

## La modernidad y los imaginarios sonoros de Brasil

## A modernidade e os imaginários sonoros do Brasil

## Modernity and the imaginary sounds of Brazil

Ana Luisa Fayet Sallas<sup>1</sup>

Ana Paula Peters<sup>2</sup>

Marília Giller<sup>3</sup>

Mônica Panis Kaseker<sup>4</sup>

**Resumen** *Este artículo se propone el análisis de la importancia de la radio en la construcción de imaginarios en el Brasil moderno. Se discute el concepto de imaginario tomando como base a autores como Mix (2006), Durand (1988; 1997; 2004) y Baczko (1985), y se pretende ampliar con la inclusión del concepto de imaginarios sonoros. Se defiende que la música es un elemento importante en la construcción de identidades y comunidades imaginadas, especialmente a partir de la modernidad, cuando la música empieza a ser escuchada por la radio y se empiezan a mezclar elementos culturales globales, nacionales y locales.*

**Palabras-clave:** *Imaginarios sonoros; Música; Radio*

**Resumo** *O artigo tem como proposta analisar a importância do rádio na construção de imaginários no Brasil moderno. Discute-se o conceito de imaginário com base em autores como Mix (2006), Durand (1988; 1997; 2004) e Baczko (1985), e busca-se ampliá-lo incluindo o conceito de imaginários sonoros. Defende-se que a música é elemento marcante na construção de identidades e*

<sup>1</sup> Posdoctorado en Sociología – Colégio do México. Profesora del Programa de Posgrado en Sociología de la Universidade Federal do Paraná – UFPR, Curitiba, PR, Brasil; analuisasallas@gmail.com.

<sup>2</sup> Doctora en Historia y Máster en Sociología por la UFPR. Profesora en la Escola de Música e Belas Artes do Paraná – Embap/UNESPAR - Curitiba, PR, Brasil; anapaula.peters@gmail.com.

<sup>3</sup> Máster en Música por la UFPR. Profesora en la Faculdade de Artes do Paraná – FAP, Curitiba, PR, Brasil; magiller@gmail.com.

<sup>4</sup> Doctorado en Sociología por la Universidade Federal do Paraná. Ex becaria de la Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) para prácticas de investigación de Doctorado (beca “sándwich”) en la Universidad Autónoma Metropolitana (Xochimilco) en la Ciudad de México en 2009. Profesora en la Pontifícia Universidade Católica do Paraná – PUCPR, Curitiba, PR, Brasil; mkaseker@gmail.com.

*comunidades imaginadas, especialmente a partir da modernidade, quando passa a ser ouvida pelo rádio e a mesclar elementos culturais globais, nacionais e locais.*

**Palavras-chave:** Imaginários sonoros; Música; Rádio

**Abstract** *This paper discusses the importance of the radio in the construction of imaginary in modern Brazil. There is a discussion about the concept of imaginary supported on authors as: Mix (2006), Durand (1988; 1997; 2004) and Baczko (1985), the research intends to expand this concept including the imaginary sounds. It is argued that music is an important element for the building process of identities and imagined communities, especially from Modernity, when it begins to be listened on the radio and mixes global, national and local ingredients.*

**Keywords:** Imaginary sounds; Music; Radio

---

Fecha de envío: 15/08/2013

Fecha de aceptación: 26/09/2013

## Introducción

Autores de diferentes áreas del conocimiento se han dedicado al estudio y a la definición del concepto de imaginario y, aun admitiendo que este es impreciso, complejo y polisémico, defienden la importancia de la discusión sobre el tema. Algunos trabajos llevados a cabo por estudiosos asociados al *Centro de Cultura e Imagem da América Latina*, de la Universidade Federal do Paraná (Cecial/UFPR) se encuentran con las dificultades, pero también con hallazgos, proporcionados por el carácter interdisciplinario del debate de sobre este tema. El objetivo de este artículo es presentar un análisis, a partir de los estudios sobre los imaginarios sonoros, arrojando una nueva mirada hacia las investigaciones individuales desarrolladas anteriormente (KASEKER, 2012; GILLER, 2013; PETERS, 2005) en relación a la radio, al jazz y al *choro* en Curitiba.

El artículo se propone analizar la importancia de la radio en la construcción de imaginarios en el Brasil moderno, a partir de la discusión inicial del concepto de imaginario, ampliar este a continuación, con la inclusión del concepto de imaginarios sonoros. Se presenta la música, en particular el *jazz* y el *choro*, como elemento fundamental en la construcción de identidades y comunidades imaginadas<sup>5</sup>, a partir de la modernidad, cuando empieza a ser escuchada por la radio y a mezclar elementos culturales globales, nacionales y locales.

## Sobre el imaginario y sus mediaciones

Desde sus orígenes, el Hombre ha demostrado una alta capacidad simbolizadora y ha hecho uso de esa competencia para comunicarse, conquistar y ejercer poder. Para Durand, la creación artística debe ser analizada como parte de una “poética del imaginario” que interpreta los símbolos y las imágenes recurrentes como proyecciones inconscientes de los arquetipos en los que estos se configuran en las profundidades del inconsciente colectivo. La teoría del imaginario, de Gilbert Durand,

<sup>5</sup> En los términos definidos por Benedict Anderson, en *Comunidades Imaginadas* (2008).

está basada en Bachelard y recibe también la influencia de los trabajos de psicoanálisis de Jung.

Dada su importancia para el desarrollo teórico sobre el tema, sirve recuperar su conceptualización de imaginario como un “conjunto de imágenes y relaciones de imágenes que constituye el capital pensado del *Homo sapiens*” (DURAND, 1997, p. 18). En otro momento, el autor define el imaginario como “la facultad de simbolización de donde todos los miedos, todas las esperanzas y sus frutos culturales brotan continuamente desde hace aproximadamente un millón y medio de años cuando el *Homo erectus* se irguió sobre la faz de la Tierra” (DURAND, 2004, p. 117).

Como resultado de las investigaciones en su Centro de Estudios del Imaginario, Durand ha llegado a la formulación de una teoría general del imaginario, cuya síntesis se puede presentar del siguiente modo (1988, p. 78):

Se debe abandonar la distinción entre lo consciente racional y los fenómenos psíquicos, integrando la sintaxis de la razón en el consenso del imaginario general. No hay ruptura entre lo real y lo imaginario.

