



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

LA METATEXTUALIDAD EN CHICO BUARQUE: POSTULADOS SOBRE
LA DISCIPLINA LITERARIA DE LA CANCIÓN

TESIS

PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS PORTUGUESAS)

PRESENTA:

OSCAR OBED NORIEGA VERDUGO

ASESORA: DRA. NORMA SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES

CIUDAD DE MÉXICO, 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

El aprendizaje musical, como comúnmente se cree, no es un asunto reservado a talentos innatos ni tiene lugar exclusivamente bajo una modalidad escolarizada; la mayoría de las personas va adquiriendo desde temprana edad saberes musicales a través de la interacción con su entorno y de la exposición continua a composiciones en los diferentes medios de difusión (orales, radio, televisión, CDS, internet, etc). En este sentido, y al ser mi tema de estudio la música popular, es preciso agradecer no sólo a mis invaluable maestros que dentro del ámbito académico me auxiliaron con paciencia e interés —Susana González, Alma Miranda, Regina Crespo, Fátima Andreu, Cristina Díaz, Maribel Paradinha, Joselo Gómez, Rodolfo Mata— sino a cada una de las personas que a lo largo de mi vida me han legado conocimientos de orden musical. A mis padres amados, con quienes aprendí los primeros cantos. A mis amigos músicos, especialmente aquellos con los que he tenido la dicha de tocar. A cada una de las personas bonitas que tuve la oportunidad de conocer en la temporada en que viví en Brasil. A todos los amantes de la música brasileña que, a través de mis lecturas y de nuestro convivio, me han transmitido generosamente su conocimiento y me han contagiado con su pasión. Especialmente, agradezco a Majo Amaral, a Eduardo Langagne, a David Aguilar, a Omar Córdova y a Hamlet Ayala.

En memoria de mis dos abuelas: Josefina y Chayito.

Índice

Introducción

1. Hacia una propuesta teórica para el estudio de la canción a través de sus autodefiniciones 1

1.1 *Perspectiva disciplinaria, metatexto y paradigma hermenéutico* según Mignolo 2

1.2 La sub-disciplina literaria de la canción bajo un paradigma nacionalista de mercado 6

2. Las genealogías nacionalistas de Chico Buarque y de su público o cómo la canción popular brasileña se tornó erudita 19

2.1 Conformación genética 20

2.2 Sergio Buarque y el peso del apellido 21

2.3 Vinícius de Moraes: la antesala de un nuevo modelo de intelectual 24

2.4 La *bossa-nova*: la antesala de una poética nacionalista 28

2.5 Augusto de Campos; teoría y crítica de la canción popular 37

2.6 Drummond, Rodrigues y Lispector; la intelectualidad respalda "A Banda" 49

2.7 Tom Jobim; una rama híbrida entre la tradición musical de las clases populares y la tradición erudita nacionalista 50

3. La *saudade* como eje entre los elementos internos del metadiscurso de Buarque 58

3.1 Breve panorama histórico a cerca del saudosismo; desde su origen en suelo brasileño hasta su llegada a la poética buarqueana 59

3.2 Elementos migrantes: lo pre-medial canta a través de la canción de los medios 66

3.2.1 La serenata 70

3.2.2 La tradición del organillo 84

3.3 Postulados metadiscursivos sobre la disciplina cantada 87

Conclusiones 95

Bibliografía 98

Anexo 102

Introducción

La relevancia histórica de la canción en Brasil es manifiesta. Desde los tiempos del imperio portugués (siglo XVI), su influencia ha irradiado y repercutido no sólo en el propio campo de la música popular sino en sectores más amplios de la sociedad; desde el imaginario de los estratos bajos hasta el quehacer de ámbitos más sacralizados como el político, el literario y el de la música erudita. Con el advenimiento de la tecnología para la grabación, esta expresión terminó por consolidarse como un producto cultural indispensable en la vida cotidiana de los brasileños; se escuchan canciones en la *favela* y en el barrio más *chic* de Rio de Janeiro; se escuchan canciones casi ininterrumpidamente en el paisaje sonoro que las ciudades nos ofrecen al recorrer sus calles; se escuchan canciones voluntariamente o involuntariamente en la radio y en la televisión; en la computadora; en el transporte público; en los elevadores y en las llamadas en espera.

Hoy en día, las expresiones cantadas poseen una amplitud y una diversificación mayor que cualquier otra forma literaria, no sólo en suelo brasileño sino a nivel mundial. En el caso de México resulta curioso que, a pesar de la gran popularidad de la que goza este género, la formulación de una pregunta como ¿qué es canción? puede sembrar la duda o, por lo menos, provocar un breve silencio de indagación en el interlocutor. Para la mayoría de los mexicanos se trata de un cuestionamiento poco común que no suele figurar dentro de los contenidos de ninguna materia de enseñanza básica. Pese al estatus de expresión identitaria de nacionalidad que posee en el imaginario, no existen en el país un número significativo de escuelas especializadas en este arte^[1], por lo que la formación en canciones suele darse indirectamente a través de materias como canto o guitarra, mismas que centran sus esfuerzos en incentivar al alumno a cantar y a tocar y rara vez reflexionan sobre la historia y las características implícitas de este quehacer como un todo. Fuera de estos centros educativos, la canción suele tomarse como una expresión empírica que se aprende y se ejerce a través de la propia experiencia de hacer, escuchar, bailar y cantar al son de las canciones. Tal vez debido a esta inclinación hacia la práctica, su hemisferio teórico y filosófico ocupa un lugar marginal dentro de los intereses disciplinarios. En mi caso, la definición de mi arte predilecto pasó desapercibida durante mucho tiempo; ni cuando aprendí mi primer acorde de guitarra (a los 9 años) ni cuando compuse mi primera canción (a los 13) me pregunté tal cosa. Si bien era costumbre entre amigos reunirnos

¹Los cursos impartidos por la Sociedad de Autores y Compositores de México SACM, desde 2016, representan una tentativa de otorgarle a la canción un espacio institucional para su estudio.

con el fin de enseñarnos mutuamente las composiciones que cada quien había aprendido, formular definiciones o simplemente hablar sobre el tema, no formaba parte de nuestros intereses.

No fue sino hasta la universidad que, mediante una materia optativa llamada "Literatura y otras artes" —impartida en el Colegio de Letras Modernas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), desde hace por lo menos quince años, por la doctora Susana González Aktories— tuve mi primer acercamiento a los estudios sobre este objeto. Hasta ese momento desconocía la existencia de un medio universitario destinado a reflexionar sobre canciones y no sólo a producirlas o a mimetizarlas. Este ámbito, diferente del práctico, me reveló un abanico de perspectivas desde las cuales pude pensar y hablar sobre canciones. Así, después de una vida de escucharlas y cantarlas, me dispuse a enfrentar un cuestionario filosófico y teórico que no suele plantearse de forma explícita en la comunidad ni constituye materia de estudio en los diferentes centros de enseñanza musical del país: ¿Qué es la canción? o ¿qué son las canciones? ¿Cuál es el rasgo distintivo de este tipo discursivo en relación con otros? ¿Cuáles son las características generales de esta forma?

Gracias a la amplia y variada bibliografía que circuló en clase me deparé con el hecho de que, desde los años ochenta, iniciaron las investigaciones formales sobre el tema. En Brasil, por ejemplo, uno de los pioneros de estos estudios fue Luiz Tatit, quien, como estudiante de la Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas (FFLCH) de São Paulo, publicó las tesis de maestría y doctorado *Por uma semiótica da canção* (1982) y *Elementos semióticos para uma tipologia da canção popular* (1986), respectivamente. En ambos trabajos, el autor reflexiona centralmente acerca de la *palabra cantada* —fenómeno derivado de la interacción entre elementos verbales y musicales— dentro de las canciones. Bajo su concepción, es precisamente este bordado particular entre palabra y música el rasgo identitario *nuclear* del discurso cantado (lo que quiere decir que cualquier canción es reconocida como tal no sólo por su letra o por su melodía de forma aislada, sino por la conjunción de ambas).

Semejante abordaje problematizó el *letrocentrismo* imperante hasta ese momento en los estudios al reunir conocimientos de diferentes disciplinas (la música y la literatura) en un mismo campo epistémico: la semiótica. Específicamente, el departamento de semiótica y lingüística de la FFLCH alberga desde entonces diversas investigaciones sobre este objeto.

Algunas, en la misma línea que Tatit², toman a la *palabra cantada* como un elemento esencial del discurso cantado y, en consecuencia, enfocan prioritariamente en sus análisis zonas de interacción entre palabra y melodía. Por su parte, otros estudiosos como Gil Nuno Vaz ponen en cuestión este último punto de vista al llamar la atención hacia casos en los que, incluso en la ausencia de uno o de ambos de los llamados elementos *nucleares*, prevalece la percepción en el receptor de estar delante de una canción —piénsese en temas instrumentales o en ciertos poemas que son llamados *canciones* como es el caso de “Canción” de Nicolás Guillén o —: “Isso pode ser explicado pelo fato de que, no processo semiótico [...] a ação conjunta de vários elementos continua mantendo aquela percepção, mesmo na falta de alguns deles” (2007: 12). Según Vaz, entonces, además de *la palabra cantada*, otros componentes como el acompañamiento, la literariedad, la forma musical, la breve duración, por mencionar algunos, favorecen a que determinada expresión cultural sea percibida (o no) como una canción. (46-47)

A su vez, hay que notar que las formulaciones sobre este arte no provienen exclusivamente de la academia. Dentro de dicha institución, importantes semiotistas ya han reconocido la relevancia de las comunidades interpretativas en lo que respecta a la elaboración y el uso práctico de tipologías tales como la de canción. Por ejemplo, el italiano Franco Fabbri, otro de los pioneros de los estudios sobre canción, en lugar de caracterizar ontológicamente este tipo discursivo (tal como lo hacen Tatit y Nuno Vaz), llama a “comprender el uso que comunidades musicales muy distintas hacen de las tipologías, las clasificaciones existentes y sus transformaciones” (2006: 2).

Por su parte, en esta misma línea de pensamiento, Walter Mignolo (teórico de literatura argentino contemporáneo de los autores citados) señala que, además de las formulaciones que proporcionan teóricos y filósofos, las comunidades productivas e interpretativas también elaboran definiciones empíricas sobre su quehacer a través del propio ejercicio disciplinario. Digo definiciones (en plural) en vista de que, según su planteamiento, una determinada

² Según los datos que proporciona el estudioso brasileño Peter Dietrich en su tesis de doctorado *Semiótica do discurso musical: uma discussão a partir de canções de Chico Buarque*, sólo de 1982 a 2008, fueron escritas 21 tesis dentro del área de Semiótica y Lingüística de la FFLCH. Algunas de ellas son:

-*Blanco/ Bosco: arte e resistência*, de Ciley Clato, 1996, Mestrado.

-*Sgt Pepper na roda do senhor da dança: uma abordagem da capa e das letras do album dos Beatles*, de Márcia Angélica dos Santos, 1996, Mestrado.

-*A desinvenção do som: leituras dialógicas do tropicalismo*, de Paulo Eduardo Lopes, 1996, Doutorado.

- *A Paixão no samba-canção: uma leitura semiótica*, de Álvaro Antônio Caretta, 1997, Mestrado.

-*Análise do Discurso Musical: numa Abordagem Semiótica*, de Ricardo Nogueira de Castro Monteiro, 1997, Mestrado.

comunidad alberga no sólo una, sino gran diversidad de concepciones de su objeto. Para el teórico argentino, cada escuela artística e incluso cada miembro de la comunidad disciplinaria posee la facultad de responder, en sus propios términos, qué es y qué significa su actividad y, también, cuáles son sus objetivos y sus alcances.

La presente disertación recurre a las reflexiones teóricas y a los conceptos de este escritor argentino (que fuera alumno de Roland Barthes y Gérard Genette), en aras de desarrollar un abordaje sobre la canción a partir de lo que la propia gente que hace y escucha canciones piensa sobre su quehacer. Si bien habíamos afirmado en párrafos anteriores que la pregunta qué es canción es bastante inusual entre la comunidad disciplinaria, a luz de las reflexiones que hace Mignolo, habría que puntualizar que —más bien— músicos y escuchas suelen responder a tal cuestión de manera indirecta o implícita, sin emplear rigor formal o académico alguno.

Como veremos a detalle más adelante, según el planteamiento del argentino, en vista de que las comunidades disciplinarias, fuera de la academia, formulan y reformulan constantemente postulados acerca de sus actividades (empleando para ello un lenguaje cotidiano y desprovisto de formalidades), no parece pertinente que un teórico literario se aboque a desarrollar nuevos postulados de su objeto; sería mejor que se centre en rastrear los que ya fueron previamente concebidos por la comunidad. En consonancia con lo dicho, vale subrayar la inclinación teórica de esta tesis, misma que, según lo planteado por Mignolo en *Elementos para una teoría del texto literario* (1978) y en *Teoría del texto e interpretación de textos* (1986), no pretende formular una respuesta personal a la pregunta qué es canción, sino cotejar —en el entendido de que las comunidades forjan a través del ejercicio de sus actividades artísticas definiciones implícitas sobre sus respectivos quehaceres disciplinarios—, cómo fue resuelta dicha cuestión de alcances filosóficos por un distinguido miembro de la comunidad de cancionistas: el novelista, cuentista, dramaturgo y cantautor brasileño Chico Buarque.

Este célebre artista, además de haber incursionado exitosamente en géneros literarios como la dramaturgia y la novela, es reconocido por su prolífico desempeño dentro de la disciplina de la canción. Debido a su maestría y al hecho de estar emparentado biográfica y poéticamente con grandes nombres de la literatura, la obra del *Carioca* se ha ganado un lugar indiscutible dentro del canon literario tanto ante los ojos de los ámbitos intelectualizados como de la sociedad brasileña en general. Basta teclear su nombre en Google para encontrarse con un sinnúmero de documentales, notas periodísticas, entradas informales y, también, tesis

académicas. En México, por su parte, la recepción de la obra del brasileño es mucho más discreta. Si bien pudiera resultar familiar dentro de algunos ámbitos musicales y literarios, para la mayoría de los mexicanos representa un completo extraño. Sumado a este desconocimiento general, cabe señalar que, hasta el momento, no existe en la UNAM ninguna tesis académica que aborde su labor artística. La presente tesis (enmarcada dentro de una carrera como Lengua y Literaturas Modernas Portuguesas) pretende llenar este vacío; ser una divulgadora del trabajo de Chico Buarque en el contexto hispanoamericano y otorgar un reconocimiento desde el extranjero a uno de los autores multidisciplinarios más prolíficos de la lengua portuguesa.

Por otro lado, la elección de la canción como objeto de estudio alberga la aspiración de aportar una modesta contribución con miras a reivindicar las tradiciones cantadas dentro de los estudios literarios. Notemos que en algunos sectores intelectuales continúa vigente cierto prejuicio hacia esta expresión; se le acusa de regirse por intereses meramente mercantiles y, con base en ello, se le cuestiona su carácter artístico y su capacidad de pensamiento crítico³. En contra de este tipo de argumento, nuestro abordaje hacia la canción parte de la premisa de que dentro y en torno a esta expresión coexisten de forma integrada cualidades tanto artísticas como mercantiles. Evidencia de ello, como veremos a lo largo de este trabajo, es que la producción y recepción históricas de las canciones inaugurales de Chico pusieron en operación una serie de relaciones complementarias entre sus atributos comerciales y sus cualidades poéticas, literarias y críticas. Estas últimas características, lejos de ser perjudiciales para su rentabilidad, la incentivaron, puesto que el público principal del cantautor estaba compuesto por universitarios que veían con buenos ojos la crítica social implícita en su obra, su refinamiento compositivo y el empleo poético de tópicos nacionalistas como el carnaval, la serenata, entre otros.

De forma paralela a la constatación de estas relaciones entre literatura y mercado, con miras a responder a la pregunta qué es canción, la presente tesis enfoca algunos enunciados presentes dentro de las canciones del propio Chico, que aportan una visión de la canción, así como de los sujetos que a ella se vinculan. Nuestro objeto de estudio, por lo tanto, no son las

³ No obstante, al abordar el asunto del mercado desde una perspectiva más general, se torna bastante obvio el hecho de que la industria no es un condicionante exclusivo del arte cantado sino de todas las disciplinas artísticas. Creer que su operatividad resta valor crítico o poético a las obras, sería aceptar que ninguno de los libros en una librería (o ninguna de las pinturas en una galería) posee cualidades críticas o artísticas sólo por el hecho de estar a la venta.

canciones del brasileño de forma general sino, específicamente, aquellas que tematizan mediante su lírica⁴ las actividades musicales (productivas y receptoras) y, de esta manera, se autodefinen. Se trata, en este sentido, de un tipo discursivo en íntima relación con la función metalingüística planteada por Jakobson en su clásico ensayo “Lingüística y poética” (1975)— el ruso apuntó hacia una “distinción entre dos niveles de lenguaje, el lenguaje- objeto, que habla de objetos, y el metalenguaje, que habla del lenguaje mismo” (357)—. Estos señalamientos causaron impacto dentro de los estudios académicos debido, en parte, a que sustentaron a nivel teórico una práctica bastante común entre los artistas; hablar sobre su quehacer artístico a través de sus propias obras de arte. Bajo esta lógica se consolidaron en este ámbito términos como metanovela, metapoesía, metateatro y metacuento, mismos que hoy en día poseen amplia divulgación dentro de los estudios literarios.

A pesar de que la canción no es ajena al fenómeno metadiscursivo, el término *metacanción* rara vez es utilizado por la comunidad académica⁵. Uno de los pocos investigadores que ha desarrollado trabajos sobre el tema ha sido José Manuel Pedrosa⁶. En su ensayo “Metacanciones, o la poética de la canción tradicional formulada por ella misma” (2011) emplea dicha noción para apuntar hacia aquellas canciones:

que hablan sobre sí mismas, que se autodefinen o se autorretratan como un repertorio poético específico, que, en los muy limitados márgenes que les conceden los corsés implacables del verso y de la estrofa, consiguen pregonar en alta voz *cómo y por qué nacen, de qué forma se transmiten, para qué sirven, qué efectos causan entre los oyentes que tienen a su alrededor*⁷, en qué ocasiones (en el marco de qué danzas, por ejemplo) o al son de qué instrumentos se entonan, incluso qué complicadas relaciones llegan a tener con la escritura. (239: 2011)

⁴ No pasamos por alto en nuestro abordaje que la crítica letrocéntrica ya ha dejado claro que no es conveniente equiparar la letra a la propia canción y que es recomendable, en cambio, ver en la letra a uno más sus componentes: el lingüístico (que requiere de otros elementos complementarios como lo son los aspectos musicales, sonoros, gestuales, etc, para poder llamarse una canción en el sentido íntegro de la palabra). Con estos presupuestos como base, al analizar las canciones, consideramos la función complementaria que jugaron los aspectos musicales en la conformación del significado de las mismas.

⁵ En las etapas finales de redacción de la presente tesis nos encontramos con que, en realidad, este término había sido usado previamente por el norteamericano Charles Perrone, quién, en su libro *Letras e Letras da MPB* (2008), lo emplea para referirse a aquellas canciones que se autocomentan tanto musical como poéticamente. Aunque tardío, el descubrimiento de este investigador (y, en particular, de la serie de ensayos presentados en el capítulo 5 de su libro bajo el título “Chico Buarque: intertextualidade dramática e dramaticidade intertextual), me abrió la puerta hacia nuevas perspectivas para futuras investigaciones y me ayudó a complementar ciertos puntos de mi investigación.

⁶ De nacionalidad española, es un filólogo y folclorista con más de veinte libros y unos doscientos artículos publicados. Trabaja en la Universidad de Alcalá.

⁷ En casos como el presente, opté por añadir cursivas a ciertos fragmentos de la cita para recalcar aspectos que considero relevantes. En adelante, entiéndase su uso en este sentido.

Como lo vemos, esta acepción del término *metacanción* se vislumbra bastante completa; engloba referencias intradiscursivas a la propia canción, al acto de entonar, a los sujetos que escuchan canciones, a los instrumentos habituales usados para acompañarlas, al contexto donde se generan y a acciones como el baile que complementan al canto. A su vez, la formulación del investigador también considera enunciados en los que se responden preguntas de orden filosófico relativas a la finalidad y a la funcionalidad de dicha expresión.

Si bien la definición de Pedrosa se vislumbró un punto de partida viable para comenzar a delinear los criterios de diferenciación que aplicaríamos entre canciones y metacanciones, también deparamos con el hecho de que las reflexiones de este investigador se encaminan, prioritariamente, a describir el fenómeno metadiscursivo dentro de un repertorio muy específico: el de la poesía improvisada, “especialmente el de los versos que se cantan en el marco de desafíos (o de *contrapuntos*) entre poetas-cantores-músicos que se refieren continuamente a su *ars poetica*, encomiando por lo general la suya propia y denigrando la de su rival” (239). Por su parte, el metadiscurso de Buarque —al estar inserto en un contexto virtual (televisivo, radiofónico y fonográfico) radicalmente diferente al señalado por el investigador— planteó cuestiones que no estaban contempladas en su noción de *metacancion* y, por lo tanto, que exigían algunos replanteamientos.

El más significativo de ellos fue relativo a la constatación de la existencia de dos ámbitos independientes (y no siempre simétricos) dentro de las metacanciones: el externo y el interno. A diferencia de Pedrosa —quien, tal vez a causa del carácter oral y presencial de su campo de estudio, equipara los productores y escuchas reales (o exteriores) a las entidades representadas internamente— nuestra perspectiva no toma al metadiscurso cantado como un espejo de las actividades musicales a nivel factual. Por el contrario, reconoce la autonomía de cada ámbito y constata la distancia que en muchas ocasiones se abre entre lo que aparece representado en las canciones y el contexto factual en que estas son producidas. Las metacanciones de Chico, como veremos, constituyen ejemplo de ello; en ellas se escenifican entidades vinculadas a la música que, lejos de corresponder con un contexto de producción y recepción sumamente tecnificado (como el de la década de los sesentas), constituyen referencias a estereotipos de músicos y escuchas que parecen traídos de una época idílica anterior al advenimiento tecnológico.

En vistas de los problemas de operatividad del concepto de *metacanción* propuesto por Pedrosa en nuestro *corpus*, nos propusimos a entender el fenómeno metadiscursivo desde

una perspectiva más general. Para ello recurrimos al concepto de *participante disciplinario* de Walter Mignolo, así como a su concepción amplia de *metatexto*. Para el argentino, el primer término mencionado hace referencia a cualquier sujeto involucrado en la producción o recepción de un tipo de objeto artístico. Los metatextos, por su parte, son los enunciados pronunciados por estas personas, los cuales rodean al objeto artístico y lo condicionan — oraciones formales e informales, textos críticos al respecto, conversaciones de café, comentarios en internet y, en general, “todo aquel [enunciado] que afecte los criterios que definen una actividad disciplinaria”(1986: 12)—. Así pues, al seguir dicha ruta para entender el metadiscurso en el ámbito de la canción fue preciso contemplar dentro de esta categoría no sólo los enunciados metadiscursivos intratextuales (de los cuales dan ejemplo las canciones autorreferenciales) sino también los extratextuales, o sea, aquellos que elaboran los compositores y los consumidores de canciones más allá de los estrechos márgenes del verso y la estrofa. El segundo capítulo, al referir declaraciones emitidas por receptores históricos de la obra de Buarque (que se pronunciaron negativa y positivamente ante su actuación como compositor mediático) y entrevistas del propio Chico, recurre a este tipo de metadiscurso de carácter general.

A pesar de que nuestro objeto de análisis fue la *metacanción* intratextual, se vislumbró imprescindible la entera explicación del esquema de participación disciplinaria y de la noción de *metatexto* de Mignolo. Esto, en vista de que los sujetos involucrados en las actividades disciplinarias no sólo actúan en el mundo real, sino que aparecen representados en el discurso metatextual. En otras palabras, los *participantes disciplinarios* además de desempeñarse a nivel factual, poseen correlativos textuales en las metacanciones —representaciones de figuras que se identifican (o que son identificadas) como partícipes de las actividades disciplinarias y, por lo tanto, como miembros del gremio disciplinario—. Dichas entidades suelen aparecer ejecutando acciones de orden musical dentro del mundo interno como bailar, cantar, tocar un instrumento, escuchar una canción o expresar una opinión acerca un asunto vinculado a las canciones. De tal quehacer, llevado a cabo por sujetos a los que identificamos como representaciones de miembros disciplinarios, es posible inferir postulados que, en su conjunto, caractericen el arte cantado., llevado a cabo por sujetos a los que identificamos como representaciones de miembros disciplinarios, es posible inferir postulados que, en su conjunto, caractericen el arte cantado.

A la luz de lo dicho ya podemos prefigurar que las metacanciones no formulan sus caracterizaciones a la manera de un diccionario o de un ensayo. Por el contrario, los enunciados metatextuales, por momentos, se inclinan hacia una configuración más cercana al lenguaje de las disciplinas literarias narrativas (como el cuento y la novela). A razón de ello, el metadiscurso cantado alberga nombres propios y pronombres que representan sujetos textuales (narradores y personajes) con diferentes grados de desarrollo diegético. Por otro lado, encontramos también en este el artificio de un tiempo interno y de un espacio textual particulares. Finalmente, en el interior de dicho mundo representado podremos identificar algunas formulaciones críticas, teóricas y filosofías que —implícitas en la perspectiva de cierto personaje o narrador— se encaminan a responder aquellas preguntas mencionadas por Pedrosa (¿Para qué sirven las canciones? ¿Cómo y por qué nacen? ¿Cómo se transmiten?). Antes de inferir las respuestas a tales cuestiones (que nos encaminan hacia aquella otra pregunta fundamental con la que comenzamos esta disertación) fue necesario dejar claro a qué entidad ficcional⁸ (o no) corresponden las entidades internas representadas y en qué tipo de espacios se desenvuelven dentro de las canciones. Para ello, no dejamos de tomar en cuenta la circunstancia en la que fueron construidas y dadas estas representaciones al oyente histórico, así como la intencionalidad de mercado que operó en conjunción con los procedimientos estilísticos utilizados por el compositor.

Como contexto necesario a esta tentativa, por su parte, fue necesario esbozar un retrato del autor; quién es, cuál fue su formación literaria y musical, quiénes fueron sus parientes tanto sanguíneos como putativos dentro del ámbito artístico y por qué su obra y su persona fueron asociados desde sus primeros años de carrera a lo que era considerado por el público como intelectual y nacionalista. Vimos a este respecto que el también llamado *Carioca* reunió los requisitos suficientes para ser candidateado por su público universitario como el legítimo continuador de la ya asimilada tradición erudita de matiz nacionalista. Paradójicamente, el brasileño no escogió en el comienzo de su carrera un discurso erudito para vehicular su mensaje

⁸ Al igual que el cuento, la canción también posee un carácter fundamental representativo, a veces ficcional. Cuando se dice que una canción es ficcional es porque en el ejercicio productivo y receptivo de dicha composición se han puesto en operación ciertas convenciones entre el productor y el público. Una de ellas fue llamada por el teórico literario Gerard Genette la convención (o pacto) de ficcionalidad. Esta, como su mismo nombre prefigura, se trata de un convenio donde el autor y su público acuerdan implícitamente tomar al *yo* presente en algunos géneros literarios como una entidad ficcional que no se asocia directamente al *yo* autoral. Esta cuestión constituye un tema amplio y poco explorado en el ámbito de la canción, sin embargo, no me dedicaré a explicarlo a profundidad. Acaso señalaré en qué casos se desentiende de dicha convención.

artístico sino uno popular y mediático como la samba, misma que, en los años sesenta, ya ocupaba un lugar irrefutable como símbolo de la brasilidad en la mentalidad de las masas y era poseedor de una tradición propia.

Al encarar sus metacanciones de cerca, nos damos cuenta de que éstas se nutrieron de un nacionalismo de carácter híbrido que, por un lado, remitieron a la tradición popular de la samba y del *choro* que fueron, en los primeros años del siglo XX, dominio exclusivo de las propias clases populares y, con la llegada de la tecnología de grabación y radiodifusión, ascendieron a símbolos de la brasilidad y se expandieron a todas las clases sociales. Por el otro, se vincula con la labor de una larga lista de intelectuales eruditos pertenecientes a diferentes disciplinas como la literatura, la crítica, la música de cámara de tradición europea, el teatro y la pintura.

Como el fruto derivado de la mezcla de estas dos especies de árboles diferentes, entonces, las metacanciones de Chico no escenificaron personajes y lugares que coincidieran con su situación biográfica; más bien constituyeron referencias a un repertorio de espacios y personajes disciplinarios estereotípicos de la nacionalidad constantemente revisitados tanto por los ámbitos intelectuales como por los populares; músicos cantando en la calle, al pie de la ventana de su pretendida; morenas bailando hasta el amanecer entre guitarras, desfiles de carnaval. En este sentido, nuestra hipótesis señala que el metadiscurso cantado de Buarque (verificable en sus tres primeros discos homónimos; 1966, 1967, 1968) —a través de la interacción de sus componentes externos (público, autor, influencias) e internos (narradores, personajes, espacios y objetos asociados a la práctica de la disciplina de la canción)— fue generador de significado nacionalista en un contexto donde este se vislumbraba conveniente comercialmente hablando. En una segunda instancia, y a la par del antedicho fin mercadológico, sus canciones fungieron como ejercicios autocríticos que tenían como objetivo caracterizar su propio quehacer, reconocer sus determinaciones, sus objetivos, sus rasgos generales y, en suma, elaborar una respuesta integral a la pregunta: ¿qué es canción?

1. Hacia una propuesta teórica para el estudio de la canción a través de sus autodefiniciones

La práctica y la teoría en el ámbito de la canción constituyen hemisferios claramente diferenciados; mientras que la aparición de la primera se remonta a la era paleolítica y es comúnmente señalada como una de las artes más tempranamente desarrolladas por el hombre primitivo, la segunda no apareció en el panorama hasta la década de los ochenta del siglo XX, cuando sucedió en la disciplina un desplazamiento desde el paradigma normativo del *bien hacer* (cuyos ejemplos literarios más explícitos los brindan las poéticas de la antigüedad) hacia el paradigma de la ciencia moderna. Según Mignolo, este último modelo —más preocupado por señalar los saberes implícitos en el texto literario que por establecer los lineamientos relativos al *hacer* del mismo— fue primeramente impulsado por los exponentes del formalismo ruso, quienes recuperaron la noción de *poética* y la introdujeron en los estudios literarios con fines analíticos (1978:16). Esta actitud científicista en relación al texto se expandió hacia el ámbito de las expresiones cantadas a través de la apertura por parte de diversos investigadores alrededor del mundo (algunos ya mencionados en la introducción) de un campo epistémico propio, el cual fungió como un terreno fértil para reflexiones filosóficas y teóricas.

Una vez planteada tal distancia entre teoría y práctica conviene, asimismo, señalar la complementariedad de dichos discursos en el esquema de Mignolo; mientras que la práctica disciplinaria es sinónimo de producción e interpretación de textos, la teoría constituye un tipo discursivo de segundo nivel que se encarga de rastrear y de reconstruir dentro de un determinado periodo histórico (o a lo largo de la historia literaria) los diferentes postulados que la comunidad disciplinaria formula en la *praxis* acerca de su quehacer.

En este sentido, nuestro abordaje enfoca el concepto de canción no con la intención de definirlo sino de mostrar la forma en que este ya fue definido implícita o explícitamente mediante el ejercicio de la crítica intratextual, o en otras palabras, mediante las canciones que se autodefinen. Cabe notar que la traslación de un esquema teórico forjado en el ámbito de las manifestaciones literarias escritas (como el de Mignolo) hacia el ámbito del canto resultó poco accidentado debido a su generalidad y a la compatibilidad derivada del propio carácter literario de las canciones analizadas. Así pues, además de la explicación de tres de los conceptos fundamentales en el esquema metodológico del argentino (*perspectiva disciplinaria, metatexto*

y *paradigma hermenéutico*), sólo fue necesario añadir un par de aclaraciones extras. La primera de ellas es concerniente a la distancia que se abre entre el canto y la escritura (así como entre el acto de escucha y la lectura) y, por su parte, la segunda es relativa a la actuación de un tercer agente no contemplado por Mignolo que interviene como mediador entre productores y receptores disciplinarios: el mercado.

1.1 *Perspectiva disciplinaria, metatexto y paradigma hermenéutico según Mignolo*

Una *perspectiva disciplinaria* conlleva la convicción de que cada una de las disciplinas forma discursivamente a sus participantes con la finalidad de que estos intervengan en los procesos de producción y recepción de discurso. La formación se vislumbra entonces como el requisito mínimo necesario para aspirar a la participación dentro de las mismas. Dicha instrucción no necesariamente tiene lugar en centros escolares, sino que se da a través de la propia experiencia adquirida al leer un tipo determinado de textos, lo que deriva en que grupos de lectores se reúnan en torno a clases específicas de textos y conformen diferentes comunidades interpretativas.

Conviene resaltar el carácter plural de estas comunidades con el fin de dejar claro que, desde la perspectiva semiótica de Mignolo, no existe una sola comunidad interpretativa constituida por lectores *per se* que se enfrenten a un acto de lectura estándar. Por el contrario, existen comunidades interpretativas de lectores diferenciadas disciplinariamente. Así, aquellos que se reúnen en torno a textos literarios conforman una comunidad interpretativa literaria, mientras los que se reúnen en torno a textos científicos forman comunidades interpretativas científicas y así sucesivamente. Complementariamente a las comunidades interpretativas, el esquema contempla a los productores, quienes mediante su especialización en la creación de un tipo disciplinario específico de discurso brindan a estas últimas materia prima para la interpretación.

En el caso de la disciplina literaria, la formación es entendida como una capacitación o entrenamiento que tiene lugar en el seno de la experiencia literaria misma; a través de la lectura de textos literarios y de crítica literaria, el lector adquiere los marcos discursivos y conceptuales para leer disciplinariamente (lo que significa, identificar los rasgos pertinentes para la interpretación y conocer los alcances de la terminología que la disciplina o subdisciplina correspondiente maneja). Mignolo señala que la adquisición de estos conocimientos no sólo

tiene lugar mediante la lectura de textos⁹, sino también de metatextos. A estos últimos los define como: “enunciados en los que reconocemos la definición de una actividad disciplinaria” (1986:34).

Según el planteamiento de Mignolo, mientras que el *texto* proviene únicamente del hemisferio de la producción, el *metatexto*, por su parte, puede generarse en ambas latitudes del proceso de comunicación artística; por un lado, en el polo de la recepción, a través de lo que el argentino designa con el término de *interpretación* y que en el contexto literario se conoce como crítica literaria (esta constituye una de las actividades disciplinarias primordiales: contempla la lectura y, en segundo momento, la producción de respuestas derivadas del texto, que son articuladas verbalmente por parte de los lectores¹⁰). A su vez, en el otro extremo, los productores de literatura, valiéndose a menudo de una faceta paralela a su labor habitual (la creación), también elaboran *metatexto* al fungir ellos mismos como críticos literarios —un buen ejemplo de esto es Jorge Luis Borges, quien, simultáneamente a su trabajo literario, publicó libros de crítica literaria como *Nueve ensayos dantescos* (1982)—. Notemos, finalmente, que algunos escritores producen *metatexto* dentro del propio *texto literario*. Como menciona Mignolo en *Elementos...*: “[El *metatexto*] puede encontrarse no sólo en discursos externos al texto literario mismo (cartas, ensayos, tratados), sino también en los incluidos como parte de éste (e.g, Don Quijote)” (1978:15).

En vista de que, tanto textos literarios como metatextos —dada su condición verbal— poseen la facultad de formular enunciados que reflexionen sobre el propio quehacer, Mignolo habla de la operatividad de una *metalengua* intra y extratextual mediante la cual, los propios participantes de cada una de las disciplinas van definiendo sus preceptos, su forma de operar y sus límites a través de una autocaracterización¹¹:

⁹ En este punto, Mignolo emplea una acepción restringida del término *texto*, misma que apunta hacia el discurso escrito.

¹⁰ Al igual que el argentino, otros teóricos contemporáneos como Haroldo de Campos y Gérard Genette, describieron al *metatexto* como un lenguaje crítico derivado que tiene su razón de ser en un lenguaje primigenio: la obra de arte. En su libro *Metalinguagens e outras metas* de Campos llama a esta última lenguaje-objeto: “Crítica é metalinguagem [...] ou linguagem sobre a linguagem; O objeto - a linguagem-objeto- dessa metalinguagem é a obra de arte, sistema de signos dotado de coerência estrutural e de originalidade”(1992:11). El teórico y poeta concreto no concibe el metalenguaje sin la existencia de la obra de arte, puesto que de ella deriva. En esta misma dirección apunta la definición de *metatextualidad* elaborada por el segundo. En su libro *Palimpsestos*, la describe como la “relación crítica por excelencia [...] generalmente denominada comentario”(1962: 13).

¹¹ Si bien es cierto que el teórico argentino delinea los conceptos de *texto* y *metatexto* refiriendo mayoritariamente ejemplos de manifestaciones literarias escritas, también aclara que ellos podrían operar dentro de otras disciplinas o subdisciplinas. En el siguiente subtema, revisaremos la operatividad de este esquema dentro de las formas cantadas.

Cada una de las formas discursivas intenta codificar (o cifrar) desde el “interior” de su situación pragmática- los límites de tal tipo de discurso. En este caso podríamos hablar del surgimiento de una metalengua en la cual una forma discursiva se auto-define. [sic] Esta noción es [...] una de las condiciones primarias [para] la caracterización de lo literario. Para el caso de la literatura, la metalengua [...] se manifiesta [en] tratados específicos, inclusión directa en las propias obras, cartas o ensayos (1978: 49).

Según el planteamiento del argentino, la elaboración de dicha *metalengua* (o *metatexo*), además de ser una labor adjudicable a ambos hemisferios de la comunicación —producción y recepción— tiene lugar de forma democrática, sin jerarquías; así pues, no es necesario ser un artista reconocido o un profesor universitario para emitir enunciados derivados, basta apenas participar de las actividades disciplinarias en el caso de la literatura escrita; crear, leer o ejercer la crítica sobre las obras.

Por otro lado, vale aclarar el hecho de que pertenecer a una misma disciplina no conlleva que los participantes disciplinarios sostengan un acuerdo total acerca de los fines, la terminología y las peculiaridades formales que su quehacer implica. En realidad, el teórico argentino reconoce que en el nivel participativo (o hermenéutico) coexisten, a lo largo de la historia (y simultáneamente), una multiplicidad de concepciones —a las cuales designa bajo el término de *paradigmas hermenéuticos*— sobre qué es, para qué sirve y cuáles son las normas para producir e interpretar un determinado objeto artístico. Por poner un ejemplo, una subdisciplina literaria como la novela ha albergado, a lo largo de la historia, concepciones muy diversas sobre el propio quehacer y la metodología pertinente para llevarlo a cabo; de la novela realista socialmente comprometida de finales del siglo XIX —cuyo principal exponente en Portugal fue Eça de Queiroz— a su precedente romántico desarrollado por Almeida Garret existió un abismo de diferencias en cuanto a objetivos, definiciones, tipología de personajes y recursos¹².

Esta diversidad de pensamientos y contextos en el interior de la misma subdisciplina representa una prueba de que en el imaginario de las comunidades interpretativas “conviven múltiples paradigmas hermenéuticos” (1986: 36) que: “no son más que los distintos conceptos de literatura que se suceden a lo largo de la historia y que la historiografía reconstruye atribuyendo conceptos tales como “romanticismo”, “barroco”, etcétera”(52). Estos *paradigmas* o conceptos

¹² Aunque su *hacer* pertenezca a una misma subdisciplina, a estas dos narrativas las distinguió el hecho de que tanto su producción como su interpretación histórica estuvieron regidas por paradigmas diferentes; mientras que la primera encuadra dentro de un movimiento artístico que, ante el individualismo romántico, postuló la mimesis y el comprometimiento social (realismo); la segunda pertenece a una corriente literaria romántica que respondió a la necesidad política de generar identidad a través del rastreo y la crítica de los valores portugueses, entre ellos el culto a la *saudade*.

de literatura que menciona Mignolo están sujetos a un condicionamiento histórico y contextual, lo cual implica que sus significados no son de carácter atemporal, sino que atienden a necesidades políticas, culturales y sociales de épocas y situaciones determinadas.

