



UNIVERSIDAD DE HUMANISMO CRISTIANO
ESCUELA DE ARTES

TIM MAIA Y EL ARTE DE NO ENCAJAR. TRADUCCIÓN CULTURAL EN
LA ESCENA *SOUL* DE RIO DE JANEIRO EN LA DÉCADA DE LOS SETENTA.

Estudiante: Álvaro Ramírez Collado

Profesor: Pablo Berrios González

Trabajo de titulación para optar al grado de Licenciado en Artes

Santiago de Chile, 2025

Índice:

1.- Introducción	3
2. Capítulo I: Samba, <i>soul</i> y mestizaje	14
2.1 La síntesis moderna	16
2.2. Ni bossa nova, ni tropicalismo y ni MPB	27
2.3 <i>Black Rio</i> , resistencia y reinención	36
3. Capítulo II: Antropofagia, letras y tecnología. Los recursos musicales en la obra de Tim Maia	44
3.1 Traducir, <i>or not</i> traducir.....	45
3.2 La Canción Popular	51
3.3 Disco è Cultura	56
4. Capítulo III: El repertorio carioca. Cuerpo, fe y caos	63
4.1 Corporalidad en rebeldía.....	65
4.2 Espíritu de <i>Malandro</i> , la religión en clave popular	71
4.3 “Vale Tudo”, biografía del exceso.....	77
5. Conclusiones.....	83
6. Bibliografía.....	88

1.- Introducción

La historia de la música popular brasileña no puede entenderse sin atender a los flujos culturales y económicos que configuraron el país desde fines del siglo XIX. La abolición de la esclavitud en 1888 no significó el fin de la racialización de la vida social, pero marcó el inicio de nuevas formas de presencia negra en el espacio urbano y en la cultura nacional. En paralelo, la crisis del café a comienzos del siglo XX debilitó el modelo oligárquico y abrió paso a una modernización desigual que aceleró la urbanización y la circulación de bienes simbólicos.

En este cruce de transformaciones emergieron nuevas formas de intercambio cultural, en las que la población afrodescendiente históricamente excluida de los beneficios materiales de la república se convirtió en protagonista de un proceso creativo que reorganizó los lenguajes musicales del país. El profesor Ismael de Oliveira en “La canción reflexiva: en torno al estatuto crítico de la música popular en Brasil” (2021), describe las permutaciones:

Con los primeros impulsos urbanizadores, surgieron los primeros proletarios y proletarias y algunos pequeños sectores medios. Con la abolición de la esclavitud y con la crisis del café a fines de siglo, muchos trabajadores y trabajadoras negras fueron hacia la capital. En el cambio de siglo, la ciudad abrigaba muchos migrantes de los estados de Bahía, Río de Janeiro, Pernambuco, Sergipe, Alagoas, además de personas de otros locales y de inmigrantes europeos. De ahí el gran intercambio de culturas y de musicalidades que produjeron las primeras creaciones musicales urbanas. (p. 21)

La samba se consolidó, a lo largo del siglo XX, como el emblema sonoro de la identidad brasileña. Nacida del encuentro entre tradiciones africanas, ritmos rurales y expresiones urbanas populares, su desarrollo acompañó los procesos de modernización y nacionalización del Brasil republicano. En la historia cultural de país ocupa un lugar central, no solo como forma musical, sino como expresión profunda de las tensiones, memorias y potencias del pueblo brasileño. La samba fue, desde sus inicios, un territorio de resistencia y creación colectiva, donde lo corporal, lo rítmico y lo narrativo se entrelazaban para contar las alegrías, penas y luchas cotidianas. Desde los morros de Río de Janeiro, la samba fue ascendiendo hacia el centro de la vida cultural, transformándose en símbolo

oficial de la idea de *brasilidade* que, aunque a veces fue instrumentalizada por el Estado, permitió visibilizar y valorizar las raíces africanas de la cultura brasileña.

Si la samba articuló una identidad nacional centrada en la alegría del pueblo y la vitalidad de la calle, la bossa nova redefinió ese imaginario desde una estética urbana, moderna y sofisticada. Surgida en los años cincuenta en los apartamentos de clase media de la zona sur de Río, la bossa nova ofreció una visión más contenida y cosmopolita de lo brasileño, capaz de dialogar con el jazz norteamericano y los circuitos internacionales de la música. Su refinamiento armónico y su lírica introspectiva marcaron un punto de inflexión: lo popular ya no era sólo lo masivo, sino también lo moderno y exportable. Sin embargo, esta elegancia moderada no tardó en ser cuestionada por las tensiones políticas y sociales que cruzaban el país.

A fines de los años sesenta, en pleno régimen militar, la Tropicália irrumpió como un gesto radical de expansión y ruptura. Más que un estilo, fue una postura: antropofágica, híbrida, irreverente. Los tropicalistas asumieron la contradicción como método y propusieron una música que mezclaba guitarras eléctricas, poesía concreta, ritmos tradicionales y vanguardia internacional. En ese movimiento se gestó también la Música Popular Brasileira (MPB), una categoría amplia y ambigua que albergó a compositores comprometidos, cantautores experimentales y productores industriales. La MPB aspiró a ser el lugar privilegiado donde lo nacional y lo moderno podían encontrarse, aunque no sin tensiones ni exclusiones.

Esta generación de artistas marcaría culturalmente a Brasil ya que sus figuras tomaron una alta relevancia en el acontecer social del país. Al internacionalizarse, además, definieron un estándar estético de cómo sonaba Brasil hacia el resto del mundo. Los músicos supieron también asumir el rol protagónico de su peso social específico y al extender su crítica más allá de los aspectos formales, las y los cancionistas se convirtieron en un nuevo tipo de “intelectuales de la cultura” (de Oliveira, 2021, p. 12), conscientes de su notoriedad muchos de estos artistas supieron llevar sus carreras como verdaderos iconos culturales dentro de su país y como referentes globales de la “música internacional”.

Es en esta escena fluida y contradictoria donde aparece Tim Maia de manera explosiva. Entre el legado de la samba, la elegancia de la bossa nova, la provocación tropicalista y la politización de la MPB, su obra se desarrolla desde una perspectiva afrobrasileña pero con un sonido mucho más urbano directamente relacionado al género del *soul*. De origen norteamericano con artistas como James Brown o Stevie Wonder, el estilo irrumpió con fuerza en Brasil, trayendo consigo una nueva energía musical y corporal, marcada por la voz negra, el deseo y el exceso. Si bien la apropiación y resignificación de músicas afronorteamericanas por artistas brasileños es tan vieja como la mismísima industria musical (Palombini, 2010, p. 100), la obra de Maia es novedosa ya que logra hacer un mestizaje de las músicas de los afrodescendientes de Brasil y Estados Unidos

desde una perspectiva de rebeldía. Al mezclar una amplia gama de influencias musicales, como el *soul*, el *funk*, el *jazz* y el *rhythm and blues* con los ritmos locales, como la samba y la *bossa nova*, Maia “devora” diferentes elementos culturales para producir algo auténtico y esencialmente brasileño.

