías modernas y los cromatismos sutiles ingresaban en la vida cotidiana a través de la canción popular. Siguiendo a Jesús Martín-Barbero, “el consumo puede hablar y habla en los sectores populares de sus justas aspiraciones a una vida más digna... puede ser forma de protesta y expresión de algunos derechos elementales”<sup>163</sup>. Así, *Marina* no solo es melodía romántica, sino un ejemplo de cómo los sectores urbanos consumían y resignificaban— códigos musicales que tenían tanto de cosmopolitismo como de vida cotidiana. Es decir, un consumo cultural que, lejos de ser simple imitación, era apropiación creativa y proyección de nuevas sensibilidades.

Esta nostalgia por lo popular no significaba un simple retorno sentimental al pasado, sino la búsqueda de un equilibrio entre la memoria colectiva y las nuevas formas de sensibilidad urbana. En esa tensión se inscribe la obra de Garoto, guitarrista que en los años cuarenta llevó el choro hacia territorios armónicos más arriesgados, sin renunciar al pulso de la tradición. Su música expresaba lo que Elias describiría como un “proceso de refinamiento progresivo”: el paso de lo inmediato y corporal hacia formas más contenidas, donde la complejidad técnica no eliminaba lo popular, sino que lo transformaba. Más tarde, en los clubes nocturnos de Río y São Paulo, figuras como Johnny Alf, Dick Farney y Dolores Duran encarnaron este mismo movimiento en clave íntima. Sus repertorios, impregnados del cool jazz norteamericano, no eran una copia servil, era más bien una apropiación que convertía el consumo cultural en espacio de sociabilidad moderna.

---

<sup>162</sup> Dorival Caymmi, “*Marina*”. *Letras de Canciones*. [MARINA - Dorival Caymmi - LETRAS.COM](http://MARINA - Dorival Caymmi - LETRAS.COM)

<sup>163</sup> Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación cultura y hegemonía*, 230-231.



**Figura 16.** La imagen corresponde a la contraportada del álbum *Rapaz de Bem*, lanzado en 1961 por Johnny Alf, figura considerada precursora del bossa nova. El diseño presenta un fondo en tonos sepia con evidentes marcas de desgaste. La parte izquierda está dominada por el listado de canciones y en el lado derecho aparece una ilustración abstracta: dos siluetas humanas en negro parecen caminar junto a formas alargadas y difusas que sugieren un ambiente onírico o surreal<sup>164</sup>.

Es significativo mencionar que la canción “*Rapaz de Bem*”, que da nombre al álbum, había aparecido antes en formato sencillo de 78 rpm bajo otro lanzamiento, lo cual refuerza la importancia de este tema dentro de la trayectoria de Alf. Como álbum completo, *Rapaz de Bem* surge en 1961, en un contexto donde la bossa nova estaba consolidándose como un lenguaje musical propio, pero todavía en diálogo con la samba y el jazz. Allí, entre el piano, la voz aterciopelada y la penumbra de los bares, emergía una nueva experiencia estética, una forma de vivir lo moderno sin abandonar el deseo de reconocimiento colectivo.

Como menciona Ruy Castro: “Alf fue el verdadero padre del Bossa nova”<sup>165</sup>, pues abrió un horizonte armónico y expresivo que después de la mano de João Gilberto<sup>166</sup> y Tom Jobim<sup>167</sup>, transformaría la melancolía y la contención en un lenguaje universal. Alf ofrecía, no solo “pasajes

<sup>164</sup> Johnny Alf, “Rapaz de Bem” *Discogs*. [Johnny Alf – Rapaz de Bem – Vinyl \(LP, Album\), 1961 \[r126390201\] | Discogs](https://www.discogs.com/Johnny-Alf-Rapaz-de-Bem-Vinyl-LP-Album-1961/r126390201/)

<sup>165</sup> Ruy Castro, *Chega de Saudade* (Sao Paulo: Companhia das Letras, 1990), 285–287.

<sup>166</sup> João Gilberto fue un cantante, guitarrista y compositor brasileño considerado el principal arquitecto del *bossa nova*. Su estilo depurado y minimalista, basado en una voz contenida y una guitarra sincopada que reinterpretaba la samba con un sentido íntimo y moderno, transformó el panorama musical brasileño a finales de los años 1950. Con el álbum *Chega de Saudade* (1959), Gilberto estableció los fundamentos estéticos del género y redefinió la relación entre ritmo, silencio y emoción en la música popular. Ver en: Zuza Homen De Mello, *Amoroso. Uma biografia de João Gilberto* (São Paulo: Companhia das Letras, 2020).

<sup>167</sup> Carlos Antonio Jobim fue compositor, arreglista y pianista brasileño, figura central en la consolidación de la *bossa nova*. Formado en la tradición del *samba-canção* y con influencias de la música clásica y del jazz norteamericano, Jobim aportó al género una sofisticación armónica inédita. Su colaboración con João Gilberto y Vinícius de Moraes dio lugar a obras icónicas como *Garota de Ipanema* y *Desafinado*, que proyectaron la música brasileña en el escenario internacional y la inscribieron en el repertorio universal del siglo XX. Ver en: Bryan Mccann, *Getz/Gilberto* (New York: Bloomsbury Academic, 2019).

hermosos” para oídos complacientes, era lo que Theodor Adorno definía como: “la cambiante densidad de invención y factura en una obra”<sup>168</sup>, un tipo de sonoridad que exigía del oyente una escucha atenta y no superficial; es decir, su música operaba como formación estética se entrenaba a un público urbano en el goce de lo moderno, de lo fragmentario y lo disonante, pero sin cortar del todo el lazo con la tradición popular.

Como se ha visto, la samba se había constituido en el siglo XX como una amalgama de tradiciones coloniales y afrobrasileñas, pero surge entonces la pregunta inevitable: ¿qué era el bossa nova? ¿Un simple refinamiento de la samba, o una ruptura estética que inauguraba otro modo de vivir la modernidad? Así pues, en los años 1960, el Bossa Nova rompió de una vez los diques que, bajo varios aspectos, aún contenían la expansión de los horizontes de la música popular brasileña. Conviene subrayar, sin embargo; que esta vanguardia musical no debe confundirse con el movimiento político que emergía en los albores de la década. Aunque no hubo un encapsulamiento completo del aparato político en torno a la música, el bossa nova adquirió un lugar singular en la vida cultural brasileña. En una publicación posterior al golpe militar, se habló incluso de una “bossa nova nacionalista”, subrayando no tanto la homogeneidad del término, sino su carácter fluido, una categoría abierta que servía para nombrar esfuerzos múltiples y a menudo contradictorios de compositores e intérpretes que buscaban promover sonidos “nativos” y vincularse con las masas:

“En una publicación innovadora post-golpe optó por el término bossa nova nacionalista, pero específicamente señaló la fluidez de la terminología. Lo que podría denominarse "populismo musical" abarcaba los esfuerzos de compositores e intérpretes para promover lo que se percibía como sonidos "nacionales" o "nativos", para identificarse con las masas desposeídas y, en determinados casos, integrarse en procesos más amplios de movilización social”<sup>169</sup>.

En este horizonte, participar se convirtió en verbo clave, significaba tanto impartir como tomar parte, tanto comunicar letras con relevancia social como integrarse en procesos de organización comunitaria y cambio político. Sin embargo, lo que se observa aquí no es la equivalencia entre estética musical y programa político, sino la configuración de un terreno común

---

<sup>168</sup> Theodor Adorno, *Teoría estética* (Madrid: Ediciones Akal, 2004), 409.