Situémonos ahora en un contexto más cercano al de nuestro objeto de estudio: Brasil de inicios del siglo XIX. Existía aquí una pugna a nivel político por la emancipación con respecto a Portugal. Por un lado, ciertos artistas (pertenecientes a una élite intelectual) tendieron a respaldar y a reiterar discursivamente la autonomía brasileña a través de su acción en disciplinas artísticas diversas como la literatura, la música erudita, la pintura, etc. Por otro lado, además de los artistas, como bien señala Antonio Candido en su *Formação da Literatura Brasileira* (1962), el discurso de la crítica también trabajó conjuntamente en la consolidación del paradigma nacionalista:

Os primeiros românticos localizaram na fase arcádica o início da nossa verdadeira literatura, graças à manifestação de temas, notadamente o Indianismo, que dominaram a produção oitocentista. Esses críticos¹³ conceberam a literatura do Brasil como expressão da realidade local e, ao mesmo tempo, elemento positivo na construção nacional. (1975:25)

Creadores y críticos artísticos de varias disciplinas se inclinaron, pues, a valorar temáticas de índole nacional¹⁴. Algunos nombres célebres que se inscriben en este paradigma son Gonçalves de Magalhães y José de Alencar (indianismo literario), Carlos Gomes (romanticismo musical), Machado de Assis (realismo literario), Graça Aranha (pre-modernismo literario), Mário y Oswald de Andrade (primera fase del modernismo literario), Di Cavalcanti (modernismo pictórico) Heitor Villa-Lobos (modernismo musical) Guimarães Rosa (segunda fase del modernismo/ regionalismo), João Cabral de Melo Neto (tercera fase del modernismo), entre otros. Por otro lado, el nacionalismo, con la llegada del nuevo siglo, se extendió hacia los modernos medios de comunicación masiva y alcanzó, a través de esta vía, zonas más amplias de la sociedad. Así pues, lo que comenzó siendo una ideología concerniente a círculos intelectuales (y, por ende, a géneros eruditos) terminaría por convertirse en un

¹³ En este punto Antonio Candido se refiere a autores como Gonçalves de Magalhães, Joaquim Norberto de Sousa e Silva e João Manuel Pereira da Silva. El primero escribió *Ensaio sobre a história da literatura do Brasil* (1836) y *Discurso sobre a história da literatura do Brasil* (1865), el segundo *Bosquejo da história da poesia brasileira* (1841) y el tercero *Obras literárias e políticas* (1862).

¹⁴ Si nos apegamos al planteamiento de Mignolo habría que decir que, incluso dentro de este contexto aparentemente homogéneo (volcado hacia la búsqueda/construcción de una identidad colectiva), cada participante engendró una concepción particular sobre su quehacer disciplinario, misma que no necesariamente coincidió con la de los otros participantes. La práctica poética del modernista Oswald de Andrade, por ejemplo —a través de recursos como la parodia— se desmarcó de la de su ancestro nacionalista Gonçalves Dias al actualizar el mito nacional romántico del indio a través de una poética antropofágica de canibalismo cultural (misma que proponía devorar de forma crítica cualquier influencia al alcance).

imperativo generalizado en todos los estratos sociales, incluyendo los ámbitos populares como la canción.

Esta última forma, en una de sus etapas de más vertiginosa industrialización (en los años treinta) se vio visiblemente influida por el paradigma nacionalista; la sonoridad, por un lado, se nutrió de diversas mezclas entre elementos que eran considerados propios de la identidad brasileña. Por otro lado, además de la reincidencia lírica de tópicos estereotípicamente brasileños, como la gastronomía local, la negritud y la propia música popular en las letras de las canciones populares.

1.2 La subdisciplina literaria de la canción bajo un paradigma nacionalista de mercado

Con la finalidad de desarrollar un abordaje que haga justicia a las particularidades de nuestro campo de estudio, este apartado se propone aplicar los tres conceptos que fueron explicados en el 1.1 (*perspectiva disciplinaria*¹⁵, *metatexto* y *paradigma hermenéutico*) sobre el arte cantado, haciendo las aclaraciones pertinentes en cada caso.

Consideremos como marco inicial el siguiente esquema: en el nivel participativo de la sub-disciplina literaria llamada canción tiene lugar la elaboración y recepción de un tipo determinado de objeto artístico: la canción. Al igual que en las otras subdisciplinas literarias, el participante disciplinario —en este caso, cualquier sujeto que produzca o escuche canciones— posee la facultad de intervenir en la producción de *metacanción* (o *metatexto*). En este sentido, los enunciados metatextuales pueden manifestarse en cualquier plataforma que, sin requerir de rigor formal, albergue expresiones mediante las que comunidades interpretativas de la disciplina manifiesten su concepción sobre las canciones, su proceso de creación y su recepción. Por el otro, desde el hemisferio de producción, los compositores brindan caracterizaciones sobre el quehacer disciplinario en entrevistas, declaraciones a la prensa, páginas de artista, pero también, dentro de sus propias canciones. Esta última posibilidad constituye nuestro objeto de estudio, por lo que en el apartado correspondiente al análisis nos

¹⁵ Con miras a la aplicación de la perspectiva disciplinaria de Mignolo sobre expresiones cantadas es pertinente hacer una consideración previa; mientras que las formas literarias escritas imponen una interpretación que tiene lugar mediante la lectura, la recepción de las formas cantadas se da por medio del acto de escucha. Dicho paso entre lo leído y lo oído y, paralelamente, entre lo escrito y lo cantado, abre la posibilidad a otro tipo de respuestas ante las obras que no acontecen en la recepción de las formas escritas; piénsese en el baile y en el canto conjunto. Si queremos aplicar la perspectiva disciplinaria sobre el quehacer de canciones, en sustitución de la escritura, la lectura y la crítica, tendríamos que considerar actividades como el canto, la audición, el baile y el canto conjunto.

abocamos exclusivamente a la explicación de enunciados presentes en letras de canciones autorreferenciales (o metacanciones).

La tendencia autocrítica en la obra cantada del *Carioca* es a todas luces predominante; del 100% de las canciones (propias o co-autorías) publicadas en su discografía (286 en total, según su página oficial) un 61.5 % cumplen al menos uno de los 5 criterios empleados para ser catalogadas como metacanciones, dando un total de 176 canciones autorreferenciales¹⁶. Dada la extensión de este vasto discurso meta e intratextual delimitamos nuestro *corpus* sólo a las metacanciones más tempranas, lo que podría ser pensado como su etapa formativa. Particularmente, nos centramos en sus tres primeros discos (1966, 1967, 1968) que, en total, albergan 28 metacanciones. Tal restricción, conforme a los tiempos y espacios establecidos para un trabajo de titulación de nivel licenciatura como el presente, se vislumbró imprescindible.

Si bien, en términos generales, el *corpus* seleccionado puede ser tomado como una muestra representativa del fenómeno autorreferencial en toda su obra, también es preciso aclarar que, conforme fue avanzando su carrera, *el Carioca* introdujo nuevas características en sus metacanciones como, por ejemplo, el replanteamiento del pacto ficcional¹⁷ (el cual operó sin excepción en sus primeros tres discos y, posteriormente, fue modificado en metacanciones como *Meu Caro Amigo* (1976), *Samba para Vinicius* (1977) y *Paratodos* (1993). La operatividad de esta noción (derivada de Gérard Genette) dentro de la obra más temprana de Chico explica, precisamente, porqué la historias que cantaba en sus primeros tres discos no fueron asumidas por su público como pertenecientes a una autobiografía cantada sino como historias ficcionales. Las innovaciones metaficcionales posteriormente implementadas en casos citados, más que afectar el carácter metadiscursivo de su poética, modificaron la convención de ficcionalidad que mediaba en la recepción de tales canciones (acercando el yo textual al aural). En vista de que metaficcionalidad y metadiscursividad son nociones diferenciadas, los 5 criterios usados para la selección del *corpus metadiscursivo* en Chico se vislumbraron operables, sin necesidad de replanteamiento alguno, tanto en sus metacanciones formativas como en el resto de su obra metadiscursiva. Estos fueron:

¹⁶ La consulta, así como la cita de las letras de canciones de Chico Buarque fue realizada desde su sitio oficial. Véase: <http://www.chicobuarque.com.br/>.

¹⁷ Lo que quiere decir que el yo presente en las canciones de dichos discos no fue identificado por el público como Chico Buarque sino como un ente ficcional.

1.-Identificación de sujetos disciplinarios, es decir, entidades textuales —ficcionales o metaficcionales— que, dentro del mundo interno, lleven, hayan llevado o tengan pensado llevar a cabo acciones de índole musical como escuchar canciones, bailar, cantar, tocar un instrumento, contar una historia relacionada a la música, componer una canción, dar una serenata o recibirla. Lejos de aspirar a la grandilocuencia, la elección de un concepto como éste (y no de otro más amigable como podría ser el de músicos o el de escuchas) pretende posibilitar una amplitud terminológica que logre abarcar simultáneamente no sólo a las representaciones del hemisferio de la producción de canciones sino también a los de la recepción. A su vez, el empleo de la noción *acción musical*, en sintonía con nuestra búsqueda por alcanzar los dos polos de la comunicación, engloba la representación de actividades disciplinarias no sólo productivas (como cantar, componer y tocar un instrumento) sino también receptoras (escuchar canciones, bailar, cantar en conjunto). En este sentido, toda vez que identificamos un nombre o un pronombre desempeñando actividades de este tipo consideramos que estamos frente a un sujeto disciplinario y, por consiguiente, frente a una metacanción.¹⁸

Es importante subrayar que estas entidades actúan dentro de un tipo discursivo que tiende, en algunos momentos, hacia lo narrativo. Esto, en términos prácticos, conlleva el hecho de que muchas metacanciones cuentan historias y poseen, para tal fin, componentes como el narrador, los personajes y los sucesos a ser narrados. El narrador, igual que sucede en los géneros narrativos escritos (como el cuento y la novela), se manifiesta en forma de una voz locutiva que dirige su discurso a uno o a varios interlocutores. La entidad locutiva puede plantearse como parte integrante de la historia que cuenta o como una figura omnisciente que conoce todo sobre sus personajes, pero no participa en el mismo universo que ellos —en el primer caso, hablamos de una voz intradiegética o, lo que es lo mismo, de un narrador-personaje. A su vez, en el segundo, hablamos de una voz extradiegética o narrador omnisciente¹⁹—. Por su parte, el interlocutor (o sujeto a quien se dirige la voz locutiva) no necesariamente es el mismo a lo largo de una canción. Hay composiciones en que la voz cambia

¹⁸ Como excepción a esta regla, debemos hacer notar que cuando son referidos nombres metaficcionales, como por ejemplo Noel y Vinicius, el requisito de que los sujetos desempeñen acciones musicales internas queda anulado, ya que la sola mención del nombre ya otorga un vínculo implícito con quehacer de canciones.

¹⁹ Estas nociones (bastante familiares en el ámbito académico) derivan de la teoría narratológica de Luz Aurora Pimentel.

súbitamente de destinatario como es el caso de la composición “Carolina” (1968) en la cual, el narrador deja de dirigirse a dicho personaje para comenzar a hablarle a un tercero.²⁰

Aunque la palabra metacanción, en un sentido estricto, apunta hacia la aparición de una canción dentro de otra, cabe señalar que tal posibilidad no fue considerada explícitamente dentro de los criterios de selección del *corpus*. La omisión, lejos de querer poner en duda el carácter fundamental de tal requisito en la conformación del fenómeno metatextual, tiene una explicación de carácter operacional; resultaba más fácil y práctico dejar entre paréntesis dicho criterio, sobre todo si tomamos en cuenta que las representaciones de los sujetos disciplinarios y de sus acciones de índole musical ya implican inherentemente referencias implícitas o explícitas a la canción. Así pues, aunque no aparezca textualmente la palabra “canción” (ni la mención de cualquiera de sus partes²¹) ni se incluya ningún fragmento de una canción dentro de otra, la identificación de cualquier voz interna que participe en actividades disciplinarias (tanto productivas como receptoras) o de cualquier acción musical ejecutada por una de estas entidades será motivo suficiente para incluir dicho tema dentro de nuestra lista de composiciones metatextuales.

De igual manera, vale aclarar que el grado de presencia de los enunciados metatextuales en las metacanciones se vislumbró variable. Mientras que unas veces aparece de manera tangencial un fragmento de la letra del cual deducimos una breve información acerca de los sujetos que producen y consumen canciones y de sus acciones musicales; otras veces, la disciplina de la canción se coloca como el tópico principal de la lírica. Sin importar qué tan prioritario sea el papel que juegue lo autorreferencial en cada caso específico, toda canción donde identificamos al menos un enunciado de este tipo fue considerada una metacanción²².

2.- Identificación de espacios disciplinarios, es decir, escenarios textuales en los que actúan los sujetos disciplinarios representados. Estos lugares pueden migrar desde el mundo factual (como por ejemplo en la “Samba de Orly”, de 1970, donde se menciona la ciudad de Rio de

²⁰ En otras ocasiones llega a suceder que el interlocutor interno manifiesta una ambigüedad que permite a los escuchas factuales sentirse identificados con él y, en este sentido, a creerse los destinatarios del discurso del narrador.

²¹ Nos referimos aquí a la aparición de palabras como coro, verso, estrofa, refrán, entre otras.

²² En este sentido, el concepto de metacanción que proponemos está emparentado con el de metaliteratura que ofrece el estudioso Carlos Lens: “Un adjetivo gradual siendo el máximo un texto en el que se anula la historia en favor del discurso de un narrador que habla sobre literatura, y el grado mínimo un breve apunte anecdótico sobre algún aspecto de la literatura que apenas interrumpe el desarrollo de la trama.”(2011: 237) Basta realizar la simple sustitución de la palabra literatura por canción.

Janeiro), o bien, poseer un carácter abstracto, poco específico. Esta última posibilidad es la que más abunda en la obra del *Carioca*; lugares como la calle, la casa o el bar que podrían encontrarse en cualquier país del mundo (o en cualquier ciudad de Brasil) y que se vinculan íntimamente con el acontecer musical tanto receptivo como productivo.

3.-Identificación de objetos disciplinarios. En esta categoría contemplamos la aparición de objetos internos usados por los sujetos para el desempeño de actividades disciplinarias tanto del polo de la producción como de la recepción musical.

Dentro del primer hemisferio identificamos una diversidad de instrumentos musicales que van desde los de cuerdas como el *cavaquinho* y la guitarra (la cual posee el mayor número de incidencias); los de percusión como el pandero, el tambor y la *cuica*; los de viento como la flauta y la trompeta y los de activación mecánica como el organillo. Por otro lado, también aparecen representados objetos que no constituyen propiamente instrumentos musicales, pero ejercen una función en la acción musical interna (pensamos, aquí, en la caja de fósforos que hace sonar uno de los personajes de la canción “Com açúcar, com afeto” de 1967). Por último, vale mencionar la representación de objetos que ni son instrumentos musicales ni son empleados con el fin de generar sonido, sin embargo, contribuyen de alguna forma a que los sujetos disciplinarios produzcan canciones en el ámbito interno (ejemplo de ello es la mención en “O velho” (1968) de un cuaderno donde el personaje habría dejado apuntado el verso manco de una canción que nunca acabaría de escribir) entre otros.

Por su parte, en el hemisferio de la recepción, hallamos representaciones de objetos tecnológicos, como el CD y el radio, que les permiten a los receptores internos acceder a las canciones. Si bien cotejamos que la mayoría de los sujetos disciplinarios en Chico encajan dentro un estereotipo añejo tanto del músico como del escucha (los cuales se presentan exentos de cualquier injerencia tecnológica) es importante subrayar algunas excepciones a esta tendencia: En “Flor da idade” (1975), por ejemplo, el narrador refiere que el personaje femenino pasa mucho tiempo al lado de su aparato de radio, escuchando canciones. Otras composiciones como “A Rita” (1966), “A voz do dono e o dono da voz” (1981) y “Sinhazinha despertar” (1983) mencionan el disco musical como un objeto en íntima relación con los sujetos disciplinarios.

4.-Identificación de recursos poéticos con connotaciones musicales. Simultáneo a la constatación del carácter narrativo de las metacanciones de Buarque, cotejamos también el empleo reiterado por parte de los sujetos por él representados de un lenguaje poético que

relaciona íntimamente el ámbito de la canción con el de la poesía escrita. Abundan, en este sentido, metáforas que utilizan la danza como sinónimo de la vida o prosopopeyas a través de las cuales objetos internos como la luna o la guitarra adquieren sentimientos y actitudes propias de amantes apasionados.

5.-Identificación de autorreferencialidad en el título. Toda vez que ubicamos en el título de una composición la palabra canción (y sinónimos) o el género a la que ésta pertenece dimos por entendido que estábamos frente a una metacanción, esto, aún si en la letra no hubiera ningún componente metatextual.

Algunas de las formas en las que se manifiesta este criterio es la aparición de términos como canción, acalanto, cantiga, blues, fado, himno, choro, samba (entre otros) seguidos de preposiciones como “de” y “para”, mismas que vinculan la composición con el tema que trata o con el destinatario a quien va dirigida. Ejemplos de lo anterior son “Cantiga de Acordar” (2001) y “Samba para Vinicius” (2002), respectivamente. De la misma forma, estos términos clave suelen venir acompañados con algún adjetivo calificativo, como en “Fado Tropical” (1973) y “Uma canção inédita” (2001), o bien, aparecer dentro del contexto interno de una oración como en “Tem mais samba” (1966) y “Samba e amor” (1970). Por último, los cuatro criterios anteriormente expuestos también fueron aplicados al título de las metacanciones, por lo que la identificación dentro de éste de lugares, sujetos, objetos y recursos poéticos de índole musical fue requisito suficiente para catalogar determinada canción como una metacanción²³.

Cabe señalar que el objetivo de esta disertación no sólo fue identificar los componentes de las metacanciones (en base a los criterios ya expuestos) y describir sus características sino, en última instancia, investigar qué fue lo que el cantautor brasileño, a través de estos personajes, espacios y objetos intratextuales, expresó sobre la disciplina de la canción, sus objetivos, así como sus formas de producción y de recepción. La tesis, en este sentido, recolecta del propio *corpus* un tipo de conocimiento disciplinario que, a diferencia de las definiciones que podemos encontrar en un diccionario musical, se manifiesta de forma implícita y sólo mediante el ejercicio teórico (en la concepción de Mignolo) puede organizarse en postulados que revelen una poética explícita.

²³ Para aclarar este punto vale poner un ejemplo de cada caso. Representación de espacios disciplinarios: “Quando o *carnaval* chegar” (1972). Representación de sujetos disciplinarios: “Homenagem ao *malandro*” (1978). Representación de objetos disciplinarios: “*Realejo*” (1967). Empleo de recursos poéticos de índole musical: “As minhas meninas” (1987).

Adicionalmente al análisis de sujetos, espacios, objetos y postulados implícitos, nuestra tesis también contempló en sus reflexiones la actuación protagónica de otra entidad en el quehacer disciplinario: la industria (esta, aunque referida en singular, como veremos, puede desdoblarse). Nótese en este sentido que, desde principios de siglo, Casa Edson, RCA-Victor, Radio Nacional, Super Radio Tupi, TV Excelsior, entre otras empresas que poseían los recursos para adquirir o fabricar novedosa tecnología para la grabación y difusión de canciones, fungieron como intermediarias entre los productores de canciones y su público.

Para decirlo con la terminología de Mignolo, si antes de la llegada de la técnica, los participantes de la disciplina se reunían presencialmente en un mismo espacio y tiempo para concretar el proceso comunicativo, con el advenimiento de la misma las compañías grabadoras, radiales y televisivas (a través de la fabricación y distribución de LPs, aparatos de radio y de televisión) comenzaron a monopolizar la comunicación artística, imponiéndose como agentes mediadores necesarios entre productores y receptores. Dicha mediación no sólo implicó la virtualización de las canciones (o en términos benjaminianos, su *fijación técnica*²⁴), sino que hizo nacer de ellas un aspecto económico de proporciones nunca antes experimentadas por las formas cantadas precedentes. Al respecto, Otavio Rendeiro apunta que, en el Río de Janeiro de los años treinta, la industria de la música se convirtió en una institución social de gran influencia económica, pues no sólo otorgó a personas procedentes de extractos sociales bajos (y sin formación previa) la posibilidad de un sueldo fuera de la común “corrida por diplomas e oportunidades de naturaleza políticas” (2002: 64), sino que atrajo a las propias clases populares como principales consumidoras de sus productos.

Esta inclinación monetaria precipitada en el seno de la disciplina por la acción mercantil de tales intermediarios no pasó desapercibida para sus participantes; desde principios de siglo es constatable la existencia de metacanciones que denuncian o se asumen como parte de los cambios trascendentales que trajo la industria a las actividades disciplinarias. Herederas de lo que podríamos concebir como una autoconciencia económica e industrial, las canciones autorreferenciales que conforman nuestro *corpus* también dan cuenta de la influencia de la industria y de los condicionamientos que ésta impuso a las actividades disciplinarias. Por ello,

²⁴ Este término apunta hacia el desarrollo de técnicas de grabación del sonido que modificaron la propia naturaleza del acto lingüístico cantado, el cual dejó de ser necesariamente producido por el cantante en el aquí y el ahora y pasó a ser reproducido en cualquier tiempo en ausencia del mismo. El canónico Walter Benjamin, precedente necesario de cualquier abordaje sobre estas cuestiones, fue uno de los primeros en reflexionar acerca de la fijación y de la reproductibilidad técnica del sonido en su célebre libro *El arte en la era de su reproductibilidad técnica* (2003).

no perderemos de vista en el análisis la posición que personajes y narradores asumen sobre este tema y, en un sentido más general, el papel que jugó este tercer agente en la producción y recepción factual de la propia obra del *Carioca*.

Consideremos por último que, como ya fue dicho, en el mismo sentido que la mayoría de las disciplinas artísticas eruditas, la canción (bajo el influjo de la industria) también orientó su ejercicio productivo y receptivo en una dirección nacionalista²⁵. Prueba de ello es el ascenso mediático en la década de los años treinta de géneros musicales urbanos como el *choro* y el *maxixe* que, de ser marginados por las clases altas y perseguidos por la policía, pasaron a convertirse en auténticos representantes de la brasilidad a los ojos de todos los estratos sociales. Otro de ellos fue la samba. Tal forma musical, que sería acuñada en la década de los sesenta por Chico Buarque, dio el primer paso hacia su reivindicación y popularización con la grabación de “Pelo Telefone”—canción cuya partitura fue registrada por Donga en 1916 en la Biblioteca Nacional bajo el género de “samba carnavalesco” y llevada al acetato por Casa Edison en 1917 (Rendeiro: 222)—. Posteriormente, a causa de su difusión a través de las ondas hertzianas, el género fue conocido en todo Brasil e inclusive cultivado en ciudades lejanas a la capital. Así lo señala Rendeiro:

O samba por exemplo não era efetivamente a nossa única música nacional, mas em determinado momento havia que ser “inventada” essa tradição. Por detrás, um leque bastante insinuante de motivos sendo um deles, além do eminentemente político, o inapelável aceno da indústria cultural. Em várias regiões brasileiras, o samba urbano carioca convivía com outras formas locais de música popular muitas vezes muito mais

²⁵ Sin embargo, no existió un único nacionalismo dentro de la disciplina; a través de los años operaron diferentes concepciones, a veces antagónicas, respecto a lo que significaba ser nacionalista o a cómo debería ser la *praxis* nacionalista. Por ejemplo, con ayuda de la historiografía de la década de los treinta se puede constatar la existencia de desacuerdos disciplinarios en cuanto a lo que se entendía por nacionalismo desde perspectivas de diversos ámbitos sociales (todos ligados de una u otra forma a la canción); es ejemplar al respecto la disputa que cita Rendeiro entre un prestigioso intelectual como Luciano Gallet, músico de cámara, antropólogo, pionero de los estudios del folclor en Brasil y cercano a grandes celebridades del modernismo como Mário de Andrade y Villa Lobos, y Mário Bulcão, vice-presidente de Rádio Educadora. En una carta anexa en *Estudos de Folclore* (1929), de Gallet, el intelectual mayor despreciaba los géneros radiales como la samba pues los consideraba dominio de “tocadores de ouvido que inventavam um acompanhamento qualquer”. Abogaba, más bien, por el reaprovechamiento del folclor como elemento positivo para la construcción de un arte nacional (erudito) con carácter próprio. Motivado por la molestia que le causaban las canciones tocadas en la radio y en los fonógrafos, escribió un manifiesto que consta de varios textos publicados en el periódico *O Globo*, en 1930, bajo el título *O Reagir*, donde expresa su espanto ante el vertiginoso desarrollo de la industria musical, la cual, según afirma, “entra pelas portas do Brasil inteiro e espalha música ruim, sem o menor critério de seleção”. Mário Bulcão, al sentirse aludido, respondió: “O professor vê as coisas academicamente. Não admite evolução para os nacionais. Só lhe agrada o que é clássico no sentido oficial das regras de composição e contraponto. Desbarata e descompõe o que ele classifica de anarquia da música em evolução e ritmo em desordem. Mas as sociedades de rádio acompanham a onda, nada mais. Que culpa têm os diretores se o grande público (elite e povo) elite mais que povo, aplaude e goza os sons dos tangos estrangeiros e das jazz bands infernais? A termos de satisfazer as exigência do ouvinte modernista, evolucionista, pagodista preferimos propagar o samba que é nosso do que irradiar os monótonos tangos de menor valor.” Artículo publicado en *O Globo* el 27 de marzo de 1930, página 6.

importantes naquelas localidades. Um exemplo era o Maracatu pernambucano ou o carnavalesco (128).

Como bien lo señala este investigador, el proceso de “invención” de la samba no estuvo exento de violencias, pues al hacer uso de sus recursos técnicos y económicos, la industria musical impuso a nivel país esta manifestación, de carácter urbano y capitalino, sobre otras expresiones musicales regionales. El autor señala que la elección particular de dicho género como baluarte de la nacionalidad se vinculó principalmente al centralismo del gobierno de Getúlio Vargas (con sede en Rio de Janeiro) y al hecho de que algunos compositores cariocas de samba, cercanos a las fiestas que se realizaban en la llamada Pequeña África (en el centro de la ciudad de Rio), ya poseían “visibilidade social e possível influência” y, por lo tanto, bien podrían haber llamado “a atenção dessa indústria cultural” (258).

Además del innegable impulso de la industria y del Estado Nuevo, otro factor determinante en el ascenso mediático de la samba fue la divulgación a nivel país de un conjunto de ideas de tinte nacionalista que se habrían empezado a gestar en suelo brasileño desde el siglo XVIII y que en los años treinta ya regían en el imaginario de las masas. Canciones como “Eu gosto da minha terra” (1931) y “São coisas nossas” (1932) de Noel Rosa —donde se exalta a la samba y a otros elementos asociados con la brasilidad como la morena (“bem bonita”) y la *saudade*— constituyen evidencia de esta tendencia nacionalista. Otro ejemplo en este mismo sentido fue la emergencia y popularización, a finales de esta década, de un movimiento musical llamado *samba-exaltação*, el cual tendía hacia el elogio a la patria y tuvo como exponente más célebre a Ari Barroso, con su “Aquarela do Brasil” (1939). El nacionalismo adjudicable a estas sambas “industriales” no operó autónomamente, sino con base en dinámicas mercantiles; la capacidad significativa del género (esto es, su facultad de generar significado a través de la interacción de sus componentes) fue aprovechada por directores, productores y artistas que perseguían, en última instancia, lucrar a través de la venta de discos y el consumo de publicidad radiofónica por parte de una audiencia afín a la ideología preponderante.

En épocas posteriores, el paradigma nacionalista continuó rigiendo las actividades disciplinarias, adquiriendo nuevas facetas y consolidándose en términos de rentabilidad dentro de cierto sector productivo y receptivo de canciones. Una de las evidencias de su vigencia en la década de los sesentas es la mesa de debate organizada por la *Revista de Civilização*

Brasileira en mayo de 1966²⁶, donde personalidades como el poeta Ferreira Gullar, el cineasta Gustavo Dahal, los músicos Caetano Veloso y Nara Leão y los críticos de música Flávio Macedo Soares y José Carlos Capinam conversaron sobre temas que van desde la influencia extranjera dentro de la música nacional hasta los posibles nuevos caminos que ésta tendría por delante. Pensemos también en la histórica marcha de 1967 contra el uso de guitarra eléctrica dentro del esquema instrumental de agrupaciones brasileñas; los participantes (entre los que figuraban Elis Regina y Gilberto Gil) llevaban pancartas con el eslogan "Defender o que é nosso" y marchaban bajo la consigna "Abaixo a guitarra", símbolo para muchos de influencia extranjera.

Así mismo, en el ámbito de la producción musical la industria de los años sesenta dio continuidad a un determinado repertorio de temáticas y procedimientos nacionalistas que tendrían ya más de tres décadas siendo cultivados en el ámbito del arte popular²⁷; la segunda mitad del siglo vio emerger, de la mano de la novedosa industria televisiva y de sus legendarios festivales de música popular, nuevas poéticas nacionalistas dentro del quehacer cantado, tales como la *bossa-nova*²⁸, la *MPB (Música Popular Brasileira)* y el *tropicalismo*. Vinícius de Moraes, Tom Jobim, João Gilberto, Edu Lobo, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil y demás artistas integrantes de estos movimientos (si bien con características diferenciadas) tuvieron en común el hecho de que dialogaron a través de sus canciones con la tradición popular de la samba y, en palabras del investigador Marco Napolitano, "articul[aram] reminiscências da cultura política nacional-popular com a nova cultura de consumo vigente"(2002: 2).

Es también adjudicable a dichos exponentes la intelectualización del arte cantado mediante la construcción de puentes hacia otros nacionalismos procedentes de quehaceres de tradición erudita. Vinícius de Moraes y Tom Jobim, por ejemplo, dos de los principales representantes de la *bossa-nova* y confesadas influencias del joven Buarque, establecieron

²⁶ Cada una de las intervenciones de dicho evento está disponible en el siguiente sitio web: <http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/reportagens-historicas/que-caminhos-seguir-na-mpb>.

²⁷ Por su parte, en el ámbito del arte intelectual o erudito también se constata la vigencia de un paradigma nacionalista. Prueba de ello es que, en la época en que Buarque debutó como cantautor, célebres exponentes del modernismo en varias disciplinas continuaban aún activos: en 1962 se publicaba póstumamente una versión aumentada del *Ensaio sobre música brasileira* de Mário de Andrade, Guimarães publicaba en vida *Primeiras Estórias* en 1962 y *Tutaméia* en 1967, Jorge Amado, por su parte, publicó *Dona flor e seus dois maridos* en 1966 y *Tenda dos milagres* en 1969. En la pintura, Di Cavalcanti modernista reconocido por sus colores brillantes, sus formas contorneadas y sus temas brasileños, expuso en 1963 *Músicos* y en 1964 *Duas mulatas*. En el teatro, tuvo lugar en 1967 el histórico estreno de *O Rei da vela* de Oswald de Andrade, escrita en 1933.

²⁸ Como veremos más adelante, la *bossa-nova* constituye un subgénero de la samba surgido a finales de la década de los años cincuenta, mismo que tuvo influencia del jazz al que también influyó.

lazos directos con el nacionalismo literario y con el de la música erudita, respectivamente. A su vez, la vida y la obra del *Carioca* también se vinculan a figuras nacionalistas procedentes de disciplinas eruditas como la pintura, la literatura escrita, la crítica y la música de conservatorio²⁹, mismas que proporcionaron a Chico (unas veces más directamente que otras) referencias eruditas. En vista de esta doble formación y de las características divergentes visibles en sus canciones, nuestra perspectiva de análisis las enfoca como frutos de diversas mezclas multinivel que; a) propiciaron el diálogo entre el quehacer cantado y otras disciplinas; b) hicieron dialogar elementos populares con eruditos; c) fundieron inescrutablemente concepciones arcaicas de la música con propuestas modernas. Esta perspectiva estaría en sintonía con la concepción de hibridismo que propone Herom Vargas. El investigador señala el carácter híbrido como uno de los rasgos comunes de la música popular producida en América Latina, mismo que supone un proceso en el que: “[N]ão há somente um elemento em questão, mas um leque efetivo de determinantes, referentes e configurações que funcionam de forma complexa e [...] requer [em] um certo grau de mobilidade conceitual [e] certa pluralidade de pontos de vista” (65).

Si tomamos en consideración lo que señala Vargas, conviene lanzar una mirada plural hacia las canciones de Chico Buarque y dejar de lado el impulso de encasillarlas en categorías inamovibles (populares o eruditas, disciplinarias o multidisciplinarias, tradicionales o modernas, literarias o musicales; narrativas o poéticas). En realidad, en ellas coexisten los binomios mencionados: hay citas procedentes de una cultura nacional de masas y de clásicos del arte nacionalista erudito, referencias intra y extradisciplinarias, aspectos musicales modernos y *saudosistas*, diegéticos y meramente poéticos. Para usar las palabras de Herom Vargas³⁰, éstas constituyen espacios discursivos en los que “mezclas e sobreposições de elementos”(66) son usuales y donde convergen referencias procedentes de ámbitos discursivos a veces antagónicos.

²⁹ En este sentido, si bien optamos por una perspectiva disciplinaria (derivada del esquema teórico de Mignolo) fue pertinente para nuestros fines trascender lo meramente disciplinario y hacer referencia al conjunto de relaciones interdisciplinarias que la canción de Buarque, y el propio compositor, entabló con otras áreas artísticas y sus representantes. Tengamos presente que las disciplinas no constituyen ámbitos discursivos herméticos que se sustentan internamente, sino que a menudo establecen vínculos directos con otros quehaceres.

³⁰ En su ensayo de 2007, el investigador señala: “escalas e ritmos foram adaptados, instrumentos foram tocados de novas maneiras, o que era aristocrático tornou-se plebeu, rituais sagrados se misturaram a práticas mundanas, distintos materiais começaram a ser usados na construção de instrumentos, novos nomes foram colocados a gêneros em gestação, e assim por diante. E ainda, se as mezclas produzidas propiciaram novas formas de fazer, de ouvir e entender a canção, as tecnologias de produção e reprodução musicais reforçaram ainda mais esse caráter híbrido.” (66-67)

Evidencia de esta yuxtaposición de ámbitos en las metacanciones de Chico Buarque es la presencia simultánea de alusiones intradisciplinarias (por ejemplo, a cantantes que lo influenciaron) a la par de otras citas y tipologías extradisciplinarias comunes en disciplinas intelectualizadas como la pintura, la música clásica y la literatura. Chico, en realidad, no hace más que aprovechar el antiguo repertorio de personajes, acciones y espacios que, desde la formación de la nación, han compartido los ámbitos populares y eruditos —piénsese en esquemas que eran considerados típicamente brasileños desde la mitad del siglo XIX: *foliões* en el carnaval, músicos en plena interpretación artística, mulatas bailando, *seresteiros* cantado alto desde la calle—. Podemos pensar, en este sentido, que la aparición de una poética como la de Chico dentro de la lista de intereses de la audiencia musical de los años sesenta sólo pudo haber sido posible a través de la reiteración a lo largo del siglo XX de este mismo repertorio de imágenes en diversos productos culturales (como poemas, novelas, pinturas, piezas de música clásica y, por supuesto, canciones populares).

El hibridismo propio de sus metacanciones también posibilitó que ellas fueran reconocidas simultáneamente como expresiones tradicionales y modernas; mientras que cierto público se empeñó en ver en Chico un continuador de la tradición musical y poética de la *velha guarda*, intelectuales de la talla de Augusto de Campos relacionaron su obra con las innovaciones interpretativas (en voz y en guitarra) traídas por el bossa-nova (este punto lo abordaremos a detalle más adelante). También resulta significativo el hecho de que la lírica del *Carioca* recrea lugares y perspectivas comunes a la samba radial al tiempo que introduce innovaciones vanguardistas en lo que respecta a los aspectos formales de su narrativa.³¹

Además de conformar una coyuntura entre elementos disciplinarios y multidisciplinarios, populares y eruditos, modernos y tradicionales, las metacanciones de Chico representan el fruto de la interacción interna entre aspectos literarios y musicales que, dentro del marco histórico que comprende nuestra disertación (1966 y 1968), fueron

³¹ A este último respecto, en su primer gran éxito “Pedro Pedreiro”, el narrador cuenta las desventuras de un personaje estereotípico del género (el asalariado). Vale notar el empleo de figuras retóricas comunes en la poesía futurista y el cubismo ruso —como la aliteración, la paronomasia y la rima interna— mismas que, a pesar de ayudar a desarrollar el repertorio temático usual, aproximan la composición a la vanguardia al describir con un lenguaje sumamente moderno la precaria situación en la que vive Pedro (quien es una suerte de alegoría del pueblo brasileño). Carlos Reyno señala: “Chico Buarque sempre foi um grande cultor das aliterações, [...] recursos de enorme importância para o texto poético, como demonstrou o lingüista e teórico de poesia Roman Jakobson” (2014: 109). Reyno destaca en “Pedro Pedreiro” la aliteración de apertura: “Já na abertura, recheada de pes e erres Pedro Pedreiro penseiro esperando o trem; / Manhã, parece, carece de esperar também” (p.110).

identificados por una vasta audiencia como originarios de la nación. Tal interpretación histórica de la comunidad disciplinaria representa la contraparte del empleo recurrente por parte de Chico de imágenes idílicas que evocan un pasado pre-industrial y un tono *saudosista* (ambos factores relacionados con el nacionalismo). Por su parte, si bien el hemisferio musical no representa el foco principal de nuestra investigación, hay que decir que este también contribuyó a otorgar connotaciones nacionalistas a las canciones mediante el esquema instrumental (de matiz folclórico) y la rítmica (de ascendencia afrobrasileña). Así pues, la significación resultante de la interacción de letra y música fue monetizada por la industria, que hizo llegar sus productos (en este caso, discos) a un público afín a los valores poéticos e ideológicos del autor.

Precisamente, este hemisferio mercantil ha constituido un foco de polémica dentro de la comunidad literaria. Las canciones de Chico, desde los primeros años de carrera, han padecido la tendencia a ser interpretadas como un quehacer desligado de trivialidades comerciales e identificado, más bien, con las dimensiones más sublimes de la lengua. Esta idea recurrente (fruto, tal vez, del temor de restarle virtudes poéticas/literarias a su obra y validez a sus críticas implícitas) es errónea; si bien es evidente que el nacionalismo proveniente de su obra es poseedor de un alto grado de sofisticación (derivado del hibridismo ya señalado), este hecho no debería llevarnos a pasar por alto que las actividades disciplinarias en torno a estas canciones tuvieron lugar en un contexto a todas luces regido por intereses de compra-venta. En virtud de ello, nuestra perspectiva aborda el nacionalismo de sus primeras *metacanciones* en su condición de significado susceptible de tornarse rentable en el mercado de finales de los años sesenta.