Tim Maia, nacido Sebastião Rodrigues Maia en 1942 en el barrio de Tijuca, Río de Janeiro, fue una de las voces más potentes y singulares de la música popular brasileña. Penúltimo de 19 hermanos y criado en un entorno popular, desde niño mostró un talento precoz para la música. En su infancia ya componía sus primeras canciones, a los 15 años, desde la batería, forma su primer conjunto tocando en parroquias cariocas. A los 16 forma el grupo *Os Sputniks* junto con las futuras leyendas Roberto Carlos y Erasmo Carlos que se presentaba regularmente en clubes de rock de Copacabana. A los 17 años, tras el fallecimiento de su padre, emigra a Estados Unidos, con 12 dólares en los bolsillos, sin hablar inglés y mintiendo a migraciones se fue a trabajar con unos primos lejanos que vivían en Tarry Town, New York (Thayer, 2019). Su oído prodigioso lo hacen aprender rápido el idioma y forma un pequeño grupo vocal con el que alcanza a grabar una canción antes de ser deportado por el delito porte de marihuana (Thayer, 2019).

Este viaje es trascendente en su vida porque Maia pudo a su regreso usar el bagaje musical y cultural aprendido adaptándolo a la escena brasileña, dándole a su música una característica única. A su regreso, inició una carrera solista explosiva, caracterizada por su carisma incontrolable, su voz profunda y su capacidad de fundir el *soul* con la samba, el *funk* y el pop. Dueño de una personalidad excesiva, indisciplinada y magnética, vivió intensamente tanto el éxito como el fracaso, la espiritualidad como el desenfreno.

La figura de Tim Maia no puede ser comprendida al margen de los movimientos sociales y culturales que, a partir de los años sesenta y setenta, comenzaron a redefinir el lugar de la negritud en la sociedad brasileña. En un país marcado por la retórica de la “democracia racial” que celebraba la mezcla pero silenciaba el racismo estructural, emergieron nuevas formas de afirmación negra que reivindicaban el orgullo, la estética y la cultura afrobrasileña como fuentes legítimas de identidad. Al unir y encausar musicalmente el espíritu afroatlántico, Tim Maia, sin inscribirse formalmente en movimientos políticos, encarnó en su cuerpo, su voz y su música muchas de las tensiones y aspiraciones de esa nueva subjetividad negra y urbana. Su aproximación al *soul* y sus letras sobre el deseo, el goce y la marginalidad, lo convirtieron en una figura clave para una generación que buscaba verse reflejada en artistas que hablaban su idioma, bailaban su ritmo y habitaban sus territorios. Su disco debut, *Tim Maia* (1970), fue un parteaguas en la música popular brasileña con una sonoridad inédita que mezclaba *soul* y samba. Esto sumado a su actitud frontal, marcó el inicio de una carrera que daría voz a los suburbios cariocas y a una negritud que no pedía permiso.

Hoy, al observar retrospectivamente su carrera, vemos que Tim Maia es una figura clave para pensar los procesos de traducción cultural en la música brasileña del siglo XX. Su obra encarna una forma radical de apropiación y transformación de lenguajes sonoros foráneos que no se limita a la mera imitación ni a la adaptación superficial. Maia no traduce en el sentido tradicional del término ya que no busca equivalencias ni fidelidades, sino que reconfigura, desplaza y tropicaliza. Su trabajo de relectura del *soul* fue muchas veces considerado solo una copia por un ambiente musical centrado en el desarrollo de sus códigos locales, a la vez que se le apuntaba por no cumplir con la expectativa de refinamiento que el MPB y la tropicália habían heredado del *bossa nova* (Heck, 2012). Maia no borra la huella de lo extranjero, pero lo desordena, lo desequilibra y lo vuelve materia mestiza.

En este sentido, la traducción cultural que practica no es un proceso transparente ni armonioso, sino una operación conflictiva y creativa, donde el desplazamiento de sentido es también una forma de invención. Su arte pone en evidencia que la identidad brasileña no es un punto de partida cerrado, sino un campo en disputa que se construye, al igual que su música, en el entrecruce, el exceso y la mezcla.

En los suburbios de Río de Janeiro durante la década de 1970, una juventud negra crecida en la periferia urbana comenzó a articular nuevas formas de identidad y pertenencia cultural frente a un contexto de exclusión estructural, racismo cotidiano y represión dictatorial. Fue en ese escenario de modernización desigual y segregación velada donde emergió el movimiento *Black Rio*: una expresión sonora, estética y política que reivindicó el orgullo negro como forma de existencia y resistencia.

Influenciado por el *soul* y el *funk* afroamericano, así como por la estética del cine *blaxploitation* —con sus cuerpos insurgentes, su erotismo afirmativo y sus héroes callejeros—, *Black Rio* no fue una simple imitación de modelos externos, sino una traducción creativa de esos lenguajes al suelo brasileño. En los bailes *soul* de los barrios periféricos, la pista se convirtió en un espacio de autocelebración negra, donde la música ofrecía una salida simbólica a la marginación histórica. Antes de los setentas los blancos en Brasil pensaban que vivían en una armonía de herencias europeas, africana e indígena, pero el racismo, a pesar de ser distinguiblemente diferente al de Estados Unidos, aun permeaba la sociedad brasileña. En 1976 y con Tim Maia como punta de lanza de una emergente escena *soul*, la prensa advertía que Río de Janeiro se estaba volviendo “*Black*”: una ola de fiestas se estaba tomando los barrios de clase trabajadora al norte de la ciudad y estaba tratando de invadir los barrios más pudientes y blancos del sur (Alberto, 2015, p. 3).

A lo largo de esta investigación abordaremos la obra de Tim Maia como una clave para comprender cómo los referentes del *soul* afroamericano fueron apropiados en Brasil no solo como influencias musicales, sino como símbolos de rebeldía cultural, corporal y racial. Lejos de ser un simple préstamo estético, el *soul* en sus formas sonoras, visuales y

performáticas se convirtió en un lenguaje de insubordinación frente a un orden social que relegaba a la juventud negra a los márgenes.

En la voz potente y sensual de Tim Maia, en su presencia escénica desafiante, en su forma de cantar el deseo, la angustia y la alegría desde el cuerpo, se activan sentidos que van más allá del entretenimiento: se afirma un sujeto racializado que se niega a ser domesticado. Maia no reproduce el *soul*, lo reconfigura desde las condiciones históricas y afectivas del Brasil de la dictadura, proyectando una rebeldía que es al mismo tiempo sonora, estética y política. A partir de su trayectoria, rastreadremos cómo figuras como James Brown, Marvin Gaye o Aretha Franklin fueron resignificadas en el imaginario musical brasileño, funcionando como modelos de afirmación y autonomía para un público que, a través de la música, buscaba nuevos modos de decirse y de habitar el mundo.

Buscamos entonces entender que el traductor no solo transmite palabras, sino que también debe capturar la singularidad y la singularidad del mensaje (Benjamin, 1996) y que la traducción cultural en la obra de Tim Maia no opera como una simple transposición de estilos internacionales al portugués o al contexto brasileño; se trata, más bien, de un proceso activo de reinterpretación, donde los referentes son sometidos a una reelaboración estética, corporal y afectiva profundamente situada.

Maia no se limita a "brasilianizar" los sonidos del norte global: los desestructura, los mezcla con lenguajes y los recontextualiza en una experiencia urbana marcada por la racialización, el deseo y el exceso. Esta operación no busca la fidelidad, sino la potencia expresiva: en sus canciones, las armonías sofisticadas del *soul* conviven con letras coloquiales, giros populares y una voz que encarna la vitalidad contradictoria del Brasil mestizo. De este modo, la traducción cultural en Tim Maia se vuelve antropofágica: no reproduce un original, sino que lo digiere, lo expande y lo contamina, abriendo nuevos territorios de sentido. Sus reinterpretaciones son gestos tanto políticos como sensoriales.