Imaginario y pensamiento están integrados en la función simbólica. La imaginación es un factor general de equilibrio psicosocial.

El imaginario se presenta como tensión entre dos fuerzas de cohesión, dos regímenes, cada uno de ellos relacionado con imágenes de dos universos antagonistas.

Esos regímenes se unen en el tiempo, en una línea narrativa, y forman un sistema (más que una síntesis).

Para Bronislaw Baczko, desde una perspectiva sociológica, lo imaginario y lo simbólico tienen una estrecha relación, ya que el imaginario social se basa y opera a través de los sistemas simbólicos, que, a su vez, están contruidos a partir de la experiencia de los agentes sociales, de sus deseos, aspiraciones y motivaciones (1985, p. 311). El imaginario es elaborado y consolidado colectivamente, como una respuesta a los conflictos, las divisiones y las violencias reales o potenciales en la vida social. Por tanto, actúa como una fuerza reguladora de la vida colectiva, en la medida en que define identidades, elabora determinadas representaciones de sí mismo, establece y distribuye papeles y posiciones sociales, im-

pone creencias comunes y construye modelos de buen comportamiento. Para Baczko, el imaginario interpreta la realidad y suscita la adhesión a determinados sistemas de valores, al mismo tiempo que motiva a la acción; es objeto de disputas, además de ser inteligible y comunicable a través del lenguaje.

Una de las funciones de los imaginarios sociales consiste en la organización y control del tiempo colectivo en el plano simbólico. Esos imaginarios intervienen activamente en la memoria colectiva, para la cual, como hemos dicho, los acontecimientos cuentan muchas veces menos que las representaciones a que dan origen y que los encuadran. Los imaginarios sociales operan aún más vigorosamente, quizás, en la producción de visiones futuras, particularmente en la proyección de las angustias, esperanzas y sueños colectivos sobre el futuro. (BACZKO, 1985, p. 312)

De modo complementario, aún en relación a los imaginarios sociales, podemos añadir la perspectiva de Castoriadis (1986), que observa que una de las formas de expresión del imaginario son las instituciones, pues estas existen y son animadas por significaciones que no se refieren ni a la realidad ni tampoco a la lógica. Se refieren al imaginario social instituido e instituyente, que tiene la tarea de asegurar la continuidad de la sociedad, la reproducción y la repetición de las mismas formas que regulan la vida en la sociedad. Para este autor, el concepto de imaginario deberá incluir también la imaginación radical (individual), que representa las brechas, lo no establecido, la resistencia, la creación frente al orden social establecido.

Marilena Chauí, en *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*, trata de algunos aspectos de nuestra nación imaginada al describir diversas expresiones presentes en el imaginario popular brasileño. La idea de que somos un “don de Dios y de la Naturaleza”, de que “todo lo que se planta aquí, produce”, o de que somos “gente pacífica y ordenada”, entre otras, son algunas de esas creencias diseminadas por el pensamiento común brasileño, que muestra la “fuerte presencia de una representación homogénea que los brasileños poseen del país y de sí mismos” (2000, p. 7). Se trata de una creencia generalizada que tiene una gran fuerza de persuasión en el sentido de resolver “imaginariamente una tensión social”

y producir una “contradicción que pasa desapercibida” (2000, p. 8). Un ejemplo de esto puede ser el *apartheid* social encubierto bajo la creencia de vivir en un país en el que no hay discriminación racial.

Como concepto teórico para plantear el tema, la autora usa el término *mito fundador* y afirma:

el mito fundador ofrece un inventario inicial de representaciones de la realidad y, en cada momento de la formación histórica, esos elementos son reorganizados tanto desde el punto de vista de su jerarquía interna [...] como de la ampliación de su sentido [...]. Así, las ideologías, que necesariamente acompañan al movimiento histórico de la formación, se alimentan de las representaciones producidas por la fundación, actualizándolas para adecuarlas al nuevo marco histórico. Exactamente por eso que, bajo un nuevo ropaje, el mito puede repetirse indefinidamente (ídem, p. 10).

En la constitución de la nación brasileña, la radio vendría a actuar en una tercera etapa; tras la definición del territorio, la articulación con la lengua, la religión y la raza, se inició la fase de la conciencia nacional. En la segunda fase, de 1880 a 1918, según Chauí, se creó una “religión cívica”, el “patriotismo”, que se transformó en nacionalismo, reforzado “con sentimientos y símbolos de una comunidad imaginaria cuya tradición empezaba a ser inventada” (2000, p. 18). A partir de entonces, la “nación pasó a verse como algo que siempre habría existido, desde tiempos inmemoriales, porque se anclan sus raíces en el propio pueblo que la constituye” (2000, p. 19). La persuasión de esta “idea nacional” llevó a la “cuestión nacional” en el sentido de destacar las celebraciones cívicas con un “nacionalismo militante”. La idea de un “carácter nacional” concibe a la nación como una grandeza totalizada, mientras la idea de “identidad nacional” se construyó como “totalidad incompleta y fragmentaria”, porque presupone la “relación con lo diferente” (ídem, p. 27). Explica la autora: “por la imagen del desarrollo completo del otro nuestra ‘identidad’, definida como subdesarrollada, surge fragmentaria y hecha de faltas y privaciones” (ídem). Y completa: “Así, la identidad de Brasil, construida bajo la perspectiva del atraso o del subdesarrollo, se da por lo que le falta, por la carencia de aquellas características que lo harían pleno y completo, es decir, desarrollado” (ídem, p. 28).

Ese momento coincide con la llegada de la radio a Brasil, en sus inicios fuertemente influenciada por las radios más desarrolladas, la europea y, principalmente, la norteamericana. En esa moderna radio brasileña, sonaban especialmente géneros musicales extranjeros, antes incluso de la existencia de la idea de lo que sería una “música nacional”.

## **En defensa de la existencia del imaginario sonoro**

Al hablar de imaginario, estamos hablando de lo que hay en la imaginación, es decir, un discurso icónico, por un lado, y un *corpus* documental, un conjunto de documentos visuales con unidad semántica, por otro. “El imaginario nacional es un referente para el ciudadano, mientras que el imaginario iconográfico norteamericano es un *corpus* de estudio” (MIX, 2006, p. 19).