<sup>169</sup> Charles Perrone, “Nationalism, Dissension, and Politics in Contemporary Brazilian Popular Music”, *Luso-Brazilian review*, vol. 39, no 1 (2002): 65-78, <http://www.jstor.org/stable/3513834>.

donde distintas fuerzas —intelectuales, músicos, militantes— disputaban el derecho a nombrar lo “nuevo”. Como señala Elias: “la clave no está en los actos aislados de individuos o en las etiquetas en sí mismas, sino en las cadenas de interdependencia que se forman entre ellos”; es decir, lo que para algunos era una moda estética, para otros se transformaba en el signo de una modernidad deseada y de una aspiración a la autodeterminación.

No sorprende que la categoría *bossa nova* fuese apropiada en distintos registros sociales y políticos. El *Airgram* de 1963 un documento diplomático de la embajada estadounidense en Brasilia señala que:

“... La plataforma del bossa nova ahora tiene un cambio importante respecto a las anteriores: favorece el sufragio de los analfabetos... El ala izquierda de la Unión Nacional Democrática (UDN) ha llevado la denominación bossa nova ('nuevo look') desde su inicio -- un nombre atractivo que es apto para sobrevivir a títulos sustitutos tan solemnes como grupo de vanguardia y grupo de decálogo”<sup>170</sup>.

En esta interacción desde el campo musical hacia la arena política no debe entenderse como un simple gesto retórico: mostraba hasta qué punto el *bossa nova* se había convertido en un signo maleable de modernidad y renovación, disponible para diferentes actores en un momento de intensa disputa simbólica sobre la identidad nacional. Aquí cobra pertinencia la observación de Julio Mendivil, cuando enfatiza que: “la música ha sido y sigue siendo un espacio predilecto para impulsar y difundir discursos nacionalistas y añade que los nacionalismos siempre requieren de una amenaza externa”<sup>171</sup>. En efecto, la capacidad del *bossa nova* para condensar un “nuevo Brasil” residía también en su ambigüedad, era, a la vez un lenguaje íntimamente brasileño y una forma de hablar con el mundo. Esa doble condición —lo nacional que se vuelve universal— permitía apropiaciones múltiples; para unos, el *bossa nova* representaba el refinamiento de la samba, el sonido de un país moderno y autónomo; para otros, era la prueba de que Brasil podía competir en el mismo terreno estético que las potencias culturales, sin quedar reducido al lugar periférico de

---

<sup>170</sup> Williams Beal, “Airgram from Brasília to State Concerning The Bossa Nova in the Chamber of Deputies: Some Successes and a Failure (A-1193)”. *National Archives Catalog*. [Airgram from Brasília to State Concerning The Bossa Nova in the Chamber of Deputies: Some Successes and a Failure \(A-1193\): 4/18/1963](#)

<sup>171</sup> Julio Mendivil, “La música y el nacionalismo”. En: *En contra de la música: herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2016), 91-96.

mero receptor. Y, es ahí donde se empieza a percibir con claridad la doble interacción en torno al bossa nova; por un lado, casi satanizado por ciertos críticos que lo acusaban de extranjerizante o elitista; por otro, celebrado como el verdadero catalizador de la modernidad brasileña. Desde la historia cultural francesa siguiendo las ideas de Roger Chartier:

“La cultura no se define únicamente por las obras que produce, sino por las múltiples formas en que los distintos grupos sociales las reciben, las interpretan y las hacen suyas... La lectura de la realidad obedece siempre a una determinada construcción, que es, en última instancia, una representación. Y, en el enredo de representaciones, emergen campos tensados por perspectivas e intereses distintos”<sup>172</sup>.

En este sentido, lo decisivo para comprender el fenómeno del bossa nova no es solo su lenguaje musical, sino las apropiaciones que este despertó; desde los jóvenes de clase media que lo cultivaban en los bares de Copacabana, hasta los diplomáticos y promotores culturales que lo proyectaban como imagen internacional de un Brasil moderno. El bossa nova, en esa clave, se convirtió en un campo de disputa ¿era el espejo de un Brasil sofisticado y cosmopolita o la prueba de un país que renunciaba a sus raíces populares en aras de un reconocimiento externo?

Simultáneamente, la sensibilidad respecto a esta diferencia se hace evidente si pensamos en el célebre concierto en el Carnegie Hall, en 1962. En el imaginario, aquel evento debía funcionar como el momento de consagración internacional del bossa nova, la ornamentación simbólica de un Brasil moderno que ahora hablaba en el lenguaje de la cultura global; sin embargo, lo ocurrido mostró las tensiones propias de toda configuración en movimiento: problemas de sonido, falta de ensayo y descoordinación escénica impidieron que el concierto cumpliera las expectativas depositadas en él. Como reseñaba el semanario *O Cruzeiro*:

“Después de conquistar al público norteamericano y europeo, la bossa nova brasileña pasó por un fiasco en el anunciado Festival del Carnegie Hall, que representó el punto culminante de una serie de equívocos, para los cuales colaboraron, en partes iguales, el interés comercial norteamericano, la ingenuidad y la vanidad de los artistas brasileños”<sup>173</sup>.

---

<sup>172</sup> Roger Chartier, *El mundo como representación* (Gedisa Editorial, 1997), 17-30.

<sup>173</sup> Orlando Suero, “Bossa Nova desafinou nos EUA” *O Cruzeiro*. [Bossa Nova desafinou nos EUA](#)

Esa mirada crítica, sin embargo, debe leerse a la luz de otro dato fundamental. el bossa nova ya se había abierto camino en Estados Unidos antes del Carnegie Hall. En palabras de la misma revista, “si el bossa nova no se hubiera popularizado ya en los Estados Unidos por algunos de los mejores músicos del país, como Stan Getz y Charlie Byrd, el fracaso del Carnegie Hall sería suficiente para enterrar cualquier pretensión de su divulgación”<sup>174</sup>. Dicho evento condensaba la expectativa de ver al bossa nova consagrada en el corazón cultural de Occidente; sin embargo, la aparente “coronación internacional” ocultaba tensiones y desencantos. Lo que en la imaginación brasileña debía ser un momento de ornamentación de la cultura nacional resultó menos esplendoroso de lo esperado, revelando los límites de ese proyecto de universalización. Para comprender cómo se llegó a esa escena de expectativas y frustraciones compartidas, es necesario retroceder algunos años, al instante preciso en que el bossa nova dio su primer paso decisivo. Fue en 1958, con la grabación de la icónica canción *Chega de Saudade*<sup>175</sup> por Antonio Carlos Jobim y João Gilberto.

“Que sin ella no puede ser  
Dile en una plegaria que ella regrese  
Porque no puedo más sufrir  
Ya basta de extrañarla, la verdad es que  
Sin ella no hay paz, no hay belleza  
Es solo la tristeza y la melancolía que no me dejan  
No me dejan, no me dejan”<sup>176</sup>.

Con lo anterior, la ausencia amorosa se convierte en plegaria y la belleza se confunde con la pérdida, se condensa la tonalidad afectiva del *bossa nova*: una modernidad íntima, urbana, hecha de *saudade*, donde lo universal se ancla en lo subjetivo. Esa economía emocional no es un accidente; responde a una transformación más amplia en los modos de percibir y de sentir. Si la samba había celebrado la vitalidad colectiva de la calle, del carnaval y del cuerpo en movimiento, el *bossa nova* giraba la mirada hacia el interior: la habitación, el bar tenue, la voz baja que canta casi para sí misma. Se trataba de un desplazamiento en la cartografía de lo sensible, en el que la

---

<sup>174</sup> Orlando Suero, “Bossa Nova desafinou nos EUA”.