En Tim Maia, la traducción cultural desborda lo musical para convertirse en una forma de vida, una práctica corporal, estética y existencial que se vuelve también una postura política. Su figura encarna un mestizaje que no busca conciliación ni pureza, sino mezcla conflictiva, exceso y desborde. Al mismo tiempo, esa mezcla es antropofágica: digiere tanto el *soul* como la samba, tanto el *funk* callejero como las baladas románticas, tanto la racionalidad tecnológica como las promesas de trascendencia espiritual.

Maia no fue solo un músico, sino un cuerpo en fricción constante con los límites normativos del Brasil moderno: su rebeldía no se expresó en consignas, sino en elecciones vitales que cuestionaban los modos hegemónicos de ser moderno, negro y brasileño. Su relación con la tecnología musical, siempre mediada por la búsqueda de nuevas texturas y dispositivos sonoros, evidencia una voluntad de actualización constante, pero desde los márgenes.

Del mismo modo, su paso por la Cultura Racional y su producción de discos espirituales no representan una ruptura con su obra anterior, sino la radicalización de una búsqueda por otras formas de conexión: con el cosmos, con el yo, con el otro. En Tim Maia, la traducción cultural no es solo una operación artística: es una forma encarnada de habitar el mestizaje, una poética del cuerpo y del sonido que hace de la contradicción un modo legítimo de existir. Esta investigación intentará revelar como las estrategias de traducción cultural que realiza Tim Maia son también formas políticas pensadas desde el mestizaje, la antropofagia y la corporalidad.

El mestizaje, discurso fundante de la cultura latinoamericana y efecto cultural de ligación, donde se entrelazan “las raíces indígenas, la herencia colonial y las nuevas influencias globales” (Echeverría, 1994, p. 36) será comprendido a lo largo de esta tesis no como una fusión armónica ni como una narrativa de conciliación identitaria, sino como un campo de tensiones, conflictos y reinenciones. Lejos de reproducir la retórica celebratoria de la “democracia racial”, exploraremos el mestizaje como una práctica cultural situada, marcada por desigualdades históricas, apropiaciones creativas y gestos de resistencia simbólica.

En la obra de Tim Maia, el mestizaje no se presenta como síntesis, sino como fricción: una mezcla inconforme entre lo local y lo global, lo popular y lo industrial, lo negro y lo blanco, lo corporal y lo espiritual. Desde esta perspectiva, el mestizaje funcionará como una clave analítica para leer sus canciones, sus decisiones estéticas y sus modos de habitar la música como espacio de disputa y creación. Entenderemos entonces el mestizaje como un proceso de integración y adaptación en el que se logran fusionar estilos para resultar un producto diverso y multicultural. La mezcla musical de Maia se mostrará como una hibridación sonora que representa la diversidad cultural de Brasil.

En diálogo con el mestizaje, esta tesis recurrirá al concepto de antropofagia como una herramienta crítica para pensar los modos en que Tim Maia absorbe, distorsiona y resignifica lenguajes culturales externos. Siguiendo la propuesta de Oswald de Andrade y su actualización por los movimientos artísticos brasileños del siglo XX, entenderemos la antropofagia no como consumo pasivo, sino como un acto de apropiación activa y creativa: devorar lo ajeno para producir algo propio, inesperado y mestizo. Situamos la antropofagia como una táctica de intercambio, un componente práctico complementario que fagocita influencias y en que el uso de la técnica no se plantea el propósito de aumentar la productividad y la explotación de la naturaleza, sino que estaría destinado a aumentar el ocio (Nitschack, 2016, p. 167).

En el caso de Maia, esta operación se materializa en la forma en que transforma el *soul*, el *funk*, la espiritualidad esotérica o la cultura tecnológica en algo profundamente brasileño, urbano y negro. La antropofagia nos permitirá pensar la traducción cultural como digestión conflictiva, como transformación desde el cuerpo y desde los márgenes, y no

como adaptación o imitación. A través de este lente, leeremos su obra como un campo fértil donde lo extranjero se vuelve combustible para una invención sonora radicalmente localizada.

Finalmente, abordaremos la corporalidad y la espiritualidad como dimensiones inseparables de la experiencia artística de Tim Maia, entendidas no como opuestos, sino como formas complementarias de intervención cultural. En su figura, el cuerpo no es solo vehículo de la voz, sino campo de significación: su presencia escénica, su desborde físico, su forma de vestir o la adopción del peinado afro en los años setenta funcionaban como actos de afirmación racial y política en un Brasil que insistía en invisibilizar lo negro. El cuerpo es un ámbito donde la rebeldía y la segregación también encuentran una significancia. Como señala Taylor, “los cuerpos también transmiten información, memoria, identidad, emoción y mucho más” (2015, p. 9).

Esa estética corporal se articula con una espiritualidad que, lejos de ser evasiva, se vuelve también crítica. Su ingreso a la Cultura Racional a mediados de los años setenta marca un giro en su carrera que no implica una ruptura con lo anterior, sino una intensificación de su búsqueda por sentido, armonía y trascendencia en un mundo desigual. En esa etapa, su música se torna más reflexiva, sus letras adoptan un tono místico y su sonoridad experimenta nuevas texturas, pero su cuerpo sigue presente como emblema del deseo, la contradicción y la verdad encarnada.

La confrontación a factores hegemónicos como el peso o el color de piel fueron marcadores en la obra de Maia, sus mismas encarcelaciones constituyen un factor de lucha en contra del control. Actos como hacerse un afro adquieren otra significancia a la hora de ser leídos no solamente como una moda, sino que como un despliegue de factores que se comprenden como una traducción cultural. En este cruce entre cuerpo y alma, entre orgullo racial y elevación cósmica, Tim Maia propone una forma de existir que desafía las separaciones convencionales entre lo terrenal y lo espiritual, lo político y lo íntimo.

La corporalidad en Tim Maia no se agota en la representación visual o en el gesto simbólico, sino que se manifiesta como una fuerza vital que atraviesa toda su presencia artística. Su presencia escénica era abrumadora: ocupaba el escenario no solo con su cuerpo voluminoso, sino con una energía cruda y magnética que desbordaba el control técnico. Su canto era visceral, entregado, más cercano a una exhalación del alma que a una interpretación contenida. En cada presentación, su expresividad física, sus gestos amplios, su sudor, su risa y su furia hacían del cuerpo un canal directo de lo emocional, lo político y lo popular.

A través del canto y del baile, Maia no solo producía espectáculo: personificaba una forma de vivir el deseo, el gozo y la libertad. En sus letras, el amor físico, el erotismo y el placer no aparecen como temas marginales, sino como ejes centrales de una ética vitalista

que celebraba el cuerpo como territorio de afirmación, comunión y resistencia. Esa dimensión carnal de su obra, lejos de ser trivial, se inscribe en una tradición afrodiaspórica donde el cuerpo es memoria, lenguaje y potencia transformadora. En Maia, el cuerpo canta, goza, duele y exige: es, ante todo, una forma de existir con intensidad radical.

En síntesis, esta investigación se centrará en la lectura de la obra y vida de Tim Maia a partir de la idea de la traducción cultural que se despliega desde el mestizaje, la antropofagia y la corporalidad, los que se encuentran presentes en el contexto de la escena *soul* de Río de Janeiro en la década de los setenta. En este sentido, la propuesta gira en torno a dilucidar qué elementos, al ser contextualizados en el movimiento *Black Rio*, pueden ser leídos como una traducción cultural considerando tanto los factores musicales, líricos y corporales.