Para Mix, “el término imaginario se refiere a un mundo, una cultura y una inteligencia visual que se presentan como un conjunto de iconos físicos o virtuales, se difunden a través de una diversidad de medios e interactúan con las representaciones mentales” (2006, p. 18). El autor, en sus estudios sobre el imaginario en el siglo XXI, constata que hemos pasado por una radical transición epistemológica, pasando de la civilización del texto leído a la civilización del texto visto. Mix cree que, para comprender esa civilización de carácter sintético e ideográfico ya no es necesario utilizar la inteligencia alfabética, sino la inteligencia visual. La comprensión del mundo no pasa ya necesariamente por los aspectos analítico-discursivos.

El conocimiento se adquiere ahora mayormente a través de la visión y de la escucha. Ello implica una inteligencia simultánea, pues la escucha y la visión permiten la percepción de varias señales sincrónicas, a las cuales no se les impone un orden de sentido. Constatamos una clara disminución de la afición por la lectura, a cambio de un considerable aumento del consumo de imágenes. (MIX, 2006, p. 19-20).

Los medios técnicos de reproducción crean un universo imaginario en el que surgen nuevas formas de ver y oír, no solo como producto de un refinamiento de los sentidos, sino como expresión de nuevos mode-

los sociales. Para Mix, las imágenes se reproducen tan rápidamente que no hay tiempo para desarrollar una mirada crítica. “*No hay realidad sin interpretación, como no hay ‘ojo inocente’ ni ‘oído inocente’.*” (MIX, 2006, p. 26). Mix hace una distinción entre imaginario mental –relativo a las referencias perceptivas, al pensamiento visual, a los sueños y a las visiones refugiadas en el inconsciente– e imaginario visual –relativo al acervo de caricaturas políticas, historietas, grafitis, caricaturas y viñetas–, con especial interés por el análisis del imaginario visual. El trabajo de Mix se centra en la mirada y a la construcción de sentido a partir de las imágenes, pero deja pistas para los que desean comprender cómo se da este proceso con relación a la escucha.

La construcción de imaginarios se da a partir del uso de las imágenes, pues estas condensan realidades sociales. El modo de ver propio del público de una época se construye en los grupos sociales y refleja sus hábitos, intereses y valores, así como reproduce estereotipos (MIX, 2006, p. 23). Es importante destacar que, para Mix, el estudio de los imaginarios puede y debe tratar justamente de estos materiales heteróclitos, lo que nos parece que se vincula con el modo en que diferentes imágenes sonoras y sus formas expresivas construirán lo que identificamos como Imaginarios Sonoros.

Con los medios electrónicos y digitales, las imágenes se han multiplicado, su acceso se ha facilitado y el alcance de esos discursos se ha ampliado, así como el riesgo de ser manipulados por ellos, sin tiempo ya para el pensamiento crítico y reflexivo. A partir de esas reflexiones, podemos pensar en las imágenes mentales construidas a partir de la audición. La escucha nos ubica, rememora, afirma identidades y pertenencias. Su carácter sinestésico y multisensorial activa otros sentidos, al crear imágenes mentales y asociarlas a la visión, al olfato, al paladar y al tacto para el registro de experiencias y memorias. Para Simmel, la superación del ver sobre el escuchar ha representado una pérdida de experiencia sensorial, que nos desorienta, nos hace más solitarios y confusos (1927). Por otro lado, el mundo más ruidoso provoca aquello que Wisnik denomina escucha indiscriminada, en la cual se da un *blackout* de sentido (1989, p. 55).



La escucha indiscriminada de cualquier cosa es también no escucha, pero Wisnik alerta sobre el hecho de que esa especie de *blackout* del sentido nos impone un desafío: “escuchar el lugar hacia donde el sentido se desplaza” (1989, p. 55). Para él, en el caso de la música, por ejemplo, es necesario analizar la escucha actual bajo un nuevo paradigma, que rompe con la tradición occidental de la música tonal, para mezclarse democráticamente con influencias orientales en las que el pulso, el tiempo y el ritmo son nuevamente valorados. Es necesario comprender que la música pasa por ciclos en los que las culturas definen las fronteras entre lo que es sonido y lo que es ruido. “La diseminación del mundo mecánico y artificial crea paisajes sonoros de los que el ruido se hace un elemento integrante ineludible, impregnando las texturas musicales” (1989, p. 47). El autor distingue los modos dominantes de escucha, que están basados en la repetición, de las formas recesivas de escucha, como la de la contemplación y la del rito.

Se unen a ese nuevo paradigma, citado por Wisnik, las nuevas transformaciones sobre la escucha en nuestra época, influenciada por las innovaciones tecnológicas, económicas y sociales. Desde el paso de las grabaciones en LP, con el concepto de cara A y cara B para elegir la secuencia de las canciones, a la grabación en una secuencia continua de los CD, a la escucha aleatoria de diferentes estilos y géneros musicales ofrecida por el ordenador y los reproductores digitales.

Del mismo modo, el sentido de la audición puede servir para la disimulación. Adorno ya había señalado una transformación en el uso de los sentidos al defender que la modernidad impulsa una regresión en la audición. En la sociedad capitalista, la música “ligera” es simple entretenimiento y libera al oyente de pensar, haciendo tan solo de escenario. “Si nadie es capaz de hablar realmente, entonces, también es obvio que ya nadie es capaz de escuchar” (ADORNO, 1980, p. 80). Incluso la música clásica adquiere un nuevo “valor”, el de consumo, es decir, lo importante es que sea consumida aunque no comprendida.

En la sociedad de la imagen, en la que el sonido parece tener menos valor, Baitello cuestiona si no estamos volviéndonos sordos por desvalorización de uno de nuestros sentidos: “¿Sordos que tienen la capacidad de

oír, pero que no quieren escuchar, o no tienen tiempo o que no prestan atención a lo que escuchan? ¿Literalmente no ponen oído al hecho de que oyen?” (1999, p. 55).