2. Las genealogías nacionalistas e intelectuales de Chico Buarque y de su público o cómo la canción popular brasileña se tornó erudita

La Genealogía es una ciencia antigua que se encarga del estudio y seguimiento de la ascendencia y descendencia de una persona o familia. Por razones diversas, esta disciplina ha sido cultivada por el ser humano desde la antigüedad; árboles genealógicos como el de Confucio, por ejemplo, se han mantenido a lo largo de 2 500 años. A nivel filosófico y literario, por su parte, la ciencia genealógica ha sido objeto de atención de grandes pensadores como Ludwig Wittgenstein y, aún en nuestros días, posee relevancia, pudiendo influir en la opinión pública sobre una determinada persona.

Esto le sucedió a Chico; su ascendencia resultó familiar para la sociedad brasileña de los años sesenta, hecho que determinó en gran medida las expectativas que esta forjó de su imagen y de su obra. Este capítulo, a manera de estudio genealógico, pretende rastrear la ascendencia del brasileño: los familiares célebres, los troncos precedentes que lo sustentaron, las herencias culturales y artísticas que recibió.

Vale notar que, desde nuestra perspectiva, una genealogía no tiene que pensarse necesariamente como una cuestión meramente genética. En el mundo del arte, las generaciones a menudo se nutren y reciben herencias de otras precedentes. Los grados de relación y parentesco son variables; a veces un artista consolidado puede apadrinar a uno joven e influenciarlo no sólo poética sino biográficamente. Por otro lado, muchos artistas escogen como parientes putativos a personas que, aunque no llegaron a conocer, marcaron visiblemente su visión estética y su obra. Finalmente, la propia convivencia y el diálogo (no siempre armonioso) entre dos artistas contemporáneos también constituye relaciones de parentesco entre movimientos literarios y entre autores.

Como veremos, el árbol genealógico de Chico no sólo está compuesto por célebres intelectuales nacionalistas que forman parte de su familia sanguínea, como Sérgio Buarque de Holanda, su padre, sino por otras grandes figuras brasileñas de varias disciplinas tanto eruditas como populares que le brindaron su respaldo, o al menos, su atención, entre ellos Vinicius de Moraes, Tom Jobim, Augusto de Campos, Clarice Lispector, Drummond de Andrade; o bien que, como es el caso de Noel Rosa y Villa-Lobos, aun habiendo muerto antes de que Chico naciera, determinaron su poética. De la misma forma, incluiremos como parte de su genealogía tanto géneros musicales eruditos como populares; piénsese, por un lado, en la música clásica

y, por el otro, en la samba y la bossa-nova, estilos que contribuyeron a que Buarque desarrollara una poética propia y que se convirtiera en el respetado artista que es hoy.

2.1 Conformación genética

Los Buarque de Holanda son identificados en el imaginario brasileño como una familia de sangre intelectual. Además del reconocimiento internacional que posee el trabajo del cantautor y novelista Chico, el miembro familiar más mediático, es sumamente destacable el legado académico de su abuelo, Cristóvão, catedrático al que se le adjudica la fundación de la *Escola de Farmácia*, precursora de la Faculdade de Farmácia e Odontologia da Universidade de São Paulo. Por su parte, Sérgio Buarque de Holanda (padre de Chico) fue un reconocido literato, historiador y pedagogo que participó en la semana de arte moderno y que construyó una obra extensa en la que se incluyen clásicos de la literatura nacional como *Raízes do Brasil* (1936), *Cobra de vidro* (1944) y *Visão do Paraíso* (1959).

Como otro miembro célebre de este árbol genealógico podemos mencionar al primo segundo de Chico, el investigador, escritor y economista Bartolomeu, quien contribuyó a la investigación profunda de la historia familiar desde la llegada del primer Holanda a tierras brasileñas hasta nuestros días y la expuso en su libro *Buarque- Uma família Brasileira*. No menos impresionante es el trabajo de la pareja Luiz y Heloísa de Holanda, quienes también son primos de Chico. El primero cursó la maestría de Derecho Fiscal en Harvard. Después de su regreso a Brasil, en 1964, incursionó en la industria del cine junto a grandes nombres como Zelito Vianna, Glauber Rocha, K. M. Eckstein y Cacá Diegues para, posteriormente, dedicarse a montar exitosas exposiciones de arte en galerías de su propiedad. La segunda (prima política), doctora en sociología de la cultura por Columbia University, es una prolífica académica y crítica que publicó en 1975 una antología determinante en la consolidación de la Generación Mimeógrafo, me refiero a *26 Poetas Hoje*. Además de este libro, Heloísa es autora de una vasta bibliografía en la que trata cuestiones que van desde la relación entre la cultura y el desarrollo hasta el impacto de las nuevas tecnologías en el quehacer poético contemporáneo³².

³² La generación posterior a la de Chico, si bien goza de menos celebridad que sus ancestros, aún porta dignamente el estatus de intelectualidad. Luisa Severo (hija de Chico), por ejemplo, posee post-doctorado en Filosofía por la Sorbona e imparte clases en la Pontificia Universidade Católica de Rio de Janeiro. Por su parte, Lula Buarque Ferreira (hijo de Luiz y Heloísa, sobrino de Chico) estudió una maestría en Estudios cinematográficos en New York University y uno de sus proyectos importantes fue el documental *O Misterio do Samba* (2008), que cuenta las historias de la llamada vieja guardia de Portela. Otro que también trabajó en cine es Zeca (sobrino directo de Chico), quién fue director de “Mãe Joana” del 2008 y “Raízes do Brasil” (2003) una cinebiografía de su abuelo, Sérgio.

2.2 Sérgio Buarque y el peso del apellido

Más que defender una postura genética, este subtema pretende exponer algunas de las causas que llevaron a la sociedad brasileña a reconocer a Chico Buarque como un intelectual nacionalista y a crear ciertas expectativas en torno a su obra y a su persona. En dicha lista de motivos no estuvo exento, claro, el asunto del apellido. Sin embargo, éste no se destacó por una razón estrictamente genética sino por el peso simbólico que le fue adjudicado, sobre todo, en los primeros años de su carrera. Prueba de ello es que, según su biógrafa Regina Zappa, en dicha época (mediados de los años sesenta), se llegó a rumorar que Sérgio era el verdadero autor de las canciones de su hijo³³. (2011: 34) Es curioso que en el fondo de dicha suposición, aparentemente negativa, subyace la percepción inconsciente por parte de sus detractores de calidad literaria y de intelectualidad en sus canciones.

Consideremos, además, que el tipo de música que en la época de los festivales pasó a ser conocida bajo las siglas *MPB*, (y de la cual el cantautor carioca se tornó un destacado representante), fue consumida en gran parte por universitarios de clase media. Así lo señala Marcos Napolitano: “[É] possível partir da premissa de que o público estritamente universitário, segmento jovem da classe média mais abastada, fosse o público da MPB por excelência” (2002 6). El propio Buarque considera que el público universitario comenzó a interesarse y a involucrarse en cuestiones nacionales a partir de la emergencia de un proyecto de aspiraciones modernizadoras y carácter interdisciplinario (como el gestado durante el gobierno de Juscelino Kubitschek):

[apareceu] aquela coisa do Brasil entusiasta; Bossa-nova, Cinema novo, teatro, Brasília, Oscar Niemeyer; de repente [aquilo tudo] despertou nos garotos, na garotada toda, o sentimento de orgulho da coisa brasileira moderna, saudável, bonita e revolucionária como foi³⁴.

El público de Chico, entonces, no constituía una entidad de recepción pasiva que asimilara sin cuestionamientos y sin un panorama cultural previo aquellos productos culturales que le ofrecía la industria televisiva. Por el contrario, hablamos de un sector social medio que, comparado a otros estratos más bajos, tuvo acceso a una formación cultural privilegiada no

³³ Regina Zappa menciona en *Para seguir minha jornada* que, durante una entrevista concedida a la revista *Pais e Filhos*, en 1968, el historiador respondió sarcásticamente que si él tuviera todo ese talento ya habría dejado de ser hace mucho tiempo él mismo para convertirse en Chico Buarque (2011: 28).

³⁴ La declaración se incluye en un documental llamado *Anos Dourados*, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=dH8kZpnL-uw>.

sólo en lo que concierne a las prácticas musicales precedentes, sino a todo el quehacer artístico, crítico e histórico (con énfasis, al de carácter popular/nacionalista).

En este contexto receptivo "culto" y nacionalista no se pasó por alto la ascendencia intelectual del *Carioca*. Su padre, abogado, que en 1922 fuera nombrado por Mário de Andrade representante de la *Revista Klaxon* en Rio de Janeiro, era una verdadera celebridad dentro de los circuitos universitarios de los años sesenta. Sus reflexiones sobre identidad y arte brasileño tenían gran repercusión en el medio académico. Con apenas 18 años, este personaje, que se convertiría en miembro de la Academia Paulista das Letras, publicó un texto de crítica literaria en el *Correio Paulistano* en el que afirmaba: “O Brasil há de ter uma literatura nacional, há de atingir, mais cedo ou mais tarde, a originalidade literária. A inspiração em assuntos nacionais, o respeito das nossas tradições e a submissão às vozes profundas da raça acelerarão esse resultado final³⁵”.

Vemos que entre las acciones que el padre de Chico consideraba necesarias para alcanzar la *originalidad literaria* estaba la sumisión ante las “voces profundas de la raza”. Esto, en otras palabras, podría explicarse como un autorreconocimiento de los rasgos depositarios de la identidad brasileña, frutos de una historia de sincretismo étnico y social. Seis años después, en el contexto de esta misma discusión, Sérgio publicó en José Olympio (editorial dirigida por Gilberto Freyre) *Raízes do Brasil* (1936), trabajo que puede verse como una tentativa más amplia de delinear a través de una reflexión histórica y multiétnica cuáles son los trazos definitorios del brasileño. De este libro se desprendería una célebre caracterización que se repite y se recuerda hasta nuestros días: el brasileño es un hombre cordial.

Tomando en consideración estos antecedentes no asombra que Chico Buarque, dentro de su área de trabajo más temprano, haya procurado responder a interrogantes nacionalistas como: ¿Cuáles son los instrumentos representativos de la nación? ¿Cuáles son los espacios para el acontecer musical? ¿Cuáles son los personajes que mejor representan al pueblo brasileño? ¿Para qué le sirve la música al pueblo brasileño? Dicho ejercicio teórico y filosófico, no obstante, no lo llevó a cabo en un ambiente académico (como lo hubiera hecho su padre) sino en un contexto mucho más mediático: el circuito televisivo y radial de los años sesenta.

³⁵ La cita referida (en la cual, cabe notar, efectuamos una modernización ortográfica) deriva de una fotografía tomada al periódico que fue expuesta en el documental biográfico *Raízes do Brasil*, sobre Sérgio Buarque, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=etUEsguoUx4>. A partir de ahora, toda la información en relación con aspectos biográficos o bibliográficos de este personaje derivarán de dicho documental.

En este ámbito, el *Carioca* ocupó rápidamente un lugar de prestigio al lado de artistas de talla internacional. A su fama temprana contribuyeron, por un lado, el conjunto de relaciones biográficas que estuvo en condiciones de desarrollar con algunos célebres amigos de su padre (como Vinícius de Moraes, Clarice Lispector y Di Cavalcanti) y, por el otro, las propias características de su poética, misma que se nutría tanto de referencias a clásicos de la cultura de masas como a otras artes eruditas (pintura, literatura y música de cámara). Mediante estas citas (unas veces más veladas que otras), Buarque propició que cierto público lo reconociera no sólo como un preservador del prestigio intelectual de su padre sino como un continuador del proyecto estético nacionalista que habría irradiado todos los niveles artísticos y que, en los años sesenta, continuaba plenamente vigente.

Esta forma de percibir a Chico (como un intelectual nacionalista) es tangible en el propio Sérgio. En una entrevista de 1966, concedida a Roberto Garcia, no sólo describe a su hijo como un intelectual "que lee mucho" y es políglota sino, además, lo vincula con un gran nombre del regionalismo:

Você não deve perguntar nada a meu respeito. Agora não tenho a menor importância. Sou apenas o pai do Chico. É ele cartaz da família, vencedor de concursos e mais conhecido, hoje, em nosso país do que todos os historiadores [...] “Lê muito. Quando vim para os Estados Unidos, no começo do ano, Chico andava sempre com um livro de Guimarães Rosa. Numa de suas músicas, aliás, ele usou palavras inventadas, tiradas da linguagem popular, como faz o Guimarães. Lê em inglês e francês, às vezes em italiano. [...] Antigamente, era o filho do Sérgio Buarque de Holanda, mas agora eu sou pai do Chico. Com muita honra. (s/n)

La canción a la que hace referencia el intelectual mayor es "Pedro pedreiro", del primer LP de Chico publicado en 1966. En ella inventa, al mero estilo del escritor de *Grande Sertão Veredas*, la palabra *penheiro*. El padre de Chico identifica en este gesto un procedimiento estilístico no adjudicable solamente a su hijo sino a una tradición literaria erudita conformada por intelectuales que habrían recurrido frecuentemente a este recurso, entre ellos Guimarães.

Ante esta constatación por parte de Sérgio, vale notar el optimismo perceptible en su comentario posterior (sobre la inmensa popularidad de la que su hijo gozaba, “más grande que la de todos los historiadores juntos”). Al final, el empleo de estos recursos eruditos nacionalistas dentro de un arte tan mediático como la música popular podría representar una puerta de entrada para el gran público —y no solamente para los sectores intelectualizados— hacia referencias y procedimientos literarios, musicales y artísticos en general. Simultáneamente, y de modo inversamente proporcional, podía representar un acercamiento de los intelectuales hacia el habla del pueblo.

En este sentido, lo que afirma Carlos Rennó al comentar la obra de Caetano Veloso podría aplicarse también a las canciones de Chico: “Hoje se sabe também o quanto, indo além, rompendo limites entre popular e erudito, alta e baixa cultura [...], elevou o repertório de referências da MPB, ao mesmo tempo que [...] contribuiu para [...] que o público de MPB [...] elevasse o seu próprio repertório (2014: 54).

Sin querer entrar en especulaciones sobre las expectativas de Sérgio acerca de la obra de su hijo, es posible afirmar al menos que Chico estuvo en condiciones de llevar a cabo dicha empresa; era famoso, se habría formado en una familia de intelectuales y poseía un innegable talento. Esta combinación de factores lo posicionó tempranamente como una joven promesa artística a los ojos de ciertos sectores intelectualizados. Aunque dicha percepción no fue unánime, el prestigio de los literatos que sí respaldaban su labor (o, al menos, mostraron interés en ella) fue suficiente para que públicos más amplios identificaran en el joven cantautor a un nuevo tipo de intelectual: el de masas.

2.3 Vinícius de Moraes: la antesala de un nuevo modelo de intelectual

Chico, sin haber publicado todavía su tercer LP, ya era conocido a lo largo de Brasil y aclamado por el público como una figura a la altura de integrantes "inmortales" de la fase primitiva³⁶ de la música popular. Su prestigio era tal que, en 1966, fue invitado a dar un discurso acerca de su carrera y su concepción musical. El acervo, como corrobora Regina Zappa: “tinha sido concebido nesse ano com o objetivo de registrar para a posteridade o testemunho dos mais importantes artistas do meio cultural de Rio”(2011: 27). Antes que el apodado *Carioca*, en aquel mismo año, también habían asistido Pixinguinha, Donga y alguien más: Vinícius de Moraes, exponente protagónico de la *bossa-nova*. Convergieron, pues, en un lapso corto de tiempo, tres representantes de las más importantes generaciones de la música popular brasileña y de la samba de todos los tiempos.

No obstante, existían diferencias entre la primera generación de músicos populares mencionada y las dos segundas. Mientras que la fase primitiva estaba integrada

³⁶ Según la periodización propuesta por el crítico musical (y uno de los primeros historiadores de la música popular) en su libro *Panorama da música popular brasileira*, de 1964, la fase primitiva o heroica comienza en 1889, con la proclamación de la República e introducción del fonógrafo y termina en 1927, con la transición de la grabación mecánica a la eléctrica. Así lo afirma Ian Kisil Marino en su ensayo “Notas historiográficas sobre a obra de Ary Vasconcelos”, de 2014.

mayoritariamente por personalidades que, a los ojos del público, poseían el grado de catedráticos en la materia (pues no sólo habían sido testigos presenciales de la génesis de géneros como la samba y el *choro*, sino que habían formado parte activa en su invención), éstas no gozaban del suficiente prestigio cultural como para ser llamadas intelectuales³⁷. Esto, en vista de que ninguno de ellos había publicado libros ni poseía grados académicos. No era el caso de Vinicius de Moraes.

Este personaje, poeta de la segunda generación del modernismo y uno de los más destacados letrados de la *bossa-nova* y de la música brasileña en general, no sólo representó para el joven Chico un influyente maestro, sino que constituyó un antecedente cultural necesario de lo que él mismo llegaría a convertirse para la opinión pública. Desde el lejano año de 1953, en que la familia Buarque de Hollanda decidió mudarse a Italia, el también llamado *Poetinha* (quién en la época trabajaba como diplomático en dicho país) comenzó a frecuentar asiduamente la casa de su antiguo amigo Sérgio. Lejos de ser encuentros solemnes, las reuniones eran un mero pretexto para hablar despreocupadamente sobre literatura, cantar, bailar y embriagarse a lo largo de la madrugada. (Zappa, 2011) En una carta de Vinicius para Chico que data de diciembre de 1968, el poeta le recuerda aquellos tiempos en que, desobedeciendo la orden de su madre de ir a dormir, con apenas 9 años, se escabullía de su cuarto para sentarse en el borde de la escalera y, desde ese punto alto, con la oreja bien parada, pescar cada nota, cada paso, cada palabra de lo que ahí ocurría³⁸.

Regina Zappa narra que el *Carioca* sentía tal admiración por el *Poetinha* que quiso seguir sus pasos y estudiar la carrera de diplomacia debido a que la literatura (su primera opción vocacional) no constituía una opción profesional: “Pensaba que sería escritor, pero en esa época no había facultad de letras. Pensé en entrar en el Itamaraty para hacer la carrera diplomática porque Vinicius era diplomático y también Guimarães Rosa y João Cabral³⁹” (2001: 73). Sin embargo, según nos cuenta Zappa, en pleno día del examen en el *Instituto Rio Branco* se

³⁷ Para Dimitri Cerboncini, por sus características socio-culturales, estas figuras podrían ser llamadas *intelectuales émicos*: pensadores que independientemente de poseer una instrucción académica definieron y caracterizaron a la música popular en cuanto a una multiplicidad de cuestiones: sus orígenes, los locales donde se llevó a cabo, sus personajes, sus instrumentos y su lírica. Según el investigador ellos se encontraban en una posición privilegiada que les daba “a possibilidade de vivenciar o dia-a dia das manifestações emergentes em íntimo contato com os considerados principais produtores”, lo que representaba “um fator relevante à montagem de uma organização simbólica do gênero”(2010: 53).

³⁸ Dicha carta fue publicada a finales de diciembre del mismo año por Nelson Motta en su columna “Roda Viva” del *Jornal Última Hora* y se encuentra disponible en la siguiente dirección web: <http://viledesm.blogspot.com/2012/01/carta-de-vinicius-para-chico-1968.html>.

³⁹ Tomo las citas según el idioma en que aparecen en la bibliografía consultada.

arrepintió y se fue. A pesar de su desertión, es claro que el joven cantautor veía al *Poetinha* como un ejemplo profesional a seguir, más que a nivel diplomático, artísticamente hablando.

El *Carioca* decidió emplear sus esfuerzos en esta última dirección. Sus primeros pasos no fueron como escritor; como había pensado originalmente, sino como músico popular. Vinicius había enseñado los primeros acordes de guitarra⁴⁰ a Heloísa Buarque, su hermana mayor, los cuales, a su vez, le fueron transmitidos. Tiempo después, con 19 años cumplidos y las primeras canciones bajo la manga, el joven compositor buscó a su maestro indirecto para pedirle su aprobación. Este no sólo le otorgó el visto bueno y un "llegarás lejos" que nunca olvidaría, sino que lo llevó a conocer a quienes, junto a Vinicius, lideraban el movimiento de la *bossa-nova*: Tom Jobim y João Gilberto (2001: 76).

El modelo de intelectual que encarnó Vinicius constituyó un predecesor inmediato de una tipología intelectual que él mismo sustentaría. Esta es, por un lado, la del intelectual altamente mediático. Dicha posición fue posibilitada por su acción discursiva multidisciplinaria que transitaba de ámbitos tradicionalmente elitistas como la poesía escrita y el teatro hacia otros más accesibles y populares como la canción. Esta diversidad de registros se fundaba en la idea de que no existe arte menor. Así lo señala Zappa: "eso del poeta letrista mucha gente lo veía como un oficio menor. Él transmitía la idea de que todo era mayor y que no había arte menor" (2001: 70).

El poeta se encargó de difundir este pensamiento entre sus compañeros de creación de varias generaciones y en los medios de comunicación. Con dicho eslogan como bandera, y con su propio trabajo como testimonio, abrió el camino para que movimientos como la *MPB* y el *tropicalismo* se convirtieran en trincheras de intelectualidad mediática con capacidad de ejercer una influencia cultural contundente en el ámbito nacional. Carlos Rennó, al respecto, comenta:

Vinicius de Moraes (1913-1980) contribuiu para o processo que conferiu à música brasileira um prestígio cultural que ela não tinha. [...] Este precedeu o surgimento dos compositores-letristas intelectuais que despontariam nos anos 1960 e que exerceriam uma grande influência na cultura do país: Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil. (110: 2014)

En vista de que no creía en el arte menor, Vinicius empleaba el mismo rigor en la confección de sus poemas que en la composición de sus canciones; trabajaba detalladamente sus letras tratando de hacerlas coincidir con el desarrollo melódico de la música que, en la mayoría de los casos, le era dada. Este método derivaba en una lírica poseedora de una tonada propia

⁴⁰ La guitarra de Miúcha fue bautizada por ella misma bajo el nombre de Vinicius, en homenaje al poeta.

extremadamente expresiva que, al conjuntarse con el hemisferio musical, creaba la sensación de naturalidad y de fluidez. Sus letras detentan una espontaneidad construida en la que el trabajo formal nunca rompe con la naturalidad de la música. En este sentido, Vinicius fue un maestro del isomorfismo⁴¹.

Isomórfico, pero en sentido inverso, fue también el primer trabajo profesional de Chico en el ámbito de la canción. El director teatral Roberto Freire le había pedido que musicalizara versos de "Morte e Vida Severina" del afamado poeta João Cabral de Melo Neto para una obra que estaba montando. No sin cierta desconfianza, el joven inexperto aceptó. Incluso, el autor del poema tenía sus dudas acerca del proyecto pues temía que el compositor no lograra conservar la musicalidad inherente a su poema y que creara una nueva obra. Sin embargo, como afirma Zappa, el desempeño de Chico en esta encomienda fue formidable; los críticos alabaron su actuación —dijeron que Buarque no había musicalizado el poema sino que, más bien, había extraído de este su musicalidad—. El mismo Cabral se conmovió cuando vio el montaje de 1967. Dicho resultado favorable, que sin duda le otorgaba visibilidad ante los segmentos intelectualizados, no había llegado por casualidad. Lo respaldaba un rigor formal (equiparable al de la poesía escrita) que permanecería a lo largo de su carrera y que, como en Vinicius, se convertiría en un sello de su estilo.

Por otro lado, la faceta multidisciplinaria de Moraes también constituyó un precedente del perfil intelectual de Chico. Antes de ellos dos, solo Orestes Barbosa (un antiguo músico popular, autor del clásico "Chão de Estrelas") había incursionado formalmente en la literatura escrita. El papel de Vinicius en este ámbito adquirió bastante más prestigio (y más volumen) que el del anterior. Su obra artística fue vasta e incluyó dramaturgia, cine, poesía escrita y música popular. Estos dos últimos géneros (que lo tornarían célebre), habían estado presentes desde el inicio de su carrera: mientras que su primer poema publicado ("A Transfiguração da

⁴¹ Este concepto, proveniente de la teoría concreta, fue empleado por primera vez en el terreno de la canción por los propios concretistas y retomado después por Luiz Tatit, uno de los más importantes teóricos de la llamada semiótica de la canción. Se trata de un fenómeno discursivo que se genera cuando dos cosas que se juntan (en este caso, letra y música) no producen una tercera, sino que sugieren una relación determinante entre las dos primeras. Conviene reproducir un fragmento del análisis de Augusto de Campos para clarificar su sentido: "Nota-se em algumas letras do movimento bossa-nova, a par da valorização musical dos vocábulos, uma busca no sentido da essencialização dos textos. Há mesmo letras que parecem não ter sido concebidas desligadamente da composição musical, mas que, ao contrário cuidam de identificar-se com ela, num processo dialético semelhante àquele que os poetas concretos definiram como isomorfismo (conflito fundo-forma em busca de identificação). É o caso de "Desafinado" e "Samba de Uma Nota Só", letras de Newton Mendonça e música de A. C. Jobim" (1974: 38).

Montanha") data de 1932, sus canciones inaugurales "Loura e Morena" y "Canção da noite" fueron compuestas en coautoría con los hermanos Tapajós cuatro años antes. Con libros como *Novos poemas*, de 1938, el *Poetinha* se consolidó como una de las voces principales de la llamada generación de 30 y obtuvo el reconocimiento público de grandes nombres como Mário de Andrade y Manuel Bandeira.

Al igual que su maestro, Chico ejerció una multidisciplinariedad desde sus inicios. Más allá de los 23 LPs que publicó entre las décadas de los años sesenta y setenta, el *Carioca* también escribió obras literarias como el poema *A bordo do Rui Barbosa* (que fue publicado hasta la década de 1980), la obra de teatro *Roda Viva* (1967), las novelas *A banda* (1966) y *Fazendo Modelo* (1974) y el cuento infantil *Chapeuzinho Amarelo* (1979), además de sus novelas más recientes que lo hicieron merecedor de premios importantes como el Jabuti, el cual ganó en tres ocasiones: en 1992 con *Estorvo*, en 2004 con *Budapeste* y en 2010 con *Leite derramado*.

En suma, los adjetivos que describen la clase de intelectualidad propia de Vinícius — mediática (sin dejar de ser rigurosa) y multidisciplinaria— bien pueden ser aplicados al perfil de Buarque. El modelo que el *Poetinha* representó, en este sentido, puede verse como un antecedente del perfil intelectual-mediático de su alumno. De una forma más directa, Vinícius también contribuyó al despegue de su carrera al incentivar la composición a dos manos (lo que en portugués se llama *parceria*). Según cuenta el propio Chico en *Meu caro amigo*: "Quando [Vinicius] se apaixonava por uma mulher ele queria casar e quando ele fazia um amigo ele queria ter esse amigo como parceiro"(de min. 26:59 al 27:17). Así pues, sobre esta gran amistad de más veinte años como cimiento, la dupla *Poetinha-Carioca* comenzó a realizar sus primeras colaboraciones: "Gente humilde" (1969), "Desalento" (1970), "Samba de Orly" (1970), "Valsinha (1970)", algunas de las cuales (como veremos) también incluyen elementos que pueden inscribirlas en lo que hemos llamado *metacanción*.

2.4 La bossa-nova: la antesala de una poética nacionalista

Como vimos en el subtema anterior, Tom Jobim, João Gilberto y Vinícius de Moraes —tres grandes ídolos de Chico— pasaron de repente (por influencia del *Poetinha*) a estar a su alcance. Para 1967, después del estallido de "A Banda", el *Carioca* había adquirido un nivel de fama y reconocimiento equiparable al de estas tres grandes estrellas. No obstante, ni su popularidad ni su propia poética hubieran sido posibles de no haber sido por la fuerza renovadora que la *bossa-*

nova ejerció sobre el público y sobre él mismo. En el documental *Certas palavras* realizado por Mauricio Berú en 1980, Chico señala que la audición del álbum *Chega de Saudade* (1959) fue "chocante" y que, a partir de esa experiencia, sintió por primera vez ganas de aprender a tocar guitarra:

a música brasileira que começou a se fazer nos fins dos anos cinquenta foi chocante. É o que se chamou bossa-nova. Eu lembro exatamente o dia em que chegou lá em casa um disco (apenas porque era um disco cuja letra era de Vinícius de Moraes, um poeta muito conhecido e amigo lá de casa). A música na hora incluso chocou as pessoas mais velhas. Para mim era uma grande novidade, não só pela letra do Vinícius mas também pela música de Tom Jobim (que nem sabia quem era na época) e João Gilberto (muito menos). Foi quando me deu vontade de pegar em violão, botar as mãos no violão. Eu lembro que eu e uma turma tentamos imitar bossa-nova. Foi aí que comecei a fazer música. (7:23-8:17)⁴²

Este influjo no sólo alcanzó a Chico. Las incursiones modernizadoras de los exponentes de la *bossa-nova* dentro de la samba proporcionaron nuevos cimientos sobre los cuales las generaciones venideras de artistas edificarían sus propias formas de concebir y de practicar el género. Además del *Carioca*, otros músicos integrantes tanto de la *MPB* como del *tropicalismo* como Edu Lobo, así como Gilberto Gil y Caetano Veloso, respectivamente, han aceptado abiertamente la influencia que la *bossa-nova* ejerció sobre su concepción musical y artística⁴³. Además de sus declaraciones, las canciones de estos artistas también constituyen evidencia de la filiación con tal subgénero. Conviene enfocar algunos puntos de contacto entre la poética bossa-novista y la de Chico, particularmente aquellos que se refieren al posicionamiento estético ante la cuestión nacional-popular.

A este respecto es significativa una estrategia discursiva operante en "Chega de Saudade" (1958), canción que es señalada como el punto inaugural del movimiento; Vinicius (autor de la letra) dimensiona su título a una esfera que trasciende el conflicto amoroso que la lírica desarrolla. De esta suerte, este deja de referirse al contexto interno de la canción (en el que un hombre expresa su deseo de volver "a los brazos" de su amada con el objetivo de poner fin a la nostalgia que le genera estar separados) para alcanzar uno más amplio: el de la tradición de la canción brasileña. Así puestas las cosas, la frase cambia radicalmente su sentido y adquiere un matiz crítico ante el *saudosismo* (la idea de que el pasado musical es mejor) y, por ende, ante el nacionalismo. A través de este procedimiento, Vinicius combatió la creencia tan

⁴² La transcripción del comentario de Buarque fue realizada por mí.

⁴³ En internet circulan declaraciones por parte de estos artistas que sustentan mi afirmación. Adjunto algunas:

Gilberto Gil: <https://www.youtube.com/watch?v=Upgrha874Ng>

Chico Buarque: <https://www.youtube.com/watch?v=eeaD-cE7DGk>

Edu Lobo: <https://www.youtube.com/watch?v=Wz4YEjeLZ0A>

común en la época, incluso hoy en día, de que "la edad de oro" representó el momento cúlmine de la música brasileña y que, fuera de este tiempo, ninguna canción estaba a la altura de llamarse digna representante del arte brasileño. Tengamos presente que nacionalismo y *saudosismo* han sido conceptos hermanados en el imaginario de la sociedad brasileña. Como afirma Milton Fábio Baungartner, en los años cincuenta existía:

a ideia geral de que essa época [la época de oro⁴⁴] teria sido marcada por uma intensa brasilidade, por um culto às coisas nossas: que teria sido a expressão cabal do que haveria de mais "puro e singelo" em nossas origens culturais: que teria bebido nas mais límpidas águas de nosso folclore; enfim, que o período da "Velha Guarda" teria sido, sob todos os aspectos, o que houve de mais "autêntico" em nossa música popular. (2017: 27)

Con semejante pensamiento permeando el imaginario social, el título de la canción de Vinícius —oportunamente empleado también para nombrar el legendario álbum de João Gilberto de 1959— anunciaba la llegada de un nuevo estilo que desafiaba al nacionalismo receptivo y productivo inherentes a los defensores de la *velha guarda*. Implícitamente, el título lanzaba el siguiente mensaje: basta de pensar que las canciones del pasado representan mejor nuestra identidad nacional, escucha esta música que te traigo, es moderna y se siente "muito natural⁴⁵".

Sin embargo, esto no debería llevar a colocar ingenuamente la acción discursiva de Vinícius más allá de los límites del paradigma nacionalista imperante. Por el contrario, el recurso empleado por el *Poetinha* (en conjunción con la industria) puede verse como una acción de conformidad a sus normas y a sus códigos. Para Walter Mignolo, "conformidad con las normas [...] quiere decir que el acto de lenguaje se propone dentro del universo de sentido y no necesariamente que se aceptan las normas en vigencia" (1986:86). Por ello, aunque la intención de Vinícius de Moraes hubiera sido la de hacer manifiesto el desacato del nuevo movimiento hacia cierta normatividad operante vinculada al *saudosismo* presente en el imaginario productivo y receptivo, al final, su gesto emancipatorio no daba prueba de la superación de la cuestión sino del retorno crítico hacia ésta.

Más que la emergencia de un nuevo paradigma hermenéutico la *bossa-nova* representó una forma inédita de abordar el tan revisitado tema de lo nacional/popular; en respuesta a lo que percibían como arcaico y desactualizado, los exponentes del nuevo movimiento musical

⁴⁴ El investigador señala que el periodo de tiempo que contemplaría dicha categoría es de tal extensión en la opinión común de los brasileños que puede abarcar desde las polcas de Chiquinha Gonzaga (de finales del siglo XIX) hasta las sambas-canciones dolientes grabadas por Altemar Dutra a mediados de la década de los sesenta.

⁴⁵ Esta es una referencia hacia la canción que, según Augusto de Campos, precedió al surgimiento de la bossa-nova y, de alguna forma, lo anticipó: "Desafinado" de Newton Mendonça y Tom Jobim, composición a la que se adjudica la primera mención del nombre del movimiento: "Que isto é bossa-nova, isto é muito natural."

emprendieron la renovación del antiguo género que habría comenzado a gestarse en el interior de la industria desde principios de siglo y que, a esta altura, ya era considerado por el público un símbolo musical de la nacionalidad: la samba. El hecho de que aprovecharan este capital simbólico nacionalista (lírico y musical) ya posicionado en el imaginario de las masas, representó un acierto en términos de mercado ya que otorgó a su trabajo cierta continuidad mercantil y, por ende, lo perfiló como un producto con posibilidades de convertirse en un éxito comercial.

Esto, de hecho, sucedió; aunque con cierto escepticismo por parte de los empresarios de la Odeon, el disco *Chega de Saudade* (considerado el marco inicial del movimiento) fue lanzado en marzo de 1959 y, según lo que señala Ruy Castro en su libro *Bossa-Nova: La historia y las historias* (2011: 53) alcanzó un éxito considerable en São Paulo y en Rio de Janeiro. La fama internacional del movimiento vino unos años después con la publicación en 1965 del LP "Getz/Gilberto" (grabado en New York), mismo que ganó el Grammy de mejor álbum del año. Al igual que en su momento pasó con la samba de Carmen Miranda, la *bossa-nova* comenzó a ser reconocida como una representante indiscutible de la brasilidad no sólo dentro del país, sino más allá de sus fronteras: sobretodo en Estados Unidos y en Francia.

No obstante, dicha representatividad no tuvo lugar en los mismos términos que treinta años atrás. Hablando de los gestos visuales más inmediatos, el nuevo movimiento promovió una imagen de sofisticación e intelectualidad que en mucho distó del estilo exótico de la cantante de origen portugués. En sustitución; un sobrio traje, un banco y una guitarra, pero también, una samba interpretada de forma erudita, vinieron a constituir manifestaciones más acordes con las aspiraciones de renovación de una época en la que las grandes reformas estaban a la orden del día (basta pensar en la construcción de Brasilia, la joven capital que en 1956 comenzó a ser erguida desde cero y que trajo al imaginario innovadores monumentos escultóricos y arquitectónicos).

A pesar de la nueva presentación, el vínculo de la *bossa-nova* con la tradición musical, en el fondo, prevaleció; tan sólo tuvo lugar la resignificación y la actualización de sus códigos. Musicalmente, dicho movimiento se encargó de depurar dinámicas y esquemas norteamericanos comunes a las sambas de la radio de los años treinta (generalmente orquestadas con arreglos sinfónicos y con instrumentación cargada). Redujo, pues, el formato a uno más sintético y cosmopolita sin dejar de ser profundamente brasileño; una *batida* de guitarra que llevaba, a su modo, el antiguo ritmo; una flauta y un piano dispensables; una

batucada discreta pero contundente. Por otro lado, introdujo modulaciones armónicas sólo equiparables a las de la música erudita de vanguardia y efectuó la desaceleración del *tempo* de las sambas (lo que significa que las canciones comenzaron a tocarse más lentamente).

Si bien los matices mencionados aportaron nuevos significados a las canciones, no convendría entender a la *bossa-nova* como un nuevo género musical sino como una nueva forma⁴⁶ de hacer e interpretar samba. Prueba de esto es que los bossanovistas efectuaron una amplia revisión del repertorio de la samba, haciendo innumerables covers de sambas antiguas, mismas que eran tocadas a menudo haciendo uso tan sólo de la guitarra de João Gilberto. A su vez, compusieron canciones que llevaban la palabra samba en el título: "Samba de uma nota só" (Newton Mendonça), "Samba da redenção", "Samba em préludio" (Vinícius de Moraes) y "Saudade fez um samba" (Carlos Lyra). Por su parte, también produjeron otras tantas en donde, aunque no se explicitara verbalmente, el ritmo de samba estaba presente como base rítmica.

Por su parte, Chico Buarque, encasillado por el público de festivales dentro de la categoría *MPB*, también tomó la tradición sambista como base para desarrollar su propia poética. Si bien su repertorio posee ritmos como la marcha, el *choro* y hasta el rock, la samba es a todas luces predominante. De su autoría son "Samba de Orly", "Samba do Grande Amor", "Samba para Vinícius", "Samba e amor", "Tem mais samba", además del gran número de metacanciones que mencionan en su letra el sustantivo samba, el verbo sambar o el sujeto que "samba". Para darnos una idea, tan solo en sus tres primeros discos, de las 34 canciones presentes, en 15 se hace mención explícita de la palabra samba y derivados.

Aunque un sector del público de finales de los sesenta vinculó la poética de Buarque con la samba de la *velha guarda* orquestalmente hablando, la producción y el arreglo de las canciones del *Carioca* tendieron más hacia las modernas apropiaciones de la *bossa-nova* que hacia el estilo melodioso y con poco énfasis rítmico de la década de los treinta. Si hacemos el ejercicio de comparar una canción de Noel Rosa, una de Vinicius de Moraes y una de Chico Buarque, notaremos que en el primer caso la percusión posee menos presencia que el resto de los instrumentos; el elemento rítmico africano subyace a su contraparte melódica, casi podríamos decir, maquillado. En cambio, en el caso de los dos últimos, el ritmo vuelve a tener la relevancia determinante que poseyó en su fase primitiva. En la *bossa-nova*, dicha

⁴⁶ El significado de "bossa" es, precisamente, "forma" o "manera" y es utilizado coloquialmente en Brasil para indicar que una persona tiene inclinación o aptitud para determinado quehacer. Podemos encontrar empleos de este término desde 1930 en canciones como "Coisas nossas" de Noel Rosa.

reivindicación rítmica se relaciona con el desarrollo de la ingeniería en audio y con la invención renovadora por parte de João Gilberto de la famosa *batida* de guitarra que, complementariamente, solía acompañarse con una discreta percusión.

La interpretación de guitarra por parte de Toquinho (habitual colaborador de Chico) significó un gesto armónico-percusivo a la altura del que habría logrado João Gilberto. A su vez, Buarque introdujo procedimientos orquestales como el de alternar entre dos esquemas diferentes en una misma canción. Canciones como "Tem mais samba" y "Sonho de um carnaval" (ambas de su primer disco, 1966) poseen en su estructura dos partes diferenciadas; la calmada, que es guiada por el ritmo leve de guitarra y de la percusión; y la intensa, en la que suena fuerte la batucada y el cavaquinho, al mero estilo de la samba carnavalesca.