Según lo anteriormente expuesto, esta tesis propone como pregunta de investigación cuáles son las estrategias de la traducción cultural que se dan en la obra de Tim Maia en la escena de *soul* de Río de Janeiro en la década de los setenta.

En respuesta a la pregunta, la hipótesis que se plantea es que las estrategias de traducción cultural en la obra de Tim Maia en la escena de *soul* de Río de Janeiro en la década de los setenta son las del mestizaje, la antropofagia y la corporalidad y que estas se encuentran presentes tanto en su obra a nivel lírico, musical pero también en el despliegue corporal y espiritual de Maia.

Para desarrollar esta hipótesis de investigación se plantea como objetivo general determinar las distintas estrategias de traducción cultural en la obra de Tim Maia, el que a su vez se complementa a través de los siguientes tres objetivos específicos: Primero, establecer el mestizaje como una estrategia de traducción cultural en la música de Maia. Segundo, caracterizar la antropofagia como una estrategia de traducción cultural que se encuentra en las líricas de su repertorio y en la tecnología de su soporte musical. Y, finalmente, proponer la corporalidad y la espiritualidad como estrategias de traducción cultural de características performativas en la vida de Tim Maia.

Para esta investigación situamos como marco teórico los conceptos que apuntan a las representaciones de la traducción cultural que se aplicaran a obra de Maia. La interpretación que se hace del *soul* norteamericano y su adaptación al mercado brasileño será leída como traducción cultural que encontraremos bajo tres aspectos o motivos que resultan relevantes: el mestizaje, la antropofagia y la corporalidad.

Por traducción cultural, consideramos los planteamientos de Walter Benjamin en “La tarea del traductor” (1996), principalmente en la perspectiva de considerar la traducción como un acto creativo más allá de la mera reproducción lingüística, que se basa en una transformación cultural más que una copia, proponiendo de esta forma que el mediador cultural no es un simple técnico sino un creador que media entre culturas.

Benjamin hace alusión a una gran lengua verdadera que sería la integración de muchas lenguas (1996, p. 342).

Para el concepto de mestizaje, tomaremos el trabajo de Bolívar Echeverría quien, al vincularlo con estructuras socioeconómicas y culturales con una visión crítica y compleja, lo aborda como un proceso histórico y político. El autor señala que “nuestra cultura es un tejido barroco, donde se entrelazan las raíces indígenas, la herencia colonial y las nuevas influencias globales” (Echeverría, 1994, p. 36), vinculando la historia de la colonización, las dinámicas culturales y las tensiones entre lo hegemónico y lo alternativo como la base histórica del mestizaje. En este sentido, más que una fusión armónica, el mestizaje desde Echeverría se plantea como la síntesis de un proceso conflictivo que surge de una imposición violenta de parte de una cultura dominante, resultando así en una estrategia para desarrollar una resistencia cultural ofreciendo nuevas formas de representar la modernidad en Latinoamérica (Echeverría, 1994, p 36).

Por otro lado, revisaremos el concepto de antropofagia a partir del trabajo del crítico Horst Nitschack (2016), quien adapta y expande las ideas de Oswald Andrade en su “Manifiesto Antropófago”. El autor reinterpreta la idea metafórica que la cultura brasileña devora los elementos culturales extranjeros para reinterpretarlos desde su propia perspectiva en un acto de rebeldía, implicando que la resistencia cultural se produce a través de un proceso complejo de asimilación y resignificación. Así, “antropofagia no sería solamente la práctica cultural con la cual el subalterno mantiene su identidad frente a las culturas hegemónicas, antropofagia sería también el procedimiento de la renovación cultural con validez para toda la humanidad” (Nitschack, 2016, p. 161)

Finalmente, el concepto de corporalidad lo abordamos desde la obra de la académica Diana Taylor (2015), quien ha desarrollado un marco teórico centrado en la memoria, la identidad y el poder. Su obra nos ayuda a entender como el cuerpo se puede volver un lugar de resistencia cultural, ya que en su perspectiva la corporalidad incluye los modos de conocimientos incorporados y transmitidos por el cuerpo como gestos, danzas, performances y oralidad, transformándose en un repertorio, el que se contrapone al archivo puesto que “el repertorio contiene performances verbales —canciones, rezos, discursos— así como practicas no verbales” (Taylor, 2015, p. 34). En este sentido, Taylor destaca que el cuerpo no es solo un receptor pasivo, sino que es un lugar de rebeldía y subversión en el que las prácticas culturales no textuales ofrecen una alternativa para la construcción de la memoria. Esto sería especialmente relevante en contextos como el latinoamericano, donde los relatos oficiales tienden a invisibilizar las voces subalternas.

Respecto a la discusión bibliográfica de esta tesis, partiremos por los estudios sobre música brasileña donde referenciamos primero a “La canción reflexiva” de Ismael de Oliveira (2021), quien profundiza sobre el concepto de una modalidad crítica de canción que nace en la década de 1930 y que, al igual que el arte moderno, durante los años sesenta

pasaría de crítica a reflexiva. De Oliveira hace énfasis también en el carácter social de los “cancionistas” y dimensiona el alcance cultural que estos artistas han tenido en Brasil.

También destacamos el trabajo de Petrônio Domingues y Carlos Alberto Medeiros, “*Black Rio: música, política e identidade negra*” (2024) en torno a la música y el baile en la escena carioca, ya que nos entrega un contexto social y político sobre como la influencia del *soul* en Brasil sirvió como plataforma para la afirmación de la identidad afrobrasileña.

A lo largo de esta investigación dialogaremos críticamente con el trabajo de Allen Thayer, cuyas investigaciones han sido fundamentales para la comprensión de Tim Maia y del movimiento *Black Rio* desde una perspectiva internacional y musicológica. Su artículo “*Black Rio, el capítulo perdido del soul y la cultura dj en Brasil*” (2006) ofrece una contextualización valiosa sobre cómo el *soul* y el *funk* norteamericano fueron apropiados por la juventud negra brasileña como formas de autoafirmación cultural, ayudando a trazar los vínculos entre estética, raza y resistencia en el Brasil de los años setenta. Por otro lado, su libro *Tim Maia Racional* (2019), publicado en la serie 33 1/3 de Bloomsbury, constituye una de las pocas obras monográficas centradas en los discos racionales, abordándolos como momentos excepcionales de búsqueda espiritual y transformación sonora.

Retomamos de Thayer su atención al detalle discográfico, su lectura del *soul* como lenguaje de empoderamiento y su reconocimiento del impacto cultural de Maia más allá de la música. Sus aportes serán utilizados como puntos de partida para expandir, traducir y tensionar las interpretaciones existentes desde una mirada situada en los debates latinoamericanos sobre mestizaje, traducción cultural y corporalidad racializada.

Otro material clave que acompañará nuestra lectura es el texto biográfico incluido en la edición del compilado *Nobody Can Live Forever: The Existential Soul of Tim Maia* (Luaka Bop, 2012), cuya narrativa combina divulgación cultural con elementos de crónica y humor, perfilando a Tim Maia como una figura tan genial como indomable. Ese texto, firmado colectivamente por el equipo editorial del sello, ha contribuido significativamente a la internacionalización del mito de Maia, enfatizando los aspectos más excéntricos de su personalidad, sus excesos y su ruptura con la industria musical.

Si bien retomaremos algunas de sus anécdotas y descripciones para ilustrar la intensidad vital del artista, abordaremos este relato con distancia crítica, reconociendo su valor como documento cultural que ha ayudado a forjar una imagen legendaria de Maia para públicos no brasileños. En esta tesis, ese perfil será contrapuesto con otras fuentes y lecturas más situadas, que nos permitirán entender cómo esa existencialidad atribuida a Maia no fue solo un rasgo de carácter, sino una respuesta creativa y política a las tensiones de raza, clase y modernidad en el Brasil del siglo XX.