La tecnología, sin el desarrollo de la capacidad de leer y oír el sentido de las cosas, tiende a llevarnos a una condición de ceguera y sordera crecientes. Ese carácter complementario puede ser considerado un proceso sinestésico en el que se unen imágenes que pertenecen a diferentes mundos sensoriales. Para Haye, esa sinestesia es una experiencia en la que la estimulación de un sentido provoca una percepción que normalmente se produciría por otro. Las imágenes pueden ser visuales, auditivas, olfativas, gustativas o táctiles, resultantes de impresiones sensoriales diversas. Y la imaginación también tiene un carácter complementario a la propia decodificación de mensajes. *“El binomio imaginación-decodificación no puede dejarse a un lado porque la percepción constituye un proceso creativo, desbordante de cognitividad, sensorialidad y emotividad, durante el cual se reciben, internalizan y procesan una cantidad de imágenes.”* (HAYE, 2003, p. 51)

Eso explicaría, por ejemplo, por qué tenemos familiaridad con el grito de la Independencia de Brasil sin jamás haberlo escuchado, pues el proceso de construcción del conocimiento de este evento histórico creó un imaginario sonoro, a partir de discursos e imágenes también construidas, haciéndolo “real”. (KASEKER, 2012, p. 38)

En sus estudios sobre los procesos de mediación cultural en América Latina, Martín-Barbero ya había señalado la importancia de la radio en sociedades que viven múltiples temporalidades, en las que una parte de la población sigue basando su cotidiano en la oralidad, unida a las tecnologías como la comunicación radiofónica. Ese hecho hizo que la radio tuviese un papel fundamental en la formación de identidades y solidaridades locales, y que fuese instrumentalizada políticamente (2003).

Pero ¿cómo se da la construcción de sentido para lo que se escucha? Shaeffer distingue cuatro niveles de percepción auditiva: oír, escuchar, reconocer y comprender. El primer estadio, oír, se refiere a la percepción espontánea de la acción energética traducida por el sonido, que repre-

senta el índice de la emisión sonora. Escuchar, en cambio, estaría más relacionado con el sujeto y su percepción cruda del sonido. En la fase de reconocimiento es cuando el sujeto asociaría el sonido a experiencias anteriores, a intereses dominantes actuales, haciendo una selección y apreciación de lo que está oyendo. Solo en la fase de comprensión es cuando las percepciones cualificadas son orientadas hacia una forma particular de conocimiento y hacia las significaciones, lo que presupone un cierto lenguaje de sonidos (*ápu*d ALVES, 2008). Esa explicación refuerza la tesis de que la radio ejerce un papel fundamental en la formación de los imaginarios en la modernidad brasileña y en la medida en que asocia experiencias, influencia el gusto musical y construye identidades.

### **Imágenes globales, nacionales y locales por las ondas de la radio**

La historia de la radio en Brasil empieza en 1922, mediante la primera transmisión oficial en la Praia Vermelha, en Río de Janeiro, con la participación del presidente de la República, Epi

tácio Pessoa, en los festejos del Centenario de la Independencia de Brasil. Pero fue en la década de 1930 cuando este vehículo de comunicación se expandió por medio del entonces presidente Getúlio Vargas, que vislumbró en la radio una oportunidad de difundir sus ideales políticos. Y justamente por la acción de Vargas fue por lo que la radio llegó a sus años de oro, en la época en que la Radio Philips fue adquirida por el Estado, y se convirtió en la Radio Nacional do Rio de Janeiro, con el mayor elenco artístico de todos los tiempos de la radio brasileña.

La radio contribuyó a la formación de la idea de lo que sería la música brasileña a partir del momento en el que Getúlio Vargas institucionalizó el Día de la Samba, definió el período del Carnaval con una fecha fija y los compositores empezaron a componer sambas de exaltación, montando un escenario propicio para la divulgación de la samba como música nacional. Este fenómeno no eliminó las sonoridades regionales, pero presentó un modelo de samba para todo Brasil, como un icono del carácter brasileño, la “brasilidad”. De este modo, en detrimento del

*choro* y también de las bandas de *jazz*, la samba se fue situando como música nacional y moderna. Pero también gracias a la radio el *choro* y el *jazz* continuaron presentes, debido a su gran divulgación por las ondas de radio en el momento en el que la samba se imponía.

En el universo de los “chorões” curitibanos, Peters (2005) se encontró, a partir de entrevistas y de observación activa, con elementos que identifican el origen y cadencia del *choro* tocado en la ciudad. Nacido de las presentaciones en directo en la Rádio Clube Paranaense (PRB-2), por un lado, pero también a partir de las audiciones del *choro* tocado por la Radio Nacional do Rio de Janeiro, el *choro* local fue adquiriendo un acento propio.

En la esfera del *jazz*, Giller (2013) reunió datos y sistematizó informaciones relacionadas con la inserción del *jazz* en Paraná. Los estudios se realizaron en acervos musicales particulares e institucionales en el período de 2002 a 2012 en Curitiba. Fotografías, partituras, documentos, libros, noticias en magazines y revistas formaron un registro descriptivo de la vida de músicos y grupos musicales.<sup>6</sup>

Sobre la escucha radiofónica, Kaseker (2012) intentó rescatar aspectos del imaginario relativo a ese período de la radio a partir de las memorias de la primera generación de oyentes, que al contar sus recuerdos a las nuevas generaciones perpetúan una idea de que los tiempos dorados de la radio eran “buenos tiempos”. La radio la oían las familias reunidas en el salón y era considerada como un icono de la modernidad. La experiencia de esa primera generación de oyentes difiere mucho de la vivida por sus nietos en la actualidad, pero todavía deja la huella de aquel período en la identidad brasileña.

Nos referimos a la Era de Oro de la radio brasileña al abordar el período entre 1940 y 1950, cuando estaban en el aire las radionovelas, los noticieros radiofónicos, los programas humorísticos y deportivos o los programas musicales de auditorio con los mayores exponentes de la música nacional. Una época en la que el país pasaba por transformaciones

<sup>6</sup> Investigación desarrollada en el proyecto Curitiba: Fragmentos Musicais da Década de 1920 a 1940 – A Presença do Jazz na Cultura Paranaense.

de los ambientes rurales a la urbanidad, así como se caracterizaba por profundos cambios en el estilo de vida de quien vivía en las ciudades. (CALABRE, 2002)

Para comprender ese proceso, es conveniente destacar la idea de modernidad de Hobsbawm como una forma de estar “al día”, expresando un momento marcado por la intensificación de la vida en las ciudades y por la instauración de una cultura urbana, generada alrededor del cotidiano de los principales núcleos de población.