También influyeron a la generación de Chico las innovaciones líricas introducidas por el movimiento bossanovista. Sus exponentes, según lo señala Julio Medaglia en su ensayo "Balanço da bossa-nova", se alejaron de la impostación poética propia de las canciones de antaño y se aproximaron a la musicalidad del habla cotidiana y a su espontaneidad: "O mesmo Vinícius que dizia nesse LP [Canção de amor demais]: "oh! mulher, estrela a refulgir" diria, após o advento da BN[*bossa-nova*]: "ela é carioca, ela é carioca, olha o jeitinho dela..."(1974: 81) A semejanza de la poética hablada del Vinícius después de la eclosión de la *bossa-nova*, las canciones de Chico también guardan una relación cercana con el habla cotidiana. Carlos Renno, en su ensayo "Jogos e joias de Chico" de su libro ya citado, apunta al respecto:

Em Chico são [...] comuns os erros praticados deliberadamente, servindo à mensagem da canção, que assimila o modo de falar de um personagem. Como os que se observam em "Não Sonho Mais"(1979), [...] em que a nordestina, contando o pesadelo com seu amado, diz coisas como: "Quanto mais tu corria, / Mais tu ficava, / Mais atolava..."; "Te rasgamo a carcaça, / Descemo a ripa, / Viramo as tripa...". [O] que estou chamando aqui de erro [é uma] característica de uma determinada vertente/variedade da lingua- no caso, a lingua oral. (2014: 128)

En realidad, este recurso estético —que consiste en imitar las "desviaciones" de la lengua hablada dentro un contexto erudito— no fue exclusivo de la disciplina de la canción, sino que tuvo antecedentes en el modernismo y el regionalismo literarios.

La revolución estética propuesta por la *bossa-nova* no sólo llevó a cabo reformas en el nivel lírico, musical y temático, sino que afectó otros niveles significativos como el de la interpretación vocal. João Gilberto, con su estilo casi hablado de cantar, replanteó radicalmente la figura estereotípica del cantante brasileño que hasta entonces habría sido pensado como portador de una prodigiosa voz. El éxito rotundo del movimiento validó esta nueva tipología

de cantante ante el público y posibilitó la aparición en el panorama musical de nuevos intérpretes que no se caracterizaban por poseer grandes dotes vocales y que, más bien, aprovechaban a su favor recursos modernos (tal como el micrófono y la cámara de televisión) en su interpretación. Como señala Augusto de Campos en su ensayo "Da jovem Guarda a João Gilberto": "Nara Leão, Carlos Lira, Edu Lobo, ou Chico Buarque (como intérpretes), e mesmo o Geraldo Vandré não fogem a uma fundamental enxutez interpretativa, características da BN." (1974:56)

Si bien Buarque empleó un estilo interpretativo intimista cercano al que consagró a João Gilberto (y, en este sentido, dio por superada la exigencia hacia el cantante de poseer una voz prominente en función de hacerse oír en espacios abiertos), dentro del nivel lírico el compositor recurrió a ese mismo estereotipo del cual, aparentemente, había tomado distancia. En otras palabras, Buarque cantó bajito frente a un micrófono (y, a veces, frente a una cámara de televisión) letras en las que aparecían músicos que cantaban fuerte, y sin micrófono, mientras desfilaban por la calle, a los pies de la ventana de su amada o dentro de la *roda* de samba.

Esta disertación postula que la elección por parte del *Carioca* de este tipo de personajes y espacios (más cercanos a las prácticas musicales de antaño que a su propio contexto productivo) tuvo como objetivo el aprovechamiento mercadológico⁴⁷ del imaginario nacionalista y *saudosista* que permeaba un amplio sector del público de la década de los sesentas. Notemos en este sentido que la entidad receptiva mencionada no era ajena a tópicos propios del metadiscursio de la samba tales como el músico cantando al pie de la ventana de su pretendida y los *foliões* del carnaval bailando en la calle, mismos que fueron ampliamente divulgados dentro del género desde sus orígenes⁴⁸.

⁴⁷ Desde los albores del siglo XX tuvo lugar la apertura de un área de mercado destinada a la comercialización de canciones que tuvieran en común el hecho de vender (como si se tratara de un plus publicitario) su condición de "originarias" de la nación. En este sentido, la integración en Chico de gestos identificados como "nacionales" mediante algunos de sus diferentes niveles multidisciplinares (la música, la literatura, la crítica), pudo haber estado guiada por un afán generalizado de construir un efecto de brasilidad en las canciones.

⁴⁸ Sambas de los años treinta como "Estamos esperando" y "Bom elemento" de Noel Rosa, por citar sólo dos ejemplos, representan situaciones estereotípicas asociadas a una tradición musical antigua que se contraponen a las modernas dinámicas de divulgación precipitadas por la propagación del fonógrafo y el radio. Así pues, en vez de representar sujetos disciplinarios acordes a las nuevas formas de escuchar música, las canciones mencionadas escenifican personajes procedentes de un imaginario antiguo; el *seresteiro* que canta al pie de la ventana de su amada y los *malandros* que *batucan* alrededor de la rueda, respectivamente.

Así pues, a diferencia de Vinícius (que apostó por retratar su cotidiano como joven compositor blanco de clase-media⁴⁹), Chico optó por ensayar la voz de personajes pertenecientes a sectores sociales históricamente marginados, los cuales tenían en común con su autor sólo el hecho de compartir una sensibilidad musical explícita. Fuera de este punto, dichos personajes se diferencian del *Carioca* al asumirse como miembros de una clase, un género y una raza diferentes a la suya. En este sentido, Júlio Medaglia apuntaba sobre Chico en su ensayo “Balanço da bossa nova”:

Sua produção musical e seu sucesso rápido e fora do comum foram um xeque-mate na lenda que por aí circula de que aqueles que não nasceram no morro ou que vivem em Copacabana não podem cantar os problemas do morro. Chico é um dos artistas que tem compreendido certos problemas humanos dos menos protegidos da sorte, descrevendo-os

⁴⁹ Vinicius de Moraes no recurrió en sus composiciones al repertorio de personajes y espacios estereotípicos de la nacionalidad del cual echó mano Chico. Más bien, las situaciones que describe a través de sus canciones son congruentes con su propia situación biográfica. Por ejemplo, las reflexiones sobre la belleza que el sujeto textual desarrolla mientras contempla (dentro del mundo representado) a la *garota* pasar por Ipanema se antojan cercanas al flujo de conciencia que habría podido tener el propio poeta de carne y hueso al admirar desde el bar Veloso la forma cadenciada en que caminaba Helô Pinheiro —mujer que inspiró la canción, según lo que él mismo declaró a la revista *Manchete* en 1965—. La proximidad entre vida y obra deriva de una concepción poética que busca trascender al texto artístico y expresarse también a través de su persona biográfica. Como lo señala Carlos Drummond de Andrade, la vida del *Poetinha* (y no solamente sus poemas y canciones) funcionan como ilustración de un ideal poético en el que el amor es el fundamento de la vida y de la belleza. Este ideal amoroso es evidente en la icónica “Garota de Ipanema” en la que un yo casi metaficcional describe al amor como la causa por la que todo parece llenarse de repente de gracia y verse “tão lindo”:

Ah, por que estou tão sozinho?

Ah, por que tudo é tão triste?

[...]

Ah, se ela soubesse

Que quando ela passa

O mundo inteirinho se enche de graça

E fica mais lindo

Por causa do amor

Otra prueba de esta misma inclinación hacia la transparencia entre vida y obra está en “Samba da bênção” de Vinícius. En esta canción la voz expone lo que significa componer sambas desde su perspectiva y cuáles son los factores a considerar para lograrlo: “Fazer samba nao é contar piada” / “É preciso um bocado de tristeza” / “Ponha um pouco de amor numa cadência”/“Se hoje [o samba] é branco na poesia/ Ele é negro demais no coração”. Entre estas partes cantadas la voz locutiva va alternando fragmentos declamados (que complementan la idea que canta) y, al llegar a la mitad de la canción, explicita su identidad: “Eu, por exemplo, o capitam do Mato Vinícius de Moraes, poeta e diplomata, o branco mais preto do Brasil na linha direta de Xango, Saravá”. La identificación confesada del yo autoral con el yo textual nos hace asociar tanto lo cantado como lo declamado con la forma particular en que Vinícius concebía el quehacer de canciones y su relación con la poesía escrita. La suspensión del pacto ficcional en la canción, no obstante, no produce sorpresa puesto que las reflexiones metadiscursivas que se han desarrollado hasta el momento en la letra están en sintonía con la concepción musical y con las inquietudes estéticas adjudicables a un artista blanco que hace sambas como Vinícius.

numa linguagem poética ao mesmo tempo concentrada e plena de impacto emotivo. (1974: 92-93)

Tal propensión a representar a los menos protegidos como una forma de ejercer la denuncia y la crítica social contribuyó a que fuera identificado por una parte importante del público no sólo como un nacionalista sino como un cantautor de protesta junto a Gerardo Vandré y Sérgio Ricardo. Tal fama se remonta a su primer éxito, “Pedro pedreiro” (1966), canción en la que cantaba la suerte de un migrante asalariado que pasa su vida en la urbe a la espera de que su contexto social mejore y que, en vista de que eso nunca sucede, se consuela con la celebración del carnaval. A partir de esa aproximación inaugural al arte socialmente comprometida, el sector *nacionalista-participante* (como lo llamó Augusto de Campos en su artículo ya mencionado) comenzó a exigir del *Carioca* la constante reafirmación de su postura política nacionalista y de izquierda, así como su alejamiento de la liviandad poética característica de los exponentes de la *bossa-nova*. Dicha exigencia no siempre se cumplió, lo que le acarreó en varias ocasiones desavenencias con el público; canciones como “A banda” (1966), “Benvinda” (1968), “Bom tempo”(1968) recibieron críticas por no ajustarse a las expectativas políticas de la época.

Más allá de las diferencias, tanto en la obra de Chico como en la de los exponentes de la *bossa-nova* operan procedimientos que pueden ser considerados en dos categorías: nacionalistas e intelectuales (a pesar de que su empleo específico en cada caso conduzca tanto a resultados poéticos como a interpretaciones divergentes). Resulta difícil imaginar qué hubiera sido de Chico Buarque sin la contribución literaria y musical que le brindaron los exponentes de la *bossa-nova* en más de un sentido; más que meros compañeros de farra, ellos jugaron el papel de hermanos mayores de la poesía, miembros célebres de esa otra genealogía tan significativa cuanto la sanguínea en la que las antiguas generaciones de artistas posibilitan el crecimiento de nuevos brotes, inéditas ramas. Para el público de los sesenta no pasó desapercibida esta ascendencia. Si bien es cierto que un sector se esmeraba en ver en la estética de Chico un rompimiento con la *bossa-nova*, como cuenta Ruy Castro en su libro ya mencionado, muy pronto lo descubrieron "durmiendo con el enemigo"(33: 2011), esto es, en compañía constante de Vinícius de Moraes, João Gilberto y Tom Jobin.

2.5 Los hermanos de Campos; reivindicación del metalenguaje y crítica al nacionalismo en el ámbito de la música popular

El año de 1960 fincó un importante precedente en la historia de la canción *reproducida técnicamente*: Rocha Brito publicó "Bossa-Nova" en el *Correio Paulistano* y abrió la puerta para que, por primera vez, las expresiones cantadas obtuvieran una lectura pormenorizada en el ámbito académico. En palabras de Augusto de Campos, Brito realizó "a primeira apreciação técnica fundamentada da Bossa-nova" (1974:12). Esta aproximación inaugural, hecha dos años después de la eclosión del movimiento, demarcó el punto crucial en que cierto tipo de canción se consolidó como una expresión intelectual, y más puntualmente, dejó de ser sólo uno de los temas nacionalistas predilectos a los ojos de las élites intelectuales para convertirse en una manifestación artística de las mismas. El perfil de sus representantes fue simultáneamente erudito y popular; artistas (como Chico Buarque) de clase media y alta, formados en las bellas artes, que escogieron como medio de expresión un género considerado menor y lo llevaron hacia un nivel de autocrítica y refinamiento poético que bien podría equipararse al de la literatura escrita.

Consecuencia directa de esta intelectualización fue la paulatina incorporación de las expresiones cantadas dentro de los estudios académicos de literatura, la cual desembocó en los años ochenta en la fundación de un campo de estudio autónomo que, a semejanza del formalismo ruso, aspiraba a estudiar las formas cantadas de manera científica; me refiero a la semiótica de la canción⁵⁰. Antes de eso, dentro del ámbito de la crítica literaria más propositiva y de la música erudita de vanguardia, fueron apareciendo artículos en los que se efectuaba una labor analítica en diferentes niveles sobre canciones; en junio de 1966, Augusto de Campos publicó en el *Correio da manhã* "Da Jovem Guarda a João Gilberto" y, en octubre de ese mismo año "Boa Palavra sobre a Música Popular". El músico de cámara Júlio Medaglia, por su parte, publicó en diciembre "Balanço da Bossa-Nova" en el periódico *O Estado de São Paulo*. En octubre de 1967 Augusto dedicó otro artículo a la música: "Festival de Viola e Violência". Un mes después, un compositor y crítico musical erudito llamado Gilberto Mendes

⁵⁰ La semiótica de la canción es una rama disciplinaria que tomó como punto de referencia el concepto de isotopía, empleado por la teoría concreta, y lo relacionó con otra terminología básica derivada del estructuralismo saussuriano: los binomios significado-significante, forma-contenido. Luiz Tatit, pionero de este campo de estudio, afirmaba que en la canción existe una relación determinante entre letra y melodía a través de la cual se efectúa un bordado particular de elementos asociados al contenido y a la expresión. Según su planteamiento, es este bordado el que conforma la constitución misma del objeto y por consiguiente, de su identidad.

publicó “De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda” para el mismo periódico. Estos trabajos, recopilados en 1968 por de Campos en una antología titulada *Balanço da bossa: antologia crítica da moderna música popular brasileira*, tomaron como objeto de estudio, prioritariamente, las composiciones del movimiento de la *bossa-nova*, pero también abordaron la obra de Buarque, Roberto Carlos y, con enfático entusiasmo, la de los tropicalistas Veloso y Gil⁵¹.

La célebre compilación (más conocida por el nombre de su segunda edición ampliada *Bossa-nova e outras bossas* de 1974), constituyó el primer paso contundente hacia la apertura de los sectores intelectuales al estudio de la canción. Posteriormente, vendría su introducción a los estudios literarios de orden más estrictamente académico; el investigador norteamericano Charles A. Perrone menciona dos de los primeros documentos académicos sobre canción; *A poética de Chico Buarque* (1974) de Anazildo Vazconcelos da Silva y *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira* de Affonso Romano de Sant’Anna (1976). El primero de estos aborda las letras de las canciones de Chico Buarque y resalta en ellas su valor literario, subrayando la necesidad de “incorporar[-las] à Literatura Brasileira”. El segundo, también se enfoca en Chico y en los bahianos Veloso y Gil, pero no centra sus reflexiones sólo en las letras de sus canciones, sino en la apertura de horizontes poéticos posibilitada por un énfasis en el aspecto sonoro de la palabra.

Además de elaborar este pionero artículo académico, Sant’Anna contribuyó a aproximar la música popular y la poesía a través del ciclo de debates que organizó y que llevó por nombre “Expoesía I”. A este evento poético invitó a participar, en igualdad de condiciones, personalidades tanto del ámbito de la literatura (João Cabral de Neto) como de la música popular brasileña (Chico Buarque y Gilberto Gil). En este sentido, el investigador parecería contemplar dentro de la categoría de “poetas” tanto a artistas que se expresaban mediante su escritura como a otros que lo hacían a través del canto. Prueba de ello es que, para referirse a compositores populares, en su tesis *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*, usa el eufemismo “poetas de la canción”. En contraste con el ensayo de Vazcolcelos da Silva, anclado en un pensamiento letrocentrista, Sant’Anna pretende posicionar a la canción de finales de los

⁵¹ Si bien la temática de la canción popular ya habría generado innumerables artículos periodísticos (e incluso libros) por parte de la intelectualidad desde finales del siglo XIX, esta serie de ensayos marca un antes y un después en lo que respecta al estudio de canciones, ya que en ellos se vislumbra, de forma explícita y tajante, la superación del prejuicio que reduce a la canción a una forma artística menor y despoja de ella todo mérito intelectual y poético. En lo sucesivo, todas las referencias a estos artículos en la presente tesis fueron extraídas de la antología crítica *Balanço da Bossa-nova e outras bossas*, de 1974.

años sesenta como la última de una serie de tendencias en la poesía de vanguardia contemporánea, para lo cual, no le basta considerar su letra en tanto materialidad gráfica, sino que es necesario reivindicar también el aspecto sonoro de la palabra que, por mucho tiempo, habría permanecido a la sombra de la escritura.

Más adelante volveremos a las reflexiones de este pionero investigador, por ahora, conviene volver la atención hacia la figura de Augusto de Campos, cuya importante actuación precedió a la del último y fue determinante en la introducción de la música popular como un objeto de estudio literario. Según Perrone, el poeta concreto fue el primero en plantear el cuestionamiento acerca del significado de las canciones y aplicar sensatamente modelos literarios a la crítica musical (comparando los procesos antropofágicos de Caetano Veloso y Gilberto Gil con los de Oswald de Andrade y la lírica trovadoresca)., por ahora, conviene volver la atención hacia la figura de Augusto de Campos, cuya importante actuación precedió a la del último y fue determinante en la introducción de la música popular como un objeto de estudio literario. Según Perrone, el poeta concreto fue el primero en plantear el cuestionamiento acerca del significado de las canciones y aplicar sensatamente modelos literarios a la crítica musical (comparando los procesos antropofágicos de Caetano Veloso y Gilberto Gil con los de Oswald de Andrade y la lírica trovadoresca).

El deseo de legitimación de la canción popular por parte de Augusto es indudable. Según el investigador Lauro Meller: Augusto, "valendo-se de sua autoridade de poeta, tradutor e crítico de literatura, certamente auxiliou no processo de aceitação e legitimação da música popular no meio literário" (35). Una prueba de ello está en el ensayo de Brito de 1960 en el cual el musicólogo cita palabras del poeta en las que se pronuncia sobre el tema y afirmaba que en la *bossa-nova* existe un "processo dialético semelhante àquele que os poetas concretos definiram como isomorfismo" y que "a *intencionalidade crítica* de algumas das letras corresponde às manifestações da vanguarda poética, participando com ela de um mesmo processo cultural" (1974: 52).

Como vemos, Augusto de Campos ya señalaba (al menos desde 1960) a la música popular como una manifestación vanguardista equiparable al movimiento poético que él propio enarboló. No obstante, la reivindicación que efectuó a través de sus diversas publicaciones no tuvo un carácter generalizado, sino que apuntó específicamente a "algumas" composiciones; a saber, aquellas pertenecientes al corpus de la *bossa-nova* y del *tropicalismo*. En estos movimientos el poeta vislumbró, a todas luces, elementos poéticos propositivos que sugerían

"uma retomada da linha evolutiva"(63) de la música nacional— nótese que esta idea remite a una declaración hecha por Caetano Veloso para la *Revista Civilização Brasileira*⁵² que fue retomada por el poeta y teórico concreto por ser, en sus palabras, una de las más lúcidas autocríticas dentro de la música popular—. Según él, además de estos, existieron otros intentos que sugieren la retomada, pero "em nenhum deles ela chega a ser íntegra, integral" (63). En la lista de dichas tentativas fallidas (o parciales, si se quiere) se encuentran artistas como Edu Lobo, Maria Bethânia y Chico Buarque.

La opinión del poeta concreto sobre Chico, entonces, poseía un tono crítico. Aunque nunca lo dejó de reconocer como "um grande compositor" (143), elaboró sobre sus canciones varios juicios negativos. Si bien, dentro el marco inicial de la carrera del cantautor, Augusto de Campos vio con buenos ojos la canción "Pedro pedreiro"⁵³, a través de sus artículos "Festival de Viola e Violência" (1967) y "O Passo à frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil" (1968), criticó sin miramientos otras como "A banda" (1966), a "Roda viva"(1966) (y a "Carolina" — 1968— por lo que percibió como una fórmula compositiva "festivalesca" (127), en la expresión del propio Buarque, y una "crise de nostalgia dos bons tempos de antanho"(143), que le acarrea "certos aspectos negativos" como "a roda morta em que o querem colocar os velhuardiões do passado"(160). El teórico advertía que el cantautor estaba siendo sujeto a una forma de pensar arcaica que quería convertirlo en el último baluarte en contra de la evolución de la música nacional:

O Chico menos exigente de "Carolina" está sendo usado, muito mais do que pelos mecanismos da comunicação de massa, por uma crítica superada, presa a uma visão tímida e saudosista de nossa cultura musical, e que quer fazer dele o último baluarte contra a evolução da música popular, coisa que ele não merece (160).

Aunque la crítica de Augusto de Campos iba más dirigida al público que al artista, se puede percibir un tono recriminatorio hacia Chico por permitirse ser tomado como el estandarte de

⁵² En su ensayo "O Passo à frente de Caetano e Gilberto Gil", Augusto señala: "Numa entrevista de Caetano Veloso para a *Revista Civilização Brasileira*, n 7 (maio 66) descobri o que me pareceu ser a mais lúcida autocrítica da música popular brasileira." (143) El poeta transcribe su comentario crítico "Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação" (143).

⁵³ Esta afirmación deriva de un comentario hecho por Caetano Veloso en *Verdade Tropical* (1997). En dicho libro, el bahiano dedica varios párrafos a hablar sobre las canciones de Chico. Según el cantautor, mientras que "A banda" (1966) "era claramente uma obra menor", "Pedro pedreiro" (1966) sería una 'obra prima', a tal grado que despertó el interés de los poetas concretos: "No seu compacto de estreia ele tinha lançado duas obras-primas —Pedro pedreiro e Sonho de um Carnaval— diante das quais essa marchinha parecia o trabalho de uma criança. 'Pedro pedreiro', um marco na equação do problema participação versus qualidade estética, se tornara um sucesso imediato entre os estudantes que frequentavam os shows universitários de São Paulo e interessava (como vim a saber depois) aos formalistas da poesia concreta" (119).

un nacionalismo purista que repudiaba todo elemento extranjero e idealizaba la memoria de las prácticas musicales del pasado.⁵⁴ Para el poeta concreto, esta visión retrógrada, sumada “[à] pouca exigência” (160) empleada por Chico en “Carolina”, estaba conduciendo al estancamiento y a la falta de evolución de la música nacional. En cambio, de Campos elogiaba canciones como “Alegria, Alegria” (1968) y “Domingo no Parque” (1968) de Caetano y Gil, respectivamente, pues las veía como:

a tomada de consciência, sem máscara e sem medo, da realidade da jovem guarda como manifestação de massa de âmbito internacional, ao mesmo tempo que retomam a “linha evolutiva” da música popular brasileira, no sentido de abertura experimental em busca de novos sons e novas letras" (1974: 145).

Dicha toma de partido por parte de de Campos⁵⁵ se intuye desde el prólogo de *Balanço da bossa*, en donde Augusto se posiciona a favor de un arte nacional-universal (del cual el ejemplo máximo, según su perspectiva, serían Caetano y Gil con su poética antropofágica). Por su parte, declara abiertamente una batalla "contra os velhaguardiões de túmulos e tabus, idólatras dos tempos idos" (14), así como contra el "nacionalismo-nacionalóide em música" (15) que sería defendido por una parte considerable del público de Buarque.

Al igual que Augusto, su hermano Haroldo de Campos también mostró interés por las expresiones cantadas, específicamente por aquellas que estaban siendo desarrolladas por el grupo de los tropicalistas. En una entrevista que publicó en *Metalinguagens e outras metas* — bajo el subtítulo “Música y poesía”— hace notar la influencia que la poesía concreta tuvo "no lado mais experimental de nossa música popular, sobretudo aquele representado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Walter Franco”. Algunas líneas adelante, describe al primero de estos artistas como poseedor de una “sensibilidade ao mesmo tempo lírico-popular e metalingüístico- sofisticada” (284).

⁵⁴ El cantautor nunca cultivó prejuicios ni hacia el uso de extranjerismos ni hacia la composición dentro de géneros internacionales. Si bien la mayor parte de sus canciones recurren a géneros de tradición nacional como la samba, el *choro* y la valsa, *el Carioca* también compuso temas como “Jorge Maravilha” de 1969, con arreglos en rock; “A História de Lily Braun”, en 1983, mismo que en el que usa palabras anglosajonas como *dancing*, *zoom*, *blues*; “Anos Dourados” de 1986, un bolero y hasta un “Bolero Blues”, canción publicada en 2006.

⁵⁵ Como otra evidencia del partidismo de Augusto podemos mencionar el hecho de que el poeta incluyó, precisamente, artículos de Caetano Veloso y de Gilberto Gil en su compilación. Estos puntos de contacto nos hacen pensar en un diálogo armonioso entre concretos y tropicalistas (contrario a lo que sucedió con Chico). No obstante, hay que tener en cuenta que el anti-*saudosismo* adjudicable tanto a concretos como a tropicalistas no superó del todo la cuestión nacionalista vigente. Más bien, regresó a ella de forma crítica y le agregó antropofágicamente nueva información (como sonoridades extranjeras).

Resulta comprensible la preferencia por parte de estos dos grandes intelectuales hacia el movimiento musical que el bahiano enarboló; la compatibilidad de ideales artísticos y los lazos biográficos entre dichas personalidades favorecieron un diálogo fructífero, y con pocas tensiones entre ambas instancias. Además, es indiscutible el hecho de que el tropicalismo estuvo fundamentado en un espíritu crítico de sí mismo y de las tradiciones nacionales cantadas⁵⁶. No obstante, también habría que admitir que poéticas simultáneas a este movimiento desarrollaron, en este mismo sentido, una *intencionalidade crítica* (en la expresión de Augusto) y una sensibilidad *metalingüística-sofisticada* (en términos de Haroldo) sobre su propio quehacer. A este respecto, en 1973, el ya mencionado Affonso Romano identificó el disco inaugural del *Carioca* como un documento cantado que tematizaba la propia música, el cantor o el acto de cantar. Regina Zappa, biógrafa de Chico Buarque, apuntaba que:

Para o escritor Affonso Romano de Sant'Anna, na época diretor do Departamento de Letras da PUC-Rio, a graça naquele primeiro disco era mesmo uma ode à música. Segundo a revista *Veja*, de maio de 1973, ele “ressalta a extrema coêrencia com que Chico trabalha”. Segundo sua contagem, 11 das 12 músicas têm como tema a própria música, o cantor e o ato de cantar”: “A Rita” nao teria levado apenas”seu sorriso, seu assunto, seu retrato, seu trapo”, mas também “um bom disco de Noel”. Além de tudo, “deixou mudo o violão”(2011:35).

El descubrimiento de Sant'Anna es significativo; señala la diversidad y las grandes dimensiones del hemisferio metadiscursivo desarrollado por el *Carioca*. Los hermanos de Campos, en cambio, aunque llegaron a presentir dicha tendencia autorreferencial en Buarque, nunca la validaron explícitamente. Augusto, en particular, si bien no pasó por alto en su artículo “Viva a Bahia-ia-ia” la preocupación de Chico por la “roda-viva⁵⁷ da engranagem fabricadora de ídolos televisíveis” (160), esta le pareció ya muy trillada en tanto temática y, de forma

⁵⁶ Recordemos a este respecto los memorables versos metadiscursivos de Caetano Veloso (se você tem uma idéia incrível/ É melhor fazer uma canção/Está provado que só é possível/ Filosofar em alemão). Como vemos, ellos se caracterizan por su capacidad de exponer ideas y argumentos profundos acerca del propio quehacer artístico.

⁵⁷ La canción a la cual hace referencia el poeta es “Roda Viva” (1968). Cabe notar que el engranaje televisivo que menciona Chico en dicha composición tenía como fuente de combustible tanto el nacionalismo purista (que tanto criticó Augusto) como el internacionalismo propio del movimiento tropicalista. En la obra teatral de la cual hace parte la canción (también titulada Roda Viva), el cantautor denuncia, a manera de sátira, ciertos procedimientos empleados por la industria fonográfica para sacar provecho económico de polarizaciones hermenéuticas presentes en el imaginario del público, tales como arte extranjero vs arte nacional. La trama cuenta la historia de un ídolo de la canción cuya vida es manipulada por su representante *Anjo* quien, entre otras cosas, le sugiere cambiar su nombre de Benedito Silva a Ben Silver por entender que un alias extranjero contribuiría a formarle una imagen pública favorable y a volverlo más famoso. Desde nuestra perspectiva, más que una reacción en contra de la influencia extranjera en el arte nacional, este gesto crítico por parte de Chico constituyó un intento de hacer evidente ciertas determinaciones que la industria trajo al quehacer disciplinario.

general encontró los tópicos del compositor demasiado estereotipados, partícipes de una “maré redundante de violas e marías” (153).

El rechazo al nacionalismo/*saudosismo* (productivo e interpretativo) pesó tanto en Augusto que quizá a razón de este mismo desdén radical, el poeta y teórico concreto no reconoció en el metadiscurso de Chico una autocrítica propositiva; por el contrario, sus reflexiones y comentarios referentes a la disciplina de la canción —a razón de estar dentro de un contexto en el que narradores, personajes, espacios y objetos internos poseían una connotación *saudosista/nacionalista*— fueron tomados por el concretista como estandartes de una visión hegemónica purista y conservadora que repudiaba los elementos extranjeros y elogiaba los locales.

No obstante, cabe considerar con detenimiento la gran brecha que en ocasiones se abre entre la intencionalidad de un artista y la interpretación de su obra. El *Carioca*, por ejemplo, a pesar de ser tomado por cierto público como un estandarte de purismo y *ufanismo*,⁵⁸ nunca se asumió como un adulator de lo nacional. Por el contrario, en alguna ocasión se sintió sorprendido al constatar que su canción “Apesar de você” (1970) formaba parte del repertorio de grupos de derecha, junto a himnos patrióticos ultra-nacionalistas que elogiaban al Estado totalitario tales como “Meu Brasil, eu te amo” (1970) de Dom e Ravel. Así lo señala Walter Homem (en su libro *Histórias de canções* de 2009): “Convidado para tocar numa churrascaria em São Paulo, ele se espantou ao ver que as pessoas que cantavam entusiasticamente ‘Apesar de você’ eram as mesmas que minutos antes faziam o mesmo com Meu Brasil, eu te amo”(86).

Si bien no se consideraba un *ufanista*, el compositor tampoco negaba su gusto por lo brasileño. En una entrevista que integra el documental *Anos Dourados* (2014), Buarque afirmó que existe una “maneira certa de gostar da coisa brasileira” y esta no es “encher a boca e gritar Brasil!” sino “interessar-se pela [...] [sua] natureza e [as suas] [...] peculiaridades”. En concordancia con esta opinión, sus canciones dan evidencia de una gran erudición en lo que a asuntos nacionales se refiere; desde zoología (“Sabiá” de 1968 y “Passaredo” de 1976) hasta gastronomía (“Feijoada completa” de 1978) y, en especial, en lo que respecta al uso impecable de la lengua portuguesa (tanto del registro hablado como del escrito). A propósito de esta última característica, Carlos Rennó señala:

⁵⁸ El significado de esta palabra según el Diccionario *Priberam* es: “Atitude ou comportamento de quem se orgulha ou se regozija excessivamente de algo.”

Às vezes Chico emprega, igualmente, como se intencionasse resgatá-los do dicionário e pô-los em circulação na corrente sanguínea do idioma vivo, vocábulos de sua eleição como “gelosia, miúra, alabastro, charola, bochincho” e outros. Da mesma forma que é capaz de convocar as gírias mais atuais e próprias para ações como as descritas em “Pivete (de 1978, sobre música de Francis Hime), em que assistimos a um verdadeiro show de poesia de rua, ágil e lépida como a personagem em foco (2014: 129).

El conocimiento profundo de la lengua nacional (en sus diversos registros⁵⁹) pero también, de forma enfática, la conciencia de las relaciones cancionista-canción-público hecha manifiesta a través de su metalenguaje intradiscursivo son dos cualidades críticas y poéticas ante las cuales valdría la pena volver a preguntarnos, a más de cuarenta años de la publicación de *Balanço da bossa*; ¿será que Chico no merecía haber formado parte del canon musical elaborado por Augusto a la luz del célebre comentario de Cataeno Veloso⁶⁰?

Anteriormente constatamos que el teórico y poeta concreto no contempló al *Carioca* dentro de la lista de cantautores que habrían retomado la línea evolutiva de la música nacional, pues consideró que su desempeño sólo ameritaba un reconocimiento parcial en la conquista de la anhelada evolución musical. Más allá de esta descalificación, Chico no fue ajeno a la cuestión; a través de su hemisferio autocrítico se manifestó respecto a asuntos referentes a la evolución y a la continuidad de la música nacional. En la metacanción "Amanhã, ninguém sabe" (1966), por ejemplo, la voz locutiva pertenece a un sambista de la nueva escuela que asume como propia la tarea de continuar la tradición musical del género y hacerlo evolucionar:

Hoje, eu quero
Fazer o meu carnaval
Se o tempo passou, espero
Que ninguém me leve a mal
Mas se o samba quer que eu prossiga
Eu não contrario não
[...]
Hoje, nada
Me cala este violão
Eu faço uma batucada
Eu faço uma evolução

⁵⁹ La diversidad de registros también da cuenta de un ensayo constante de las diversas voces que integran la nación, muchas de ellas históricamente marginadas (piénsese en la voz femenina, la del homosexual, la del músico de calle, entre otras).

⁶⁰ “Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar organicidade para ter um julgamento de criação” (63)

La samba, como vemos, es representada por el *Carioca* como una entidad inmaterial que demanda al personaje sambista que dé continuidad al ritmo de los tiempos pasados en las nuevas generaciones. Dicha solicitud es recibida de manera asertiva; el músico-personaje (que se asemeja al propio autor por el hecho de ambos ser compositores) afirma que no va a contrariar los deseos de la musa y que, en este sentido, se asumirá como el medio a través del cual se llevará a cabo la antedicha evolución.

Aunque fue compuesta antes de que hubieran sido escritos los artículos de Augusto sobre música popular revisados aquí, “Amanhã ninguém sabe” parecería una respuesta a la crítica de su obra por parte del poeta concreto; en ella Buarque se reconoce como parte activa de una tradición nacionalista— nótese en este sentido el empleo de un personaje tan estereotípicamente brasileño como el músico popular así como de la construcción lírica de una ambientación conformada por elementos representativos de la nacionalidad (como la batucada, la guitarra, el carnaval)— y, al mismo tiempo, reivindica su lugar como parte integrante del fenómeno evolutivo suscitado dentro de la música brasileña durante la década de los sesenta. En este mismo sentido, dentro del marco de una entrevista publicada en el periódico *O Pasquim* en 1970, Chico declaró: “É claro que a música tem que evoluir, eu sou a favor de tudo que é evolução” (s/n).

A pesar de las tensiones y disonancias artísticas entre Augusto, Haroldo y Chico, no conviene ver estas polémicas como algo nocivo para la disciplina, sino como muestras de la riqueza y de la diversidad de pensamientos involucrados en el quehacer productivo y receptivo del objeto artístico; mientras que los concretos apadrinaron un tipo de canción que, a la manera de Oswald de Andrade, aspiraba deglutir antropofágicamente toda la información al alcance (y, con especial énfasis, la información extranjera), Buarque pensaba que no había necesidad de buscar el abrigo de géneros extranjeros para alcanzar la evolución artística puesto que la tradición nacional ya tendría "dentro de sí" posibilidades de renovación. Así lo declaró al periódico *Última Hora* en 1968: "É certo que se deve romper com as estruturas. Mas a música brasileira, ao contrário de outras artes, já traz dentro de si os elementos de renovação. Foi com o samba que João Gilberto rompeu as estruturas da nossa canção"(73). Más allá de las innegables cualidades propositivas en la obra de Chico Buarque, este rechazo hacia los elementos extranjeros en la confección de la mayoría de sus canciones, sumado al ferviente nacionalismo identificable en los receptores históricos de las mismas, fueron factores que llevaron a Augusto a negarle la entrada a Buarque a su canon musical personal.

Sin embargo, el rechazo a Chico no fue algo generalizado. De hecho, como señala Perrone, las composiciones del *Carioca* no sólo fueron las primeras que llamaron la atención de los investigadores en el ámbito académico sino que, además, fueron más aclamadas que las de cualquier otro compositor, tanto por parte de críticos de música popular como de críticos literarios⁶¹ (63). Esta positiva recepción (poseedora de un gran impacto en más de un ámbito de las artes brasileñas) no es verificable sólo en la academia. Podemos encontrar también artículos periodísticos en los que grandes figuras de la literatura brasileña (como Clarice Lispector, Drummond de Andrade y Nelson Rodrigues) aplauden y respaldan las canciones del *Carioca*.

Este panorama histórico nos obliga a replantearnos la cuestión propuesta por Augusto de Campos y a ampliarla: no basta preguntarnos nuevamente si las canciones de Buarque representaron una evolución en la línea musical brasileña sino, también, si lo hicieron en el ámbito literario. Al cotejar el impacto actual de su obra —la cual fue premiada en 2019 con el más importante galardón literario de la lengua portuguesa, el Premio Camões— la respuesta se vislumbra afirmativa; sus más de doscientas canciones publicadas hasta el día de hoy exhiben técnicas y procesos al mismo tiempo musicales y literarios que ponen en evidencia la aspiración discursiva de evolucionar en formas y en significados. Exhiben también dos cualidades que fueron alabadas por los poetas concretos en el ámbito de la canción tropicalista y que también comprueban el impulso evolutivo en Buarque: la intencionalidad crítica y la sensibilidad metalingüística.

El primer término tiene que ver con la capacidad del *Carioca* de comentar sus propias canciones y su estilo compositivo a través de las letras de sus canciones. El segundo, muy próximo del primero (pues como decía Haroldo de Campos: crítica es metalenguaje), apunta hacia una conciencia intratextual manifiesta de las características tanto del quehacer compositivo como de la forma en que éste se inserta en la tradición de la canción y en su contemporaneidad. En el subtema “Reflexões metalingüística do *eu* na canção”, Perrone señala que, en el cuarto LP de Chico, la alusión al propio repertorio fue una característica marcante. Al respecto menciona como ejemplo “Essa moça tá diferente” en donde la voz locutiva constata los cambios acaecidos en la música popular y en el gusto del público joven, ambos simbolizados por la figura del personaje de la “moça”:

⁶¹ El investigador cita un texto universitario más, de 1972, en donde su autor (el crítico literário Afrânio Coutinho) posiciona a Chico Buarque como “o maior poeta da geracao nova”.