La metodología de la investigación que proponemos se articula en base a tres etapas concatenadas y progresivas. La primera etapa se dedicará a establecer el mestizaje como

una estrategia de traducción cultural en la música de Tim Maia, lo que se realizará mediante la revisión discográfica de la obra de este autor, destacando la sonoridad, las influencias y el uso de estilos musicales diversos, además de considerar la revisión bibliográfica sobre su obra. La segunda etapa de la investigación radica en caracterizar la antropofagia como una estrategia de traducción cultural que se encuentran en las líricas del repertorio musical de Tim Maia, abordando las letras de sus canciones y centrándose en los elementos rítmicos y fonéticos que se encuentran en ellas, tanto en inglés como en portugués y español. Una última etapa se centra en las características performativas de la puesta en escena y la vida personal de Tim Maia, enfocándose en sus modos no verbales como gestos, bailes, modulaciones y acentos para proponer la corporalidad como una estrategia de traducción cultural, lo que se llevará a cabo mediante la revisión de material audiovisual y bibliográfico.

Dado lo anterior, esta tesis se articula en tres capítulos. El primero de ellos titulado “Samba, *soul* y mestizaje” investigará la interpretación que Maia hace del *soul* norteamericano y su adaptación al mercado brasileño que, leída como traducción cultural, se vincula a estructuras socioeconómicas y culturales con una visión crítica y compleja. El mestizaje será abordado como un proceso tanto histórico como político. El segundo capítulo lleva por título “Antropofagia, letras y tecnología. Los recursos musicales en la obra de Tim Maia” y en él daremos cuenta de la reinterpretación metafórica de la idea que la cultura brasilera devora los elementos culturales extranjeros para reinterpretarlos desde su propia perspectiva, en un acto de rebeldía, implicando que la resistencia cultural se produce a través de un proceso complejo de asimilación y de resignificación. Finalmente, en el último capítulo “El repertorio carioca. Cuerpo, fe y caos” buscaremos entender como el cuerpo se puede volver un lugar de resistencia cultural, ya que en su perspectiva la corporalidad incluye los modos de conocimientos incorporados y transmitidos por el cuerpo como gestos, danzas, performances y oralidad, transformándose estos en un repertorio.

2. Capítulo I: Samba, *soul* y mestizaje

La música popular brasileña ha sido históricamente, un espacio privilegiado de elaboración identitaria donde se cruzan herencias africanas, europeas e indígenas en continua reinvención estética y social. Su desarrollo es una confluencia que lejos de coexistir de forma armónica se ha tensionado, negociado y resignificado bajo el alero de procesos sociales tan relevantes como la esclavitud o la modernización desigual. En este entramado de ritmos y tensiones, la figura de Tim Maia destaca como un caso singular y provocador. Su irrupción en la escena musical brasileña desde inicio de los años sesenta trajo consigo una fusión inédita entre la tradición de la samba, el *soul* norteamericano y una sensibilidad profundamente marcada por el mestizaje cultural.

La samba, surgida en los barrios populares de Río de Janeiro, mucho más que un género musical es una forma de expresión profundamente arraigada en la historia social y cultural de Brasil. Con sus ritmos sincopados, su lirismo popular y su fuerte anclaje corporal constituyen una síntesis del encuentro entre tradiciones africanas traídas por los esclavizados y las influencias europeas presentes en la vida colonial brasileña. Su consolidación como música nacional a lo largo del siglo XX se dio en paralelo a un proyecto de identidad nacional que, muchas veces de manera superficial, buscaba integrar a las poblaciones afrodescendientes dentro del imaginario cultural del país. En este sentido, la samba puede ser leída tanto como una expresión de resistencia cultural, como de celebración y narración de la vida cotidiana de las clases populares, particularmente, las comunidades negras.

El *soul*, surgido en Estados Unidos en las décadas de 1950 y 1960, es una corriente musical que simbolizó la manifestación emocional, espiritual y política de la experiencia negra en Norte América. Heredero del góspel, el *rhythm & blues* y el *blues*, el *soul* convirtió la voz en instrumento de intensidad afectiva y el escenario en un espacio de manifestación de la identidad. Con figuras como James Brown, Aretha Franklin y Marvin Gaye, el *soul* se consolidó como banda sonora de las luchas por los derechos civiles norteamericanos, al tiempo que ofrecía un lenguaje sonoro para expresar deseo, dolor y redención.

Durante las décadas de los setentas, en un contexto marcado por la dictadura militar, la modernización tecnológica y la circulación transnacional de productos culturales, surgió en Brasil una generación de artistas que vieron en el *soul* una forma de conexión con su propia negritud e incorporaron estas influencias afroamericanas adaptándolas al contexto local. En este proceso destaca de manera central la figura pionera de Tim Maia, quien no solo ajustó los códigos estéticos del género como la instrumentación, la cadencia y las armonías características, sino que también tradujo su contenido emocional y político a la realidad brasileña. Su obra representa un punto de inflexión en la historia de la música

brasileña, al desafiar los límites de la samba tradicional e introducir nuevas formas de representar la experiencia negra, combinando sensualidad, espiritualidad y crítica social.

El movimiento *Black Rio*, surgido en la década de 1970 en los suburbios de Río de Janeiro, representó una afirmación cultural y estética de la negritud en un contexto marcado por la hegemonía de los modelos blancos de belleza y comportamiento. Inspirado por el *soul* y el *funk* norteamericanos, pero profundamente enraizado en las realidades urbanas y raciales brasileñas, Black Rio fue una forma de resistencia, orgullo y construcción identitaria negra. A través de bailes, vestimenta, peinados afro y una ética de comunidad, este movimiento desafió los discursos oficiales de mestizaje armónico, visibilizando las desigualdades raciales estructurales del país. Figuras como Tim Maia, Cassiano y Hyldon, aunque no siempre identificadas directamente con el movimiento, fueron fundamentales en su consolidación, al traducir sonoridades del *soul* a una sensibilidad brasileña, expandiendo los horizontes de la música popular e inscribiendo nuevas formas de ser negro en el espacio urbano de Río.

La música, en este marco, no solo se presenta como reflejo de una identidad nacional mestiza, sino como un campo de disputa donde se negocian significados, se construyen memorias y se proyectan futuros posibles. El análisis de estos factores permite comprender de manera más profunda las tensiones que atraviesan la construcción de lo nacional en Brasil y el papel central que ha tenido la música en la articulación de dichas narrativas.

Este capítulo se propone establecer un marco contextual en el que surge la figura de Tim Maia. En esta perspectiva, se analizarán algunas manifestaciones del mestizaje brasileño, entendiendo este último no como una simple fusión armónica de elementos culturales sino como un proceso dinámico atravesado por relaciones de poder, estrategias de visibilidad y formas de subjetivación. Se abordará también cómo el discurso del mestizaje ha sido instrumentalizado por el Estado brasileño y por las industrias culturales al tiempo que ha sido resignificado desde abajo, en las prácticas musicales de artistas y comunidades afrodescendientes, no solo en el plano sonoro sino también en dimensiones simbólicas, políticas y afectivas.

En el primer subcapítulo, “La síntesis moderna”, abordaremos el contexto histórico, político y social de Brasil desde la perspectiva de la traducción cultural en cuanto estrategia del mestizaje, relevando las características que este toma en el desarrollo del imaginario sobre y desde lo brasileño. Esto se realizará a través de la visualización de las representaciones culturales de Brasil en cuanto país moderno durante el siglo veinte.