Desde su aparición en los años 1920, como uno de los íconos de la modernidad en el país, la radio fue un elemento central en la construcción del sentido de nación brasileña, especialmente a partir de la década de 1930, cuando Getúlio Vargas se sirvió de ella políticamente, reglamentó los anuncios publicitarios e instituyó la censura, abriendo espacio para la transmisión de sus valores y orientando qué contenidos eran difundidos. Le correspondió

a la radio el papel de integrador, inserto en los principios populistas emergentes, suministrando, a través de la música especialmente, los acordes de la identidad nacional. Así, la radio, con la intervención del Estado, es un instrumento esencial para el proceso de apropiación, de reelaboración de la transmisión de manifestaciones culturales de origen popular por las clases dominantes. (DUVAL, 2002, p. 92)

En enero de 1937, Getúlio Vargas firmó la Ley nº 385, para estimular las actividades artísticas y obligar a la inclusión de autores brasileños natos en todas las programaciones musicales. En los concursos de canciones para el carnaval, la comisión evaluadora impedía la inscripción de canciones con ritmos extranjeros. Con el éxito de las canciones brasileñas en el extranjero, principalmente en los Estados Unidos, en enero de 1939 el *Departamento de Imprensa e Propaganda* (DIP) promovió el Día de la Canción Popular, en la Feria de Muestras de Río de Janeiro, con la presencia de 200.000 personas que querían ver a Carmem Miranda cantar “Boneca de Piche”, al lado de Almirante. Durante el *Estado Novo*, para presionar a los autores de canciones, el DIP usaba no solo el poder de veto de la censura, sino también sus contactos personales, con el cui-

dato de incluir en sus plantillas a algunos compositores. Era una técnica utilizada para todas las actividades artísticas y de comunicación, pues, además de compositores, trabajaron en el Departamento de Imprensa e Propaganda profesionales ligados al teatro, al periodismo, a la radio y al cine. Se intentaba evitar el énfasis de la temática de la “malandragem” de las sambas de 1930, para, a partir de 1940, exaltar el trabajo. Además de las radios, los cantantes también se presentaban en los casinos, con los que tenían una gran vinculación, por divulgar los mismos artistas y cantantes, y compartir los gastos/costos para tener estos “cartazes”<sup>7</sup>, como eran conocidos en aquella época las estrellas y los artistas principales. (DUVAL, 2002)

El período posterior a la Segunda Guerra Mundial también se caracterizó por el inicio de una gran invasión de los ritmos latinoamericanos, principalmente de Cuba. Las emisoras de radio dedicaban gran parte de su programación a los boleros, rumbas y mambos, además de al tango argentino. El día 8 de marzo de 1940, Getúlio incorporó al patrimonio del Estado la *Rádio Nacional*, los periódicos *A Manhã* e *A Noite* y el magacín *Carioca*, la Rio Editora, la Companhia Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande y miles de hectáreas de tierras en Paraná y en Santa Catarina. En 1941, la *Rádio Nacional* se transformó en una de las cinco emisoras de radio más potentes del mundo, transmitiendo programas en cuatro idiomas, todos orientados por el *Departamento de Imprensa e Propaganda*.

Esta articulación vino a resultar en la transformación de esas manifestaciones en símbolos nacionales. Desde 1937 la radio empezaba a molestar a ciertos segmentos más conservadores de la sociedad, por su tendencia a transmitir las canciones que el pueblo hacía y cantaba. Las sambas, tildadas de “chillidos insoportables” por las élites, desviaban la radio de su supuesta función educativa. Para Martín-Barbero, vemos allí la “emergencia cultural de lo popular urbano” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 241), principalmente a través de la radio. La música aparece como

<sup>7</sup> N.T. Palabra que además de *anuncio*, *aviso* tenía en la época la connotación de *prestigio* o *crédito*.

una de las principales referencias para la construcción de esa representación de lo popular urbano en el Brasil de los años 1930. La circulación cultural de retroalimentación permanente entre la radio, los discos, los conciertos en teatros, cines y la prensa dará lugar a una nueva fisionomía de las ciudades, con la impronta de las características de una identidad nacional.

Desde la década de 1920 en Brasil, el panorama musical popular pasaba por una asimilación cada vez más intensa de la música extranjera. Los viajes por el interior de Brasil y los viajes internacionales, principalmente a Francia, la llegada de instrumentos y géneros extranjeros jalónaron ese proceso cultural, que modificó la musicalidad de ciertos grupos locales y activó nuevas sonoridades y contextos culturales. La llegada del sistema de grabación eléctrico, en 1927, generó el aumento de la producción y del consumo de discos e hizo efectiva la llamada industria fonográfica en el cotidiano urbano. Según Tinhorão, las grabadoras “fomentaron el desarrollo de la cultura nacional, y fueron también responsables de la divulgación de los ritmos, de las canciones y de las costumbres norteamericanas” (1998, p. 298). En ese período, por ejemplo, los grupos empezaron a llevar *smoking* y cambiaron “la flauta por el saxofón, el “cavaquinho” por el banjo y el pandero por la batería de las bandas de *jazz*, comenzando a tocar un *foxtrotécito* para variar” (TINHORÃO, 1998, p. 298).

Se nota que el paso del *jazz en* Brasil a lo largo de las décadas de 1920 y 1940 estuvo lleno de matices. Se sabe también que existió una ruta del *jazz* entre Río de Janeiro y Buenos Aires, en Argentina, pasando por las principales ciudades y puertos como el de Santos (SP), Paranaguá (PR), Florianópolis (SC), Porto Alegre (RS), y secuencia en Montevideo, en Uruguay, para llegar finalmente a Buenos Aires, en Argentina. Símbolo de la modernidad de la época, el *jazz* penetró en la cultura urbana brasileña dialogando y polemizando con el contexto sociocultural (GILLER, 2013, p. 63).

El *jazz* se inicia como tradición de la cultura afroamericana en América del Norte, pasa a ser objeto de culto en Europa, principalmente en París, y llega a la cultura de América del Sur. En Brasil absorbe aires tro-

picales. Para entender esa relación, es interesante buscar su fundamentación en los conceptos de “Tradução”, presentado por Stuart Hall (2006), y de “Musicalidade”, de Acácio Piedade (1997; 2005; 2011).