<sup>175</sup> Conviene subrayar que *Chega de Saudade* había sido compuesta por Tom Jobim y Vinícius de Moraes, pero fue João Gilberto quien le otorgó su forma definitiva. Su grabación de 1958 no solo reorganizó los acentos y silencios de la canción, sino que además inauguró un modo radicalmente nuevo de interpretar la samba. Ver en: Ruy Castro, *Chega de Saudade*.

<sup>176</sup> João Gilberto, “Chega de Saudade”. *Letras de canciones*. [CHEGA DE SAUDADE \(EN ESPAÑOL\) - João Gilberto - LETRAS.COM](#)

subjetividad individual se volvía protagonista de un relato que, sin embargo, adquiriría resonancia colectiva.

Lo decisivo aquí no es solo la melancolía amorosa que impregna *Chega de Saudade*, sino el modo en que esa melancolía se convierte en signo de modernidad. En una sociedad que atravesaba la urbanización acelerada, la expansión de las clases medias y la promesa desarrollista de Juscelino Kubitschek, la experiencia de la intimidad ganaba un nuevo valor simbólico. La tristeza amorosa, estetizada en acordes disonantes y en un canto que parecía flotar sobre el silencio, se transformaba en una forma de decir “nosotros” urbano, educado introspectivo— que encontraba en la *saudade* no solo un sentimiento personal, sino el emblema de una sensibilidad compartida. No se trataba, por tanto, de una simple variación musical, sino del surgimiento de una nueva forma de experiencia estética; es decir, un espacio sensible donde lo íntimo se volvía colectivo y la modernidad encontraba su voz en el susurro del individuo.

No sorprende, entonces, que aquel gesto minimalista —ese modo de transformar la melancolía cotidiana en una estética de la contención— trascendiera las fronteras nacionales. El *bossa nova* condensaba una sensibilidad moderna que podía ser comprendida más allá del idioma: su refinamiento armónico, su economía expresiva y su atmósfera introspectiva dialogaban con un mundo que, tras la posguerra, buscaba nuevos lenguajes para el sentimiento. En ese sentido, la canción reconfiguró los marcos de reconocimiento de lo que podía ser considerado “música brasileña” en la era de la modernidad urbana. Como señaló Adalberto Paranhos:

“A raíz de la enorme repercusión causada por su buque insignia "*Chega de saudade*", a finales de la década anterior, se expandió por todo el mundo. Sobre todo, en el extranjero, los bossa-novistas, con Antonio Carlos Jobim y João Gilberto a la cabeza, obtuvieron mil y una manifestaciones de admiración de aquellos que se entregaron a su poder de seducción artística, comenzando por los músicos que componían la *crème de la crème* del jazz hecho en EE. UU.”<sup>177</sup>.

Lo que emergía desde Río de Janeiro ya no era percibido como un exotismo periférico, sino como un interlocutor legítimo dentro de una cultura musical globalizada. El *bossa nova* no hablaba

---

<sup>177</sup> Adalberto Paranhos. “Querelas E Aquarelas Do Brasil: O Jazz Na Mira Do Nacionalismo Musical (anos 1920-1960)”. *Orfeu*, (2020), 5.

desde los márgenes, sino desde un nuevo centro simbólico del Atlántico. Y lo notable es que esa proyección internacional no desfiguró su carácter introspectivo y subjetivo: por el contrario, lo amplificó. En los acordes suspendidos y las voces contenidas de João Gilberto, el mundo descubría una modernidad distinta —ni norteamericana ni europea—, capaz de articular sofisticación técnica con melancolía tropical. No sorprende, en este sentido, que la prensa extranjera comenzara a leer al género en clave de diálogo con el *jazz* más que con los “ritmos latinos” tradicionales, como lo sugería una nota publicada en *La Nación* en 1962.

“A pesar que su nombre suena más bien latino y aunque nació en Brasil, el ritmo bossa nova se asemeja más bien al jazz, que al común ritmo latino. Esto significa que, por primera vez, los Estados Unidos ha importado una fórmula de jazz”<sup>178</sup>.

La afirmación, con toda su carga de ambigüedad, es reveladora. Por un lado, reduce la compleja genealogía del *bossa nova* a su cercanía con el jazz, borrando la herencia afrobrasileña de la samba que le da origen; pero, por otro, consagra a Brasil como un espacio productor de modernidad musical, capaz de invertir la dirección tradicional del intercambio cultural. El “centro” ya no solo exportaba estilos hacia la periferia: ahora reconocía en ella una fuente legítima de innovación.

Por otra parte, en el propio Brasil, la percepción era distinta y mucho más compleja. Allí, la discusión no giraba únicamente en torno a si el *bossa nova* era o no “jazz brasileño”, sino a cómo ese género podía expresar un modo singular de habitar la modernidad. Intelectuales, críticos y músicos coincidían en que había, sí, una influencia norteamericana, pero insistían en que el proceso había pasado por un filtro local que lo transformaba en otra cosa. No obstante, en un país que buscaba proyectar hacia afuera una imagen de sofisticación sin perder el anclaje en su tradición, la narrativa sobre el *bossa nova* se convirtió en un área fluctuante ¿imitación cosmopolita o innovación nacional? es en este marco que el artículo titulado *Quando A Música Nao Afina* (Cuando la música no afina) del *Jornal do Brasil* en 1962 afirmaba:

---

<sup>178</sup> Dick Kleiner, “El nuevo ritmo brasileño "Bossa Nova". *La Nación*, 23 de noviembre de 1962, 40. <https://n9.cl/pjiva>

“Tomamos del jazz algunas enseñanzas que necesitábamos, sí. Las adaptamos a nuestras cosas, a nuestro estilo. Revivimos *los* puntos de origen existentes. Hoy, imponemos estilo e influenciamos en la música de otros pueblos”<sup>179</sup>.

La afirmación revela un esfuerzo consciente por redefinir la narrativa; no se trataba de importar un género extranjero, sino de asimilarlo y devolverlo transformado, como insignia de una modernidad genuinamente brasileña. En este punto resulta útil recordar a Pierre Bourdieu, quien señalaba que la realidad es siempre el escenario de una lucha de representaciones. Lo que estaba en juego en estas afirmaciones no era únicamente un juicio musical, sino la capacidad de definir qué significaba “lo real” en el campo cultural: ¿debía el *bossa nova* ser entendido como una derivación periférica del jazz, o como la manifestación de una nueva centralidad creativa brasileña? Es decir, no se trataba de un orgullo nacionalista en sentido estrecho, sino de la afirmación de una autonomía cultural, la convicción de que Brasil podía generar un lenguaje moderno propio y hacerlo circular en igualdad de condiciones con las potencias musicales del Atlántico.

De ahí que la dupla Tom Jobim y João Gilberto se consolidara como el emblema de esa consagración. Con *Garota de Ipanema*, estrenada en 1962 y convertida rápidamente en estándar internacional, la estética íntima del *bossa nova* alcanzaba una visibilidad planetaria. Desde los bares de Ipanema hasta los clubes de jazz en Nueva York, lo que sonaba ya no era un Brasil folklorizado, sino la encarnación de un cosmopolitismo melancólico, capaz de situar a la nación en el corazón mismo de la cultura musical global. En ese cruce entre la cadencia vernácula de la samba y la sofisticación armónica del jazz donde el *bossa nova* encontró su legitimidad, una síntesis estética que hizo posible ser moderno sin dejar de ser brasileño. Así, en lugar de oponerse, lo popular y lo cosmopolita se fundían en un mismo gesto musical; es decir, el acorde disonante se convertía en metáfora de equilibrio, la voz contenida en signo de elegancia.