Essa moça tá diferente
Já não me conhece mais
Está pra lá de pra frente
Está me passando pra trás

Essa moça tá decidida
A se supermodernizar
Ela só samba escondida
Que é pra ninguém reparar

Eu cultivo rosas e rimas
Achando que é muito bom
Ela me olha de cima
E vai desinventar o som

Faço-lhe um concerto de flauta
E não lhe desperto emoção
Ela quer ver o astronauta
Descer na televisão

Essa moça é a tal da janela
Que eu me cansei de cantar
E agora está só na dela
Botando só pra quebrar

Resulta un gesto importante que, como apunta Perrone, Chico escriba las estrofas de esta canción en cuerdas, una de las expresiones más divulgadas de la poesía popular y utilice dicha forma para hacer observaciones irónicas sobre los cambios en los valores culturales y del gusto musical. Considera significativo también el hecho de que la tipología de “moça na janela” haga referencia a personajes femeninos de canciones previas como “Ela e sua janela”, “Carolina” y “Januária”. En “Agora Falando sério”, el investigador también observa una revisión del propio repertorio. El *yo* que desarrolla el discurso en la canción manifiesta contrariedad y severas dudas personales sobre su estilo compositivo:

Agora falando sério
Eu queria não cantar
A cantiga bonita
Que se acredita
Que o mal espanta
Dou um chute no lirismo
Um pega no cachorro
E um tiro no sabiá
Dou um fora no violino
Faço a mala e corro
Pra não ver a banda passar

Según Perrone tales cuestionamientos, así como el rechazo a los antiguos valores musicales, se manifiestan a través de referencias a canciones anteriores. “A cantiga bonita” remite al proverbio “quien canta sus males espanta” e implica una referencia a la canción de protesta. “Lirismo” abarcaría una parte significativa de las primeras canciones de Chico. “Sabiá” se refiere a la canción compuesta junto a Tom Jobim. “Violino” puede representar los arreglos de cuerda usados en algunas de sus primeras músicas sentimentales. Finalmente, la obvia referencia a “a banda”, canción que lo llevó a la popularidad. En síntesis, para Perrone, el fenómeno autoreferencial en Chico implica revisión y alusión al propio repertorio. Por su parte, operan también en las metacanciones de Chico otros procedimientos como el uso de elementos musicales que contribuyen al autocuestionamiento y a la revisión de los métodos compositivos. Esta misma canción da testimonio de lo anterior; en ella Chico abandona los esquemas instrumentales brasileños y adopta un formato más *soft-rock*. (93)

Haroldo de Campos, por su parte, trabajó extensamente sobre el metalenguaje, sólo que, a diferencia del cantautor, el poeta y teórico concreto lo abordó desde un nivel teórico. De Campos, al igual que su contemporáneo argentino Walter Mignolo, defendía la idea de que los discursos se autodefinen. A lo largo de *Metalinguagem e outras metas* reivindica esta función del lenguaje y denuncia el recelo de cierta crítica contra el carácter metadiscursivo de algunos discursos que poseen la capacidad de comentar y de teorizar sobre su propio ser. Particularmente, el poeta habla del caso de la *metapoesía* en su ensayo “Minha relação com a tradição é musical”:

É curiosa a suspeita que certa crítica levanta contra os poetas-teóricos, talvez por se ver por eles ameaçada naquilo que considera como um espaço privativo. Como se os poetas, por definição, devessem ser “curatelados”: bons selvagens”, “incapazes” eternamente afetados de “menoridade”, cabendo à crítica explicar-lhes o sentido de sua atividade, que lhes brotaria com pureza do “coração” [há uma] suspicácia contra a “metalinguagem”, contra o poeta capaz de unir intelecto e sensibilidade, o poeta douto, o escândalo da erudição.” (1982: 259-260)

El comentario que hace el concreto con respecto a la exclusión de los poetas-teóricos del ámbito del intelecto, podría ser trasladado, palabra por palabra, del terreno de la poesía-teórica/crítica al de la metacanción de Chico Buarque; existía en aquel tiempo un prejuicio (aún hoy vigente) por parte de ciertos sectores de la intelectualidad hacia géneros artísticos considerados “menores” (como la canción, el cine, entre otros). La actuación poética y biográfica de Augusto y Haroldo de Campos significó un primer paso en la lucha contra este tipo de pensamiento.

2.6 Drummond, Rodrigues y Lispector; la intelectualidad respalda "A Banda"

Además de los concretistas, otras figuras de la literatura brasileña prestaron atención al arte cantado y, de forma específica, a la obra más temprana de Chico. Algunos de ellos apadrinaron al joven cantautor a través de sus opiniones públicas positivas. Por ejemplo, el poeta y periodista Carlos Drummond de Andrade, en 1966 publicó una crónica elogiándolo y dando cuenta del buen recibimiento de su canción "A Banda" (1967): “A Felicidade geral com que foi recebida essa banda tão simples, tão brasileira e tão antiga na sua tradição lírica, que um rapaz de pouco mais de vinte anos botou na rua, alvoroçando novos e velhos, dá bem a ideia de como andávamos precisando de amor⁶²”. Nótese que a Drummond parecería no molestarle las connotaciones nacionalistas-*saudosistas* de la canción de Chico pues, para describirla, emplea en tono elogioso adjetivos como “simples”, “brasileira” y “antiga”.

Por otro lado, otro de los intelectuales que recibió con aplausos esta marcha fue Nelson Rodrigues, quien declaró para *O Globo* en octubre del mismo año: “A banda começa uma nova época da música popular no Brasil”(44). Contrario a Augusto de Campos, el célebre dramaturgo describe esta canción como un paso adelante en la historia de la música nacional.

Una última figura del ámbito de la literatura escrita que dialogó (y, en este sentido, se emparentó) con el *Carioca* fue Clarice Lispector. En 1968 la narradora le realizó una entrevista para *Manchete* en la que, a manera de preámbulo de sus cuestionamientos, describió "A banda" en el mismo sentido que Drummond, es decir, como heredera de una tradición lírica brasileña antigua, sin embargo, duradera y plenamente vigente: “A banda lembra música de nossas avós

⁶² Apud. *Histórias de canções* (2009) de Wagner Homem (44).

cantarem: tem um ar saudoso e gostoso de se abrir um livro grosso e encontrar dentro uma flor seca que foi guardada exatamente para durar. De onde você tirou essa modinha **tão brasileira?** Qual a fonte de inspiração?”⁶³

Nuevamente, las connotaciones nacionalistas/*saudosistas* de la obra del *Carioca* parecen ser percibidas como atributos positivos, esta vez por parte de Clarice Lispector. Contrario a lo que sucede con los concretistas, entonces, la concepción literaria de estos autores no establece relaciones tensas ni con la *saudade* ni con “a coisa brasileira”.

2.7 Tom Jobim; una rama híbrida entre la tradición musical de las clases populares y la tradición erudita nacionalista

En aquella entrevista que le hizo Clarice Lispector a Chico Buarque en 1968, momentos antes de plantearle una pregunta sobre la canción "A banda", la autora de *A hora da estrela* aconseja al cantautor acercarse a la obra del compositor erudito Heitor Villa-Lobos para descubrir sus métodos de creación: "Cómo é que Villa-Lobos criava? Seria interessante para você saber". El comentario, aunque pasajero, delata la asociación que hace la narradora entre las canciones de Buarque y la música erudita de tradición nacionalista.

Por supuesto que el nombre y la poética de Villa-Lobos no resultaban desconocidos para Chico en ese entonces. Según lo que él mismo responde a Clarice, la apreciación de la obra de este gran músico nacionalista (que también fuera uno de los protagonistas de la semana del 22 en São Paulo, al lado de Sérgio Buarque) fue incentivada por mediación de una de las ramas primarias en su genealogía: Tom Jobim.

Este personaje, que habría llegado a convertirse en la década de los años sesenta en uno de los artistas brasileños más reconocidos fuera de su país, manifestó en varias ocasiones un profundo respeto por Villa-Lobos. En una de sus declaraciones, publicada en el libro *3 Antônios e 1 Jobim*, señaló: “Villa-Lobos e Debussy são dois influências profundas na minha cabeça”[...]“Ele era um gênio! Sempre tive uma enorme admiração por Villa-Lobos”(67).

En correspondencia con dicha admiración, tanto su obra como su persona dejan entrever el fuerte influjo compositivo que ejerció sobre su visión musical. Además de la actitud abiertamente nacionalista, el gusto por los puros y por los pájaros endémicos de Brasil, Jobim heredó del compositor erudito la capacidad de conciliar a través de su poética (y de sus varias

⁶³ Entrevista disponible en la siguiente dirección web: <http://www.elfikurten.com.br/2016/06/chico-buarque-entrevistado-por-clarice.html>

facetas artísticas) diversos elementos discursivos tales como el impresionismo erudito de Debussy, la poética de géneros populares como el *choro*, la samba y la literatura nacional. La integración y el continuo uso de conocimientos provenientes de ámbitos en apariencia tan distantes nos habla de un hibridismo compositivo que se vislumbra arraigado dentro de las prácticas musicales nacionales y que será necesario enfocar con detenimiento en este subtema.

Vale notar que, de la misma forma en que Jobim asumió abiertamente el legado de Villa-Lobos, Chico Buarque, a su vez, constató la gran influencia que ejerció sobre su obra y su persona su “maestro soberano”, el también llamado *Antonio Brasileiro*. En el documental *Anos Dourados*, el *Carioca* señala a su respecto: “na minha genealogia musical ele é o primeiro que está ali[...]ele é meu maestro soberano”. Así pues, a la luz de esta analogía genealógica, podríamos describir a Tom Jobim como una rama contigua a la de Buarque (la inmediatamente precedente), la cual lo enlaza con los más hondos cimientos de la música nacionalista brasileña. No obstante, hay que considerar que en un país híbrido como Brasil (formado a través del sincretismo radical de culturas), dichas profundidades no albergan una única tradición musical, sino que en ellas se combinan las raíces de al menos dos diferentes especies de árboles: el nacionalismo musical de ámbito erudito y el nacionalismo de índole popular.

Por un lado, la primera de las tradiciones mencionadas posee, por sí misma, un acentuado carácter híbrido; sin dejar de lado sus bases musicales europeas, esta vertiente artística comenzó a entablar, desde mitad del siglo XIX, diálogos con las llamadas tradiciones populares. Esto, con el propósito manifiesto de alcanzar la autonomía artística frente a Europa al retomar elementos culturales que se consideraban representativos de la nacionalidad, por ejemplo, aquellos asociados a la cultura afrobrasileña o indígena. Como antecedentes de este pensamiento artístico y político podemos citar la “Pequena suite para piano, Quilombo” de Antonio Carlos Gomes de 1857, pieza que es señalada como el primer ejemplar de nacionalismo musical erudito y que fue compuesta en homenaje a conocidos casos de esclavos fugitivos que formaron comunidades independientes. En esta misma línea de construcción identitaria, también tenemos el tema “Variações sobre un tema popular brasileiro” de Alexandre Levy, escrito en 1884, cuyo título en sí mismo ya es significativo.

Como miembro de esta tradición erudita nacionalista que tomaba el elemento popular como materia prima para el desarrollo de su quehacer, Villa-Lobos se interesó enormemente por el estudio de las expresiones culturales autóctonas. Al igual que Mário de Andrade, realizó varios viajes al Norte y al Noreste de Brasil con el fin de reunir datos y hacer registros formales

sobre instrumentos y *cantigas de roda*. En 1945, publicó *O Guia Prático*, una compilación de algunas de las canciones folclóricas que había encontrado en sus investigaciones. A su vez, estos (y otros) registros de naturaleza antropológica sirvieron de inspiración al músico para componer piezas eruditas como el poema sinfónico “Uirapuru” (1917).

El folclorista y músico erudito tenía la convicción de que cualquier arte que mereciera ser llamado digno representante de la nación debía de tener como trans fondo la raíz popular. Para él sólo dicho cimiento otorgaría el carácter de nacionalidad a las piezas (siempre y cuando sus compositores dominaran los códigos eruditos). En esta dirección se dirigen obras de su autoría como la quinta para piano "Alma brasileira" (1926), la popular serie "Bachianas Brasileiras" (1930-1945), “Suite Popular Brasileira”(1955) y “A Floresta Amazônica”(1958).

A su vez, Tom Jobim, formado musicalmente de la mano de célebres personalidades del ámbito erudito —como Hans Joachim Koellreutter (graduado de la Academia de Música de Berlín), Lucia Branco (maestra de los más reconocidos pianistas del país), Tomás Terám (amigo de Villa-Lobos) y el propio Villa-Lobos— también se inclinó por desarrollar un arte sofisticado de connotaciones nacionalistas a partir de elementos populares (y por lo tanto, un arte híbrido). En este ámbito, el compositor creó un corpus sinfónico inspirado en lo que Villa-Lobos llamó “folclor natura”, esto es, el estudio de las particularidades naturales (zoológicas y botánicas) de cada región. Como ejemplo de este tipo de composición podemos citar la *Sinfonia do Rio de Janeiro* (1954), que aborda las bellezas naturales de su ciudad natal y está dividida en tres partes: la montaña, el sol, el mar. Por su parte, en este mismo sentido, tenemos a “Arvoredas de Brasília” (1961), pieza que fue compuesta a petición del entonces presidente Juscelino Kubitschek con motivo de la inauguración de Brasilia y que, según investigadores como Clairton Rosado, constituye una obra programática que intenta representar, a través de la música, la geografía del Planalto Central antes de la llegada del hombre, la construcción de la nueva urbe y la celebración por tal proeza.

En la cúspide de esta genealogía artística erudita (interesada en desarrollar su trabajo mediante un ejercicio de apropiación de elementos populares) podemos encontrar a Chico Buarque, compositor que, a ejemplo de Jobim, imprimió en sus canciones una sofisticación poética y musical que no demeritaba su carácter popular sino que trabajaba a partir de éste; además de poseer un dominio de los diversos registros de la lengua brasileña (uno de los elementos identitarios por excelencia), en ellas abundan tópicos populares asociados con la

brasileridad; la gastronomía (piénsese en “Feijoada completa” de 1978), las fiestas tradicionales (“Sonho de um Carnaval” de 1966, “Noite dos mascarados” de 1967) y, por supuesto, las tradiciones musicales antiguas (cuyos ejemplos serán desarrollados en el capítulo 3). Al respecto de la destreza lingüística de su pupilo para desarrollar tales temas, Tom señaló para *Anos Dourados*: “O que eu acho mais extraordinário aqui do meu amigo e parceiro Chico Buarque é que ele fala português, esse é um negocio extraordinario. Quando faz uma letra eu fico incrível, louco” (23:48-24:10).

Por otro lado, conviene enfocar brevemente otra de las raíces fundamentales dentro del árbol de la música brasileña: la tradición nacionalista de índole popular (tanto aquella que precedió al advenimiento de los medios técnicos de fijación y divulgación masiva cuanto la que se forjó a partir de estos). A dicha raíz, que nutrió los movimientos musicales más destacados de la década de los sesenta, la conforman personalidades de ascendencia afrobrasileña, así como blancos de clase media que comenzaron a adquirir fama desde principios de siglo por su desempeño musical: Sinhô, Pixinguinha, Donga, João de Baiana, Heitor dos Prazeres, Almirante, Noel Rosa, Lamartine Babo, Ary Barroso, entre otros integrantes de la *velha guarda*.

Villa-Lobos fue de los primeros compositores eruditos en relacionarse con esta genealogía de artistas populares y, en este sentido, uno de los primeros en convertirse por voluntad propia en un miembro político de la misma. Si bien el respetado “intelectual mayor” (autor de la pieza “Choros” —serie escrita entre 1920 y 1929—) nunca se asumió como músico popular, sí frecuentó desde su juventud auténticas fiestas de *chorones* y *seresteiros* (músicos de serenata), incluso, llegó a hacer amistad y tocar junto a celebridades como Catulo da Paixão Cearense, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros y João Pernambuco. Ramas arriba, Tom Jobim y Chico también establecerían contactos fundamentales con dicha ramificación y llegarían a fusionarse con ella.

Gracias a su apertura y a su multidisciplinariedad, Jobim representó para los compositores emergentes de la generación de los sesenta no solamente un puente hacia la antigua tradición nacionalista de índole erudita sino, también, hacia genealogías musicales populares. El influyente compositor de “Chega de saudade, aunque nunca ocultó sus

pretensiones eruditas, tampoco dejó de asumirse como un músico popular⁶⁴. En varias ocasiones reconoció el influjo que recibió de la música que escuchaba en la radio y se declaró gran admirador de compositores populares como Dorival Caymmi (que se tornó su gran amigo), Pixinguinha (de quién llegó a grabar en 1963 “Carinhoso”, uno de sus grandes clásicos) y Radamés Gnattali (uno de los más importantes arreglistas de música popular en la primera mitad del siglo). En este sentido, esta otra ramificación musical —que fuera divulgada mediante la vasta proliferación de los fonógrafos y de los aparatos de radio— fungió como una fuente de enseñanzas que, a la par de su formación erudita, ayudó a forjar una concepción musical que influiría determinantemente en las siguientes generaciones.

Recordemos que fue precisamente en el ámbito musical popular donde Jobim adquirió popularidad y prestigio; primero a nivel nacional con la grabación de “Teresa da praia”(1954) en la voz de Lucio Alves y Dick Farney y, posteriormente, con la publicación de *Orfeu* (1959), película dirigida por Marcel Camus que tuvo como *soundtrack* una pieza de su autoría llamada “A felicidade”. Este largometraje, ganador de La Palma de Oro en Cannes y el Oscar en 1959, significó una puerta de entrada para su música al mercado internacional, especialmente en países como Francia y Estados Unidos⁶⁵.

Otra evidencia de la relación de Tom Jobim con el ámbito popular son las múltiples versiones a canciones populares que realizó a lo largo de su vida⁶⁶. En 1995, a petición de Ana y Paulo Jobim (esposa e hijo), Almir Chediak decidió editar *A minha alma canta*, un CD compilación en el que el compositor interpreta diversas versiones de célebres compositores populares de la *velha guarda*, entre ellos, Noel Rosa, Dorival Caymmi y Ary Barroso. El propio Chico Buarque constata el enorme gusto que tenía Jobim por tocar clásicos radiofónicos;

⁶⁴ Aunque nunca escondió sus aspiraciones de ser reconocido como un músico sinfónico, Jobim tampoco dejó de asumirse como músico popular. En 1992, dos años antes de su muerte, el compositor declaró para el documental *A casa do Tom*: “a imprensa brasileira luta por uma causa perdida: tornar um compositor popular [como eu] antipopular, que o povo não goste dele” (26:32). Esto, en respuesta a diversas críticas que recibió dentro de Brasil a causa del éxito de la *bossa-nova* en territorio norteamericano.

⁶⁵ En particular, la canción “Corcovado”(1960), en la cual hace referencia a uno los lugares representativos de la nacionalidad, se tornó bastante popular en suelo estadounidense. Posteriormente, vendría la consolidación del movimiento con “A garota de Ipanema”, misma que en 1965 fue señalada por la Rolling Stone como la canción más escuchada del mundo, sólo después de “Yesterday” (del mismo año).

⁶⁶ En 1995, a petición de Ana y Paulo Jobim (esposa e hijo), Almir Chediak decidió editar *A minha alma canta*, un CD /compilación en el que el compositor interpreta diversas versiones de célebres compositores populares de la *velha guarda*, entre ellos, Noel Rosa, Dorival Caymmi y Ary Barroso. El propio Chico Buarque constata el enorme gusto que tenía Jobim por tocar clásicos radiofónicos, además de algunas piezas orquestales de Villa-Lobos.

además de algunas piezas orquestales de Villa-Lobos, el *Carioca* recuerda haber aprendido con él “Sem compromisso” (1943) de Geraldo Pereira.

En vista de sus diversas facetas artísticas, podríamos catalogar a Tom Jobim dentro de una tipología compositiva muy específica en el panorama musical brasileño: la del músico de formación erudita que se desenvuelve mayoritariamente dentro del ámbito popular. Dicha posición extremadamente híbrida le dio la posibilidad tanto de realizar un arte erudito a partir de elementos populares como, a su vez, de nutrir con un aliento sinfónico su faceta popular. Como lo afirmó el Doctor en Guitarra, Daniel Wolff: “Cancões populares escondem referencias a Villa-Lobos e ao romantismo enquanto obras sinfônicas assumem os acordes da bossa-nova” (s/n).

Por si fuera poco el hibridismo implícito en estas dos facetas musicales, Tom Jobim también entabló relaciones con varias fuentes literarias nacionalistas; según menciona Heloísa Maria Murgel Starling en su artículo “Tom e Rosa” (2010: 56), la canción “Matita Peré”(1973) hace alusión a al menos tres autores de literatura escrita: Guimarães Rosa, específicamente, al cuento “Duelo” de su libro *Sagarana* (1946); a la novela *Chapadão de Bugre* de Mário Palméiro, de 1965; y al poema “Um Chamado João” de Carlos Drummond de Andrade (compuesto en 1967, en homenaje luctuoso a Guimarães).

El hibridismo propio de Jobim, en suma, propició el diálogo en diferentes sentidos entre ámbitos populares, eruditos; musicales y literarios. No obstante, no se trató de uno abiertamente antropofágico como el que desarrollaron los integrantes del *tropicalismo*. Recordemos que el compositor no entabló una relación cercana con géneros extranjeros como el *rock and roll* y la *psicodelia*. De hecho, llegó a declarar para el documental *Anos Dourados* (2014): “Eu devo carregar nas costas a cruz da música brasileira, senão vou fazer o que? Começar a tocar *rock* com Chico Buarque?” (26:12-26:27) En este sentido, Tom Jobim puede ser ubicado dentro de línea de pensamiento erudito que optó por no incorporar en su poética elementos provenientes de los géneros radiales extranjeros y abogó, más bien, por la reapropiación de tradiciones populares como la samba y el *choro*.

Además de seguir esta misma línea de trabajo nacionalista, Chico Buarque también ocupó un lugar perfectamente armónico entre ámbitos como la música popular, la música erudita y la literatura. El influjo de Jobim, sin duda, contribuyó a tal formación híbrida; al igual que su alumno, Chico se tornó conocedor de la música popular, de la música de concierto y de la literatura.

Al enforcar, por ejemplo, las relaciones del *Carioca* y de su obra con este último ámbito se hace evidente cuán diversas y numerosas son. Como se mostró en el apartado 2.3, el brasileño es reconocido como un intelectual de altos vuelos no sólo por su prolífica obra cantada sino en vista de su incursión nada desdeñable dentro otros géneros literarios como la novela, el teatro, el cuento infantil y la poesía. Lo que esta diversidad textual tiene en común es el reconocimiento por parte de la comunidad de ese calificativo más cultural que inmanente al que llaman calidad literaria. Podríamos, en este sentido, aplicar el comentario que hace José Saramago sobre su novela *Budapest* a toda su obra:

Chico Buarque ousou muito, escreveu cruzando um abismo sobre um arame, e chegou ao outro lado. Ao lado onde se encontram os trabalhos executados com mestria, a da linguagem, a da construção narrativa, a do simples fazer. Não creio enganar-me dizendo que algo novo aconteceu no Brasil com este livro. (s/n :2003)

Por otro lado, una prueba del buen recibimiento de su obra dentro del contexto de la música de concierto es el hecho de que, en 1967, el director Isaac Karabtchevsky presentó un arreglo sinfónico de sus canciones más famosas en el Theatro Municipal de Rio de Janeiro. En este sentido, también es significativo el hecho de que el propio Chico se asumió en diversas ocasiones como un consumidor de música erudita. Según lo señala Regina Zappa en *Para seguir minha jornada*, el *Carioca* declaró 1967 para la revista *Fatos e Fotos*: "Na música erudita já torci por Beethoven, Bach, Vivaldi e Albinoni, e de cada vez, Villa-Lobos"(46).

Finalmente, dentro del ámbito radial (y, por lo tanto, popular), el cantautor fue reconocido desde los comienzos de su carrera como una especie de reencarnación de Noel Rosa. Según lo que señala Regina Zappa, antes del estallido de "A banda" (1966) personalidades del periodismo como Táríck de Sousa y Ari Vasconcelos, ya habían comparado a Chico con Rosa (y con otros cantautores populares como Ataulfo Alves). Con base en esta misma raíz genealógica, Vinícius de Moraes señaló que el joven compositor era: "quase neto ou bisneto de Pixinginha, sobrinho de Noel Rosa" (78). En este mismo sentido, Zappa cita una declaración del *Carioca* para *O Globo*, realizada en 1966, en la que expresa: "Gosto demais de Ataulfo [...] Vultos da música brasileira, para mim, são: Noel, Ismael [Silva], Jobim, Caymmi, Baden e Vinícius" (2011 :79).

Casi cuatro décadas después, en 1993, Buarque reafirmaría esta genealogía híbrida a través de "Paratodos" (1993). En dicha metacanción metaficcional⁶⁷ el cantautor hace explícita

⁶⁷ Con este término queremos apuntar hacia una identificación entre el yo presente en la letra de la metacanción y el yo autoral.

su ascendencia al mencionar el nombre de diversas figuras que lo influenciaron artísticamente; desde las ramas que crecen a su lado hasta raíces profundas de su formación musical y literaria. A diferencia de la gran mayoría de sus metacanciones, “Paratodos” escenifica sujetos disciplinarios que son asociados por el público con personas del mundo factual, lo que genera un replanteamiento del pacto ficcional: el escucha (figura a la que el narrador se dirige explícitamente usando el denominativo “ilustre cavaleiro”) reconoce en la voz locutiva a la del propio Chico Buarque, quien, a manera de homenaje, va mencionando nombres de artistas brasileños que lo influenciaron.

En orden de aparición: Tom Jobim, Dorival Caymmi, Jackson do Pandeiro, Ari Barroso, Vinícius de Moraes, Nelson Cavaquinho, Luiz Gonzaga, Pixinguinha, Noel Rosa, Cartola, Orestes Barbosa, Caetano Veloso, João Gilberto, Erasmo Carlos, Jorge Ben, Roberto Carlos, Gilberto Gil, Hermeto Pascoal, Edu Lobo, Bituca, Nara Leão, Gal Costa, Maria Bethania, Rita Lee, entre otros. Como lo vemos, Jobim ocupa un lugar destacado en este enramado. En sus propias palabras (para el ya citado documental *Anos Dourados*): “Na minha genealogia ele é o primeiro que está ali⁶⁸” (66:46-67:00).

⁶⁸ Como última evidencia del parentesco entre Jobim y Buarque podemos mencionar que, por intermediación de Vinícius, el primero ofreció a Chico algunas de sus piezas de cámara para que las convirtiera en canciones. Aunque el alumno no siempre culminó las letras de las piezas musicales que recibió por parte de su “maestro soberano”, algunas de las *parcerias* que sí se concretaron fueron “Retrato em branco e preto” (1968), “Sabia” (1968) y “Pois é” (1968).

3. La *saudade* como eje entre los componentes internos del metadiscurso de Buarque

Minha canção é saudade

Amália Rodrigues

Este capítulo introduce al lector hacia el *saudosismo*, su significado en tanto filosofía en relación a la música y sus manifestaciones históricas en suelo brasileño. Para ello, haremos alusión, en primer lugar, a crónicas que datan de la década de los treinta, en las que es visible esta tendencia, así como a *metacanciones* de la misma época. Veremos que, a pesar de no conseguir frenar el advenimiento de los avances tecnológicos, el *saudosismo* echó raíces en suelo brasileño y se manifestó de diversas maneras en los discursos artísticos. De forma particular, es perceptible el provecho que dicha noción rindió en el ámbito de la *canción técnicamente reproducida*. Esta expresión híbrida, al tiempo que se nutrió de concepciones, lugares y sujetos pertenecientes a una visión musical antigua (y, por lo tanto, *saudosista*) atractiva para un sector nacionalista de la audiencia televisiva y radiofónica, echó mano de novedosos soportes técnicos que permitieron su divulgación y comercialización.

Como prueba del aprovechamiento mercadológico de la nostalgia por los tiempos idos, remitiremos a la obra más temprana del *Carioca*, la cual escenificó (con el auxilio de tecnologías diversas como el micrófono y el fonógrafo) imágenes con un sabor añejo en las que personajes, espacios, críticas implícitas y elementos interiores aparecen delineados según una concepción pre-industrial de las prácticas musicales; un músico de *barraco* que canta, acompañado sólo de su guitarra, en la plaza pública o en la calle (véase “Meu refrão”, 1966; “Amnhã ninguém sabe”, 1966; “Um chorinho”, 1967; entre otras) o a los *foliões* de carnaval que bailan al ritmo de la *batucada* (“Carnaval” de 1966 y “Ela desatinou” de 1968). Además de estos, encontramos otros como el de la mujer en su ventana y el del tocador callejero de organillo. Nuestra disertación se abocará a analizar este último par a través de la noción de migración semántica.

Este último concepto fue fundamental para poner en práctica nuestra metodología de análisis; apunta al desplazamiento de elementos constitutivos de una *performance* musical pre-industrial hacia modernos soportes de reproducción y difusión como el disco y la radio. El segundo apartado de este capítulo lo dedicamos, pues, a exponer algunos ejemplos de *metacanciones* de Chico en las que se identifican migraciones de componentes de una canción

pre-medial hacia otra más moderna, ya apuntalada por la investigadora Heloísa de Araújo: *la canción de los medios*.

3.1 Breve panorama histórico acerca del *saudosismo*; desde su origen en suelo brasileño hasta su operatividad en la poética buarqueana

Hemos escuchado: "todo tiempo pasado fue mejor". Esta forma de pensar es común y posee antecedentes antiguos: Portugal fue fecundo en filosofías de la nostalgia. Inclusive, existió en dicho país un movimiento artístico a principios del siglo XX llamado *saudosismo* que se desarrolló a partir del sentimiento de la *saudade* (suerte de añoranza por los tiempos idos). Su principal exponente literario fue Teixeira de Pascoaes. El poeta, conducido por una preocupación eminentemente nacionalista, alentó el resurgimiento patrio a partir del recuerdo de los tiempos dorados de grandes conquistas y descubrimientos. Apeló, en este sentido, a la validación del presente portugués a través de la memoria de su pasado.

También Brasil, por sus propias motivaciones, se convirtió en un terreno fértil para el florecimiento de posturas nacionalistas-*saudosistas*. Algunos escritos rememorativos que datan de las primeras décadas del siglo XX retrataron pintorescamente tradiciones musicales que tendrían sus raíces en los tiempos idílicos del imperio, cuando, según una opinión extendida en la época, las fuentes de nacionalidad aún permanecían libres de la contaminación de modas extranjeras y del influjo negativo de la tecnología fonográfica y radiofónica. En esta línea de pensamiento, cronistas saudosos como Alexandre Gonçalves Pinto y Francisco Guimarães se mostraron escépticos ante la metamorfosis tecnológica de su tiempo y, en nombre de la patria, optaron por voltear la mirada hacia el pasado y evocar memorias de músicos de la época de la corona.

Francisco Guimarães, mejor conocido como *Vagalume*, publicó en 1933 *Na roda do Samba*, documento que presenta como un trabajo de investigación en "respeitosa homenagem aos seus creadores" que tuvo por fin indagar el "origem e desenvolvimento" de dicho género. El documento, en realidad, dista de poseer rigor o metodología formal; unas veces apela a "reminiscências de um passado alegre"(22); otras, recurre a la crítica contra las grandes estrellas radiales en boga (acusa de plagio a celebridades como Donga y Chico Viola) (34); otras más, adquiere tintes anecdóticos. Su estilo es misceláneo y abarca áreas diversas de la disciplina como: mitos fundacionales, historias de músicos, rememoraciones de canciones antiguas, entre otras. A lo largo del libro *Vagalume* reitera la idea de que, desde su génesis en el tardío imperio, la práctica de la samba nunca había perseguido el lucro hasta que los mismos

sambistas comenzaron a dislocar el género desde los espacios *presenciales* que le serían naturales —como la *roda*, el *morro*, el carnaval, la fiesta y la calle— hacia los espacios *virtuales* como el radio y la vitrola; en ellos se sacaba provecho económico de dicha manifestación y, por tanto, se favorecía la pérdida de sus virtudes sociales. En una década en la que las dinámicas de comunicación a nivel nacional estaban pasando por un proceso de transformación sin precedentes, el *saudosista Vagalume* todavía albergaba la esperanza de que: "o samba voltará a seu lugar, com o expurgo dos profanos" (51).

Por su parte, Alexandre Gonçalves, alias *Animal*, publicó en 1936 *O chôro, reminiscências dos chorões antigos*, crónica a todas luces memorialista y *saudosista* en la que se hace un recuento extenso de la vida y la obra de músicos de la vieja escuela (inclusive de aquellos que no alcanzaron fama). *Animal*, que además de cronista era cartero, menciona anécdotas y descripciones de más de 100 músicos antiguos y emplea para ello un lenguaje idílico y fantasioso: "[os músicos] dotados de voz linda e forte [...] pareciam ter magia, tal eram as melodias dos accordes que elles arrancavam nos acompanhamentos de suas modinhas [sic]" (1936:74). A diferencia de *Vagalume*, *Animal* no trató el tema del advenimiento de los medios de grabación y difusión. En todo el libro, apenas hizo una mención indirecta: "saudade dos tempos passados que não voltam mais, porque tudo que é muito nosso vae desaparecendo [...] com o 'progresso' [sic]" (1936: 74). Las comillas en la última palabra cumplen la función de ironizar pues, desde su perspectiva, el desarrollo de nuevos medios de divulgación de canciones no condujo a un auténtico progreso sino a la desaparición de "nossas muzicas antigas" y al olvido de sus "propagandistas" (1936: 176).

Tanto *Na roda do samba* como *O chôro, reminiscências dos chorões antigos* pueden verse como manifestaciones de un ideal nostálgico que surgió en reacción a la intensa modernización experimentada por la sociedad de la década de los treinta. De igual manera, metacanciones de la época también se posicionaron en este mismo sentido; el personaje de una samba anónima que cita *Vagalume*, por ejemplo, lanza una acusación de plagio casi en los mismos términos que el cronista: "o samba cantado hoje em dia é duvidoso porque [...] alguns malandros sem escola vão pegando boas quadras e levando pra vitrola" (1933: 196-197).

No obstante, el panorama expuesto hasta el momento es parcial; la visión *saudosa* anti-industria estuvo lejos de poseer unanimidad. Metacanciones de la época como "As cinco estações do ano" de Lamartine Babo (1933) y "Os cantores do radio" de este último, João de Barro y Alberto Ribeiro (1936) no mostraron una mínima inclinación *saudosista*, por el

contrario, dieron evidencia de una identificación positiva con la moderna profesión radial y, de esta forma, validaron la entrada de la samba dentro de los ámbitos virtuales. Por otro lado, la crónica *O Samba - Sua História, Seus Poetas, Seus Músicos e Seus Cantores* de Orestes Barbosa (1933), por ejemplo, si bien reconoció el legado de los "antiguos", simpatizó con la idea de que la mejor forma de preservar las tradiciones musicales del pasado era incorporándolas a la modernidad a través de su grabación y radiodifusión.

Más adelante volveremos a la idea de Orestes, por ahora cabe señalar que, más allá de que hubiera pronunciamientos en pro y en contra de la tecnificación y masificación de la canción, las nuevas dinámicas lucrativas de socialización musical que la industria imponía ya eran a esta altura irreversibles; el fonógrafo y el aparato de radio se habían convertido en nuevas modalidades de ventanas modernas y el país entero estaba en vías de tornarse una *roda estereofônica*.⁶⁹ Los diversos esfuerzos por mantener fuera de los espacios virtuales tradiciones populares como la samba y el *choro* no tuvieron el impacto suficiente para frenar la inminente consolidación del mercado de las canciones. La apertura hacia los músicos de extractos bajos y medios de un campo profesional bastante lucrativo (antes inexistente) sembró en el imaginario un sueño de ascensión social que pesó más que cualquier nostalgia y provocó que antiguos *bambas* identificados como *gente de roda* como Donga, Baiano, Sinho, Eduardo Souto y Prazeres —así como otros nuevos aspirantes a sambistas (blancos y negros) como Chico da Viola, João da Gente, Carmen Miranda, Noel Rosa— fueran tras la profesión que estaba otorgando increíbles ingresos.

Pese a su incapacidad, el *saudosismo* —en cuanto actitud de fidelidad con costumbres y valores del pasado— no se extinguió del imaginario social brasileño. Por el contrario, más de treinta años después, reconocidos autores como los mencionados en 2.3 y 2.5 se pronunciaron (en pro o en contra) a este respecto. De forma paradójica, un beneficiario directo de las ventajas que trajo la industrialización y la profesionalización de la disciplina como Chico Buarque optó por desarrollar una poética que se aproxima en varios sentidos a las ideas *saudosistas* que enarbolaron los dos primeros cronistas mencionados.

"A televisão", por ejemplo, incluida en el volumen II de su disco homónimo (1967) puede entenderse como una reacción crítica (y autocrítica) del cancionista ante la consolidación de la industria que posibilitó su salto a la fama un año antes. Tengamos presente que, al igual

⁶⁹ Dicha idea remite a la canción "Quadrilha" (1979) de Chico Buarque.

que la radio en la era de Vargas, la televisión en Brasil se vio beneficiada por la implementación, desde 1965, de una serie de medidas por parte de la dictadura militar. Según el artículo *Um olhar histórico na formação e sedimentação da TV no Brasil* de Marcos Leal, algunas de esas acciones fueron: “criar vários órgãos estatais que lidaram como a produção cultural, [...] formular leis e decretos, [...] congelar as taças dos serviços de telecomunicações em redes [...] e fazer uma política de crédito facilitado” (2009:8).

Dentro de este contexto factual a todas luces favorable para el desarrollo de la industria televisiva, "A Televisão" (1967) describe la situación de un personaje que intenta rebelarse ante el silencioso aislamiento al que ha sido sometida su sociedad mediante la acción del novedoso invento. Para ello, a fuerza de “teimosia” (terquedad), el sambista (que es referido en varias ocasiones bajo el denominativo “o Homem da rua”) permanece afuera de su casa a la espera de que aparezca “sua gente” para tocar y hacerle compañía. No obstante, pasa el tiempo y nadie viene. Esto en vista de que, adentro de casa, “sua escola [...] está aprendendo humildemente um batuque diferente que vem da [...] televisão”. “[A] falta doutro nego”, el personaje decide conformarse y volver a los pies del aparato para sambar “com seus botões”:

O homem da rua
Fica só por teimosia
Não encontra companhia
Mas prá casa não vai não
Em casa a roda já mudou
Que a moda muda
A roda é triste
A roda é muda
Em volta lá da televisão...

[...]

O homem da rua
Com seu tamborim calado
Já pode esperar sentado
Sua escola não vem não
A sua gente
Está aprendendo humildemente
Um batuque diferente
Que vem lá da televisão...

[...]

O homem da rua
Por ser nego conformado
E por falta doutro nego
Vai ligar aos seus botões.

El relato de la desventura de este personaje sambista tiene la función de contribuir retóricamente al argumento de la voz locutiva, la cual postula que la calle solía ser el lugar de encuentro social para músicos y ciudadanos en general hasta que, con la llegada de la nueva “moda”, dicho espacio comenzó a vaciarse, pues las personas prefirieron la solitaria compañía de su televisión. Por su parte, también denuncia que la dinámica en el ámbito privado sufrió perturbaciones que volvieron la convivencia hogareña de antaño una "roda triste [...] [y] muda". Ambos señalamientos constituyen críticas a la modernidad, como las que en su momento realizaron *Vagalume* y Alexandre en contra del radio y del fonógrafo. La voz locutora lamenta —e invita a la lamentación— por la pérdida o por la transformación de costumbres y tradiciones antiguas; por un lado, la reunión callejera que propiciaba la aproximación copresencial de la comunidad ("sua escola não vem mais") y, por el otro, la antigua *roda* de samba que, aunque no se extinguió, sufrió cambios negativos drásticos ("a roda ja mudou, [...] é triste [...] é muda em volta lá da televisão.)

Detrás del tono crítico de la canción subyace un sentimiento *saudoso* por los tiempos idos. Aunque la voz narrativa no menciona en ningún momento las palabras *saudosismo* o *saudade*, se percibe en la voz locutiva un dejo de lamentación que sugiere su deseo de volver a la época idílica en la que la televisión no interfería en las dinámicas sociales públicas y privadas; tanto el retrato del hombre que se aferra a permanecer en la calle (aún después de percatarse que en su nuevo contexto tal acción no le rinde las alegrías de otrora) como la descripción del mutismo que impera en casa bajo la tutela del nuevo “batuque” poseen connotaciones de tristeza y desconcierto que son complementadas a nivel armónico a través de una modulación desde la escala de Do mayor hacia la de Re mayor que tiene lugar en tres ocasiones durante la canción, justo en el momento previo a la enunciación de “televisão” (0:32, 1:20, 2:08).