El concepto de “Tradução” habla de la tradición caracterizada por la estabilidad y desafiada por la traducción cultural, en la que se puede dar el fortalecimiento de identidades locales o la nueva producción de identidades. Esa concepción describe “las formaciones de identidad que atraviesan e intersecan las fronteras naturales, compuestas por personas que quedaron alejadas para siempre de su tierra natal”, personas que “obligadas a negociar con las nuevas culturas en las que viven, sin ser simplemente asimiladas por ellas y sin perder completamente sus identidades” (HALL, 2006, p. 88).

Según Hall, esas culturas son producto de varias historias y culturas interconectadas y pertenecen no a una, sino a varias culturas al mismo tiempo. Para el autor, estos sujetos son portadores de los rasgos de las culturas por las que fueron marcados, como las tradiciones, los lenguajes y las historias particulares (2006). Dicha noción sirve para entender qué procesos sociales contribuyeron a la formación de la sociedad brasileña de 1930, que vivía el Modernismo, y comprender la constitución básica de la población nativa y de inmigrantes.

Acácio Piedade defiende el concepto de “fricción de musicalidades” al tratar del *jazz* brasileño o de la música instrumental brasileña. Según su acercamiento, la interacción entre el *jazz* brasileño y el norteamericano<sup>8</sup> abarca un “sistema intersocietario que exhibe, en su núcleo, una desigualdad”. Argumenta, además, que esas “musicalidades dialogan, pero no se mezclan: las fronteras músico-simbólicas no se atraviesan, son objetos de una manipulación que reafirma las diferencias” (1997, p. 200).

En ese panorama de múltiples configuraciones, las masas urbanas se situaron en torno a la idea de modernidad, ocasionando el crecimiento del sector de entretenimiento y el consumo de la cultura y desarrollando

<sup>8</sup> El término *norteamericano* es utilizado por Acácio Piedade y por otros autores, cuando se refieren al jazz producido en los Estados Unidos de América. Por esa razón, optamos por la adopción del mismo término en este artículo. (PIEADADE, 1997)



el mercado de la música popular. En ese escenario se crearon las patentes de discos, que transformaron los derechos fonográficos de autor en un gran interés de ámbito internacional.

La música empezó a ser consumida con más intensidad por obreros y migrantes, cada cual con su contribución para formar determinados imaginarios sonoros. El imaginario entendido como un fenómeno construido por un conjunto de percepciones acumuladas en el transcurso de la existencia de cada uno forma un repertorio de ideas, sonidos, imágenes y gestos asociados y compartidos por un grupo social reservado, que genera una identidad cultural o una “musicalidad” particular. Ese conjunto de percepciones se manifiesta por prácticas diversas en un determinado contexto histórico, en una época y en una realidad social que, a su vez, sugieren un modo de pensar y de actuar en los individuos implicados. (GILLER, 2013, p. 55)

Para Giller, la asimilación de dichas referencias extranjeras formaba parte de una estrategia de supervivencia de los sujetos implicados, ya que garantizaba a los músicos su inserción social. Denotaba la modernidad del grupo, reflejada en la selección de instrumentos y en la sonoridad, en la pose y en la actuación con el vestuario uniformado de los músicos: zapatos barnizados brillantes, pantalones de pinzas, camisa blanca, chaqueta y pajarita.

Se puede entender la música de entretenimiento como aquella consumida en las fiestas de baile, que eran las opciones ofrecidas en la ciudad, en los clubes, sociedades artísticas y las asociaciones profesionales en aquel período. Las formaciones de grupos regionales, que ejecutaban principalmente el *choro*, género musical que nació con la samba, no dejaron de existir, a pesar de la efervescencia de las bandas de *jazz*. En los programas de radio, recitales y situaciones más intimistas, los grupos regionales mantenían la sonoridad tradicional brasileña.

Vinci de Moraes explica que a partir de los años 1930 los *chorões* se trasladan de las salas de cine, teatros y circo a actividades más profesionales en las grabadoras y orquestas de radio. En esa época se forman los grupos que acompañarían a los intérpretes famosos, conjuntos conocidos como “regionales”. De allí salieron músicos “que se constituyeron en au-

ténticos intermediarios entre el universo de la cultura de la élite y de la cultura popular urbana, entre lo formal y lo informal y entre el espacio público y el privado” (MORAES, 2000, p. 25).

En ese momento los géneros extranjeros, fundamentalmente las canciones norteamericanas, se añaden al repertorio musical de los grupos, esencialmente formado por música brasileña, ya entrecruzada con los géneros europeos fuertemente insertos en la cultura musical con la llegada de la Corte Portuguesa a Brasil. Géneros norteamericanos, como el *cake-walk* y el *two-step*, empiezan a llegar a Brasil en 1903, y entre 1915 y 1927 un total de 182 nuevas producciones se introdujeron en Brasil en relación a la década anterior (MELLO, 2007, p. 72).

En Brasil, hasta que la samba se afirmara como producto nacional, en 1930, el consumo y la producción del foxtrot estaba en alza; el repertorio musical de los grupos presentaba una gran variedad de géneros, reunía elementos locales y extranjeros. Esta diversidad era común en el momento en el que el medio musical no había consolidado la noción de un género musical que representase alguna identidad brasileña. Esto ocurrirá a principios de la década de 1930.

La presencia de los foxtrots es muy significativa en la producción del compositor popular brasileño, pues denota que es un elemento importante en el desarrollo de la composición que dominaba la industria cultural de aquel período. Entre la discografía brasileña de la página web de la grabadora Revivendo<sup>9</sup>, se encuentra la colección *No tempo do fox*, en la que destacan 42 piezas componentes de la colección y revela el auge del foxtrot en Brasil.

Se puede observar que en algunas partituras de la época, hay compositores que escribieron foxtrot con variaciones que pasan por el *foxtrot*, *fox*, *fox-blue*, *fox-canción* o *simplemente fox*, *fox-cancioneta*, *fox-cowboy*, *fox-marcha*, *fox-sertanejo*. La samba también fue modificada y añadió géneros en configuraciones como *samba-marcha*, *fado-samba*, *guarânia-samba*, *mazurca-samba*, *samba-rumba*, *samba-tango* e incluso *samba-boogie*,

<sup>9</sup> Revivendo Músicas, desde 1987, tiene como objeto preservar la Música Popular Brasileira.