Como se ha señalado, la influencia del jazz en músicos “forasteros”, que no crecieron dentro de su mundo, fue sorprendentemente pequeña; sin embargo, lo decisivo era su condición de música ciudadana, surgida en los márgenes, pero capaz de profesionalizarse en un espacio urbano

---

<sup>179</sup> Lago Burnett, “Quando A Música Nao Afina”, *Jornal do Brasil*, 17 de febrero de 1966. [Jornal do Brasil - Google Libros](#)

cada vez más especializado. como lo señala Eric Hobsbawm en su obra *The Jazz Scene (1989)*<sup>180</sup>, jazz es desde sus inicios una música de los pobres de la ciudad. La ciudad no sólo ofrece tal profesionalismo, sino que lo exige. El estilo de vida es más especializado, menos tradicional que la vida en el campo, donde las artes están en su mayor parte estrechamente ligadas a las diversas ocasiones y aspectos específicos de la vida, y son casi impensables fuera de ellos. De este modo, puede comprenderse por qué el jazz se convirtió en un modelo de modernidad para el Brasil de mediados del siglo XX. La figura del músico urbano profesional, el refinamiento técnico y la inserción en nuevos circuitos de consumo cultural formaban parte de un mismo proceso de transformación social que alcanzó también a la samba y preparó el terreno para el florecimiento del *bossa nova*. Y es que, en un país que se industrializaba y urbanizaba con rapidez, el jazz ofrecía un horizonte simbólico en el que era posible reconciliar oficio y arte, disciplina y libertad.

El jazz, más que un canon cerrado, ofrecía un repertorio abierto y flexible, aprendido muchas veces en la práctica misma, de un trabajo a otro, en contacto con otros músicos. Esa plasticidad era lo que hacía posible su diálogo con la samba; no como copia, sino como reconfiguración. El trasfondo de esta síntesis había sido un largo proceso de búsqueda. Para muchos músicos, la samba —aunque convertida en núcleo identitario en las décadas anteriores— comenzaba a percibirse como demasiado simple frente a las exigencias de un Brasil en acelerada modernización. El jazz, en contraste, ofrecía una complejidad armónica y un horizonte cosmopolita que parecía dialogar mejor con la sensibilidad urbana de Río de Janeiro<sup>181</sup>; sin embargo, pertenecía a otra tradición y no podía ser trasplantado sin perder autenticidad. El arte de ambos consistió en fundir lo nacional con lo cosmopolita sin que uno anulara al otro. De allí que el *bossa nova* inmortalizara a la ciudad como geografía sentimental y escenario de modernidad: *Garota de Ipanema*, una playa; *Corcovado*, una colina; *Ela é Carioca*, una mujer; *Samba do Avião*, la experiencia de llegar a la ciudad por aire. Era en ese registro donde lo local se elevaba a símbolo universal.

---

<sup>180</sup> Eric Hobsbawm, *The Jazz Scene*, 169-170.

<sup>181</sup> Gerard Béhague, "Bossa & Bossas: Recent Changes in Brazilian Urban Popular Music". *Ethnomusicology* 17, no. 2 (1973): 209-33. <https://doi.org/10.2307/849882>



El mapa de Ipanema es precisamente eso, la traducción espacial de una experiencia estética que buscaba, en lo local, las claves de un reconocimiento universal. La operación fue doble; es decir, hacia adentro, consolidó un lenguaje en el que la clase media brasileña pudo reconocerse estéticamente; hacia afuera, atrajo a figuras consagradas del jazz estadounidense —Miles Davis, Dizzy Gillespie, Sarah Vaughan, Frank Sinatra, Herbie Mann, Coleman Hawkins, Charlie Byrd, el Modern Jazz Quartet, Wes Montgomery, Stan Getz y Gerry Mulligan, entre muchos otros— que encontraron en el bossa nova una forma de renovación artística<sup>184</sup>. No sorprende, entonces, que en el discurso cultural estadounidense se afirmara lo siguiente:

“A muchos músicos de jazz les gusta el ritmo de la bossa nova y lo utilizan a menudo para romper un ritmo frenético. A los cantantes de pop también les gusta y usan *Quiet Nights* y *Desafinado* para crear un ambiente tranquilo”<sup>185</sup>.

Esa confluencia alimentó la autoconfianza cultural de Brasil por primera vez, el país no solo importaba referencias, sino que exportaba un estilo que conquistaba escenarios globales y redefinía el mapa simbólico de la música moderna. Continuando con esta última idea de la expansión y redefinición de la música moderna anclada específicamente en el bossa nova, conviene detenerse en la producción de *Getz/Gilberto* (1963), un álbum que no solo marcó un antes y después en la música brasileña, sino que también reconfiguró la trayectoria del jazz en Estados Unidos.



<sup>184</sup> Albrecht Moreno, “Bossa Nova: Novo Brasil: The Significance of Bossa Nova as a Brazilian Popular Music”. *Latin American Research Review* 17, no. 2 (1982): 129 -141. <https://doi.org/10.1017/S0023879100033665>

<sup>185</sup> Mary Cambell, “Bossa Nova is not Gone, Its Just Estándar Now”, *The Victoria Advocate*, 06 de marzo de 1966. [The Victoria Advocate - Google Libros](#)

**Figura 18.** *Getz/Gilberto* (1963), sello *Verve Records*. Álbum que ejemplifica el cosmopolitismo musical del bossa nova en diálogo con el jazz estadounidense. En esta obra, João Gilberto, Antônio Carlos Jobim y Stan Getz entretujan sonoridades brasileñas e influencias internacionales, revelando tanto la sofisticación íntima del género como las tensiones culturales de su proyección global en plena modernidad de los años sesenta<sup>186</sup>.

Sin embargo, más que un encuentro equilibrado entre tradiciones, este proyecto puso de manifiesto las asimetrías de poder cultural; mientras la música brasileña buscaba legitimidad en los circuitos internacionales, el jazz norteamericano aprovechaba la vitalidad del bossa nova para renovar su lenguaje en un momento en que perdía centralidad ante el crecimiento de la música rock proveniente de Inglaterra<sup>187</sup>; y, finalmente, el papel de una industria discográfica global que aspiraba a consolidar un “sonido mundial”.

“Mira qué cosa más bella  
 más llena de gracia  
 es ella, la chica  
 que viene y que pasa  
 con un dulce balanceo a camino del mar  
 chica del cuerpo dorado  
 del sol de Ipanema”<sup>188</sup>.