Si bien en la primera estrofa "o Homem da rua" es planteado como la contraparte del hombre moderno, a medida que avanza la canción, la fidelidad de dicho personaje por los valores del pasado se va disipando ante las condiciones adversas. Solo, callado e imposibilitado de comunicarse, el hombre decide ceder e integrarse a la nueva rutina de comunicación social posibilitada por el desarrollo tecnológico: dejar de ser "homem da rua" y convertirse en "nego bem falante".

Otro elemento que se suma al recuento de las pérdidas a causa del desarrollo tecnológico es el quebrantamiento entre el hombre y el mundo natural; el narrador menciona

que el sambista ni siquiera se da cuenta de la presencia de la luna, un elemento importante en la tradición de dicho género. Esta omisión por parte del personaje favorece al replanteamiento de uno de sus lugares comunes en la lírica: la habitual representación de la luna como una suerte de numen que inspira a los músicos y que incita a los danzantes a sambar hasta el amanecer. Esta concepción sufre, en la canción del *Carioca*, una interferencia que lleva al "Homem da rua" a desviar su atención de la antigua musa y a interesarse exclusivamente por los contenidos del nuevo "programa" que impone la televisión. La luna (a la que la voz locutiva le atribuye acciones y sentimientos propios de una dama), a pesar de sus reiterados intentos por coquetear y "chamar as atenções" del músico, no logra hacer que este voltee hacia el cielo, por lo que se retira de escena "encabulada" (avergonzada):

No céu a lua
Surge grande e muito prosa
Dá uma volta graciosa
Pra chamar as atenções
O homem da rua
Que da lua está distante
Por ser nego bem falante
Fala só com seus botões..
[...]
No céu a lua
Que não estava no programa
Cheia e nua, chega e chama
Prá mostrar evoluções
O homem da rua
Não percebe o seu chamego
Deixa a lua ali de lado
Samba só com seus botões...
[...]
O homem da rua
Não percebe o seu chamego
E por falta doutro nego
Vai ligar os seus botões
No céu a lua

Encabulada e já mingando

Numa nuvem se ocultando

Vai de volta pros sertões... (1967)

Estas tres estrofas —destinadas mayormente a hablar sobre la figura de la luna—representan el 50% de la extensión total de la letra; dicha proporción significativa nos revela el lugar prioritario que el narrador le otorga al astro. El advenimiento de la televisión, aunque es mencionado, importa sólo en tanto objeto de crítica. La voz locutiva está interesada exclusivamente en describir la belleza de los paisajes naturales y de su encanto hacia el ser humano y omite mencionar cuál es la otra programación que estaría robando la atención del hombre. Al igual que en *Vagalume* y *Alexandre*, la técnica y sus productos derivados no merecen análisis ni consideración. Cabe, apenas, el tono de denuncia por parte del narrador a causa de la pérdida del antiguo orden natural en el que, a través de la *roda* de samba, los seres humanos y las figuras astrales (luna, sol) se relacionaban de forma recíproca, al aire libre.

Finalmente, conviene señalar una diferencia importante entre el *saudosismo* expresado en la canción del *Carioca* y el del discurso de los cronistas de los años treinta: mientras que la rememoración en estos últimos tuvo como finalidad la documentación y la preservación de tradiciones tan antiguas como brasileñas (además de la venta en pequeña escala de sus libros), el *saudosismo* de Chico —inserto en una zona mucho más central del mercado (precisamente dentro del circuito televisivo, blanco de sus señalamientos)— persiguió intrínsecamente el objetivo de alcanzar el área de interés y el gusto de la audiencia intelectualizada y nacionalista de la década de los sesenta. Con esta constatación no pretendo invalidar ni poner en duda la autenticidad de las críticas metadiscursivas de Buarque. Más bien, propongo enfocar una afinidad entre la forma de pensar y de sentir de cierto sector del público y el mensaje implícito en la metacanción, el cual idealiza la música del pasado por encima de la del presente. Fue precisamente esta concordancia entre producción y recepción la que posibilitó a la industria televisiva hacer negocios con un tópico que, en primera instancia, pudo haber parecido adverso a sus intereses como el del reproche hacia la televisión.

3.2 Elementos migrantes: lo pre-medial canta a través de la *canción de los medios*

Perdonen que insista en elogiar las telecomunicaciones

Aunque todos creen que han inventado algo

y siguen siendo las mismas las canciones

Jorge Drexler

"A televisão", como pudimos revisar, cuestiona la propagación del moderno invento que se expandía en las ciudades brasileñas, al tiempo que lamenta el inminente olvido de prácticas musicales centenarias (como la reunión entre músicos y la antigua *roda* de samba). Vale enfocar, dentro de la concepción del *Carioca*, una distinción explícita entre el "novo batuque" —divulgado a través de la TV— y el antiguo, que no necesitaba intermediarios para llevarse a cabo.

En el ámbito de la teoría de la canción, la investigadora Heloísa de Araújo publicó un libro titulado *As vozes da canção na mídia* en el que constata, al igual que Chico, una serie de transformaciones técnicas que irrumpieron en el arte cantado a principios del siglo XX y que lo despojaron de sus aspectos contextuales y *performativos*. Para Araújo estos cambios produjeron un nuevo tipo de canción con características únicas y diferenciadas de cualquier manifestación cantada precedente: la *canción de los medios*⁷⁰. Este concepto englobaría a aquellas nacidas "no âmbito de uma sociedade já dominada pelos meios de comunicação de massas"(2003:60).

Si aceptamos la clasificación de esta investigadora también tendríamos que plantearnos la posibilidad de una categoría complementaria: la *canción pre-medial*, aquella que precedió a la instauración de los medios de comunicación masivos. Al evaluar la relevancia histórica de

⁷⁰ Con dicha distinción (en portugués: a *canção da mídia*), Heloísa de Araújo apunta hacia el gran impacto que tuvo el advenimiento de la técnica en los hábitos perceptivos de la sociedad y en las propias canciones: "A paisagem sonora do século XX caracteriza-se por alguns traços que a diferenciam de todos os tempos que o antecederam. No caso especial da música e das linguagens sonoras, pode-se afirmar que, pela primeira vez na história, é-nos dada a possibilidade de replicar, modificar, guardar os eventos sonoros, ainda que de forma rudimentar. Em outras palavras, trata-se do momento de criação das mídias eletromagnéticas e, posteriormente, eletrônicas e computacionais. [...] [A] introdução das novas tecnologias afetou irremediavelmente os hábitos perceptivos, desde os mais banais, cotidianos até o próprio pensamento artístico e científico. [...] [A] criação desses novos recursos tecnológicos se deu pari passu ao seu desenvolvimento e à sua popularização" (2003: 45).

dicha forma, constatamos que, aunque hoy (a más de cien años del advenimiento de las tecnologías de grabación y transmisión) no nos parezca tan explícita, esta es fácilmente verificable mediante textos históricos en donde se documentan las prácticas musicales anteriores a la propagación del fonógrafo y del radio. Las crónicas musicales antes mencionadas constituyen una prueba, por un lado, de la relevancia social que poseyó este tipo de canción y, por el otro, del declive que sufrió a causa de la aparición de otro tipo de expresión más moderna. No obstante, la *canción pre-medial* no acabó por extinguirse del panorama social (como temían *Vagalume* y *Animal*): los contextos musicales de antaño siguieron funcionando como espacios de producción y recepción de canciones —y poseen cierta vigencia hasta nuestros días —pero relegados en su mayoría a un segundo plano en el orden de los intereses sociales.

Por otro lado, la importancia de la *canción pre-medial* también se revela a través de las propias *canciones de los medios*, las cuales llevaron al mundo virtual una serie de elementos migrantes provenientes de un *performance* antiguo. Dicha migración puede ser considerada en varios niveles. Tal vez los más señalados sean el plagio y la compra de canciones; tal como lo recomendaba Orestes en su crónica de 1933, muchas canciones pre-mediales se incorporaron a la modernidad a través de la grabación total o parcial de sus letras y melodías, las cuales, siendo originalmente producidas en espacios presenciales (fiestas, *rodas* de samba y la propia calle) comenzaron a ser incorporadas al repertorio radial y fonográfico mediante su venta o su apropiación. Por mencionar un ejemplo, podemos citar la acusación de plagio por parte de *Vagalume* contra estrellas radiales de los veinte como Donga, quien habría “pescado” “Pelo Telefone” de una reunión en la casa de la Tía Ciata, la habría grabado y registrado como propia.

En otras ocasiones ocurrió un proceso de migración más diluido en el que determinados elementos de la *canción pre-medial* fueron transferidos a la *canción de los medios*, creando así una continuidad entre las dos entidades. A diferencia de la migración a través del plagio, en este caso ni la letra ni la melodía se desplazaron íntegramente de un contexto al otro, sino que algunos sujetos y espacios íntimamente ligados al *performance* de las expresiones cantadas pre-mediales —la ventana, la *roda* de samba, la calle, el carnaval, la fiesta— fueron representados dentro de composiciones destinadas a ser grabadas.

El primero de los espacios mencionados, ligado estrechamente con la tradición de la serenata, se tornó un lugar común dentro de la disciplina. Mientras que, en su crónica de 1933, Alexandre Pinto manifestaba *saudade* “das grandes serenatas nas lindas noites de luar [...] que

são muito nossas” (14), compositores radiales grabaron canciones que desarrollaban este mismo tópico a nivel lírico. Noel Rosa, por ejemplo, compuso para Francisco Alves en 1932 “Estamos esperando”⁷¹, samba autorreferencial en la que la voz locutiva pertenece a un músico que, acompañado por sus amigos, lleva serenata a la pretendida al pie de su ventana: “Estamos esperando/ Vem logo escutar/ O samba que fizemos pra te dar/ A rua adormeceu/ E nós vamos cantar/ Aquilo que é só seu/ Que nos faz penar/ Sai à janela”.

Aunque en esta época gran parte de la población aún estaba acostumbrada a las tradicionales serenatas al pie de la casa de su pretendida, buena parte del público de esta metacanción no llevó a cabo su audición a través de una ventana (sino mediante un aparato de radio o un fonógrafo). Tampoco tuvo contacto directo con los músicos. La letra, no obstante, constituye un espacio interno en que aparecen representados los elementos constitutivos de una serenata: los que la llevan (la voz locutora), la que la recibe (interlocutora interna que, según lo que se deduce de los versos de la canción, es una dama de voz dulce, ojos lindos y singular forma de andar) y el canal físico que la posibilita (la ventana). A través de la grabación de la pieza, Noel Rosa dejó para la posteridad un *conjuro* que tiene la facultad de hacer aparecer ante los oídos del escucha, en calidad de fantasmas, lugares y personajes que no están realmente presentes en el momento de audición/producción de la canción y que, más bien, remiten a una *performance* en vías de ser discontinuada en el plano factual. La simulación del espacio presencial dentro del virtual que opera en “Estamos esperando” podría haber sido aprovechada por la industria de los años treinta para atraer hacia el radio y el fonógrafo al público nacionalista que, como Alexandre, consideraba las tradiciones musicales preindustriales como las verdaderas prácticas brasileñas.

Esta no es la única canción donde Noel Rosa da ejemplo de este tipo de migración. “Bom elemento”⁷², compuesta en 1930 en conjunto con Euclides Silveira *Quidinho*, representa la dinámica de la *roda* de samba y sus participantes. En el hemisferio musical escuchamos un esquema de instrumentos típico de las reuniones donde tenía lugar la *roda* (*cavaquinho*, guitarra, pandero). Por su parte, el nivel lírico es conducido por una voz locutiva que describe su entrada dentro de la dinámica de la improvisación: “Entrei no samba”. A continuación, menciona a los personajes secundarios, músicos que primero lo cuestionan y luego tocan la

⁷¹ Esta canción está disponible en la siguiente dirección web: <https://www.youtube.com/watch?v=cZNFvdL4xXc>.

⁷² Canción disponible en la siguiente dirección web: https://www.youtube.com/watch?v=STr9R_6qRB0.

batucada de fondo: “E os malandros perguntaram se eu era bamba no bater do tamborim/ E o batuque logo improvisaram”. Finalmente, de forma literal, revela su intervención (el estribillo de una canción dentro de otra canción): “eu dei a cadência assim: /Meu bem, o valor dá-se a quem tem/ A Vila e a Aldeia não perdem pra ninguém”.

Al igual que en el ejemplo anterior, la connotación nacionalista de esta canción deriva de la representación tanto de espacios (la *roda* de samba) como de sujetos que llevan a cabo una acción musical que prescinde de cualquier elemento tecnológico y que, en el caso particular de “Bom elemento, se asocia directamente con un género que para ese momento ya se habría consolidado como una de las expresiones populares/nacionales más importantes. La voz textual, cercana a la del propio Noel, intenta validar su entrada a la *roda* a través de sus méritos musicales ante los *malandros*. Una vez dentro, procede a pronunciar su respaldo a Villa Isabel y la Aldeia (de población mayoritariamente blanca y de clase media) como colonias reconocidas por sus destrezas musicales. La canción, en este sentido, reafirma lo que ya fue dicho en reiteradas ocasiones sobre su discurso; la operatividad de una estrategia —proveniente de un joven, blanco, estudiado, de clase media— que pretende democratizar el género al llevarlo (junto a sus elementos complementarios: la *roda*, el baile) fuera del circuito suburbano/afrobrasileño que lo vio nacer y hacer accesible sus símbolos a todas las clases sociales y razas de la nación.

Más adelante veremos que otros músicos que encajan en el perfil biográfico de Noel abogaron, en el mismo sentido que el *poeta da Vila*, por democratizar el ejercicio musical; querían constituirlo como un bien nacional inapelable, independiente de la raza o de la situación socioeconómica de la persona. Chico Buarque figura dentro de esta lista. Sin embargo, a diferencia de Noel Rosa, Buarque no luchó activamente por legitimar la samba dentro de geografías blancas específicas, sino que, con dicha batalla ya ganada por sus predecesores, procuró una caracterización ontológica de su objeto, para lo que recurrió a espacios y a sujetos estereotípicos de la nacionalidad íntimamente relacionados con la canción pre-media; músicos desfilando por la calle, morenas bailando samba, personas siendo partícipes de serenatas, guitarristas pobres en su *barraco*, *foliões* en el carnaval.

En este sentido, la prolífica obra metatextual de Buarque representa la prueba de la continuidad mercadológica otorgada por la industria al proceso de migración semántica que apuntábamos: al descubrirlo un recurso rentable, tanto las compañías grabadoras como las radiofónicas incentivaron el empleo de elementos provenientes de un pasado pre-industrial en

la confección sus productos. El siguiente subtema propone hacer un recorrido por los tres primeros discos de Chico con el fin de identificar lugares y sujetos asociados al nacionalismo y al *saudosismo* que funcionen, además, como puentes entre la *canção pre-medial* y la de los *medios*.

3.2.1 La serenata

“Juca”

En “Juca”(1966), un personaje llamado Maria pasa desapercibida la serenata que le lleva Juca⁷³, estereotipo del músico callejero. Antes de lograr su objetivo (atraer a la mujer a la ventana) la tentativa del músico es interrumpida por la policía que entiende su acción como una falta cívica y, por ello, lo detiene y lo lleva a la delegación:

Juca foi autuado em flagrante
Como meliante
Pois sambava bem diante
Da janela de Maria
Bem no meio da alegria
A noite virou dia
O seu luar de prata
Virou chuva fria
A sua serenata
Não acordou Maria

Nótese que Chico representa sujetos disciplinarios antiguos que habitan un mundo en el que no figuran elementos tecnológicos. Por un lado, un músico sin suerte que intenta conquistar mediante su canto el amor de una mujer y, por el otro, la propia mujer que aguarda en el interior de su casa, espacio al que históricamente ha sido relegada en el imaginario.

La intervención de María dentro de la metacanción, como vemos, es tangencial; en vista del fracaso de la tentativa de Juca, la voz narrativa omnisciente no desarrolla el tópico de la serenata, sino que desplaza el foco de su atención hacia el alegato de defensa que desarrolla el músico frente al delegado:

⁷³ Es de notar que el personaje Juca reaparece en composiciones posteriores del compositor carioca. Por ejemplo, en la canción “Flor da idade”(1973) Chico menciona este nombre en medio de una cita al poema “Quadrilha” de Carlos Drummond de Andrade. Por su parte, en la canción “Quadrilha” (1975) Buarque vuelve a colocar a Juca en acción: “Juca largou a sanfona e, abandonando o salão”.

Juca ficou desapontado
Declarou ao delegado
Não saber se amor é crime
Ou se samba é pecado

Si bien la acción musical no llega a concluir, la migración hacia modernos soportes de personajes y espacios vinculados a la canción pre-medial (como el músico popular y su amada; la calle y la ventana) otorgó a esta metacanción connotaciones nacionalistas que pudieron haber sido aprovechadas por la industria con miras a la obtención de un lucro.

“Ela e sua janela”

Al igual que “Juca”, otras canciones tempranas de Chico representaron sujetos disciplinarios estereotípicos vinculados de una u otra forma a la tradición de la serenata. Tal vez los dos más comunes sean el músico callejero y la mujer integrante de una tipología del adentro. En “Ela e sua janela” (1966), por ejemplo, el narrador omnisciente nos relata la historia de una mujer (“ela”) que pasa su vida recluida en casa a la espera de que su marido vuelva del trabajo. En su encierro, la mujer piensa constantemente en su hombre e imagina situaciones hipotéticas en las que este de una u otra forma la traiciona. Tómese como ejemplo estos tres fragmentos de la canción:

Com tanta moça aí
Na rua o seu amor
Só pode estar dançando
[...]
Com tão pouco dinheiro
Será que o seu amor
Ainda está jogando
[...]
Com tanto velho amigo
Seu amor num bar
Só pode estar bebendo

Es significativo el empleo de recursos poéticos que otorgan a las acciones del personaje una connotación eminentemente musical por parte de la voz que narra; la metáfora del baile (presente en la primera estrofa), por ejemplo, denota la interacción hipotética de su hombre con otras “moças”. En lo referente a las otras dos acciones mencionadas (apostar y alcoholizarse),

si bien no encajan dentro del ámbito musical propiamente dicho, estas son propias de la tipología del *malandro*.

Así pues, tenemos de un lado a un personaje femenino que observa y se interesa por lo que sucede al exterior del mundo representado pero que está imposibilitado de acceder al mismo por las limitaciones que su rol social de figura pasiva le impone y, por el otro, tenemos a un personaje que es caracterizado mediante cualidades que son asociadas a la centenaria tradición de la *malandragem*⁷⁴. Así mismo, aunque no tiene lugar una serenata en el mundo representado, hacen su aparición los espacios vinculados a esta práctica; el interior de la casa donde la mujer espera, el espacio público que engloba la calle (y otros lugares como el bar y el trabajo), así como la ventana que funciona como un puente entre el afuera y el adentro.

Imposibilitada de participar en el metafórico baile (reservado para las personas del exterior), la mujer opta por imaginar la vida más allá de esas cuatro paredes. Su actitud especulativa, reproducida por el narrador, está fundamentada en la frustración provocada por el encierro y por el reducido margen de acción al que está confinada:

Da sua janela

Imagina ela

Por onde hoje ele anda

Nótese que la especulación del personaje no se vincula tanto a la duda respecto a la fidelidad de su hombre sino a la imposibilidad de conocer los lugares y de vivir las situaciones que él vive. El ejercicio imaginativo es, en este sentido, reflejo del afán de ruptura con las exigencias que le impone su rol social; por cada prohibición que menciona el narrador en la canción también señala el deseo de quebrantamiento de la norma por parte de la mujer. Así, por ejemplo, inmediatamente después de hacer alusión a la reclusión de “ela” dentro de un espacio privado, el narrador señala sus deseos de escape; “E ela vai talvez/ Sair outra vez/ Na rua”. De la misma forma, el requisito de fidelidad hacia el hombre (mismo que conlleva el impedimento de conocer nuevas personas) tiene su contraparte en la mención de la atracción que ella siente hacia sus viejos amigos y hacia otros “morenos” que divisa desde la ventana: “Ela e sua janela querendo/ Com tanto velho amigo” “Mas outro moreno joga um novo aceno”. Finalmente, al

⁷⁴ Además del nacionalismo inherente a estos personajes estereotípicamente brasileños, vale notar que otros personajes como el “outro moreno” también emanan connotaciones nacionalistas pues son descritos a través de criterios raciales que se encaminan hacia la construcción y continuidad de una identidad nacional masiva que se habría empezado a formar en los años treinta.

sentirse imposibilitada de alcanzar la plenitud al lado de ese hombre, el pensamiento de la mujer se radicaliza; la voz que narra refiere su deseo de romper esa relación para, así, poder resurgir de esa muerte que conlleva su rol de ama de casa y alcanzar una vida plena: “E ela vai, tal vez/ Viver de uma vez a vida”.

En concordancia con este listado de deseos frustrados, el espacio interno representado se transfigura en una prisión: desde su ventana, excluida del baile redentor que sucede en el exterior, “ela” solamente alcanza a ver una estrella y “um pedaço de lua”. Como en “A televisão” (1967), la ausencia de acción musical (en sentido recto o metafórico) desencadena el quiebre de la relación protagonista-naturaleza, misma que sería fundamental en la práctica musical antes del advenimiento tecnológico.

“A banda”

Esta célebre canción —descrita por Caetano Veloso en *Verdade Tropical* como una “crônica nostálgica da passagem de uma bandinha de música sabor oitocentista por uma rua triste” (118)— obtuvo el primer lugar, junto a “Disparada” de Jair Rodrigues, en el II Festival de Música Popular Brasileña de 1967 y lanzó al *Carioca* al centro de las atenciones del público televisivo de la época. En ella, el narrador intradieético en la canción recibe una invitación por parte de otro personaje (al cual se refiere con el denominativo “meu amor”) para que vuelva su atención hacia el paso de la banda por la calle: “Eu estava à toa na vida/O meu amor me chamou/Para ver a banda passar/Cantando coisas de amor”. Al fungir no sólo como *escucha* sino como cronista musical, el narrador responde afirmativamente al llamado; observa y narra el acontecimiento. Sin embargo, más que describir a la banda (sus integrantes e instrumentos) la voz se aboca a narrar las reacciones que la música despierta en numerosos espectadores a lo largo de las dos estrofas. El hemisferio de la recepción, pues, adquiere aquí un énfasis especial; hacen aparición personajes tales como el hombre serio, la mujer de mirada melancólica, la rosa, el viejo, el farolero, entre otros más. Todos ellos reciben un influjo positivo de la música que está siendo tocada por la banda.

En el próximo subtema profundizaremos en los efectos redentores que posee la representación musical dentro de las metacanciones de Chico (incluidos aquellos perceptibles en “A banda”). Por ahora vale señalar, a propósito del sabor a siglo XIX que menciona Caetano, la omisión de nuevas tecnologías en el mundo representado de esta metacanción y el énfasis en personajes y espacios con un sabor añejo. A este último resepto, es significativa la

representación de una figura como el farolero, profesión que habría comenzado a ser discontinuada en el Brasil a fines de dicho siglo y, nuevamente, la mujer en la ventana.

Sobre esta última, el personaje-narrador relata que, al oír desde el interior de su casa la música que llegaba de la calle, se lanzó con dirección a esta para ver quien le había traído serenata. Así, con una dosis de humor, justifica el equívoco de la mujer con el argumento de que era fea y, por lo tanto, nunca nadie le había ido a cantar al pie de su casa:

A moça feia
Debruçou na janela
Pensando que a banda
Tocava para ela

Si bien, al igual que en “Ela e sua janela”, no tiene lugar la representación de una serenata interna, hay al menos la percepción por parte del personaje de estar siendo partícipe de una.

“Quem te viu quem te vê”

“Quem te viu quem te vê” (1967), por su parte, cuenta una historia de amor suscitada en un entorno eminentemente musical; el narrador intradieético dirige su mensaje a un viejo amor de juventud que habría conocido en desfiles de carnavales pasados: “Você era a mais bonita das cabrochas dessa ala⁷⁵/Você era a favorita enquanto eu era mestre-sala”. Con miras a reconquistarla, el músico le dedica una serenata y le hace saber que, aunque la relación haya llegado a su fin, él todavía tiene reservado un lugar para ella: “Hoje de teimoso eu passo bem em frente ao seu portão/ para lembrar que sobra espaço no barraco e no cordão⁷⁶”.

No obstante, al tiempo que realiza esta acción, el personaje percibe que el recuerdo de su amada no corresponde con la sofisticada mujer en que su antigua pareja se convirtió: “Suas noites são de gala/ nosso samba ainda é na rua”. La mujer, a razón de su ascenso de clase, se comporta de una forma inusual. Tal cambio causa extrañamiento en el músico, quien señala que, aunque sigue siendo hermosa, sería difícil para cualquier persona que la conociera

⁷⁵ Aquí Chico se refiere al ala de carnaval, esto es, una de las diversas secciones en que se dividen las personas que participan en el desfile.

⁷⁶ Nótese que, aunque la metacanción no menciona la palabra serenata, la acción de pasar frente a la puerta de la *cabrocha* indica una referencia implícita a dicha tradición. Por otro lado, el objeto interno *janela* fue sustituido por el *portão*, elemento contiguo a la ventana que cumple la misma función: representar un puente entre el afuera y el adentro del mundo representado.

previamente poder identificarla en su nueva faceta: “Quem não a conhece não pode mais ver pra crer/ Quem jamais a esquece não pode reconhecer”.

Vale volver a subrayar la tipología (tan revisitada) de personajes desplegados por esta metacanción; hace su aparición, nuevamente, la figura del músico popular, específicamente, la de un sambista de *barraco*⁷⁷ que señala haber sido en un tiempo precedente *mestre-sala* (o sea, la persona que dirige el baile). Por su parte, aparece también una mujer nombrada bajo el denominativo de *cabrocha*⁷⁸. Según lo que nos cuenta el músico, este personaje solía participar en los *serões* callejeros a su lado pero, a raíz de su ascenso de clase, comenzó a frecuentar exclusivamente fiestas de alta alcurnia en donde él no era invitado: “Agora só dá chá dançante onde eu não sou convidado”.

A su vez, muchos de los espacios internos representados en la metacanción están vinculados con la práctica disciplinaria; en un extremo tenemos lugares como la calle contigua a una casa o el propio *cordão*, que se asocian a tradiciones musicales populares como la serenata y la fiesta de carnaval, respectivamente. Por otro lado, están los lugares “de gala” como el salón de baile (“a pista”) y otros que en una primera instancia serían inaccesibles al músico y que se vinculan a una práctica musical acaecida en espacios propios de las élites.

Nótese que la separación de ámbitos (populares y eruditos) que rige una parte considerable de la metacanción es disuelta en la quinta y última estrofa. El sambista callejero le cuenta a su antiguo amor que amenizará una de las fiestas que ella frecuenta: “Hoje eu vou sambar na pista/Você vai de galeria/Quero que você assista na mais fina companhia”. Este último encuentro entre la pareja desencadena un hibridismo interno en la pieza; además de que otorga un desenlace a la narrativa, propicia el entrecruzamiento de ámbitos discursivos aparentemente antagónicos al permitir la entrada del músico popular al salón de baile y alentar su reconocimiento ante “finas” personalidades de la élite social.

“Lua cheia”

En la misma dirección de esta última composición, la metacanción “Lua cheia”(1967) pone en escena, una vez más, un repertorio de personajes similares. Por un lado, tenemos la voz narrativa (intradiegética) que dice ser un músico popular que está pasando por una desilusión

⁷⁷ Morada de constitución humilde. Según el diccionario Priberam: Construção rústica e, geralmente, precária.

⁷⁸ Forma coloquial de referirse a una mulata joven en Brasil.

amorosa. Dicho personaje, haciendo uso de un lenguaje metafórico, dirige a quien fuera su pareja un discurso desolador en el que le expresa el solitario estado en el que se encuentra y lamenta la pérdida inevitable de su amor. En la lista de razones que desencadenaron el fracaso de su relación, el personaje señala que la mujer “navegou por mares tão diversos” y a él, a falta de respuesta en anteriores tentativas, se le acabaron los versos para cantarle: “Eu fiquei sem versos/E eu fiquei em vão”.

Además de la representación del músico y su amada, es significativa la aparición de elementos internos asociados a la tradición de la serenata; la *viola* y las canciones que ella acompaña, la luna, entre otros. Más que poseer una función diegética, dichos elementos aparecen en calidad de metáforas que unas veces revelan los sentimientos dolidos del protagonista y otras, sus acciones en miras de reconquistar a la mujer. Al primero de los mencionados, por ejemplo, le son adjudicadas (a través de la prosopopeya) cualidades de ser vivo; a raíz del rompimiento de la pareja, el instrumento se pone tan triste que “chora notas” y no es posible callarlo. Por su parte, la luna (con una amplia presencia dentro del género, como veíamos) es descrita en este caso como un objeto bajo el control mágico del músico: “preparei para você uma lua cheia/e você não veio e você não quis”. Como puede constatarse, el astro constituye parte integrante de una metáfora mediante la cual la voz locutiva expresa la percepción de que, aunque hizo todo lo que estaba en sus manos para reconquistar a su pareja, esta no accedió.

Notemos por otro lado que, si bien los sujetos disciplinarios representados no son partícipes de una serenata, el narrador intradieético refiere implícitamente este tópico en un enunciado que expresa el deseo de mejorar su situación actual: “quisera abrir janelas, fazer serão”. La apertura de ventanas y la realización del “serão⁷⁹” hipotéticas, pues, no operan como auténticas acciones que serán concretadas por el protagonista o los personajes dentro del mundo representado, sino como metáforas que apuntan hacia la mitigación del sufrimiento del músico.

“Voce não ouviu”

Por su configuración, canciones como la anterior encajan dentro de otra tipología de metacanciones muy usual en Chico en la que no sólo los narradores, personajes y espacios internos se identifican como miembros de una dinámica musical antigua, sino que además estos

⁷⁹ Según el Priberam, una de las acepciones de *serão* es: Festa nocturna em que há dança, música, canto.

sujetos se expresan mediante un lenguaje poético que posee connotaciones musicales *saudosistas* y nacionalistas. En “Você não ouviu” (1967), por ejemplo, las acciones de índole musical referidas, más que conformar una sucesión narrativa de hechos, constituyen metáforas mediante las cuales el protagonista hace reclamos a una mujer con quien dice tener un hijo. El personaje (que, una vez más, se asume como *sambista*) establece, a través de esta figura, asociaciones entre los problemas que tiene con la mujer y tópicos musicales como la serenata, el baile, la fiesta, el acto de escuchar canciones y el quehacer compositivo.

Respecto al primero de los señalados, la voz locutiva enuncia ya en el verso de arranque: “Você não ouviu o samba que eu lhe trouxe”. Aquí, la mención implícita de la serenata sirve al narrador-personaje para acusar a su antigua pareja de indiferencia ante sus tentativas de conciliación. Por su parte, a través del segundo tópico, el personaje expresa: “A sua dança vai durar enquanto/Você tem encanto/E não tem solidão.” Como vemos, el baile es la forma que emplea este sujeto disciplinario para referirse al estilo de vida que lleva la mujer, misma que no quiere ver a su hijo y sólo recurre a la familia cuando necesita dinero. El final de la fiesta, por otro lado, constituye una metáfora para designar a la vejez (tiempo en que según el protagonista la mujer regresará a su lado): “No fim da festa há de escutar meu canto/ E vir correndo em pranto/ Me pedir perdão”. En ese mismo verso, así como en el verso de arranque (que, cabe mencionar, pertenece al coro de la composición) aparece representada la acción de escuchar canciones, no obstante, esta no tiene lugar en el presente de la enunciación, sino que unas veces aparece inserta dentro de un tiempo pretérito y otras dentro una predicción hecha por el personaje. En ambos casos, el acontecer musical connota receptividad amorosa; no escuchar la serenata o el canto, por lo tanto, supone una incapacidad por parte de la mujer de corresponder al amor que le brinda el personaje principal. Finalmente, con miras a señalar los insultos que le profiere la madre de su hijo, el protagonista hace uso metafórico de conceptos procedentes del ámbito de la producción de canciones: “Você diz que minha rosa é fragil/ Que meu samba é plagio/E é só lugar comum”. La mención de los términos plagio y lugar común posee la función de apuntalar la falta de sinceridad que percibe la mujer en el protagonista.

“Januária”

Desde sus primeros años de carrera, Chico Buarque entabló relación con grandes nombres del nacionalismo no sólo del ámbito de la música popular sino también de la literatura, la música de cámara y la pintura. Otro en la lista fue Di Cavalcanti, pintor modernista y amigo de su

padre. En una noche de copas, el que entonces ya era un artista con larga trayectoria prometió obsequiar al joven cantautor uno de sus cuadros. Dicho compromiso no quedó en el aire; después de algún tiempo, Buarque recibió en su casa una pintura con una mujer retratada que sirvió de inspiración para "Januária" (1968). El *Carioca* contó para el *Diário de Notícias* en enero de 1968: "Assim que o quadro chegou, gostei dela. No princípio pensei que o fundo pintado por Di fossem janelas, por isso surgiu a Januária à janela, como diz o samba." Tiempo después llegó a la conclusión de que "Di Cavalcanti havia pintado os Arcos da Lapa e não simples janelas⁸⁰" s/n). No obstante, su canción estaba casi lista, así que decidió grabarla en su disco homónimo de 1967.

Esta relación entre canción y pintura no se dio de forma fortuita. Al igual que los artistas que revisamos en el capítulo 2, Di Cavalcanti también constituyó un ascendente inmediato en la genealogía híbrida de Chico. Esto, en vista de que su formación artística —y por ende, su propia poética— no sólo se nutrió de referencias a la música popular sino también a las bellas artes y, específicamente, a la pintura de este autor. Es sintomática, en este sentido, la elección por parte de Buarque de tópicos de índole nacionalista que ya habían sido previamente empleados en el ámbito erudito por el pintor modernista, como el de la serenata y el del músico popular. Mientras que Di pintó los cuadros *Mulheres na janela* (1923) y *Músicos* (1963), el *Carioca*, como lo venimos comprobando, compuso canciones en las que hizo referencia a mujeres delante de ventanas y, de forma más general, a la tradición de la serenata. Más allá de la filiación específica entre pintor y cantautor, desde una perspectiva más general, la retomada por parte de Buarque de tópicos comunes entre tradiciones eruditas, como la que Cavalcanti representó, y populares, evidencia el ya señalado carácter híbrido adjudicable a su quehacer.

En "Januária" es perceptible una hibridación interna; si bien la composición posee un vínculo con el ámbito erudito, ella recurre a tópicos usuales dentro de ambos ámbitos. La voz locutiva elabora el retrato de una figura femenina que, para el deleite de sus admiradores, se cepilla el cabello delante de la ventana. Su belleza es descrita en términos fantasiosos pues no sólo atrae a músicos que, con el afán de conquistarla, tocan a los pies de su morada, sino que, además, la propia naturaleza sufre la influencia de su magnetismo; como si se tratara de un

⁸⁰ Una copia del periódico está disponible en:
<http://www.jobim.org/chico/bitstream/handle/2010.2/865/CB3%20PrJ509-60.pdf?sequence=1>.

astro comparable a la luna, Januária hace subir las mareas que parecerían deseosas de aproximarsele:

Toda gente homenageia
Januária na janela
Até o mar faz maré cheia
Pra chegar mais perto dela
O pessoal desce na areia
E batuca por aquela
Que, malvada, se penteia
E não escuta a quem apela

Más allá de su evidente componente fantástico, la lírica de esta composición escenifica personajes y espacios propios de una serenata. Tal como sucede en “Estamos esperando” de Noel Rosa, en pinturas de Di Cavalcanti como “Serenata” (1925) y en las composiciones que hemos revisado, la obra hace aparecer ante su receptor un mundo representado que está compuesto, de un lado; por “gente” y “pessoal” que “batuca” y, del otro, por Januária que “não escuta”. Por su parte, también es representado el espacio privado desde donde ella observa el espectáculo (si bien “faz que não dá conta”) y el espacio público donde tiene lugar la producción musical. Finalmente, se menciona a la ventana, la cual funciona como un puente entre el afuera y el adentro del mundo representado.

Al igual que en las canciones revisadas, aquí identificamos de nueva cuenta la operatividad de un proceso de migración semántica en el que personajes y espacios de una dinámica disciplinaria pre-medial fueron llevados hacia modernos soportes televisivos y radiales a fin de aportar una connotación deseable para cierto público y favorecer, de esta forma, el ejercicio mercantil. A diferencia de “Estamos esperando” de Noel, la temática principal de la canción de Chico no es la serenata sino el encanto de Januária; la voz omnisciente se enfoca prioritariamente en convencer a su interlocutor de la gracia “tão singela” del personaje principal, mientras que los músicos sólo son mencionados complementariamente en dos ocasiones: “Toda gente homenageia /Januária na janela” y “O pessoal desce na areia/ E batuca por aquela”).

“Carolina”

En “Carolina” (1968), la famosa canción que le habría acarreado una crítica por parte de Augusto de Campos y un altercado con su amigo Caetano Veloso (el cual comentaremos en breve), Buarque nuevamente emplea de forma metafórica elementos y acciones como el baile, la fiesta, la samba y la ventana. El narrador intradieético dirige su discurso a Carolina; una mujer de temperamento melancólico que vive recluida en su casa pues sufre por un “amor que já não existe”. El personaje se esfuerza en que ella acepte dicha pérdida y salga de una buena vez de su encierro. Para ello, le canta versos (“Mil versos cantei para lhe agradecer”), la invita a bailar (“Eu já convidei para dançar”), le aconseja que deje el llanto a un lado (“Seu pranto não vai nada mudar) y que aproveche su momento (“É hora já de aproveitar”). Sin embargo, Carolina permanece ajena, recluida de aquel lado de la ventana ignorando lo que pasa en el mundo exterior. A semejanza de los últimos casos revisados, algunas de las referencias empleadas por el protagonista no poseen sólo un sentido recto sino también uno metafórico; revelan el estado dolido de Carolina y las acciones que él realiza con la finalidad de hacerla sentir mejor.

A través de este mismo lenguaje alegórico, el personaje invita a su compañera (en ambos coros) a mirar hacia afuera para, acto seguido, describirle con un lenguaje poético el paisaje exterior:

Primer coro

Lá fora amor
Uma rosa nasceu
Todo mundo sambou
Uma estrela caiu
Eu bem que mostrei sorrindo
Pela janela, que lindo!
Mas Carolina não viu
[...]

Segundo coro

Lá fora amor
Uma rosa morreu
Uma festa acabou
Nosso barco partiu

Eu bem que mostrei para ela

O tempou passou na janela

Só Carolina não viu

Vemos, pues, que en el primer coro el músico quiere hacer explícito a su interlocutora interna el hecho de que, mientras ella permanece todo el día llorando en su casa, afuera el tiempo sigue un curso irreversible; nuevas rosas nacen, viejos astros mueren y los habitantes del mundo representado no desaprovechan la oportunidad de vivir su momento. Para apuntar hacia este último respecto, el personaje emplea (en el tercer verso del primer coro) el tópico de la samba que, en su sentido figurado, indica el aprovechamiento positivo del tiempo por parte de “todo mundo”. A su vez (en el tercer verso del segundo coro) el personaje hace alusión al fin de fiesta, mismo que, nuevamente, representa la vejez.

Nótese que el segundo coro posee la misma función que el inaugural; otorgar un espacio para que el personaje le describa poéticamente a Carolina el paisaje visible desde la ventana (una metáfora del fluir incesante de la vida). Sin embargo, como podemos constatar, dicho paisaje sufre alteraciones en la segunda aparición, las cuales ilustran el paso del tiempo dentro del mundo representado. Así pues, mientras que en el primer coro el protagonista menciona el nacimiento de una rosa, en el segundo señala su muerte. Por su parte, la samba que es citada en el coro inaugural es substituida por la representación de su desenlace; el fin de una fiesta en la que Carolina nunca participó. Después de ambos coros, la voz del músico cambia de interlocutor y se dirige repentinamente a un tercero (con quien bien pudiera identificarse el oyente factual). Señala que el tiempo pasó y, a pesar de sus múltiples tentativas para disuadirla, no pudo lograr que la mujer saliera de su ensimismamiento y mirara por la ventana.