*samba-swing*, *fox-samba* o *samba-fox*. En 1928, le toca surgir en las grandes ciudades, como Río de Janeiro y São Paulo a la *samba-canción*.

En la segunda mitad de la década de 1940, el bolero iberoamericano aparece y señala el declive del imperio del foxtrot. Severiano reflexiona: “como nuestro género romántico más cercano del bolero era la *samba-canción*, este pasó a tener un crecimiento avasallador, eclipsando la canción ternaria y el *fox-canción* y apoderándose del espacio ocupado por ellos hasta entonces” (SEVERIANO, 2008, p. 204).

En ciertas regiones de Brasil, algunas bandas de *jazz*, terminaron incluyendo en sus formaciones instrumentos regionales como el pandero y el acordeón. Algunos grupos no tenían el tipo de formación de banda de *jazz*, pero se llamaban así por la moda de la época. Sérgio Cabral comenta que “la moda de las bandas de *jazz* fue tan opresora que incluso las orquestas de cuerda, que, en general, tocaban en los cafés y en las confiterías elegantes, pasaron a llamarse *jazz band*” (CABRAL, 1997, p. 100). Tinhorão también afirma que “durante la década de 1920 las *jazz band* se hicieron cada vez más populares en las grandes ciudades brasileñas, en las que cualquier conjunto popular que quisiera parecer moderno pasaba a denominarse como *jazz band*” (TINHORÃO, 1956, p. 46).

En relación al *choro*, Peters destaca que ese período fue de profesionalización de los músicos y de los propios profesionales de la radio local:

Otro aspecto a destacar de esta época de afirmación de la música nacional se refiere a la curiosidad y al autodidactismo inicial de la radio, comentados en entrevistas con los ex directivos de la Rádio Clube Paranaense de Curitiba, Euclides Cardoso y Renato Mazánek, que al recordar cómo empezaron, llamaron la atención para su carácter de pioneros y cómo pasaron por diversos cargos, desde portero a director de la radio, y que tuvieron que aprenderlo todo solos. La falta de profesionalidad era la característica más fuerte de las emisoras en su inicio. Otra característica de las emisoras, también recordada por uno de los entrevistados, fue la experiencia de tocar en las cabinas, eliminadas rápidamente, debido al interés del público por ver a los artistas en las emisoras. El Señor Oscar Fraga, guitarrista del grupo Regional do Janguito, comenta que en la PRB-2 existía un cristal enorme, “descomunal”, separando a los músicos del público, que, sentado en una especie de tribuna, escuchaba las canciones, pero los músicos,

sin el sonido, solo “veían” las palmas, no las escuchaban debido a la división con el cristal (PETERS, 2005, p. 50-51).

En Curitiba, la Rádio Clube Paranaense (PRB-2) mantuvo un auditorio de casi 400 plazas en la calle Barão do Rio Branco, que se inauguró en 1941. Comenzaba una fase de variedades, humor y programas de talentos y de auditorio. Este mismo año, sucedió uno de los episodios más recordados por quien ha escuchado estos programas, cuando Orlando Silva cantó “sin micrófono” desde el balcón de la radio para la gente que estaba en la calle porque no había logrado entrar para ver al cantante en el auditorio de la emisora. Ese episodio le dio a Orlando Silva la etiqueta de cantante de las multitudes.

Aquel año también quedó marcado por el surgimiento de dos regionales: el regional de la PRB-2, bajo la dirección de Gedeon da Souza (interpretando en un programa llamado Regional con músicas característicamente brasileñas, acompañando a los cantantes regionales que actuaban en la emisora) y el regional de los hermanos Otto. (PETERS, 2005, p. 51).

En 1950 un programa presentaba el “Conjunto da Saudade”, reviviendo las más bellas páginas musicales de otros tiempos y el Regional de Janguito do Rosario. “Calouros B-2” tuvo como presentador a Mário Vendramel, que también tenía los mejores programas de auditorio como “O Expresso das Quintas” y “Sérgio Fraga”. Fue la época de oro de los programas de auditorio y de los profesionales polivalentes (KASPCHAK, 1999; MENDONÇA, 1996).

Recordar la existencia de todos estos programas se convierte en algo valioso porque son la referencia de escucha de las músicas que sonaban. Es decir, lo que se nota, además del inicio improvisado y sin profesionalismo de los técnicos y directivos de radio, es que los músicos, en su mayoría, no tenían una educación musical formal, y se valían del aprendizaje informal de la escucha en actuaciones en directo en plazas, clubes, casinos o a través de los programas de auditorio en la radio con la participación de los regionales, para aprender a tocar “de oído” las canciones del momento.

Alrededor de 1967, se desmontaba el elenco de radioteatro de la Rádio Clube Paranaense, que durante más de diez años dominó la audiencia en Paraná. La mantención del elenco fue considerada muy cara para la emisora, que enfrentaba una recién nacida adversaria: la televisión. Probablemente con el final del elenco de actores se produjo la despedida de los conjuntos y regionales, que acabaron por ocupar otros espacios para dar continuidad a su música y su sueldo.

La televisión provocó una reconfiguración de las prácticas musicales y de sus espacios de difusión, pero hubo un proceso de reinserción de estos agentes sociales en nuevos espacios. Según Peters, los campus universitarios y los conservatorios de música empezaron a interesarse por esos géneros musicales en los que los regionales y los grupos de *choro* seguían difundiendo sus formas expresivas típicas (2007). Ese proceso, que empezó a ganar cuerpo a partir del final de los años 1970, viene diseñando el trazado de estos imaginarios sonoros, al adquirir densidad y fuerza por sus vínculos con la identidad y la memoria de la ciudad.

### **Consideraciones finales**

Articular la modernidad a los imaginarios sonoros, nos conduce a delinear aquí los múltiples caminos que los constituyen. Caminos que nos llevan a pensar que los imaginarios sonoros condensan, expresan y dan fundamento a otros imaginarios, como el imaginario nacional, vinculado directamente a la cuestión de una identidad brasileña, en una relación que, lejos de ser armónica, comporta en su base las tensiones y los conflictos entre los diversos grupos étnicos constitutivos de la población brasileña; entre las expresiones culturales de una élite letrada y las populares, entre tradiciones de base rural enfrentadas con el modo de vida urbano, entre la expresión de una cultura “nacional” frente a las influencias extranjeras y entre las expresiones reconocidas como “modernas” y desarrolladas con aquellas formas arcaicas existentes en nuestra sociedad.