Con *Garota de Ipanema*, incluida en el álbum *Getz/Gilberto* (1963), el bossa nova alcanzó su consagración definitiva en el plano internacional. No fue un simple éxito de canción, sino un acontecimiento cultural inusual. Como ha mencionado Charles Perrone en *Brazilian popular music and globalization*<sup>189</sup>, es que pocas veces una música de origen no estadounidense, inscrita en la categoría del jazz, había conquistado al mismo tiempo al mercado de masas del pop, lo que en Brasil había surgido como una búsqueda estética íntima y refinada, en el escenario internacional se transformó rápidamente en mercancía global, explotada en álbumes concebidos para el consumo veloz y en versiones pop que diluían su complejidad; es decir, la escena mínima del paseo por la playa de Ipanema adquirió, así, una doble cara, en el plano interno, se convirtió en emblema de una

<sup>186</sup> “*Getz/Gilberto*”, *Discogs*. [Stan Getz & Joao Gilberto – Getz / Gilberto – Vinyl \(Gatefold , LP, Album, Mono\), 1964 \[r1708841\] | Discogs](https://www.discogs.com/Stan-Getz-Joao-Gilberto-Getz-Gilberto-Vinyl-Gatefold-LP-Album-Mono-1964/r1708841/)

<sup>187</sup> Gerard Béhague, “Bossa & Bossas: Recent Changes in Brazilian Urban Popular Music”. *Ethnomusicology* 17, no. 2 (1973): 209–33. <https://doi.org/10.2307/849882>.

<sup>188</sup> Tom Jobim, “Garota de Ipanema”, *Letras de canciones*. [GAROTA DE IPANEMA - Tom Jobim - LETRAS.COM](http://letras.com/garota-de-ipanema-tom-jobim/)

<sup>189</sup> Charles Perrone y Dunn, Christopher, *Brazilian popular music and globalization*, 17-22.

sensibilidad moderna y urbana; en el externo, fue percibida como exotismo tropical empaquetado para la exportación.

Dicha pieza no solo inauguró una estética de la contemplación; funcionó como una operación simbólica que convirtió un gesto cotidiano —el paso de una joven por la playa— en emblema de modernidad nacional. La belleza íntima y minimalista del bossa nova operó como un lenguaje de consenso, donde la melancolía urbana y la elegancia armónica tradujeron en clave estética las aspiraciones de una clase media que buscaba un Brasil moderno, sofisticado y legítimo ante el mundo; sin embargo, esa sensibilidad no puede ser leída únicamente en términos musicales.

En un sentido gramsciano, el bossa nova actuó como un dispositivo de hegemonía cultural: articuló una visión armoniosa de nación que neutralizó las tensiones racializadas y las desigualdades que atravesaban la sociedad brasileña. Lo que para los brasileños había sido una búsqueda de identidad moderna, en el mercado internacional se transformó muchas veces en exotismo rentable. En términos de Elias, lo que estaba en juego era la capacidad de un género para traducir la experiencia privada en emblema colectivo, de convertir lo inmediato en signo de civilización y, así, *Garota de Ipanema* no solo inauguró un nuevo lenguaje estético; codificó un modo de sentir en el que lo local se universalizaba y lo cosmopolita se nacionalizaba. El alcance de ese proceso es cuantificable: considerada estadísticamente la segunda canción más grabada de la historia, solo superada por *Yesterday* de los Beatles, esta pieza encarna con precisión lo que Adorno denominaría una mercancía cultural globalizada, al tiempo que revela las asimetrías de poder propias de una cultura musical transnacional."

De ahí que la fuerza de la canción residiera, entonces, en la capacidad de convertir un gesto cotidiano en metáfora universal, al tiempo que revelaba las tensiones entre consagración artística y comercialización global. Pero su impacto no puede entenderse solo en el plano de lo simbólico. La canción se inscribía en un proyecto más amplio que cristalizó al álbum en lo que parecía en un inicio como la encarnación de una sensibilidad carioca se transformó en mercancía cultural con alcance planetario. En este punto, lo trascendental de dicho álbum radica precisamente en este triple movimiento. Para Brasil, significaba que el bossa nova dejaba de ser un estilo local o regional y se convertía en mercancía cultural capaz de competir en el mercado más exigente. Para el jazz estadounidense, ofrecía la posibilidad de recuperar fresca estética mediante la incorporación de

ritmos y armonías que dialogaban con su propio canon sin ser una simple imitación. Y para la cultura global de los años sesenta, *Getz/Gilberto* condensaba un imaginario cosmopolita; música ligera, sofisticada, tropical, moderna, íntima y exportable.

No sorprende, entonces, que en Estados Unidos se celebrara como la prueba de que Brasil había logrado “exportar un producto de calidad altamente refinada”<sup>190</sup>. Pero esa misma operación generaba una ambigüedad, el hecho de que la consagración internacional se apoyara en una sola canción, cantada en inglés por Astrud Gilberto— proyectaba hacia el exterior una imagen simplificada, que algunos críticos comparaban con una “Carmen Miranda de cool-jazz”<sup>191</sup>; un exotismo dulcificado que ocultaba la densidad estética de la propuesta original.



**Figura 19.** Fotografía tomada durante la grabación del álbum *Getz/Gilberto* en los estudios de *A&R Recording*, en Nueva York, entre el 18 y 19 de marzo de 1963 por David Drew Zingg. En la imagen, de izquierda a derecha, se observa a Tião Neto (contrabajo), Stan Getz (saxo tenor), João Gilberto (voz y guitarra), Milton Banana (batería) y Antonio Carlos Jobim (piano). La disposición de los músicos alrededor de los instrumentos refleja un ambiente íntimo y concentrado, propio de una sesión de estudio más que de una presentación pública. La presencia conjunta de figuras brasileñas y estadounidenses da cuenta del carácter transnacional de la grabación, que se convirtió en un hito cultural al consagrar mundialmente al bossa nova<sup>192</sup>.

Desde la experiencia del *Getz/Gilberto*, resulta evidente que reducir la circulación del bossa nova a una simple historia de “influencias” o “exotismos” sería tan jerárquico como limitante. Al interpretarlo solo como un producto pulido para el consumo internacional, se desdibuja la densidad de sus procesos; negociaciones sonoras entre músicos de distintos orígenes, relecturas brasileñas

<sup>190</sup> Charles Perrone y Dunn, *Brazilian popular music and globalization*, 42.

<sup>191</sup> Caetano Velozo, “Carmen Mirandada” en Charles Perrone y Dunn, *Brazilian popular music and globalization*, 39-42.

<sup>192</sup> “Gravação do LP *Getz/Gilberto*”, *Instituto Antonio Carlos Jobim*. [[Gravação do LP \*Getz/Gilberto\*](#)]

del jazz y una búsqueda íntima por traducir en acordes la modernidad tropical. La fotografía de estudio no muestra únicamente la alianza de Jobim, Gilberto y Getz; encarna una trama más amplia de interdependencias que unió bares cariocas, discográficas neoyorquinas y auditorios europeos; es decir, el bossa nova no debe pensarse como un género subordinado ni como una simple mercancía cultural, sino como un espacio de mediación donde lo local y lo global dialogaron bajo parámetros singulares.

Lo que logró *Getz/Gilberto* fue visibilizar esa sensibilidad en clave internacional sin disolverla por completo, demostrando que Brasil podía hablar un lenguaje musical compartido y, al mismo tiempo, reafirmar su especificidad estética. Por lo tanto, más que un final, el álbum sirve como símbolo de transición: de la intimidad en Río al reconocimiento mundial, con todas las tensiones que tal salto conllevaba.