De igual forma, es significativa la ambigüedad de este par de versos procedentes del primer y segundo coro: “eu bem que mostrei sorrindo/Pela janela, oi que lindo” y “Eu bem que mostrei para ela/O tempo passou na janela”. Dado que el narrador intradieético omite mencionar su ubicación dentro del mundo representado, nos queda a nosotros como oyentes la tarea de decidir si visualizarlo afuera o adentro de la casa de Carolina. Si consideramos que la canción no señala un gesto de familiaridad por parte del personaje femenino hacia el narrador y, más bien, plantea total indiferencia ante sus aproximaciones (referidas mediante tópicos musicales como el canto y el baile) resultaría más coherente concebirlo como un ente externo al espacio íntimo de la mujer, mismo que intenta comunicarse con ella usando como vía de acceso la ventana. Al optar por esta interpretación, la gran mayoría de los versos que integran

esta metacanción adquieren la estructura de una serenata; desde su posición externa al ámbito privado de Carolina, el narrador-personaje intenta vanamente comunicarse con ella.

En suma, tanto la tipología de los espacios y personajes representados como el lenguaje empleado por estos últimos dotó a “Carolina” de un lirismo a todas luces rentable; a finales de la década de los sesenta, la composición se tornó una de las más populares del repertorio de Chico y, por tanto, una de las más lucrativas. Según nos cuenta Wagner Homem, la pieza — que habría sido compuesta por encargo, como un gesto conciliatorio para saldar la deuda que el cantautor contrajo con la televisora Globo por faltar a ciertas presentaciones que estaban dentro del contrato— adquirió aún más fama a raíz de la polémica versión que grabó Caetano Veloso en su disco homónimo de 1969.

Es significativo el hecho que dicho cover fuera tomado por gran parte de la audiencia como una crítica por parte de Caetano hacia Chico y hacia todo lo que su poética representaba. El propio Buarque, en una entrevista (ya citada) publicada en 1970 por el periódico *O pasquim*, declaró haber reconocido en la versión del bahiano una crítica, más que hacia su persona, hacia su poética: “A intenção dele pode ser inclusive de crítica, e não a mim, pessoalmente, a todo um espírito, a todo um modo de gostar de música brasileira [...] [à] maneira como a música atinge o público⁸¹” (s/n). Por su parte, según documenta Wagner Homem en su libro *História de canções*, Caetano declaró en 1972 para el diario *Opinião* que, aunque su versión no poseía una intención ofensiva hacia su amigo, había intentado imprimir un tono subversivo en su interpretación: “[Carolina] virou uma espécie de subtexto lírico nacional[...]. Cantando daquela maneira, eu senti que estava modificando isso”.(60) Casi tres décadas después, expresó una opinión similar al escribir en su libro *Verdade Tropical* (1997):

Claro que havia uma agressividade necessária contra o culto unânime a Chico em nossas atitudes. Quando gravei, em 69, a "Carolina" num tom estranhável, eu claramente queria, entre outras coisas, relativizar a obra de Chico [...] É preciso ter em mente que a glória indiscutível de Chico nos anos 60 era um empecilho à afirmação do nosso projeto. (162)

El acto subversivo de Caetano resonó en el imaginario brasileño y terminó por desencadenar una controversia disciplinaria que recibiría en su tiempo una atención privilegiada por parte de los medios de comunicación masiva. Al final, la cobertura mediática, el pronunciamiento de los artistas, así como los dimes y diretes que circularon en el público resultaron muy

⁸¹ Entrevista disponible en la página oficial de Chico Buarque.

provechosos en términos mercadológicos pues generaron un ambiente de tensión entre los artistas y una polarización de la audiencia⁸².

En realidad, el *Carioca* cita como antecedente del distanciamiento con sus amigos un evento precedente a la versión de “Carolina”: la aparición del Tropicalismo dentro del panorama televisivo (inaugurado por la presentación de las canciones “Alegria, Alegria” de Caetano Veloso y “Domingo no parque” de Gilberto Gil junto al grupo de rock *Os mutantes* en el Tercer Festival de Música Popular Brasileña, 1967). Dicho movimiento musical y literario poseyó una acentuada inclinación crítica hacia las tradiciones cantadas del pasado (y, por ende, hacia el lirismo musical). Tal “intencionalidad crítica” (para usar la expresión de Augusto) se hace evidente al observar los lugares y personajes representados en sus canciones. En “Alegria, Alegria” (1968), por ejemplo, la voz que dirige la narración no se asume como un músico del pasado sino como uno que tiene en miras el ámbito televisivo para desarrollarse (Eu até pensei/ Em cantar na televisão⁸³).

En cambio, la poética de Chico, con su repertorio *saudosista* de personajes y espacios antiguos y sus sonoridades brasileñas, se posicionó ante el público como la opción nacional dentro de un mercado diverso que ofrecía desde baladas de sabor norteamericano hasta psicodelia y rock. En este sentido vale notar que el *Carioca* nunca utilizó una guitarra eléctrica en ninguna de sus grabaciones. No obstante, en la entrevista para *O pasquim* ya mencionada, afirmó no tener prejuicios contra ella: “Eu não sou contra da guitarra elétrica só que eu até agora sempre usei violão e gosto de violão e acabou”. (s/n) Así mismo, tampoco mostró ningún reparo en asumirse como un cantautor *lírico*. Inclusive, el *Carioca* sostuvo la idea de que, al igual que su propia obra cantada, el trabajo de Caetano también era poseedor de un carácter lírico que operó simultáneamente a su crítica implícita. En dicha entrevista también declaró:

Não é aquele negócio que as pessoas falam; o bom é o Gil e o Caetano de antes. O de agora eu não gosto e tal. Não é isso o que eu quero dizer. O que eu quero dizer é que eles são essencialmente os mesmos. Caetano não mudou. Aquele lirismo do Coração Vagabundo é o mesmo que tem no Baby e no Objeto não identificado. Com a diferença que ele faz a crítica de

⁸² Tengamos presente que los productores de TV no solían aplicar criterios musicales en la organización de los festivales de música popular. Más bien, como lo afirma el que fuera director de la Record (Paulinho Machado de Carvalho) en el documental *Uma noite de 1967*, su concepción del show televisivo se vinculaba con la estructura de la lucha libre; tenían un joven apuesto (Chico, en este caso), un villano (Caetano Veloso), el padre de la doncella, etc. (5:42).

⁸³ Con esta renovada tipología, así como con otros recursos poéticos ligados a la modernidad, Caetano subvirtió estereotipos de la lírica nacional al mismo tiempo que introdujo en su discurso sonoridades extranjeras como la guitarra eléctrica.

todo o lirismo do negócio que ele está cantando. Acontece que a coisa pega pelo lirismo e não pela crítica”.

Más allá de los desencuentros personales que esta polémica disciplinaria desencadenó entre los dos amigos, vale enfocar los puntos armónicos de sus pensamientos en torno a la canción. Cuando se observan cuidadosamente las declaraciones de ambos artistas sobre el asunto, se hace evidente que, en realidad, Caetano y Chico no poseían visiones musicales antagónicas sino complementarias; mientras el bahiano enfocó críticamente el *saudosismo* y el *lirismo* presentes a lo largo de la historia de la disciplina, Buarque manifestó una aguda conciencia acerca de la situación del músico popular dentro de un sistema económico que tuvo (y aún tiene) como último objetivo la obtención de lucro a través del consumo de canciones por parte del público⁸⁴. Al declarar que “a coisa pega pelo lirismo e não pela crítica”, el cantautor estaba afirmando entre líneas que el personaje de Carolina (representación de una mujer estereotípica de la tradición cantada) cumple una función apelativa; invita a la identificación del público con valores poéticos y musicales consagrados.

Finalmente, aunque Chico considere “Carolina” como una canción fundamentalmente lírica (y no crítica) vale subrayar que, en un sentido más amplio, la composición cumple los requisitos para ser considerada una *metacanción*, o lo que es lo mismo, una canción con intencionalidad autocrítica. Esto, a razón de que, dentro de sus limitados márgenes, otorga una visión tanto de los medios productivos de la disciplina como de la sensibilidad de sus practicantes.

3.2.2 La tradición del organillo

“Realejo”

La séptima canción del segundo disco homónimo de Chico también da ejemplo de un proceso de migración en el que elementos provenientes de tradiciones *pre-mediales* se desplazan hacia modernos soportes radiofónicos y televisivos. La composición lleva por título el nombre de un instrumento antiguo, el *realejo*, que significa organillo. Según información derivada de la página oficial del instituto *Música Brasilis*, el uso de este instrumento en Brasil data del siglo XVII, y más específicamente de 1663, cuando fue comprado el primer ejemplar para ser

⁸⁴ Recordemos que, además de estas declaraciones sobre “Carolina”, Chico escribió *Roda-Viva*, pieza que como vimos criticaba a la “roda de engranagem televisivo” y, en el mismo sentido, “A televisão”.

colocado en el monasterio de São Bento. Ya en el siglo XIX, numerosos anuncios de instrumentos en venta publicados en periódicos cariocas constatan su uso⁸⁵.

La también llamada "caja de música" consta de un manubrio que acciona unas cuerdas adentro de un cajón de madera. Su finalidad ha sido la de atraer curiosos en las calles y plazas públicas para pedirles una cooperación. Otra modalidad bastante común de este instrumento incluyó pequeños pedacitos de papel con mensajes sobre el futuro que eran elegidos por un periquito. En la época en que Chico publicó su disco, no obstante, esta tradición (que persiste hasta nuestros días) estaba en franca decadencia, opacada por los inventos del nuevo siglo. La voz locutiva en la canción lo constata; al igual que en "A televisão", manifiesta un tono de lamentación de cara al desinterés social por la pérdida de dicha costumbre antigua: "Ninguém mais quer hoje em dia /Acreditar no realejo".

La voz pertenece a un narrador intradieético que, según lo que él mismo cuenta, solía tocar en la calle su organillo para agradar a los transeúntes. Tal acción atraía a mujeres "apaixonada[s]" y "sedutora[s]" a su alrededor. Sin embargo, el instrumento ya no le genera las mismas alegrías y utilidades que otrora, por lo que lo vende: "Sua sorte, seu desejo/ Ninguém mais veio tirar/ [...]Hoje em dia/Eu não vejo serventia em seu cantar/Então eu vendo o realejo." No se trata de una rutinaria y fría tentativa de venta, sino de una que involucra una buena dosis de emotividad y tristeza; la necesidad del hombre lo obliga a deshacerse del apreciado objeto que tan bonitas memorias de los tiempos idos le evoca. Con miras a convencer (y conmover) al destinatario convierte estas mismas nostálgicas rememoraciones en recursos que contribuyen a la venta del instrumento:

Já vendi tanta alegria
Vendi sonhos a varejo
[...]
Quando eu punha na calçada
Sua valsa encantadora
Vinha moça apaixonada
Vinha moça casadoura

⁸⁵ En el contexto latinoamericano, Juliana Pérez González refiere que en 1878 el guatemalteco Sáenz Poggio también mencionó su existencia: "Hay un[o] muy notable, porque sólo contiene piezas de hijos del país. Don José María Valero, comerciante de esta capital, l[o] mandó fabricar en París. Las piezas que contiene son: El Paraíso perdido, Ayer te vi, La media noche, Yo sé lo que te digo, vales por Don Salvador Iriarte: Felipa, La encantadora, polkas por el mismo autor: Un sueño, El Lamento, vales por don Cástulo Morales: Teresa, Margarita, polkas, por don Bernandino Orla, etc" (2010: 24).

[...]
Quem comprar leva consigo
Todo encanto que ele traz
[...]
E de quebra leva o harpejo
De sua valsa se agradar (1967)

En el fondo sabemos que, al igual que el vendedor, el interlocutor interno (potencial comprador del organillo) forma parte de una situación imaginaria. En el plano factual no existió ni el instrumento, ni su oferta ni su demanda. De lo contrario, estaríamos frente a un *jingle* (música destinada a hacer publicidad a determinado artículo). Sin embargo, en un segundo nivel de lectura, el *realejo* pudo haber sido interpretado como un símbolo/emblema de la concepción musical pre-medial que Chico lanzó al mercado (y que permeó su obra temprana); los recursos persuasivos empleados por el vendedor ficcional —como la evocación al pasado, la descripción de las cualidades positivas de su artículo y la repetición enfática de su pregón, "Quem vai levar, quem vai levar"— podrían haber favorecido, entonces, el consumo de la canción (a través de una identificación del público consumidor con el interlocutor textual).

La composición, a su vez, presenta gestos musicales que refuerzan el sentido del mensaje; el tono nostálgico de la voz es complementado por una armonía predominantemente compuesta por acordes menores. A su vez, de forma accesoria al tema del discurso —la venta de un instrumento que remonta su existencia en suelo brasileño a los tiempos del imperio— el acompañamiento aporta una sonoridad migrante: la del propio organillo. Tanto lírica como musicalmente los componentes de la canción apelan, entonces, a la rememoración por parte del público de una tradición musical pre-industrial.

Cabe hacer notar que —al igual que "A televisão"(1967)— "Realejo" (1967) es una metacanción en la que se suspende la narración de la acción musical interna. Si bien el *Carioca* representa internamente a los participantes (el antiguo organillero, las mujeres que salían a escuchar su melodía) y al objeto disciplinario (la valsa encantadora), la práctica disciplinaria no tiene lugar en el presente de la narración sino en el pasado: el personaje ha dejado de tocar el instrumento y no realiza más una acción musical sino de venta.

3.3 Postulados metadiscursivos sobre la canción

Uno de los referentes internos de cualquier *metacanción* es la propia canción. Por lo tanto, siempre que estamos frente a este tipo discursivo es posible identificar definiciones de la canción y de acciones musicales receptoras y productivas como el baile, el canto y la escucha. Estas son planteadas tanto por el narrador como por los personajes—unas veces de forma más implícita que otras—y, en última instancia, remiten a la concepción musical del propio autor. Como lo veíamos en la introducción, Mignolo señala que es al teórico literario a quien le corresponde la tarea de recolectar y ordenar estas definiciones provenientes de las comunidades con miras a “reconstruir un panorama integral que dé cuenta de los métodos, los fines y las controversias dentro de la disciplina” (1986: 84).

El teórico, en este sentido, debe elaborar un retrato de su dinámica desde una posición neutral y exponer racionalmente las diferentes concepciones que existen en la comunidad⁸⁶: Siguiendo esta misma lógica, este apartado se encamina a crear un mapa de la canción (y de las acciones musicales que ella engloba) a partir de las caracterizaciones que un miembro tan célebre de la comunidad disciplinaria como Chico Buarque da de su arte. Para ello, nos abocamos a la identificación y esquematización de postulados implícitos sobre la acción musical, en las que se puedan deducir métodos, objetivos y disonancias disciplinarias.

Primeramente, vale notar la caracterización de la samba presente en la canción “Amanhã ninguém sabe” (1966), revisada en el subtema 2.5. En ella, a través de la prosopopeya, la samba es referida como una entidad animada. Prueba ello es que el sambista menciona que dicho género musical posee voluntad propia y que él mismo no es más que un vehículo para que tal voluntad se cumpla (Se o samba quer que o prosiga/ eu não contrario, não)⁸⁷. Además de dicho par de postulados, la samba es descrita en esta metacanción como lo opuesto a una manifestación musical estática, anclada a los tiempos antiguos. Por el contrario, en los versos “Hoje eu quero fazer o meu carnaval/ Se o tempo passou eu espero/ Que ninguém me leve a mal” el sambista se presenta como una especie de Orfeu renacido, mismo que no

⁸⁶ Así lo hace él mismo en el capítulo 3 de su libro *Teoría del texto e interpretación de textos*: “El misterio de la ficción fantástica y del realismo maravilloso”, en donde se encarga de reconstruir las diferentes nociones que a lo largo de la historia literaria occidental han sido asociadas al concepto de lo fantástico. De esta manera, nos brinda un mapa de lo fantástico en diferentes épocas y en diferentes autores, comenzando con el romanticismo del que da cuenta Gerard de Nerval (autor que, según Mignolo, sería el primero en referirse explícitamente a “lo fantástico”), pasando por el naturalismo de Maupassant y llegando hasta la modernidad borgiana.

⁸⁷ Dicho postulado se reiterará en otras canciones como en “As minhas meninas” (1987) en donde el personaje confiesa no ser él quien compone las canciones y pinta estas últimas como entidades independientes que pasan a través de él (“Passam por mim [...] saem sozinhas as notas da minha canção”).

sólo está dispuesto a fungir como el medio destinado a dar continuidad al género en los nuevos tiempos sino que, además, pretende hacerlo evolucionar (“Eu faço uma evolução”).

Parecería que tal evolución musical fue una de las metas del propio Buarque quién, como hemos visto, hizo novedosas aportaciones a la samba en múltiples aspectos. No así en el nivel tipológico, donde Chico manifestó una tendencia a emplear espacios y personajes procedentes de tradiciones musicales pre-industriales bastante comunes en la tradición sambista. Correspondientemente, al representar estas prácticas musicales antiguas, el brasileño perfiló a la acción musical en el mismo sentido que lo hacen muchas de las sambas radiales de los treinta: como un elemento poseedor de una fuerza capaz de mitigar el sufrimiento de las personas y de hacerlas convivir en fraternidad. Antes de revisar a detalle esta caracterización conviene notar la casi total ausencia de representaciones de canciones en contextos tecnificados y, por consiguiente, de postulados intratextuales sobre la *canción de los medios* (a excepción de la ya referida “Flor da idade”, en la que se menciona una joven que se la pasa pegada al aparato de radio).

En lugar de postulados implícitos de este tipo de canción hallamos, más bien, críticas al influjo de la tecnología en el seno de la disciplina. Estas por lo regular se manifiestan a través de enunciados de lamentación por la pérdida de las tradiciones musicales pre-industriales como la reunión callejera (recordemos el caso de “A televisão”), el organillo (piénsese en “Realejo”), la rueda y la serena. Al respecto de estas dos últimas, el narrador-personaje de la metacanción “Roda-Viva”, en su penúltima estrofa, menciona en tono resignado que, a pesar sus tentativas por rehabilitar estas tradiciones, la *roda-viva* (que en una de sus múltiples connotaciones hace referencia al engranaje de ídolos televisivos que apuntaba Augusto) terminó por impedir su ejercicio:

Não posso fazer serenata
A roda de samba acabou
A gente toma a iniciativa
Viola na rua, a cantar
Mas eis que chega a roda-viva
E carrega a viola pra lá

A diferencia de este tipo de canciones que lamentan la pérdida de tradiciones pre-mediales (y que cabe decir, son minoritarias dentro del conjunto de su obra), Chico posee un buen número de composiciones en las que no encontramos críticas de tinte *saudosista*, sino caracterizaciones de una acción musical (llámese canto, canción, baile o escucha) desprovista de cualquier influjo

tecnológico que se perfila como favorecedora de un efecto redentor en quien la lleva a cabo, especialmente, frente a situaciones de opresión, violencia, censura, tristeza y desilusión.

Como primera evidencia de ello, vale recordar que en la canción “A banda” (1966) los cantos provenientes de dicha agrupación son descritos por el escucha interno como una especie de fuerza redentora que favorece reacciones positivas en su triste pueblo, entre ellas, la mitigación del dolor. Esto último se percibe tanto de forma general como particular. En el coro, por ejemplo, el personaje relata cómo “su gente” se deshizo del dolor a través del simple acto de prestar atención a la música pasajera; “Minha gente sofrida despediu-se da dor/ Para ver a banda passar”. Este postulado de carácter general posee su correlativo en las reacciones positivas que despierta el paso de la banda en cada uno de los personajes; el hombre serio deja momentáneamente su incesante cuenta monetaria y presta atención al paso de los músicos. De la misma forma, el viejo se olvida del cansancio, la tierna rosa se abre y la triste mujer “que vivia calada” sonríe. “A banda” desarrolla, en este sentido, lo que podemos concebir como una perspectiva receptiva; la letra es dirigida por un sujeto que se identifica como asistente y narrador del espectáculo musical así como de las reacciones que este suscita en el público interno⁸⁸.

“Sonho de um Carnaval” (1966), por su parte, escenifica una de las celebraciones musicales más representativas de la brasilidad: el carnaval. La voz locutiva narra a través de las dos estrofas su participación en dicho acontecimiento; la salida de casa, el comienzo del festejo, su coronación como rey del carnaval y hasta su relación pasajera con una “morena”. Es significativo que, como requisito para la participación en la tradicional fiesta, la voz narrativa menciona que es necesario despojarse momentáneamente del dolor y dejarlo en casa (“Deixei a dor em casa me esperando”). Al igual que en “A banda”, en este último verso el narrador postula implícitamente la acción musical (específicamente a aquella inherente a la fiesta de carnaval) como un escape efímero del sufrimiento cotidiano, el cual permite a los personajes, por lo menos hasta el miércoles de ceniza, divertirse y disfrutar alegremente. Esta idea de redención musical temporal también se expresa en los versos del coro, mismos que describen al baile como una posibilidad de acabar con la tristeza de la gente.: “No carnaval esperança [...]Que gente triste possa entrar na dança”.

⁸⁸ Notemos que, aunque proveniente de un productor de canciones, este punto de vista arroja definiciones del canto y de la canción que se ciñen a criterios de recepción (y no de producción) que reflejan un conocimiento minucioso de este hemisferio por parte del autor.

La canción “Tem mais samba” (1966) también contiene enunciados que postulan efectos redentores en quien practica el género. La voz locutiva invita al oyente a integrarse al quehacer disciplinario bajo la promesa de que tal acción facilitará su vida: “Vem que passa teu sofrer/ Se todo mundo sambasse seria tão fácil viver”. En este mismo sentido, la canción “Olê, Olá” (1966) también define la acción musical en términos redentores; el personaje-narrador invita a su “amiga” a contener el llanto y a integrarse a la acción musical en la que él lleva la batuta con su guitarra; “Não chore ainda não que eu tenho um violão / e nós vamos cantar”. Dicha demanda por parte del narrador se reitera en el coro, esta vez, dirigida al oyente en general:

Tem samba de sobra
Quem sabe sambar
Que entre na roda
Que mostre o gingado
Mas muito cuidado
Não vale chorar

Vemos, pues, que el sujeto textual marca claramente una normativa aplicable a la práctica disciplinaria interna; quien desee participar en el juego musical de la *roda* tendrá que entrar en ella, mostrar sus mejores pasos (“o gingado”) y, enfáticamente, abstenerse de llorar. Dicha prohibición del llanto, a su vez, la reitera en la segunda estrofa de la canción; desde su perspectiva, el desarrollo de la acción musical no da cabida para que ningún personaje derrame sus lágrimas, esto, en vista de que la acción de cantar y la de llorar son excluyentes una de la otra:

Não chore ainda não
Que eu tenho uma razão
Pra você não chorar
Amiga me perdoa
Se eu insisto à toa
Mas a vida é boa
Para quem cantar

Como vemos, el canto no sólo es definido como una razón de peso para que el personaje femenino deje el llanto a un lado sino como un camino para que lleve una “buena vida” —es importante aclarar que esta expresión no apunta hacia la obtención de riquezas materiales sino

de una sensación de bienestar propiciada por la acción musical—. En este mismo sentido, los versos de la primera estrofa postulan a la samba como un ejercicio que aleja el dolor y atrae la felicidad; “Felicidade aqui pode passar e ouvir/E se ela for de samba há de querer ficar⁸⁹”.

Esta particular caracterización interna de la acción musical ya fue apuntada por Charles Perrone, quien identificó cierta coherencia estructural en una serie de canciones lírico-narrativas donde “a infelicidade e a rotina são superadas com a presença da música” (64). Para este investigador, además de ser descrita como un antídoto contra el dolor, la acción musical favorece “momentos privilegiados [...] para alcançar a fraternidade [...]”(65). Este último punto se hace evidente en muchas de las metacanciones mencionadas en el presente subtema.

Por ejemplo, en “A banda” (1966), “Sonho de um carnaval” y “Olê, olá” podemos constatar la alusión a prácticas musicales —como el desfile callejero, la fiesta de carnaval y la *roda* de samba— que conllevan intrínsecamente la reunión de personas en el espacio público. En dichas composiciones, el acontecer musical y la fraternización entre personas diversas son presentadas como actividades complementarias; la representación de estos acontecimientos de índole musical ya conlleva inherentemente la idea de reunión fraterna de músicos y asistentes. Otro ejemplo de fraternidad propiciada por la acción musical está en la canción “Tem mais samba” (1966). Perrone señala que, en sus versos, la voz poética relaciona a la samba con nociones como la proximidad y el contacto y, a su vez, la disocia de otros conceptos como la soledad y la separación: la soledad y la separación:

Tem mais samba no encontro
Que na espera

[...]
Tem mais samba no porto
Que na vela
Tem mais samba o perdão
Que a despedida
Tem mais samba nas mãos
Do que nos olhos

⁸⁹ Nótese que el hecho de que este postulado musical no posee el rigor de una definición enciclopédica, sino que echa mano del recurso retórico de la prosopopeya para su caracterización (la felicidad, entonces, funge como un personaje que encaja dentro de la categoría de escucha).

Tem mais samba no chão
Do que na lua

Por su parte, en “A televisão” (1967), como lo veíamos, el narrador enumera una serie de efectos sociales adversos desencadenados por la imposición del nuevo orden musical dictado por la televisión. Al hacerlo también otorga, intrínsecamente, una imagen sobre cómo era la dinámica disciplinaria antes de la instauración de dicho sistema. Esto es verificable deduciendo postulados acerca de la canción pre-industrial a partir de la descripción de un mundo en la que esta ya ha desaparecido. Al aplicar tal pensamiento sobre estos versos de la segunda estrofa (“O homem da rua/ Com seu tamborim calado/ Já pode esperar sentado/ Sua escola não vem não”) podemos darnos cuenta que la queja por parte de la voz locutiva —misma que lamenta la pérdida de las reuniones musicales de antaño y la consiguiente falta de integración comunitaria— implícitamente, postula que antes de la televisión, las personas se reunían en la calle para tocar y, como lo señala en la primera estrofa, hacerse “companhia”.

En este mismo sentido, en la canción “Sonho de um Carnaval” (1966) la acción musical (“uma canção” cantada y escuchada conjuntamente por los personajes) es planteada como una favorecedora de la fraternización entre miembros de la comunidad:

Era uma canção,
Um só cordão
E uma vontade
De tomar a mão
De cada irmão pela cidade

Nótese que música es definida aquí como una expresión festiva que despierta en los participantes del carnaval las ganas “de tomar a mão de cada irmão pela cidade”.

Por otro lado, otro postulado sobre la acción musical usual en Chico es el que perfila a la misma como un vehículo para la subversión de personajes que se encuentran en una situación infeliz y que son blanco de opresión y violencia. En “Juca” (1966), por ejemplo, el sambista callejero protagonista de esta historia, como muchos músicos de su clase, es perseguido por la policía, atrapado y juzgado tan sólo por el hecho de tocar sus canciones en la vía pública. Sin embargo, esa misma inclinación musical que lo lleva a prisión, le otorga también una autonomía y una libertad irreductibles frente a personajes como el delegado que pretenden condenarlo. Notemos, a este respecto, la caracterización en estilo indirecto que la voz narrativa

otorga de Juca en la segunda estrofa, así como la intervención directa del propio personaje, quien se dirige al responsable de su sentencia:

Juca ficou desapontado
Declarou ao delegado
Não saber se o amor é crime
Ou o samba é pecado
E em legitima defesa batucou assim na mesa:
O delegado é bamba na delegacia
Mas nunca fez samba nunca viu Maria

Como vemos, el sambista (aun estando a merced de la autoridad), no adopta una actitud sumisa. Por el contrario, responde dignamente al delegado a través de un discurso en el que señala, primeramente, su desconocimiento acerca de leyes que prohíban el amor y el canto dentro del mundo representado y, en segundo lugar, la incapacidad por parte del delegado para realizarle un juicio justo debido a la ignorancia de los parámetros amorosos/musicales que rigen la vida de Juca.

Es de notar, en este sentido, la operatividad interna de dos normativas simultáneas que entran en conflicto en la canción: la estatal y la disciplinaria; si bien la primera condiciona visiblemente la vida de Juca al prohibirle ejercer su profesión y expresar libremente su amor a María, la segunda no se extingue del todo, sino que subyace oculta pero arraigada, lista para la subversión. Así pues, aunque primeramente el narrador delinea a Juca como un infractor de la ley gubernamental cuyo destino está en manos del delegado, en un momento posterior, el propio personaje toma la palabra para señalar la incompetencia de este último e, implícitamente, para asumirse él mismo como un *bamba* en cuestión de amores y de canciones (tal denominación es empleada en la jerga musical para referirse a figuras que son consideradas verdaderas autoridades dentro del género).

El hecho de que Juca adopte dicha actitud de dignidad frente al personaje que ostenta la autoridad dentro del mundo representado relativiza la normativa estatal y ejerce un efecto subversivo sobre el sistema dominante. Por su parte, es significativo que el argumento empleado en la intervención del personaje contenga palabras procedentes del ámbito musical; por un lado, un verbo asociado a la samba que opera metafóricamente en sustitución de *decir* o *señalar*: batucar. Igualmente, la denominación *bamba*, misma que remite a un contexto eminentemente musical. (“Batucou assim na mesa/ O delegado é bamba na delegacia”). Ambas

elecciones pueden verse, pues, como elementos subversivos que evidencian la normativa disciplinaria intrínseca que subyace a las leyes estatales.

Otra composición en la que se representa una acción musical subversiva (o al menos el intento de una) es la ya revisada “A televisão” (1967); el personaje protagonista de esta metacanción sale a la calle con la intención de tocar y, de esta forma, desacatar el orden social impuesto por el moderno invento. Sin embargo, en ausencia de alguien que lo acompañe en su intento, desiste de su objetivo y regresa a casa sin haberlo concretado. Si bien la acción musical interna no llega a tener lugar, la mención de su tentativa constituye una muestra de rebeldía ante el sistema opresor. el personaje protagonista de esta metacanción sale a la calle con la intención de tocar y, de esta forma, desacatar el orden social impuesto por el moderno invento. Sin embargo, en ausencia de alguien que lo acompañe en su intento, desiste de su objetivo y regresa a casa sin haberlo concretado. Si bien la acción musical interna no llega a tener lugar, la mención de su tentativa constituye una muestra de rebeldía ante el sistema opresor.

Conclusiones

La presente tesis persiguió como objetivo último describir la manera en que un afamado miembro de la comunidad de cancionistas como Chico Buarque responde implícitamente a la pregunta qué es canción a través de enunciados presentes en las letras de sus propias composiciones.

El estudio teórico de este particular fenómeno autoreferencial —en el que sujetos textuales enuncian intradiscursivamente postulados sobre el arte cantando— derivó en la identificación de una caracterización sobre la acción musical (en su generalidad), la cual se vislumbró recurrente entre las metacanciones más tempranas del Carioca. Esta puede sintetizarse en los siguientes puntos:

1.- La música es una fuerza independiente a los sujetos que la producen y la consumen, por lo que estos últimos no ejercen control alguno sobre ella y fungen apenas como vehículos para que esta se manifieste.

2.- La música no constituye una entidad estática e inmutable, sino que es proclive a replanteamientos y a evoluciones.

3.- El advenimiento de tecnología destinada a la grabación y difusión masiva de la música trajo efectos negativos en el seno disciplinario, al relegar a segundo término la reunión comunitaria y tornar triste y solitario el ejercicio de producción y recepción.

4.- La acción musical mitiga la tristeza, contiene el llanto y trae felicidad a los sujetos que la practican, enfáticamente, si estos se encuentran en una situación desoladora.

5.- Mientras tiene lugar, la acción musical ejerce un efecto subversivo en aquellos sujetos que están en un contexto de opresión y censura.

Cabe subrayar que estos postulados, insertos en un contexto literario, no fueron planteados por el brasileño de forma directa sino a partir de situaciones representadas internamente y de frases enunciadas por narradores y personajes. En vista del carácter indirecto de su caracterización, como etapa previa a la presentación de sus postulados musicales, fue necesario realizar la identificación y descripción de los personajes, espacios y objetos internos representados en sus metacanciones, así como de las figuras factuales que intervinieron en la producción y la recepción de las mismas.

Al respecto de este último punto, nuestra tesis describe (en el capítulo dos) el aspecto exterior del metadiscurso de Chico —es decir, aquel que envolvió factualmente la producción y recepción más temprana de sus metacanciones— como un circuito mercadológico en el que el paradigma nacionalista guio tanto productiva como receptivamente el quehacer disciplinario.

Así pues, según los resultados obtenidos, de la misma forma en que el *Carioca* se formó discursivamente bajo parámetros artísticos procedentes de una genealogía nacionalista híbrida —que tenía por ancestros figuras intelectuales tanto del ámbito popular como del erudito— cierto sector de la comunidad interpretativa, también conocedora de dicha genealogía (e instruida en los códigos estéticos nacionalistas), reconoció al brasileño como un legítimo heredero de este doble linaje y realizó, por consiguiente, un ejercicio interpretativo y de consumo acorde con dicha formación.

Complementariamente a este panorama disciplinario externo, constatamos en el capítulo tres que las metacanciones de Chico aportaron connotaciones nacionalistas —que se vislumbraron rentables en cierto sector de la audiencia televisiva y radial de los años sesenta— al representar internamente espacios, objetos y sujetos vinculados en el imaginario con tradiciones musicales antiguas tal como la serenata y el organillo callejero. Tal representación fue delineada como el fruto de una migración semántica con propósitos mercadológicos que llevó a algunos elementos de la canción pre-industrial hacia modernos soportes como el disco de acetato con miras a atraer la atención de cierta audiencia *saudosista* y nacionalista.

Por su parte, y en este mismo sentido, constatamos el empleo interno por parte de personajes y narradores de recursos poéticos sustentados en un lenguaje musical; una serenata metafórica que apunta hacia la tentativa de reconciliación de uno de los personajes con su pareja, un par de fiestas que funcionan como metáforas de la vida dentro del mundo representado, un par de menciones del baile como metáfora del goce y del aprovechamiento positivo del tiempo, la referencia a una guitarra que adquiere vida a través de la prosopopeya y a una luna que mediante este mismo recurso se transfigura en doncella, entre otros.

En suma, sea a través de la descripción de un lenguaje al mismo tiempo poético y musical o de la identificación de representaciones de sujetos, espacios y objetos disciplinarios migrantes, la presente tesis concretó un primer acercamiento hacia el temprano ejercicio autorreferencial del *Carioca*. Como conclusión del mismo, podemos afirmar que, tal como lo previmos en nuestra hipótesis, el brasileño postuló intradiscursiva e implícitamente enunciados metatextuales (susceptibles de una revisión teórica) que caracterizaron el quehacer

disciplinario al tiempo que favorecieron la rentabilidad de su obra en el mercado de finales de los años sesenta.

Si bien la presente tesis sólo se abocó sólo al estudio de algunas metacanciones presentes en sus primeros tres discos, es preciso recordar que el fenómeno metadiscursivo en el *Carioca* es tangible a lo largo de todo el *corpus*. Con base en el esquema aquí esbozado, futuros estudios, tal vez, puedan abarcar otras etapas de la obra del brasileño, así como otras tradiciones musicales antiguas como la *roda* y el carnaval. Como brújula para dicho fin adjunto una gráfica que ilustra el gran número de *metacanciones* existentes dentro de su *corpus*.

Es importante exponer, también, la omisión en nuestra tesis de una cuestión inexplorada y fundamental para el estudio del hemisferio autorreferencial en la canción; me refiero a la operatividad de un fenómeno metatextual fronterizo a la *metacanción* en el que, a través de las propias composiciones de Chico, se definen otras sub-disciplinas como la novela y la poesía. Ejemplo de ello lo dan “Retrato em branco e preto” (1968) (“Versos, cartas, minha cara/Ainda volto a lhe escrever”) y “A bela e a fera” (1983) (“Quase que eu fiz um soneto [...] Letras de macarrão/Fazem poema concreto”).⁹⁰

Hablando en términos más generales, también es preciso subrayar antes de concluir las considerables dimensiones del fenómeno autorreferencial dentro de la disciplina cantada; además de los géneros de música popular vinculados directamente a la literatura escrita (como la samba y el *fado*) también encontramos otros tantos que, aunque no poseen lazos directos con el ámbito literario, albergan enunciados autoreflexivos que, al mismo tiempo, definen implícitamente sus actividades y se muestran rentables en contextos mercantiles específicos. Es el caso de géneros contemporáneos de alto alcance mediático (como el reguetón, el trap y el pop) que, por su extensión e impacto global, merecerían más atención en el ámbito académico. Aunque derivado de una concepción forjada en un contexto literario tradicional, el esquema teórico aquí planteado, debido a su generalidad, se vislumbra como un punto de partida viable para tal empresa.

⁹⁰ En sentido inversamente proporcional, tampoco debemos descartar la existencia de *metacanción* en poemas, novelas, pinturas, etc.

Bibliografía

Araújo, Heloísa de. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera, 2003.

Barbosa, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933.

Baungartner, Milton. “Dos 20 para os 30: origem, conceito e imagem da ‘velha guarda’ de Pixinguinha e Almirante”. *Revista do centro de pesquisa e formação*. N. 4. São Paulo, 2017.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. Andrés E. Weikert. D.F: Editorial Itaca, 2003.

Buarque, Chico. Por. Clarice Lispector. *Manchete*. Rio de Janeiro: Bloch editores, 1968.

_____. Por. Sérgio Cabral, Jaguar, Fortuna. “Meu compadre Chico Buarque ou dos prazeres e vantagens de ficar pobre”. *O Pasquim*. Rio de Janeiro: Pasquim, 1970. 20 de Febrero de 2019. <http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/artigo_lucidez.htm >

_____. “Nem toda loucura é genial, nem toda lucidez é velha”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: Última hora, 1968. 20 de Febrero de 2019. <http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/artigo_lucidez.htm>http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/artigo_lucidez.htm >

Campos, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974. 17-51, 67-125.

Campos, Haroldo de. *Metalinguagens e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006. 11-13; 257-269; 283-289.

Cândido, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. V. 1,2. São Paulo: Edusp, 1975.

Capinam, Jose. Gustavo Dahal. Ferreira Gullar. Nara Leão. Macedo Soares. Caetano Veloso. Mesa redonda. “Que caminhos seguir na música popular brasileira”. *Revista de Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. 19 de febrero de 2019. <<https://tropicalia.com.br/>> [bajo la dirección de Ana de Oliveira]

Castro, Ruy. *Bossa nova: la historia y las historias*. Madrid: Turner publicaciones, 2011.

Fabrizi, Franco. “Tipos, categorías, géneros musicales ¿Hace falta una teoría?”. trad. Marta García Quiñones. *VII Congreso IASPM-AL Música popular: cuerpo y escena en la América Latina*. La Habana: IASPM, 2006.

Fritzen, Vanessa. “Mitos Indígenas em Macunaíma, de Mário de Andrade”. *E-scríta, revista do curso de letras da Uniabeu*. V.4, n.3. Nilópolis: UNIABEU, 2013.

Funke, Anna Maria. “A roda vida de Chico Buarque.” *Diário de notícias*. Rio de Janeiro: 1968. <<http://www.jobim.org/chico/bitstream/handle/2010.2/865/CB3%20PrJ509-60.pdf?sequence=1>>

Genette, Gérard. 1962. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Tauros, 1989

_____. *Ficção y dicción*. Barcelona: Lumen, 1991.

Gonçalves, Alexandre. Edição facsimilar 1936. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

Guimarães, Francisco. *Na roda do Samba*. Tip. São Benedito. Rio de Janeiro: 1933.