El siguiente subcapítulo, titulado “Ni bossa nova, ni Tropicalismo, ni MPB”, haremos una aproximación al entorno cultural y musical contemporáneo a la obra de Maia. Diferenciaremos estilos y sonidos buscando referentes y paralelos posibles en la

heterogénea escena musical de Brasil de los años setenta. Buscaremos dentro de este paisaje las sonoridades que se identifican en su producción, las que van desde elementos afronorteamericanos y afrobrasileños hasta manifestaciones ligadas a sonidos electrificados.

El último subcapítulo, que lleva por título “Black Rio, resistencia y reinención” abordará el contexto de Río de Janeiro de los años setenta. Esto se trabajará a partir de las condiciones culturales que se desarrollan durante la dictadura militar y como la música y el baile se transformaron en formas de abordar los derechos civiles y la conciencia racial. A partir de la reivindicación musical y la resistencia cultural repasaremos la traducción del *soul* al medio musical brasileño.

2.1 La síntesis moderna

Hablar de Tim Maia es adentrarse en una de las trayectorias más singulares de la música popular brasileña del siglo XX, una en la que la hibridez no fue una estrategia estética deliberada, sino una pulsión vital. En este subcapítulo abordamos el contexto en que Maia vivió una modernidad brasileña atravesada por el mestizaje sonoro, la circulación transatlántica de ritmos, y las promesas contradictorias del progreso. Su música, nutrida de *soul*, *funk*, samba, psicodelia, disco y romanticismo no solo refleja las transformaciones tecnológicas y culturales de su tiempo, sino que también las tensiona. En sus composiciones, la sofisticación sonora convive con la desmesura, la devoción con el hedonismo, la introspección espiritual con la sensualidad más carnal.

Durante las décadas de 1970 y 1980, Brasil atravesaba profundas transformaciones sociales, políticas y culturales. La dictadura militar (1964–1985) imponía un clima de censura, represión y control mientras las grandes ciudades, como Río de Janeiro y São Paulo, vivían un acelerado proceso de urbanización, modernización tecnológica y expansión de los medios de comunicación. En este contexto, la música popular brasileña se convirtió en un territorio estratégico de una disputa simbólica: mientras algunos artistas optaban por la metáfora y el lirismo político, otros, como Tim Maia, canalizaban las tensiones del presente desde el cuerpo, la voz y el ritmo.

El auge de la industria fonográfica, la influencia creciente de la música negra estadounidense y la irrupción de nuevas espiritualidades como el esoterismo o el racionalismo universal, configuraron un ambiente fértil para nuevas formas de creación. Maia, profundamente sintonizado con estos cambios, supo convertir su biografía accidentada y su sensibilidad callejera en una obra musical que capturaba tanto las promesas como las contradicciones de la modernidad tropical.

El desarrollo de la modernidad en Brasil ha estado marcado por una dualidad persistente entre el deseo de progreso y la constatación de sus límites estructurales. Desde

los ideales positivistas del siglo XIX hasta los megaproyectos urbanísticos del siglo XX, el país ha perseguido una imagen de modernidad asociada al blanqueamiento, la racionalización y la entrada definitiva en el concierto de las naciones desarrolladas. Sin embargo, esa aspiración ha chocado una y otra vez con realidades atravesadas por la desigualdad, el racismo estructural y la informalidad como forma dominante de vida social.

En el ámbito cultural, esta tensión se expresa en una modernidad discontinua, donde conviven lo arcaico y lo futurista, lo popular y lo cosmopolita, lo espiritual y lo técnico. Tim Maia encarna esta dualidad, su música sueña con los arreglos impecables de Motown y los sintetizadores del *funk* estadounidense, pero se arraiga en la experiencia cotidiana del suburbio carioca, donde la precariedad, el deseo y la invención popular redefinen constantemente lo que significa ser moderno. Esta dualidad, constante en la cultura latinoamericana, y en la brasileña en particular, nos enfoca a comprender la modernidad como un proceso dinámico. No es un momento único ni uniforme, sino un conjunto de cambios históricos que varían según el contexto.

En este proceso tanto de búsqueda como de autoafirmación, el mestizaje lejos de ser una simple mezcla armónica de elementos culturales, funciona como una clave de entendimiento de las contradicciones y potencias de la cultura. No busca negar la diversidad sino que celebrarla como fuente de originalidad, creatividad e identidad. En la obra de Tim Maia, el *soul* afroamericano se entrelaza con la samba suburbana, el *funk* convive con la balada romántica y la espiritualidad racionalista se expresa en un portugués callejero, lleno de giros populares.

Esta fusión no responde a un proyecto intelectualizado, sino a una sensibilidad profundamente sincrética, forjada en la experiencia de un cuerpo negro brasileño atravesado por flujos transatlánticos y tensiones internas. El mestizaje en Tim Maia no diluye las diferencias, sino que las potencia. Es un campo de negociación donde coexisten la influencia global y la inscripción local, el deseo de pertenecer y la afirmación de una identidad propia. Así, su música se convierte en un espacio donde la modernidad brasileña se revela en su forma más cruda y vital: mestiza, inestable, exuberante.

La radio y la música desempeñaron un papel central en la construcción del imaginario moderno de Brasil, actuando como dispositivos de difusión masiva que articularon deseos colectivos, identidades emergentes y modelos de ciudadanía. Desde los años 1940, la radio se consolidó como el principal medio de comunicación del país, llevando voces, ritmos e ideologías a rincones donde el Estado apenas llegaba. A través de sus ondas se propagaron tanto los valores de la modernización industrial como las narrativas de una nación mestiza, alegre y sensual. En este escenario, la música popular y especialmente la figura de Tim Maia, adquirió un lugar privilegiado en la configuración de lo moderno, convirtiéndose en símbolo de movilidad social, consumo cultural y modernidad urbana.

Para Maia, la radio no solo fue una herramienta de proyección profesional, sino también un espacio de imaginación social, donde el Brasil que escuchaba podía soñar con ser otro: más moderno, más libre, más negro. Su voz, saturada de deseo y exceso, representó ese proyecto inestable de nación, ampliando los contornos de lo posible dentro del imaginario sonoro brasileño. Sobre el concepto de imaginario sonoro en Brasil, Fayet (2013) explica:

Pensar en los imaginarios sonoros es justamente una forma de recuperar la dimensión histórica de este proceso, al relevar aquí agentes, prácticas y estructuras que se pusieron en marcha en las primeras décadas del siglo XX, en un esfuerzo por hacer de Brasil un país moderno y con una identidad propia. Como en otras naciones en aquel tiempo, la radio tuvo un papel crucial para crear nuestra comunidad imaginaria, una unidad ilusoria, ya que agregaba la expresión de la mezcla de todas las diferencias que nos constituían. (p. 98)

El imaginario nacional brasileño ha sido históricamente construido a partir de narrativas que buscan conciliar diversidad y unidad, desigualdad y armonía, atraso y modernidad. Más que una entidad fija, la nación brasileña se configura como un imaginario en permanente construcción, donde conviven mitos fundacionales, estéticas populares y proyectos de futuro. Figuras como Tim Maia interpelan ese imaginario desde sus límites al incorporar en su música elementos del *soul* afroamericano, del esoterismo racional, del habla callejera y del exceso corporal. Su obra desafía las versiones oficiales de *brasilidade* y propone una nación mestiza y contradictoria. No solo participa en la invención de una idea moderna de Brasil sino que revela sus fracturas internas, ampliando los límites de lo nacional al poner en el centro aquello que durante mucho tiempo fue relegado a la periferia. Sobre cómo se concibe este imaginario, Thayer (2014) recoge la opinión del ejecutivo discográfico que fichó a Maia, André Midani:

Fue una ruptura con el pasado, una forma de plantear la cuestión de lo negro y lo blanco en nuevos términos. Los sambistas se habían quedado en la cocina, pero Tim y los demás se negaron a hacerlo y se fueron al living. (p. 9)

El imaginario no es un mero conjunto de imágenes o representaciones culturales, sino un sistema activo de significaciones sociales que da forma a cómo una sociedad se piensa a sí misma, cómo organiza el sentido de lo común y cómo distribuye roles, morales y aspiraciones. Estas construcción simbólicas colectivas, como señala Cornelius Castoriadis (1975), “dan sentido a la realidad, a la sociedad misma y a la existencia individual” (p. 206). El filósofo desarrolla la idea de imaginario no solo como lo ilusorio, sino que como una fuerza creativa que genera significados, instituciones y formas de organización social que llevan a la creación de normas, valores y símbolos compartidos que dan un sentido a la sociedad hacia el mundo y a hacia sí misma.

En el caso brasileño, estas significaciones han operado históricamente para naturalizar jerarquías raciales, de clase y de género, al tiempo que ofrecen espacios de resistencia y reinención. La música popular, como parte del imaginario social, no solo refleja esas interacciones, sino que las dramatiza y reconfigura. En la obra de Tim Maia, el imaginario se vuelve campo de disputa: su cuerpo negro, su voz desbordada y su cosmovisión integradora introducen nuevas significaciones sobre el éxito, la espiritualidad, el amor y la modernidad. Así, sus canciones no solo entretienen o emocionan, sino que proponen otras formas de habitar el mundo, desafiando las normas dominantes y rearticulando lo que puede ser pensado, deseado y vivido en la sociedad brasileña. Thayer (2014) señala:

Tim Maia fue el primer artista brasileño negro en romper por completo con los roles tradicionales, en particular la samba, al presentar la música soul con sus estilos modernos, ritmos sin complejos y posturas culturales abiertas a los brasileños de todos los colores. (p. 9)

La identidad colectiva que se construye en el cruce entre experiencia compartida, memoria histórica e imaginación cultural no es algo dado sino un proceso dinámico de reconocimiento y pertenencia. Esta se genera por elementos como mitologías de origen, símbolos patrios, lenguas comunes o narrativas históricas que no son en sí elementos naturales sino que creaciones imaginarias, que le permiten a los individuos verse afirmativamente como parte de una misma comunidad. Esta base común actúa como una red simbólica en la unidad y cohesión de los ciudadanos, sosteniendo la idea de nación como un proyecto colectivo. Las sociedades tienen así la capacidad de auto instituirse y en los momentos de crisis cambiar o transformarse al reconfigurar su imaginario. En contextos marcados por la desigualdad estructural como el brasileño, esta identidad se articula muchas veces desde los márgenes, en torno a signos comunes que condensan tanto el dolor como la esperanza. Giller (2013) señala:

El imaginario, por lo anterior, es un fenómeno colectivo construido por un conjunto de percepciones acumuladas que, en el transcurso de la existencia de cada uno, forma un repertorio de ideas, sonidos, imágenes y gestos asociados y compartidos por un grupo social reservado, que genera una identidad cultural o una “musicalidad” particular (p. 55)

La música popular, y en particular la figura de Tim Maia, ha sido una de las matrices más potentes para la producción de identidades colectivas negras, suburbanas y populares. A través de su traducción del *soul* al portugués, Maia ofrecía un espejo en el que amplios sectores sociales podían verse representados, no desde la falta, sino desde la potencia creativa, el deseo y la afirmación. Su obra ayudó a consolidar una identidad colectiva que no se define por la integración a un modelo dominante, sino por la creación

de sentidos propios, insurgentes y profundamente conectados con el Brasil real. Sobre la conformación de este imaginario moderno, Fayet (2013), explica:

La asimilación de dichas referencias extranjeras formaba parte de una estrategia de supervivencia de los sujetos implicados, ya que garantizaba a los músicos su inserción social. Denotaba la modernidad del grupo, reflejada en la selección de instrumentos y en la sonoridad, en la pose y en la actuación con el vestuario uniformado de los músicos: zapatos barnizados brillantes, pantalones de pinzas, camisa blanca, chaqueta y pajarita. (p. 93)

El imaginario sonoro constituye una dimensión fundamental en la forma en que las sociedades se perciben, se narran y se sueñan a sí mismas. No se trata solo de estilos musicales o de tecnologías de reproducción, sino de paisajes acústicos cargados de significados, afectos y memorias colectivas. La idea específica de imaginario sonoro se considera como un subespacio o subconjunto del imaginario en general, el que se construye a partir del conjunto de sonidos, memorias auditivas, asociaciones culturales y afectivas que una persona o comunidad construye a lo largo de su experiencia vital (Galera-Núñez, 2021).

Nos centraremos en la radio como una manera de construir imaginario, ya que es a través de este medio es que se transmite no solo información, sino que también significados culturales, sociales y políticos. Por medio de la música, la conversación o incluso las noticias, se construyen contenidos que son compartidos por distintos oyentes creando así un imaginario radiofónico que ira moldeando ideas y referentes en la construcción de la realidad y la formación de la identidad.

Desde sus inicios en el año 1922, mediante la primera transmisión oficial en la *Praia Vermelha* de Río de Janeiro para los festejos del Centenario de la Independencia la radio se consolidó como un medio privilegiado de circulación cultural y de construcción de una identidad nacional que integrara la diversidad del país. Su alcance masivo y su penetración en los hogares permitieron que músicas regionales, ritmos afrobrasileños y estilos urbanos coexistieran en la programación, generando un espacio simbólico donde se mezclaban tradiciones disímiles. En sus primeros años, la radio brasileña estuvo fuertemente influenciada por sistemas radiales más desarrollados, como el norteamericano. Antes de que la samba lograra afirmarse como un producto cultural nacional, estilos extranjeros como el foxtrot gozaban de gran popularidad tanto en la producción como en el consumo musical. El repertorio musical de los grupos presentaba una gran variedad de géneros que reunía elementos locales y extranjeros. Sobre el carácter generativo de la radio, Fayet (2013) explica:

Esta diversidad era común en el momento en el que el medio musical no había consolidado la noción de un género musical que representase alguna identidad brasileña. Esto ocurrirá a principios de la década de 1930. (p. 94).

Durante el gobierno de Getulio Vargas, especialmente durante el Estado Novo (1937–1945), la radio fue instrumentalizada como herramienta de construcción del proyecto nacional-popular. En el contexto en que Brasil se vuelve partícipe del escenario político y cultural internacional, cabe señalar la importancia que la propaganda adquiere durante el gobierno de Vargas y, en especial, el uso de la radio como un aparato de nueva tecnología que revolucionaba las comunicaciones. Para Getúlio Vargas, esta es el vehículo de comunicación por excelencia, en su desarrollo de los medios masivos (Pizarro, 2009).