### Conclusión

La discusión desarrollada a lo largo de este trabajo permitió evidenciar que la transformación de la música popular brasileña (MPB) durante el siglo XX no puede reducirse a una evolución estilística, sino que debe entenderse como parte de un entramado mayor de tensiones históricas, mediaciones institucionales y dinámicas globales. El análisis histórico mostró que tanto la samba —institucionalizada por el Estado Novo como emblema nacional— como el bossa nova —surgida en el clima cosmopolita de la segunda posguerra— respondieron a contextos sociopolíticos específicos en los que la música operó como lenguaje de mediación simbólica. Así, más que un tránsito estilístico, lo que se modificó fue la propia sensibilidad social: las formas de escuchar, valorar y representar la identidad brasileña en un escenario atravesado por el mercado global y por las permanencias del mestizaje cultural.

En este contexto, la MPB se convierte en un espejo de las transformaciones sociales que acompañaron la modernización del país. A medida que las formas de vida urbana se expandieron y los circuitos culturales se industrializaron, también cambiaron las formas de sentir, escuchar y distinguirse. La radio, el cine y la fonografía no solo modificaron las condiciones materiales de la producción musical, sino que instituyeron nuevas jerarquías de gusto, donde lo popular comenzó a evaluarse a partir de criterios asociados a la técnica, la armonía y la profesionalización. Pero estas

transformaciones no pueden comprenderse al margen de la dimensión racial: al igual que en Estados Unidos, donde el jazz transitó desde una expresión afroamericana marginal hacia un símbolo de sofisticación urbana, en Brasil la samba vivió un proceso comparable de legitimación y blanqueamiento simbólico. La samba —que en sus orígenes era perseguida y asociada a los sectores negros y pobres de las periferias— fue gradualmente resignificada como emblema de la identidad nacional. El bossa nova, por su parte, elevó la sensibilidad de sectores medios blancos, proyectando un ideal de modernidad que ocultaba las desigualdades raciales que habían marcado su genealogía. Ambos procesos revelan un desplazamiento profundo: el paso de una cultura basada en la espontaneidad colectiva y afrobrasileña hacia otra regida por la interiorización, el control estético y la búsqueda de distinción propias de una sociedad que reorganizaba su identidad bajo parámetros racializados de modernidad.

Este cambio no supuso la desaparición de lo popular, sino su reorganización bajo nuevas formas de legitimidad. Lo que antes se valoraba por su vitalidad o su función festiva comenzó a apreciarse por su sutileza, su economía expresiva y su capacidad de encarnar un ideal de modernidad. Así, la contención melódica, el uso del silencio y la intimidad interpretativa del bossa nova— no fueron solo innovaciones musicales, sino gestos sociales que reflejaban un nuevo modo específico de habitar la modernidad: un Brasil que deseaba ser moderno sin dejar de reconocerse a sí mismo. En esa tensión entre deseo cosmopolita y pertenencia local se definió una nueva economía de las emociones, en la que la mesura reemplazó al exceso y la intimidad se volvió un signo de civilización.

Sin embargo, lo que subyace a estas transformaciones no es únicamente un proceso de cambio estético, sino la acción de la música como dispositivo de hegemonía cultural. La samba se convirtió en un operador político capaz de articular prácticas populares, mediaciones institucionales y proyectos de Estado. Su nacionalización implicó un ejercicio de domesticación simbólica, mediante el cual el Estado Novo filtró, reguló y resignificó una expresión originalmente marginal para proyectarla como síntesis de la identidad nacional. Este proceso no eliminó sus tensiones internas: lo afrobrasileño fue simultáneamente valorizado y controlado; lo extranjero, rechazado y asimilado; lo popular, exaltado y estilizado. La samba funcionó, así como una “matriz de

consenso”, en el sentido gramsciano, en la que distintas fuerzas sociales disputaron el sentido de lo nacional.

A partir de los albores de la posguerra, el auge de los medios de comunicación y la expansión de los circuitos transnacionales de la música generaron, en términos de historia social y cultural, un nuevo régimen de escucha que redefinió las fronteras locales y globales. La industria fonográfica, el cine y las nuevas tecnologías de reproducción no solo transformaron las condiciones materiales de circulación del sonido, sino también los hábitos de percepción, las formas de sociabilidad y los modos de distinción simbólica asociados a la música. No obstante, en este escenario, la consolidación de un mercado musical que proyectaba la imagen de un Brasil moderno encapsuló, bajo la etiqueta de *música popular brasileña (MPB)*, una pluralidad de tradiciones que se reordenaban al ritmo de las nuevas lógicas del consumo y la modernidad dando lugar a nuevas formas de circulación cultural.

Pensar este fenómeno exige adoptar una perspectiva que trascienda las fronteras nacionales y las cronologías cerradas, al apostar por lecturas que privilegien la complejidad, la contradicción y el movimiento sobre cualquier narrativa lineal o totalizante<sup>193</sup>; una actitud que, aplicada al estudio de la música, permite rastrear los flujos de influencia y las interdependencias que han moldeado los imaginarios modernos.

Esta mirada converge con el análisis de Pablo Palomino, para quien la llamada “música latinoamericana” solo puede entenderse si abandonamos los esencialismos geoculturales fijos; es decir, se reconoce que la cultura —y la música en particular— ha sido siempre producto de movimientos, contactos y circulaciones entre espacios y temporalidades diversas. Reconocer estos flujos permite situar a Brasil dentro de una trama mayor de intercambios continentales y atlánticos, y comprender que las transformaciones de la samba, el bossa nova y la MPB solo adquieren sentido cuando se leen como procesos transnacionales de larga duración.

A lo largo del texto se ha insistido en que la historia musical brasileña no puede comprenderse como una vanguardia aislada del siglo XX, sino como un proceso de larga duración que se enlaza

---

<sup>193</sup> Diego Olstein, *Pensar la historia Globalmente*, 29.

---

con jerarquías coloniales, exclusiones raciales, desigualdades sociales y formas persistentes de marginalización de las periferias urbanas. Desde la formación del orden esclavista hasta la consolidación de la ciudad moderna, los circuitos musicales fueron siempre espacios atravesados por relaciones asimétricas de poder: quién podía tocar, dónde podía circular el sonido, quién obtenía reconocimiento y quién era relegado a los márgenes. La samba —y más tarde el bossa nova— expresan y condensan estas tensiones históricas, revelando que las transformaciones estéticas del siglo XX solo son inteligibles cuando se las inserta en un entramado más profundo de estructuras sociales, políticas y culturales que se formaron a lo largo de varios siglos.

La investigación parte, por ello, del reconocimiento de que estas dinámicas de larga duración no operaron en abstracto, sino que tomaron forma en espacios concretos, prácticas específicas y regímenes de escucha que fueron cambiando con el tiempo. La trayectoria histórica que va de los salones aristocráticos del siglo XIX a los circuitos mediáticos del siglo XX confirma que la circulación sonora en Brasil siempre operó como un espacio de negociación entre jerarquías culturales, apropiaciones populares y flujos globales. Más que describir escenarios o repertorios, este proceso revela cómo la escucha moderna brasileña se formó en la intersección entre viejas lógicas coloniales y nuevas tecnologías de globalización sonora. Lo que durante el Imperio fue un privilegio de las élites cortesanas se transformó, con la expansión del disco, la radio y el cine, en una experiencia compartida por amplios sectores urbanos: escuchar, reproducir y reinterpretar músicas del mundo se volvió parte constitutiva de la modernidad brasileña.