Homem, Wagner. *Histórias de canções: Chico Buarque*. São Paulo: Leya, 2009.

Jakobson, Roman. “Lingüística y poética”. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Editorial Sexi Barral, S. A, 1975.

Jobim, Tom. *Minha alma canta*. Prod. Chediak Almir. Rio de Janeiro: Jobim Biscoito Fino, 1995.

_____. Por. Marília Martins. *3 Antônio & 1 Jobim: histórias de uma geração*. Rio de Janeiro: Relumi Dumará, 1993.

Leal, Marcos. “Um olhar histórico na formação e sedimentação da TV no Brasil”. *Encontro nacional de história da mídia*. São Paulo: UNESP, 2009.

Marino, Ian. Jose Vinci. “Notas historiográficas sobre a obra de Ary Vasconcelos”. *Escrituras da memória e da história da música popular*. São Paulo: CNPQ

Meller, Lauro. *Poetas ou cancionistas?: uma discussão sobre música popular e poesia literária*. Curitiba: Editora e Livraria Appris, 2015.

Mignolo, Walter. *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona: Grijalvo. 1978.

_____. *Teoría del texto e interpretación de textos*. México, D.F: UNAM, 1986.

Murgel, Heloisa. “Tom & Rosa”. *Revistausp música brasileira*. N.87. São Paulo: USP, 2010.

Música Brasilis. Brasil. 21 de febrero de 2019. <<http://musicabrasilis.org.br/>>

Napolitano, Marcos. “A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural”, *IV Congreso de la Rama Latinoamericana del IASPM*. México, D.F: Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la Música Popular, 2002. 19 de febrero de 2019. <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>>

Nuno, Gil. “O campo da canção: um modelo sistêmico para escansões semióticas”. *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera /FAPESP, 2007.

Pedrosa, José. “Metacanciones, o la poética de la canción tradicional formulada por ella misma”. *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*. v. 7, oct. Madrid: Universidad de Alcalá, 2011.

Pérez, Juliana. “Música Popular en las historias de la música latinoamericana del fin del siglo XIX e inicios del siglo XX: Historia de un concepto”. *IX Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM*. Caracas: Actas del IX Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM, 2010.

Rendeiro, Otavio. *A invenção da Música Popular Brasileira de 1930 ao final do Estado Novo*. Rio de Janeiro: UFRJ/ IFCS/ PPGHIS, 2002.

Rennó, Carlos. “A MPB encarnada num dos maiores artistas do país (o mundo começou, enfim, a descobri-lo)”. *O voo das palavras cantadas*. São Paulo: Dash editora, 2014.

Sant’Anna, Affonso. 1976. *Música popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo: Novalexandria, 2013.

Saramago, José. Autor cruza abismo e chega ao outro lado.” São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

Tatit, Luiz. *Por uma semiótica da canção*. São Paulo: FFLCH, 1982.

_____. *Elementos semióticos para uma tipologia da canção popular brasileira*. São Paulo: FFLCH, 1986.

Vargas, Herom. “O hibridismo e a mestiçagem como instrumentos para o estudo da canção na América Latina”. *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. Rio de Janeiro Via Lettera Editora, 2007.

Veloso, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

Vianna, Hermano. *O Mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 1995.

Wolff, Daniel. “Tênuas diferenças”. *Continente Multicultural*. n.73. Recife: Continente Multicultural, 2007.

Zappa, Regina. *Chico Buarque*. [Título original: Chico Buarque. Para todos]. Trad. José Sánchez. Barcelona: Gedisa editorial, 2001.

_____. *Para seguir minha jornada: Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

Media

Anos dourados. Dir. Roberto de Oliveira. Perf. Buarque, Chico. Tom Jobim. Paula Morelenbaum. Milton Nascimento. Edu Lobo, Caetano Veloso. Directv, 2005. 20 de febrero de 2019. <www.youtube.com/watch?v=dH8kZpnL-uw>

Certas palavras com Chico Buarque. Dir. Berú, Mauricio. Perf. Caetano Veloso. Cida Moreira. Francis Hime. Maria Bethania. Toquinho. Vinicius de Moraes. Thomaz Farkas Filmes Culturais, 1980. 20 de febrero de 2019. <<https://www.youtube.com/watch?v=YzZLX8Zprj8>>

Chico Buarque, meu caro amigo. Dir. Roberto de Oliveira. Perf. Tom Jobim. Miúcha. Elis Regina. Vinicius de Moraes, Toquinho, Djvan, Gal Costa, Edu Lobo, Dorival Caymmi, Daniela Mercury. Directv, 2005. <<https://www.youtube.com/watch?v=ILxZTvfS3QI>>

Raízes do Brasil; uma cinebiografia de Sérgio Buarque de Hollanda. Dir. Nelson Pereira dos Santos. Regina Filmes/ Videofilmes/ Riofilme, 2003. <https://www.youtube.com/watch?v=rPv65Xk_R8M>

Acervos y diccionarios virtuales

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2019, 21 de febrero de 2019. <<http://www.priberam.pt/dlpo>>

Sítio web oficial de Chico Buarque. Ed. Wagner Homem. 20 de febrero de 2019. <<http://www.chicobuarque.com.br/>>

Bibliografía complementar

Cervantes, Miguel de. 1547-1616. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote De La Mancha*. Madrid :Espasa-Calpe, 1966.

Dietrich, Peter. *Semiótica do discurso musical: uma discussão a partir de canções de Chico Buarque*. São Paulo: FFLCH, 2008.

Lens, Carlos. “La metaficción como ruptura del pacto ficcional”. *Boletín Hispánico Helvético* 17-18 (primavera-otoño). Santiago: Universidad de Santiago de Compostela, 2011.

Rosado, Clairton. *Sinfonia da Alvorada: estudo dos procedimentos composicionais da obra sinfônica de Tom Jobim*. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo: São Paulo: 2008.

Unamuno, Miguel de. 1891-1916. *Obras completas*. Ed. M. García Blanco. vol. I-IX. Madrid: Escelier, 1958.

Vasconcelos, Ary. *Panorama da música popular brasileira*. Rio Janeiro: Martins, 1964.

Vicens, Josefina. 1958. *Libro vacío / Los años falsos*. “Libro vacío”. México, D.F: Fondo de cultura económica, 1987.

Anexos

F26AA1:E112	REPRESENTACIÓN DE SUJETOS DISCIPLINARIOS	REPRESENTACIÓN DE ESPACIOS DISCIPLINARIOS	REPRESENTACIÓN DE OBJETOS DISCIPLINARIOS	EMPLEO DE METÁFORAS DE ÍNDOLE MUSICAL	AUTORREFERENCIALIDAD EN EL TÍTULO
A BANDA (1966)	✓ Ej: O <u>meu</u> amor <u>me</u> chamou	✓ Ejs: A marcha alegre se espalhou na <u>avenida</u>	X	X	X
TEM MAIS SAMBA (1966)	✓ Ej: Vem que passa <u>Teu</u> sofrer	✓ Ej:Tem mais samba no som que vem da <u>rua</u>	X	X	✓
A RITA (1966)	✓Ej: A <u>Rita</u> levou [...] um bom disco de Noel	X	✓ Ej: Deixou mudo o meu <u>violão</u>	X	X
ELA E SUA JANELA (1966)	✓ Ej: Com tanta <u>moça</u> aí/ Na rua o <u>seu amor</u>	✓ Ejs:Ela e sua <u>janela</u> , espiando / Na <u>rua</u> o seu amor	X	✓Ej: Só pode estar dançando	X
PEDRO PEDREIRO (1966)	✓Ej: <u>Pedro Pedreiro</u> esperando o carnaval	✓Ej: Pedro Pedreiro esperando o <u>carnaval</u>	X	✓Ej: Esperando a <u>feira</u> .	X
AMANHÃ NINGUÉM SABE	✓Ej:Hoje, <u>eu</u> quero/ Fazer o meu carnaval	✓ Ej: A <u>roda</u> fica aberta	✓Ej: Traga-me um <u>violão</u>	✓Ej: A <u>roda</u> fica aberta.	X
VOCÊ NÃO OUVIU (1966)	✓Ej: <u>Você</u> diz [...] que o <u>meu</u> samba é plágio	✓Ej: No fim da <u>feira</u> há de escutar meu canto	X	✓Ej: A sua <u>dança</u> vai durar enquanto/	X
JUCA (1966)	✓Ej: <u>Juca</u> sambava bem diante da janela de <u>Maria</u>	✓Ej: Juca [...] sambava bem diante da <u>janela</u> de Maria	X	✓Ej: Batucou assim na mesa:	X
OLÉ, OLÁ (1966)	✓Ej: Não chore ainda não, Que <u>nós</u> vamos cantar	✓Ej: Quem sabe sambar Que entre na <u>roda</u>	✓Ej: Que eu tenho um <u>violão</u>	X	X
MEU REFRAO (1966)	✓Ej: <u>Quem</u> canta <u>comigo</u>	✓Ej: Moro num <u>barraco</u>	✓Ej: Meu melhor amigo é o meu <u>violão</u>	X	✓
SONHO DE UM CARNAVAL (1966)	✓Ej: <u>Deixei</u> a dor em casa <u>me</u> esperando	✓Ej: Tomar a mão De cada irmão pela <u>cidade</u>	X	X	✓
NOITE DOS MASCARADOS (1967)	✓Ej: <u>Eu</u> sou sereiteiro, poeta e cantor	✓Ej: Que eu quero morrer no seu <u>bloco</u>	✓Ej: Só quero um <u>violão</u>	X	X
LOGO EU (1967)	✓Ejs: <u>Essa</u> morena quer me transtornar	X	✓Ej: Para largar a <u>batucada</u>	X	X
COM AÇUCAR COM AFETO (1967)	✓Ej: <u>Você</u> vai querer cantar	✓Ej: Há um bar em cada <u>esquina</u>	✓Ej: <u>Na caixinha</u> um novo amigo	X	X
FICA (1967)	✓Ej: <u>Diga</u> que <u>meu</u> samba é fraco	✓Ej: Fale do nosso <u>barraco</u>	X	X	X
LUA CHEIA (1967)	✓Ej: <u>Ninguém</u> vai [...] calar <u>minha</u> viola	X	✓Ej:Minha <u>viola</u> Que desconsola, chora notas Para ninguém o	X	X
QUEM TE VIU, QUEM TE VÊ (1967)	✓Ej: <u>Você</u> a favorita enquanto <u>eu</u> era mestre-sala	✓Ej:Suas noites são de gala, nosso samba ainda é na <u>rua</u>	X	X	X
REALEJO (1967)	✓Ej: <u>eu</u> punha na calçada Sua valsa encantadora	✓Ej:eu punha na <u>calçada</u> Sua valsa encantadora	✓Ej:Estou vendendo um <u>realejo</u>	X	✓
ANO NOVO (1967)	✓Ej: <u>Eu</u> disse: [...] Dance alguma valsa Quero ser <u>seu</u> par	✓Ej:Na <u>cidade</u> inteira	✓Ej:um <u>vestido</u> Novo e colorido	✓Ej:É o mesmo <u>batuque</u>	X
A TELEVISÃO (1967)	✓Ej: <u>O homem da rua</u>	✓Ej: Já pode esperar sentado [na <u>rua</u>]	✓Ej:Com seu <u>tamborim</u> calado	X	X
UM CHORINHO (1967)	✓Ej:Vem, <u>morena</u> , Não <u>me</u> despreza mais, não	✓Ej:Para cantar alto assim na <u>praça</u>	✓Ej: Já não cabem na batida Do meu pobre <u>cavaquinho</u>	✓Ej:Se vem dia, dia passa E a <u>praça</u> fica vazia	✓
ELA DESATINOU (1968)	✓Ej:E <u>ela</u> ainda está sambando	✓Ej:Da <u>avenida</u> onde ela desatinou	X	X	X
JANUARIA (1968)	✓Ej: O <u>peçoal</u> desce na areia E batuca por <u>aquela</u>	✓Ej:Quem madruga sempre encontra Januaria na <u>janela</u>	X	X	X
DESENCONTRO (1968)	✓Ej: <u>Eu</u> canto para ver Se espanto esse mal	X	X	X	X
CAROLINA (1968)	✓Ej:Mil versos <u>cantei</u> para <u>lhe</u> agradecer	✓Ej: <u>Lá fora</u> amor [...]Todo mundo sambou	X	X	X
RODA VIVA(1968)	✓Ej: <u>A gente</u> toma a iniciativa	✓Ej:Viola na <u>rua</u> a cantar	✓Ej: <u>Viola</u> na rua a cantar	X	X
ATÉ PENSEI (1968)	X	X	X	✓Ej:A dedilhar outra modinha	X
ATÉ SEGUNDA FEIRA (1968)	✓Ej:Sei que a noite inteira <u>eu</u> vou cantar	✓Ej: Por isso eu conto a quem encontro pela <u>rua</u> .	X	X	X
O VELHO (1968)	✓Ej:Ele me é franco	X	✓Ej:Mostra um <u>verso</u> manco De um <u>caderno</u>	✓Ej:Que já se fechou	X
BOM TEMPO (1969)	✓Ej:No compasso do samba <u>Eu</u> disfarço o cansaço	✓Ej:Vou que vou Pela <u>estrada</u> [...]	X	X	X
ONDE É QUE VOCÊ ESTAVA(1969)	✓Ej:Hoje <u>eu</u> tenho a <u>minha</u> lira	X	✓Ej:Hoje eu tenho a minha <u>lira</u>	X	X
BENVINDA (1969)	✓Ej:Que <u>meu</u> samba está pedindo	X	X	✓Ej:Que há lugar na minha dança	X
UMAS E OUTRAS (1969)	X	X	X	✓Ej:A vida é sempre aquela dança	X
CARA A CARA (1969)	✓Ej: <u>Não presto</u> atenção Nos versos desta canção	X	✓Ej:Não presto atenção Nas cordas desse <u>violão</u>	X	X
CIAO CIAO ADDIO (1969)	✓Ej:La canción [...] que nunca escribiré	X	X	✓Ej:Serás para mí La canción más hermosa	X
SAMBA E AMOR (1970)	✓Ej: <u>Eu</u> faço samba e amor até mais tarde	✓Ej:Escuto a correria da <u>cidade</u> que arde	✓Ej:No corpo do bendito <u>violão</u>	X	X
NÃO FALA DE MARIA (1970)	✓Ej:Que faz lembrar <u>Maria</u>	✓Ej:E o espanto agita o <u>mar</u>	X	X	X
MULHER, VOU DIZER... (1970)	✓Ej:Mulher, <u>vou</u> dizer quanto te amo Cantando	X	✓Ej:Cantando a <u>flor</u> Que nós plantamos	X	X
AGORA FALANDO SERIO (1970)	✓Ej: <u>Eu</u> não queria cantar	X	X	✓Ej:Como acalanto Eu quero fazer silêncio	X
ESSA MOÇA (1970)	✓Ej: <u>Ela</u> só samba escondida Que é para <u>ninguém</u>	✓Ej:Essa moça é a tal da <u>janela</u>	✓Ej:Faço-lhe um concerto de <u>flauta</u>	✓Ej:agora está só na dela Botando só pra quebrar	X
POIS É (1970)	✓Ej:É inútil cantar o que <u>perdi</u>	X	X	X	X
OLHA MARIA (1971)	✓Ej:Parte cantando <u>Maria</u>	X	X	✓Ej:Teu corpo se agita Querendo dançar	X
CONSTRUÇÃO (1971)	✓Ej: <u>Dançou</u> e gargalhou	X	X	✓Ej:Como se ouvisse música	X
CORDÃO (1971)	✓Ej:Enquanto <u>eu</u> puder cantar	X	X	✓Ej: E então quero ver o carnaval sair	✓

VALSINHA (1971)	✓Ej:E [...] <u>dançaram</u> tanta dança	✓Ej:Foram para a <u>praça</u> e começaram a se abraçar	X	X	✓
ACALANTO (1971)	✓Ej:Dorme <u>minha pequena</u>	✓Ej:Eu vou sair Por <u>ai afora</u>	X	X	✓
MINHA HISTÓRIA (1971)	✓Ej: <u>Me</u> ninava cantando cantigas de cabaré	✓Ej:cantigas de <u>cabaré</u>	✓Ej:Embrulhou-me num manto	X	X
SAMBA DE ORLY (1971)	X	X	X	X	✓
DEUS LHE PAGUE (1971)	✓Ej: <u>Deus</u> lhe pahue	✓Ej:Pela piada no <u>bar</u> [...] um samba pra distrair	X	X	X
BAIORQUE (1972)	✓Ej:Quando <u>eu</u> canto Que se cuide	✓Ej:Eu quero <u>um lugar</u> Ao som de Ipanema	X	X	X
CAÇADA (1972)	✓Ej: <u>você</u> me provoca Canta a sua agonia louca	X	X	✓Ej:Canta sua agonia louca	X
QUANDO O CARNAVAL... (1972)	✓Ej: <u>Eu</u> vejo a barraPedindo para <u>gente</u> cantar	X	X	✓Ej:me guardando pa quando o carnaval chegar	✓
MAMBEMBE (1972)	✓Ej: <u>Vou</u> fazer meu festival	✓Ej:Debaixo da <u>ponte</u> , cantando	X	X	X
PARTIDO ALTO (1972)	✓Ej:Na barriga da miséria, <u>eu</u> nasci batuqueiro	✓Ej:Eu sou do <u>Rio de Janeiro</u>	✓Ej:Que prá ver se alguém me embala ao ronco da <u>cuica</u>	X	✓
FADO TROPICAL (1973)	✓Ej:Oh, <u>musa</u> do <u>meu</u> fado	✓Ej:Num suave azulejo E o rio <u>Amazonas</u>	✓Ej:Guitarras e sanfonas	X	✓
FLOR DA IDADE (1975)	✓Ej: <u>Ela</u> vive parada no sucesso do rádio de pilha	✓Ej:A <u>porta</u> dela não tem tramela / A <u>janela</u> é sem gelosia	✓Ej: parada no sucesso do <u>rádio</u> de pilha	X	✓
O QUE SERÁ (1976)	✓Ej:Que cantam os <u>poetas</u> mais delirantes	✓Ej:Que andam suspirando pelas alcovas	X	X	X
OLHOS NOS OLHOS (1976)	✓Ej: <u>Me</u> pego cantando sem mais nem porquê	X	X	X	X
CORRENTE...(1976)	✓Ej: <u>Eu</u> hoje fiz um samba bem para frente	X	X	Ej:Para confessar que andei <u>sambando errado</u>	✓
A NOIVA DA CIDADE (1976)	✓Ej:E <u>todo marmanjo</u> da cidade Quer entrar	✓Ej:Ai, como essa moça é descuidada Com a <u>janela</u>	X	X	X
MEU CARO AMIGO (1976)	✓Ej: <u>Estão</u> jogando futebol/ Tem muito samba	X	X	X	X
A GALINHA (1977)	✓Ej: <u>Quero</u> cantar	✓Ej:Na <u>ronda</u>	X	X	X
HISTORIA DE UMA GATA (1977)	✓Ej: <u>Nós</u> gatos Numa louca serenata	✓Ej:Na <u>rua</u> sou mais eu, mais gata	X	X	X
MINHA CANÇÃO (1977)	✓Ej: <u>um coração</u> [...]Soletta um verso [...]	✓Ej: Dorme a <u>cidade</u>	X	X	X
TROCADO EM MIUDOS (1978)	✓Ej: Mas <u>fico</u> com o disco do Pixinguinha	✓Ej: A sombra de tudo <u>o que chamam lar</u>	X	X	X
HOMENAGEM AO MALANDRO (1978)	✓Ej:Fui fazer homenagem À nata da <u>malandragem</u>	✓Ej: Que conheço de outros <u>carnavais</u>	X	X	✓
ATÉ O FIM (1978)	✓Ej: <u>Virei</u> cantor de festim	X	✓Ej:Quebraram meu bandolim	X	X
PIVETE (1978)	✓Ej: <u>Dança</u> para-lama	✓Ej: Sobe no <u>passeio</u>	✓Ej:Capricha na franela	X	X
TANTO MAR (1978)	✓Ej: <u>Canta</u> a primavera, <u>pá</u>	X	X	✓Ej:Foi bonita a <u> festa</u> , pá	X
A PESAR DE VOCÊ (1978)	✓Ej:Quando o <u>galo</u> insistir Em cantar	✓Ej:Este samba <u>no escuro</u>	X	✓Ej: <u>Nosso coro</u> a cantar Na sua frente	X
HINO DE DURAN (1979)	X	X	X	X	✓
UMA CANÇÃO DESNATURADA (1979)	X	X	X	X	✓
TANGO DO COVIL (1979)	✓Ej: Ai, <u>quem me</u> dera ser Gardel	✓Ej:Aquí deste covil	X	X	✓
AI SE ELES ME PEGAM AGORA (1979)	✓Ej: Será que <u>o pai dança comigo</u>	X	X	✓Ej:Será que o pai dança	X
OPERA (1979)	X	X	X	X	✓
DEIXE A MENINA (1980)	✓Ej:Deixe <u>a menina</u> sambar em paz	✓Ej:O samba está quente	X	X	✓
JÁ PASSOU (1980)	✓Ej: <u>Me</u> deixa catatônico Com a perna bamba	✓Ej:Ou no Clube do Samba	X	X	X
BASTIDORES (1980)	✓Ejs: <u>Cantei</u> , cantei/ E <u>os homens</u> lá pedindo bis	✓Ej:Só sei que todo <u>o cabaré</u> Me aplaudiu de pé	X	X	✓
QUALQUER CANÇÃO (1980)	✓Ej:Porém, se essa canção <u>Nos</u> toca o coração	X	✓Ej:E essa canção também Corrói como convém O <u>coração</u>	✓Ej: inda é melhor <u>Sofrer em do menor</u>	✓
FANTASIA (1980)	✓Ej:Se, de repente <u>A gente</u> distraisse [...]	✓Ej:Enfeitando a <u>praça</u>	✓Ej:Do meu <u>violão</u> / Preparando a <u>tinta</u>	✓Ej:te convidaria <u>Para uma fantasia</u> Do violão	✓
MORENA DE ANGOLA (1980)	✓Ej: <u>Morena de Angola</u> que leva o chocalho	✓Ej:Será que ela tá na <u>cozinha</u> [...]	✓Ej:Será que ela mexe o <u>chocalho</u>	✓Ej:Ou o chocalho <u>é que mexe</u> com ela	X
BYE BYE BRASIL (1980)	✓Ej: <u>Dancei</u> com <u>uma dona</u> infeliz	✓Ej:saudades da nossa canção Saudades da roça e o <u>sertão</u>	X	X	X
NÃO SONHO MAIS (1980)	✓Ej: Ai, e <u>aquele povo</u> Pôs-se a cantar	✓Ej: Foi um <u>sonho</u> medonho	X	X	X
ELA É DANÇARINA (1981)	✓Ej: <u>Ela</u> é dançarina	X	X	✓Ej: Que <u>faz o show</u> Para mim	X
MEU GURI (1981)	✓Ej: <u>Chega</u> no morro com o carregamento	X	✓Ej:Pulseira, cimento, relógio, pneu, <u>gravador</u>	X	X
A VOZ DO DONO... (1981)	✓Ej: Até quem sabe <u>a voz do dono</u>	X	✓Ej: Fizeram bodas de <u>acetato</u> - de fato	X	✓
TANTO AMAR (1981)	✓Ej: Se <u>seus</u> olhos <u>eu</u> for cantar	X	X	X	X
ANGÉLICA (1981)	✓Ej:é <u>essa mulher</u> que canta sempre esse estribilho	X	X	X	X
AMOR BARATO (1981)	✓Ej: Eu queria ser Um tipo de compositor	X	X	✓Ej: nosso amor Também é um tipo de flor	X
HOLLYWOOD (1981)	✓Ej: <u>Quem</u> há de negar Que é bom dançar	✓Ej: Neste fabuloso <u>Xanadú</u>	X	✓Ej: Eu só tenho medo De amanhã <u>cair da tela</u>	X
ALO, LIBERTADE (1981)	✓Ej: E <u>os galos</u> tão Cansados de cantar	X	✓Ej:Quem <u>vai</u> querer tocar <u>trombeta</u>	X	X
A CIDADE DOS ARTISTAS (1981)	✓Ej: Ser <u>artista</u> É posar sorridente	✓Ejs:Debaixo da ponte/ É olhar a praça lotando	✓Ejs:Com o teu <u>pianista</u> / E o <u>chapéu</u> estufando	X	✓
REBICHADA (1981)	✓Ej:Quando chega o carnaval Sou eu quem cutuca o galo	X	X	X	X
MEU CARO BARÃO (1981)	✓Ej:Para rodar com <u>a gente</u> Para fazer serão	✓Ej:Para fazer faxina Nesse caminhão	X	X	X

SINHAZINHA DESPEDIDA (1983)	✓Ej: <u>Tinha</u> muito que fazer Melodia para cantar	✓Ej:Tinha um <u>mundo</u> para aprender	X	X	X
A VIOLEIRA (1983)	X	X	X	X	✓
SINHAZINHA DESPERTAR (1983)	✓Ej: <u>Tem</u> convite para dançar	X	✓Ej: <u>Disco novo</u> pra rodar	X	X
SAMBA DO GRANDE AMOR (1983)	✓Ej: <u>Fui</u> até o fim um amador	X	X	X	✓
BEATRIZ (1983)	✓Ej:Se <u>ela</u> dança no sétimo céu	✓Ej: <u>sétimo céu</u>	X	X	X
VALSA DOS CLOWNS (1983)	✓Ej:Em toda canção <u>O palhaço</u> é um charlatão	✓Ej:Que comove toda a <u>arquibancada</u>	✓Ej:Abra o <u>coração</u> Do palhaço da canção	X	✓
OPERATA DE CASAMENTO (1983)	✓Ej: Quando <u>a mãe</u> caiu na sarjeta	X	✓Ej:É fê na <u>flauta</u> e pé na pista	X	✓
HISTÓRIA DE LILY BRAUN (1983)	✓Ej: <u>Me</u> desmilinguindo toda	✓Ej:O homem dos meus sonhos Me apareceu no dancing	✓Ej:Me ofereceu um <u>drinque</u>	X	X
CIRANDA DA BAILARINA (1983)	✓Ej:Só a <u>bailarina</u> que não tem	X	X	X	✓
O CIRCO MÍSTICO (1983)	✓Ej: <u>Membros</u> de um elenco	✓Ej: <u>Palcos</u> de um planeta	✓Ej: <u>Cordas</u> de uma orquestra	✓Ej: <u>Palcos de um planeta</u>	✓
NA CARREIRA (1983)	✓Ej: Pernas pro <u>artista</u> tropeçar	✓Ej: Surgir repentinamente <u>Na frente do telão</u>	✓Ej: <u>Palmas</u> pro artistas confundir	X	✓
PELAS TABELAS (1984)	✓Ej: Oito horas e <u>danco</u> de blusa amarela	X	X	X	X
BREJO DA CRUZ (1984)	✓Ej: Muito <u>sanfoneiro</u> Cego tocando blues	✓Ej: Na <u>rodoviária</u>	✓Ej: Muito <u>sanfoneiro</u>	X	X
TANTAS PALAVRAS (1984)	✓Ej: Numa canção feroz <u>Nós</u> inventamos palavras sem voz	✓Ej:No <u>cinema</u> , dublando as paixões	✓Ej:Sairam de <u>cartaz</u>	X	✓
MANO A MANO (1984)	✓Ej: <u>Dançando</u> no reta	✓Ej: Na beira da <u>estrada</u> valeu	X	X	X
AS CARTAS (1984)	✓Ej:A dançarina/ O <u>encantado</u>	✓Ejs:Numa cortina/ Na roda	X	X	X
VAI PASSAR (1984)	✓Ej: <u>vem</u> olhar, Vem ver [...] <u>uma cidade</u> a cantar	✓Ej:Nessa <u>avenida</u> um samba popular	✓Ej: <u>Palmas</u> para ala dos barões famintos	X	X
SHOW BIZZ (1985)	✓Ej: <u>Vão</u> fazer os testes pro maior musical	✓Ej:Precisa-se de artistas, deu até no <u>jornal</u>	✓Ej:Ninguém leva o meu <u>papel</u>	X	✓
OPERETA DO MORIBUNDO (1985)	✓Ej:Aturar a <u>marcha</u> fúnebre	X	X	X	✓
BANCARROTA BLUES (1985)	X	X	X	X	✓
TANGO DE NANCY	<u>X</u>	X	X	X	✓
CHORO BANDIDO (1985)	✓Ej:Mesmo que <u>os cantores</u> sejam falsos como <u>eu</u>	X	✓Ej:Fez das tripas a primeira <u>lira</u>	X	✓
SALMO (1985)	X	X	X	X	✓
ACALANTO (1985)	✓Ej: <u>Vou</u> te soprar Esta canção	X	X	X	✓
O CORSARIO DO REI (1985)	✓Ej: Nem <u>um louco</u> para cantar as <u>minhas</u> glórias	X	X	X	X
A VOLTA DO MALANDRO (1985)	✓Ej:Eis o malandro na praça outra vez	✓Ej:na praça outra vez	X	✓Ej:Deixa a praça virar <u>um salão</u>	✓
LAS MUCHACHAS... (1985)	✓Ej:Se <u>o cliente</u> quer rumbeira, tem Com tempeiro da baiana	✓Ej:Tua filha na capital É uma estrela internacional	X	X	X
HINO DA REPRESSÃO (1985)	X	X	X	X	✓
DESAFIO DO MALANDRO (1985)	✓Ej:Só <u>sei</u> que <u>voce</u> vem com reco-reco,	✓Ej:Ou <u>mausoléu</u> de cemitério, ou <u>feira de folclore</u>	✓Ej:Só sei que você vem com <u>reco-reco, berimbau, farofa</u>	X	✓
RIO (1985)	✓Ej:Se a guerra <u>for declarada</u>	✓Ej: <u>Brasil</u> , recruta O teu pessoal	X	✓Ej:Rajada de tamborim	X
ÚLTIMO BLUES (1985)	✓Ej: E <u>ela</u> delira Rodopiando no salão	✓Ej:E nos cantos do seu <u>quarto</u>	Ao som do último blues Na <u>Rádio</u>	X	✓
AS MINHAS MENINAS (1987)	✓Ej:Se já saem sozinhas/ notas da <u>minha</u> canção	X	X	✓Ej:E <u>embarçam as linhas</u> Da minha mão	✓
UMA MENINA (1987)	✓Ej: Ah, se <u>eu</u> pudesse não cantar	✓Ej:Uma menina igual a mil Do <u>Morro do Tuiuti</u>	✓Ej: Esta absurda <u>melodia</u>	X	X
ESTAÇÃO DERRADEIRA (1987)	✓Ej: <u>Quero</u> ouvir <u>sua</u> batucada, ai, ai	✓Ej:Quero ver a <u>Mangueira</u>	X	✓	X
LOLA (1987)	✓Ej: Rebobinando o século <u>Meus</u> velhos carnavais	X	✓Ej:Que você ia trazer seus <u>instrumentos</u>	X	X
CADÊ VOCÊ (1987)	X	X	X	✓Ej:Que linda a cantiga do vento	X
NO TORÓ (1987)	✓Ej: <u>Um grande artista</u> tem que dar o tom	✓Ej: <u>Festa</u> acabada, músicos a pé	✓Ej:Sambando na lama de <u>sapato branco</u> , glorioso	X	✓
ABANDONO (1988)	✓Ej:E não ter onde <u>me</u> esconder	X	✓Ej:Ter corpo para dançar	X	✓
TABLADOS (1988)	✓Ej: <u>Lembro</u> da encarnada moça na iluminação	✓Ej:Sim, roçava a franja nos desejos do <u>salão</u>	X	X	✓
VALSA BRASILEIRA (1988)	X	X	X	X	✓
MORRO DOS IRMÃOS (1989)	✓Ej:Dois Irmãos, quando vai alta a madrugada	X	✓Ej:E a teus pés vão-se encostar os instrumentos	E assim como se o ritmo Fosse como uma música	✓
BATICUM (1989)	✓Ej:A <u>Sanyo</u> garantiu o som	✓Ej:E a Globo vai passar	✓Ej:Do <u>baticum</u> lá na beira do mar	X	✓
UMA PALAVRA (1989)	✓Ej:Palavra <u>minha</u>	✓Ej: Que se acomoda em balde, em verso, em mágoa	X	X	✓
O FUTEBOL (1989)	✓Ej: <u>Paralisando</u> esta canção capenga, nega	X	✓Ej: Para anular a natural catimba Do cantor	X	X
PARATODOS (1993)	✓Ej:Foi <u>Antonio</u> Brasileiro Quem soprou esta toada	✓Ej:Vi <u>idades</u> , vi dinheiro	✓Ej:A <u>viola</u> me redime	✓Ej:Contra fel, moléstia, Use Dorival Caymmi	✓
TEMPO E ARTISTAS (1993)	✓Ej:Imagino <u>o artista</u> num anfiteatro	✓Ej:O velho cantor subindo ao <u>palco</u>	✓Ej: com seu <u>lápiz</u> impreciso	✓Ej: Dança o tempo sem cessar montando	✓
DE VOLTA AO SAMBA (1993)	✓Ej:Aquí é o meu lugar	✓Ej:o <u>salão</u> fechou	✓Ej: Apure o tamborim	X	✓
BISCATE (1993)	✓Ej: <u>Chamo</u> você para sambar	✓Ej: Chega de <u>barraco</u>	X	X	✓
PIANO NA MANGUEIRA (1993)	✓Ej: Da Estação Primeira	✓Ej: Estou aquí na <u>plataforma</u>	✓Ej: Já mandei subir o piano par Mangueira	X	✓
FOTO DA CAPA (1993)	✓Ej: O retrato do artista quando moço	X	✓Ej: Numa foto que não era para <u>capa</u>	X	✓

A ROSA (1995)	✓Ej:Artista, é doida pela Portela	X	✓Ej:A fada, acaba com a minha <u>lira</u>	X	✓
CHÃO DE ESMERALDA (1997)	✓Ej: <u>Me</u> sinto pisando Um chão de esmeraldas	✓Ej:À <u>Mangueira</u>	✓Ej: Quando levo meu coração	X	✓
CARIOCA (1998)	✓Ej:Hoje <u>tem</u> baile funk	✓Ej:Tem samba no <u>Flamengo</u>	X	X	X
IRACEMA VOOU (1998)	✓Ej: <u>Ambiciona</u> estudar Canto lírico	X	X	X	X
XOTE DE NAVEGAÇÃO (1998)	✓Ej:Essa é a <u>tua</u> música	✓Ej:Passa e repassa o mesmo caí s	X	X	X
VOCÊ VOCÊ(1998)	✓Ej: <u>Me</u> sobre novamente as canções	X	X	X	X
CECILIA (1998)	✓Ej:Quanto <u>artistas</u> Entoam baladas	✓Ej:Com grandes orquestras	X	X	X
UMA CANÇÃO INÉDITA (2001)	✓Ej:Dentro do <u>seu</u> coração Guarde esta canção	✓Ej:Que num <u>cantinho</u> intocado	✓Ej:Venha ouvir a <u>valsa</u> oca	X	✓
LABIA (2001)	✓Ej:Mas nem <u>cantor incendiário</u> Ataca	X	X	✓Ej:Palavras como se elas fossem mãos	✓
MOÇA DO SONHO (2001)	✓Ej:Por encanto <u>voltou</u> Cantando a meia voz	X	X	X	X
CANTIGA DE ACORDAR (2001)	✓Ej:E então <u>seu</u> canto veio me <u>acordar</u>	X	X	✓Ej:Era um tempo sem Lugar	✓
SAMBA PARA VINICIUS (2002)	✓Ej: <u>Perdoa</u> essa canção improvisada	X	✓Ej:Da moça e do violão Do fundo	X	✓
JORGE MARAVILHA (2002)	✓Ej: <u>Ela</u> gosta do tango, do denço	X	X	X	X
QUADRILHA (2005)	✓Ej:Quando o <u>chefe da quadrilha</u>	✓Ej: Tem quadrilha no <u>arraial</u>	✓Ej:Juca largou a sanfona e, abandonando o salão	X	✓
SUBURBIO (2006)	✓Ej: <u>Vai, faz</u> ouvir os acordes do choro-canção	X	✓Ej: Carrega a tua cruz E os teus tambores	X	X
OUTROS SONHOS (2006)	✓Ej:Se emperquitava <u>Maria</u>	✓Ej:Dançavam na <u>enfermaria</u>	✓Ej:Cantava esta melodia	X	X
DURA NA QUEDA (2006)	✓Ej: <u>Canta</u> seu enredo	✓Ej:Na <u>avenida</u>	✓Ej:Mil <u>buzinas</u> Imagina <u>orquestras</u>	X	✓
BOLERO BLUES (2006)	✓Ej:Tantos tristes fados <u>eu</u> compus	✓Ej:E a <u>Barão da Torre</u> e a <u>Vinicius de Moraes</u>	X	X	✓
RUBATO (2011)	✓Ej:Venha, <u>Aurora</u> , ouvir agora A <u>nossa</u> música	✓Ej:E estrague tudo e exponha na <u>televisão</u>	✓Ej:Antes que outro [...]troque <u>as notas</u> no songbook	✓Ej:O nosso amor A nossa íntima canção	X
TIPO UM BAIÃO (2011)	✓Ej:Não sei para que <u>Fui</u> cantar para você	✓Ej:S:Diz que será Tipo <u>feira</u> sem fim / <u>É carnaval</u>	✓Ej:Vejo tremeluzir Seu <u>vestido</u> através Da <u>fogueira</u>	✓Ej:E ainda tem Em saraus ao luar Meu coração	✓
SE EU SOUBESSE (2011)	✓Ej:Nem <u>cantarei</u> 'eu te amo demais'	✓Ej:Não ia mais à <u>praia</u>	✓Ej:De noite não gingava a <u>saia</u>	X	X
SEM VOCÊ NO.2 (2011)	✓Ej:As <u>suas</u> músicas <u>voce</u> levou	X	X	X	X
SOU EU (2011)	✓Ej:Pra <u>esse ela</u> bamboleia	✓Ej: Quando ela se lança No <u>salão</u>	✓Ej:Pra aquele ela roda a saia	X	X
NINA (2011)	✓Ej:Sempre que esta valsa toca <u>Fecho</u> os olhos,	X	✓Ej:Bebo alguma vodca	X	X
BARAFUNDA (2011)	✓Ej:Cantando <u>Cartola</u> ao romper da manhã	✓Ej:Salve a <u>feira</u> E salve a <u>floresta</u>	X	✓Ej:E salve este samba antes que o esquecimento	X
SINHA (2011)	✓Ej:E assim vai se encerrar O conto de <u>um cantor</u>	✓Ej:Que no <u>engenho</u> enfeitiçou Sinhá	X	X	X
TUA CANTIGA (2017)	✓Ej:Mas teu amante Sempre <u>serei</u>	X	X	X	✓
BLUES PARA BIA (2017)	✓Ej: <u>Eu</u> fiz este blues pra Bia	X	✓Ej:Compus doce melodia	X	✓
JOGO DE BOLA (2017)	✓Ej: <u>Há</u> que puxar um samba E dançar o miudinho	X	X	X	X
DUETO (2017)	X	X	X	X	✓
CASUALMENTE (2017)	✓Ej:La canción Que en La Habana <u>Escuché</u>	✓Ej:S:Regresaré, ojalá Algún dia ala <u>ciudad / En un bar</u>	X	X	X
DESAFOROS (2017)	✓Ej: <u>Sou</u> apenas um mulato que toca boleros	✓Ej:Vejo-te a flunar pela avenida [...]	X	X	X