A través de la difusión radiofónica, miles de oyentes han tenido acceso a la novedad sonora. Muchos músicos tenían la radio como único medio a su alcance para absorber los géneros extranjeros del periodo. La

radio encuentra un Brasil socialmente mestizo, y el repertorio musical de los grupos presentaba una gran variedad de géneros, que ya reunían elementos locales y extranjeros. Esa diversidad caracterizó el momento en el que el medio musical no había consolidado la noción de un género que representase la identidad brasileña hasta que la samba se afirmó como producto nacional en 1930. Con la disputa del espacio en la audiencia popular, los géneros musicales a veces compitieron por el gusto de la audiencia, muchos compositores agregaron al repertorio los géneros extranjeros, pero otros, muchas veces, trabajaron de espaldas a las influencias extranjeras.

Pensar en los imaginarios sonoros es justamente una forma de recuperar la dimensión histórica de este proceso, al relevar aquí agentes, prácticas y estructuras que se pusieron en marcha en las primeras décadas del siglo XX, en un esfuerzo por hacer de Brasil un país moderno y con una identidad propia. Como en otras naciones en aquel tiempo, la radio tuvo un papel crucial para crear nuestra comunidad imaginaria, una unidad ilusoria, ya que agregaba la expresión de la mezcla de todas las diferencias que nos constituían. Es interesante destacar que todas las sonoridades que aún nos llegan de ese tiempo ya existían a partir de las prácticas musicales de personas comunes (en el sentido presentado por Hobsbawn) que se encontraron y se asociaron para hacer música mestiza, híbrida. En ese sentido, siempre es interesante también imaginar cómo esos grupos musicales, desde las bandas de *jazz*, de los regionales, pasando por los grupos de *choro*, fundaron una forma de expresión musical muy particular –pues también sintética– de nuestras distinciones raciales, sociales y culturales.

Claro que lo presentado en este artículo diseña una determinada configuración en la que podemos reconocer también algunas líneas de investigación que pueden avanzar sobre el estudio de los imaginarios sonoros: a) por el estudio histórico de la propia constitución de estos géneros musicales en sus formatos locales (como el aquí expuesto para el caso de Curitiba) y sus articulaciones/relaciones con las formas que serían posteriormente identificadas como expresiones propias de Brasil; b) del papel desempeñado por la radio como instrumento y mediador de

estas expressões de lo local con lo nacional y lo extranjero, señalando también hacia un componente entre identidad y memoria, tanto en la dirección de lo que fue preservado en las propias radios como en ese proceso de memoria sonora en que diferentes generaciones de oyentes también han podido reconocer y “recordar los viejos tiempos”. La memoria de la nostalgia, de un tiempo y de otros vínculos que se establecían entre todas las personas y que las hacían también imaginar el país en el que vivían y deseaban seguir viviendo.

## Referencias

- ADORNO, T. O fetichismo na música e a regressão da audição. En: *Os Pensadores*. Trad. de José Lino Grinewald et ál. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 165-191.
- ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.
- BACZKO, B. A imaginação social. En: LEACH, E. et ál. *Anthropos-Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- BAITELLO JR., N. A cultura do ouvir. En: *Rádio nova*. Constelações da radiofonia contemporânea. Rio de Janeiro: Publique/UFRJ, 1999.
- BARBERO, J. M. *Dos meios às mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.
- CALABRE, L. *A era do rádio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- CASTORIADIS, C. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- CHAUÍ, M. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.
- DURAND, G. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- . *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- . *O imaginário*. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 2004.
- DUVAL, A. R. Sintonia nacional: rádio e Carmem Miranda no Brasil dos anos 30. *Verso & Reverso: revista da comunicação*, São Leopoldo, UNISINOS, n. 35, p. 91-99, ano XVI, jul/dic. 2002.
- GILLER, M. *O jazz no Paraná entre 1920 a 1940: um estudo da obra O sabiá, fox trot shimmy*, de José da Cruz. 2013. (Máster en Música) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- KASEKER, M. P. *Modos de ouvir: a escuta do rádio ao longo de três gerações*. Curitiba: Champagnat, 2012.

- KASPCHAK, C. A história da rádio PRB-2. *Gazeta do povo*, Curitiba, 4 de julho de 1999, Caderno G, p. 3.
- MELLO, Z. H. *Música nas veias: memórias e ensaios*. São Paulo: Editora 34, 2007.
- MENDONÇA, M. N. Nas ondas do rádio. *Boletim Informativo da Casa Romário Martins*, Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, v. 23, n. 115, dic. 1996.
- MIX, M. R. *El imaginario: Civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006.
- MORAES, J. G. V. *Sinfonia na metrópole: história, cultura e música popular em São Paulo (anos 30)*. São Paulo: Estação Liberdade/FAPESP, 2000.
- PETERS, A. P. *De ouvido no rádio: os programas de auditório e o choro em Curitiba*. 2005. (Máster em Sociologia) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba.
- PIEIDADE, A. Música instrumental brasileira e fricção de musicalidades. *Antropologia em Primeira Mão*, Florianópolis, PPGAS/UFSC, v. 21, 1997.
- . Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. *Opus*, Florianópolis, v. 11, p. 113-123, 2005.
- . Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. XI, set. 2007. Disponível em: <[http://www.rem.ufpr.br/\\_REM/REMr11/11/11-piedade-retorica.html](http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr11/11/11-piedade-retorica.html)> Acesso em: 20 mayo 2011.
- . Perseguido fios da meada: pensamentos sobre hibridismo. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, p. 103-112, 2011.
- SANDRONI, C. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- SEVERIANO, J. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- SIMMEL, G. *Sociologia: Estudios sobre las formas de socialización*. Madrid: Revista de Occidente, 1927.
- TINHORÃO, J. R. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- . *Música Popular: um tema em debate*. São Paulo: Saga, 1956.
- WISNIK, J. M. *O som e o sentido – Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.