Esta estrategia permitió revisar críticamente las narrativas historiográficas tradicionales que oponen lo culto a lo popular, lo nacional a lo extranjero y reconocen que tales dicotomías son también construcciones históricas que responden a intereses políticos y simbólicos específicos. Sin embargo, al pensar la música desde la larga duración, fue posible evidenciar cómo los sonidos no solo acompañan los procesos sociales, sino que los configuran: cómo una canción, una armonía o un ritmo pueden condensar imaginarios de nación, deseos de modernidad o resistencias a la homogeneización cultural. Por ello, este trabajo se propuso “agarrar un hilo sin ignorar la urdimbre de la cual hace parte, al situar cada episodio histórico-musical dentro de un entramado más amplio de prácticas, discursos y transformaciones sociales. Es decir, la revisión de la historiografía musical brasileña no solo amplía la comprensión de su pasado, sino que abre el campo para recuperar otras

voces históricamente invisibilizadas, aquellas que desde los márgenes —los cuerpos, los barrios, los instrumentos y los silencios— contribuyeron a componer la banda sonora de la modernidad latinoamericana.

A pesar de los avances que este trabajo propone, quedan abiertas líneas de investigación que la historiografía musical carioca aún no ha resuelto del todo, entre ellas la resistencia política que generó la bossa nova al ser acusada por sectores nacionalistas de ser “música de gringos”, tensión que revela hasta qué punto la legitimidad cultural en Brasil ha estado históricamente atravesada por debates sobre identidad, soberanía y dependencia cultural. La mayoría de los estudios continúa privilegiando narrativas centradas en los grandes nombres, los estilos consagrados o los proyectos oficiales de nación, dejando en segundo plano las experiencias musicales de los márgenes urbanos, de los cuerpos racializados y de los espacios donde la modernidad se vivió de manera desigual. Por otro lado, las fuentes mismas imponen desafíos importantes: la fragmentación documental, las barreras lingüísticas y la dispersión de archivos personales dificultan reconstruir los circuitos transnacionales y las redes informales a través de las cuales circularon músicos, repertorios y saberes técnicos. A ello se suma la tensión metodológica propia del análisis musical: la necesidad de “escuchar” las piezas y comprender su lógica interna, sin caer en la retórica formalista de la musicología ni reducir la obra sonora a un mero reflejo social. Estas limitaciones no deslegitiman la investigación; al contrario, subrayan la urgencia de enfoques interdisciplinarios capaces de articular historia cultural, etnomusicología, sociología del gusto y estudios transnacionales para desbordar los marcos interpretativos heredados.

En última instancia, estas dificultades revelan que la historia musical brasileña —como campo académico— aún está lejos de agotarse. La persistencia de zonas ciegas, silencios documentales y perspectivas no exploradas abre la posibilidad de continuar investigando de formas que integren mejor los archivos personales, las prácticas locales, las genealogías afrobrasileñas y las conexiones atlánticas que todavía permanecen subterráneas. Este trabajo, por lo tanto, no pretende clausurar un debate, sino contribuir a ampliarlo: señalando tanto los avances interpretativos posibles como las preguntas que aún quedan abiertas para comprender, en toda su complejidad, el lugar de la música en la construcción histórica de la modernidad brasileña.

## Bibliografía y Fuentes

### Archivos y colecciones

Arquivo Getúlio Vargas (FGV), Rio de Janeiro.

Fondo Correspondência (1930–1945). [Corresp GVargas - 1930 a 1945 - DocReader Web](#)

Fondo Campanha Eleitoral (1950). Serie Campanha Eleitoral. [Arq GVargas - Série Campanha Eleitoral - DocReader Web](#)

Fondo Getulio Vargas. “*A Juventude no Estado Novo*”. [Getulio Vargas - DocReader Web](#)

Instituto Antônio Carlos Jobim, Rio de Janeiro.

Acervo Tom Jobim. Correspondencia, partituras, manuscritos y registros sonoros.

<https://www.jobim.org/jobim/>

Acervo Dorival Caymmi. Audio e video, *Texto*. <https://www.jobim.org/caymmi/>

### Fuentes Impresas

Armitage, João. *Historia do Brasil: Desde a Chegada da Real Família de Bragança, em 1808*. Rio de Janeiro: Imprensa de Villeneuve E. Comp., 1837.

Colbacchini, Antonio, y Cesar Albisetti. *Os Boróros Orientais*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942.

De Andrade, Oswald. “Manifesto Antropófago.” *Revista de Antropofagia*, n.º 1 (mayo de 1928).

Freyre, Gilberto. *Manifesto Regionalista de 1926*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação, 1955.

Gonzaga, Luiz P. *Jesuitas no Brasil: Século XVI*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1925.

### Documentos normativos y legislativos

Decreto n.º 20.047 (1930). *Portal da Câmara dos Deputados*. Portal da Câmara dos Deputados

Decreto n.º 21.111 (1932). *Portal da Câmara dos Deputados*. Portal da Câmara dos Deputados

Mensagem ao Congresso Nacional *Getulio Vargas*. *Río de Janeiro, 1937*

### Prensa y revistas

**Biblioteca Nacional Digital de Brasil (BNDB).**

Jornal do Brasil (Río de Janeiro), varios números consultados entre 1930 y 1960.

<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>

*Diário Carioca* (Río de Janeiro), 1930–1960.

Revista *Fofon* (Río de Janeiro), 1924–1939.

Revista *Cinearte* (Río de Janeiro), 1926–1942.

### **Discografía selecta.**

Las grabaciones listadas corresponden a versiones históricas o ediciones fonográficas utilizadas como corpus de análisis en esta investigación. Los códigos alfanuméricos (por ejemplo, SP, V6, MOFB, BMG, Decca, etc.) identifican el número de catálogo asignado por cada sello discográfico para la distribución comercial de discos en distintos formatos (78 rpm, LP, CD). En los casos de registros anteriores a la estandarización del LP, se consigna el sello y el año de grabación como referencia principal.

Adderley, Cannonball, Cannonball's Bossa Nova (c/ Bossa Rio), 1963.

Adnet, Mario. Para Gershwin e Jobim, 1999.

Alf, Johnny. Rapaz de bem/Diagonal (dos en uno), 1964.

Banana, Milton. *The rhythm and sound of Bossa Nova*, 1962.

Barroso, Ary. *Aquarela do Brasil*. Grabación, Odeon, 1939.

Barroso, Ary. *Para Machucar Meu Coração*. Grabación, Odeon, 1938.

Bonfá, Luiz, Luiz Bonfá e as raízes da Bossa (c/ D. Farney, L. Alves, Jobim, J.

Byrd, Charlie, Jazz samba (c/ S. Getz), Verve-USA 2304195.

Cartola. *As Rosas Não Falam*. Grabación, Odeon, 1956.

Castro Neves, Oscar. Big band Bossa Nova, Ubatuqui-ESP 302.

Castro Neves, Oscar. Brazilian days (c/ P. Winter), Living Music-USA 01048 81500

Caymmi, Dorival. *Marina*. Grabación, Odeon, 1947.

Donga. *Pelo Telefone*. Grabación, Odeon, 1917.

Farney, Dick. *Copacabana*, Revivendo, 1950.

Getz, Stan / Gilberto, João / Jobim, Antônio Carlos. *Getz/Gilberto*. Verve Records, V6-8545, 1964.

Gilberto, João. *Chega de Saudade*. Odeon, MOFB 3001, 1959.

Jackson do Pandeiro. *Chiclete com Banana*. Grabación, Copacabana, 1959.  
(Comp. Gordurinha y Almira Castilho, 1945).

Jobim, Antônio Carlos. *Wave*. A&M Records, SP-3005, 1967.

Kay, Judith. *Sounds like Brazil*, Tasty-USA 9601.

Lyra, Carlos. *Influência do Jazz*. Grabación, Philips, 1962.

Menescal, Roberto / Bôscoli, Ronaldo. *O Barquinho*. Grabación, Philips, 1961.

Miranda, Carmen. *O Que É Que a Baiana Tem?*. Grabación, Odeon, 1939.

Miranda, Carmen. *South American Way*. Grabación, Decca, 1940.

Nazareth, Ernesto. *Odeon*. Piano roll / grabación, ca. 1910.

Pixinguinha. *Carinhoso*. Grabación, Victor, 1937.

Rosa, Noel. *Com Que Roupa?* Grabación, Odeon, 1930.

Wanderley, Walter, *Boss of the Bossa Nova*, Motor-ALE 535585.

## **Bibliografía**

Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Editorial Trotta, 1994.

Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal, 2004

Alvarez Gómez, Natalia. “El concepto de Hegemonía en Gramsci: Una propuesta para el análisis y la acción política” en *Revista de Estudios Sociales Contemporáneos* n° 15

Anderson, Benedict. *Comunidades Imaginadas* Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

de Andrade, Mario. *Pequena História Da Música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

Almeida, Renato. *História Da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp, 1942.

- Appleby, David. *The music o Brazil*. Texas: University of Texas Press, 1983.
- Attali, Jacques. *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI editores, s.a. 1997.
- Bastide, Roger. *As Religiões Africanas no Brasil. Contribuição a Uma Sociologia das Interpenetrações de Civilizações*. Sao Paulo: Editora da Universidade de Sao Paulo, 1971.
- Bhabha, Homi. *Nation and narration*. London: Routledge, 1990.
- Becker, Howard y Faulkener, Robert. *El jazz en Acción*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2011.
- Béhague, Gerard. “Bossa & Bossas: Recent Changes in Brazilian Urban Popular Music”. *Ethnomusicology* 17, no. 2 (1973): 209–33. <https://doi.org/10.2307/849882>
- Berendt, Joachim. *El Jazz De Nueva Orleans al Jazz Rock*. México: Fondo de cultura económica, 1962.
- Bertola, Alexandra y Aparecido de Oliveira, José. *Com vocês, Antônio Maria*, Selección de crônicas. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1994.
- Bourdieu, Pierre. “El poder simbólico”, en *Poder, Derecho, Derecho y clases sociales*. Bilbao: Editorial Desclée de Brouwer, 2002.
- Bourdieu, Pierre. “Estructuras, habitus y prácticas”, en: *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2007.
- Borge, Jason. *Tropicales riffs: Latin America and the politics of jazz*. Durham: Duke University Press, 2018.
- Burns, Bradford. *Nationalism in Brazil: A Historical Survey*. New York: Praeger, 1968.
- Caldeira, Teresa. *Cidade de muros: Crime, Segregação e Cidadania em São Paulo*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias paras entrera y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Grijalbo, 1990.
- Calabre, Lia. *A Era do Rádio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- Castro, Ruy. *Bossa Nova: The Story of the Brazilian Music That Seduced the World*. Chicago: A Cappella Books, 1990.

- Cevasco, María Elisa. *Diez lecciones sobre estudios culturales*. Santiago: LOM ediciones, 2014.
- Contier, Arnaldo. *Passarinhada Do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*. Sao Paulo: EDUSC, 1998.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. Traducido por Jesús Anievas. Barcelona: Gedisa, 1992.
- De Moraes, José Vincius. *Metrópole em sinfonía*. Sao paulo: Estação Liberdade, 2000.
- Diniz, Pe. Jaime. 1972. "Uma notícia Sobre a Música No Brasil Dos séculos XVI E XVII". *Estudos Universitários* 12 (2):41-58.
- Elías, Norbert. *El proceso de la Civilización Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Elías, Norbert. *La sociedad Cortesana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Fausto, Boris. *Negócios e ócios. Histórias da imigração*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- Fausto, Boris. *Historia concisa de Brasil*. Ciudad de México: El colegio de México, 2022.
- Freyre, Gilberto. *Casa-grande e Senzala*. Rio de Janeiro: Maia y Schmidt, 1933.
- Fragoso, João y de Fátima, María. *O Brasil Colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- Gilroy, Paul. *El atlántico negro*. Madrid: Ediciones Akal, 2014.
- Giller, Marília. "Breve panorama histórico del jazz en Brasil," *Revista Musical Chilena* 72, no. 229 (2018): 33-56, <https://dx.doi.org/10.4067/s0716-27902018000100033>
- Hall, Stuart. "Notas sobre la deconstrucción de la cultura popular," en: *Historia popular y teoría socialista*, ed. Raphael Samuel. Barcelona: Crítica, 1984.
- Hobsbawm, Eric. *The Jazz Scene*. Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1989.
- Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 1989.
- Holston, James. "The Misrule of Law: Land and Usurpation in Brazil" *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 33, No. 4 (1991): 695-725. <https://doi.org/10.1017/S0010417500017291>

- 
- Jambeiro, Othon. *Tempos de Vargas: o rádio e o controle da informação*. Salvador: EDUFBA, 2004.
- Jones, LeRoi. *Blues People: Música negra en la América blanca*. New York: William Morrow & Company, 1963.
- Neto, Lira. Getúlio (1930-1945): *Do governo provisório à ditadura do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2013
- Napolitano, Carlos. *História e Música, História Cultural da Música Popular*. Belo Horizonte: Autentica, 2002.
- Magaldi, Cristina. “Adopting Imports: New Images and Alliances in Brazilian Popular Music of the 1990s.” *Popular Music* 18, no. 3 (1999): 309–29.
- Martín Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación cultura y hegemonía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1987.
- Mendívil, Julio. “La música y el nacionalismo”. En: *En contra de la música: herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2016.
- Moreno, Albrecht. “Bossa Nova: Novo Brasil: The Significance of Bossa Nova as a Brazilian Popular Music”. *Latin American Research Review* 17, no. 2 (1982): 129 - 141.
- McCann, Bryan. *Hello Hello Brazil*. Durham: Duke University Press, 2004.
- Ortiz, Renato. *Cultura Brasileira e Identidad Nacional*. Sao Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1985.
- Paranhos. Adalberto. “Querelas E Aquarelas Do Brasil: O Jazz Na Mira Do Nacionalismo Musical (anos 1920-1960)”. *Orfeu*, (2020).
- Palomino, Pablo. *La Invención de la música latinoamericana: Una historia transnacional*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2022.
- Perrone, Charles y Christopher, Dunn. *Brazilian popular music and globalization*. New York: Routledge, 2002.
- Pianta, Carlo Machado. “A Gênese Da Bossa Nova: João Gilberto E Tom Jobim.” *Ufrgs.br*, 2010.

Priore, Irna. "Authenticity and Performance Practice: Bossa Nova and João Gilberto." *Lied Und Populäre Kultur / Song and Popular Culture* 53 (2008): 109–30.

Shaw, Lisa. *The Social History Of The Brazilian Samba*. Farnham: Ashgate Studies in Ethnomusicology, 1999.

Claude, Lévi-Strauss. *Tristes trópicos*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1992.

Skidmore, Thomas. *Uma História do Brasil*. Sao Paulo: Paz e Terra, 1998.

Tinhorão, José. *Pequena história da música popular brasileira*. Sao Paulo: Editora 34, 1974

Tota, Pedro A. *O imperialismo sedutor: A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia Das Letras / Editora Schwarz Ltd., 2000.

Vianna, Hermano. *O Misterio Do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.