Durante su mandato se impulsó una política cultural que promovía una imagen de Brasil como una nación armónica, mestiza y alegre, donde la samba, hasta entonces marginada por su asociación con sectores populares y negros, fue transformada en símbolo oficial de *brasilidade*. Se institucionalizó el Día de la Samba, se definió el período del Carnaval con una fecha fija y los compositores empezaron a componer sambas de exaltación a la patria, el trabajo y la unidad nacional. En este contexto, la radio no solo amplificó la samba como género musical, sino que la reconfiguró como signo político y cultural, al servicio de una narrativa estatal que conciliaba modernización y control social mediante el sonido. Fayet (2013) comenta:

Desde su aparición en los años 1920, como uno de los íconos de la modernidad en el país, la radio fue un elemento central en la construcción del sentido de nación brasileña, especialmente a partir de la década de 1930, cuando Getúlio Vargas se sirvió de ella políticamente, reglamentó los anuncios publicitarios e instituyó la censura, abriendo espacio para la transmisión de sus valores y orientando qué contenidos eran difundidos. (p. 89)

Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial la radio brasileña vivió un proceso de diversificación musical marcado por la apertura al mercado internacional y la creciente circulación de ritmos provenientes de otros países latinoamericanos., principalmente de Cuba. Las emisoras urbanas de radio dedicaban gran parte de su programación a los boleros, cumbias, rumbas, mambos y chachachás, además del tango argentino. Esto da cuenta de la integración cultural que va logrando la radio a nivel continental ya que, como señala Martín-Barbero (2002), “la radio ha sido el medio más cercano a la gente en América Latina, especialmente en contextos de exclusión social y geográfica” (p. 47). Esto le ha permitido ser un canal eficaz para el fortalecimiento de la conciencia regional al fomentar la identidad cultural compartida, la participación ciudadana y la solidaridad entre naciones.

La apertura cultural de la radio sentó las bases para que futuras generaciones de músicos, como Tim Maia, crecieran escuchando no solo samba y *baião*, sino también bolero cubano, *soul* norteamericano y baladas argentinas, alimentando un repertorio emocional y sonoro profundamente transnacional.

La modernidad en Brasil estuvo profundamente ligada al surgimiento de nuevas formas de consumo cultural, especialmente en las grandes ciudades donde la expansión de los medios de comunicación, la industria del entretenimiento y el comercio urbano reconfiguraron las prácticas cotidianas.

En ese panorama de múltiples configuraciones, las masas urbanas se situaron en torno a la idea de modernidad como consumo, ocasionando el crecimiento de las prácticas culturales. Esto llevó al desarrollo comercial del mercado de la música popular. Escuchar música dejó de ser una actividad restringida a espacios festivos o familiares y se transformó en una experiencia mediada por la radio, los discos, el cine y, más tarde, la televisión. Este proceso democratizó el acceso a ciertos bienes culturales, pero también instauró lógicas de mercado que moldearon el gusto popular, jerarquizando géneros, voces y estilos. La música empezó a ser consumida con más intensidad por obreros y migrantes, cada cual con su contribución para formar determinados imaginarios sonoros. Fayet (2013) contextualiza:

La radio la oían las familias reunidas en el salón y era considerada como un icono de la modernidad. La experiencia de esa primera generación de oyentes difiere mucho de la vivida por sus nietos en la actualidad, pero todavía deja la huella de aquel período en la identidad brasileña. (p. 88)

La música se transforma entonces en un operador fundamental para la construcción de pertenencias e identificaciones territoriales, ya que su importancia como instrumento para la construcción de identidades y vínculos territoriales establece simbologías e imaginarios compartidos, que estructuran barrios, ciudades y naciones (Trotta, 2015). La idea identitaria se ligó entonces directamente a la sonoridad, fenómeno en el que las ondas radiales se transforman en las venas por donde se alimenta esta nueva idea de país y modernidad. Es entonces cuando la música se transforma en el medio de difusión de un nuevo ideario nacional, en el que la identidad cultural se propaga por ondas magnéticas a todo el territorio.

Las ansias de renovación artística y de libertad creativa resaltaban una búsqueda de representar la *brasilidade*, lo auténticamente brasileño. Una representación coherente y celebratoria de la diversidad racial, geográfica y social del país. La fundación de Brasilia en 1960, representó uno de los gestos más audaces y emblemáticos del proyecto modernizador brasileño del siglo XX. Concebida como una ciudad-planificada desde cero, en pleno corazón geográfico del país, Brasilia encarnaba el deseo de romper con el pasado colonial y

proyectar una imagen de nación moderna, racional y orientada hacia el futuro, ideal de progreso.

El emplazamiento y la construcción de Brasilia son al mismo tiempo dos actos fundacionales, ya que su ubicación en el corazón geográfico del país buscaba también materializar una nueva etapa histórica, libre de los condicionamientos coloniales, con una identidad renovada y en directa oposición a las tradicionales ciudades del país.

Su arquitectura monumental, diseñada por el arquitecto Oscar Niemayer y el urbanista Lucio Costa, se muestra escultórica, simple y funcional. El uso del concreto armado, las formas simples y un diseño sin ornamentos dan cuenta del deseo de construir un Brasil ordenado, eficiente y centralizado, pretendiendo ser deliberadamente un símbolo de progreso y modernidad en contraste con la desorganización y desigualdad de las grandes ciudades. Brasilia fue imaginada como un “nuevo comienzo” y su ubicación en un territorio anteriormente despoblado reflejaba la voluntad de construir no solo una ciudad, sino que es más bien la expectativa de una nueva nación que sintetizara los ideales de progreso, igualdad y unidad. Respecto a estas representaciones, Sánchez (2008) señala:

Así lo fundacional de esta nueva capital no solo está en su edificación sino en la tentativa de instaurar una nueva narrativa nacional, en que el que futuro tuviera mayor relevancia que el pasado. La ciudad fue concebida como una capital que representara la modernidad, el progreso y una nueva etapa para Brasil, rompiendo con el pasado colonial y centralizador del litoral. (p. 92)

"La modernidad que Brasilia aspiraba a encarnar también revelaba profundas contradicciones. Mientras que en el plano simbólico se proyectaba como el emblema de una nueva nación moderna, en la práctica reprodujo mecanismos históricos de segregación espacial y social. Los llamados *candangos*, miles de trabajadores provenientes de distintas regiones del país, en su mayoría personas pobres, negras, indígenas y mestizas, fueron fundamentales para la construcción de la ciudad. Sin embargo, una vez finalizadas las obras, fueron sistemáticamente excluidos del área central del *Plano Piloto*. La promesa de inclusión del proyecto modernizador fue desplazada por lógicas de diferenciación impuestas por sectores de las élites, que marginaron a los sectores populares hacia las denominadas ciudades satélites. Estas periferias, carentes de infraestructura y autonomía, quedaron subordinadas a la metrópolis, desfigurando el ideal urbanístico original y evidenciando los límites materiales y sociales del proyecto modernista brasileño.

De este modo, Brasilia representa como proyecto la dualidad de la aspiración a la modernidad y de la tensión social no resuelta en donde ni la arquitectura ni el urbanismo logran romper con las desigualdades de clase y raza, reproduciendo la marginación que tanto se criticaba a nivel ideológico. La ambivalencia de esta modernidad termina haciendo de Brasilia un símbolo del modernismo latinoamericano, un ícono de las promesas y

contradicciones de la modernidad brasileña, funcionando tanto como vitrina internacional como como metáfora del desajuste entre planificación estatal y experiencia vivida.

El mestizaje ha sido exaltado durante décadas como el núcleo simbólico de la identidad brasileña, presentado como una síntesis armónica de razas y culturas. De la mano del mito de la democracia racial, la narrativa de una sociedad armónica e igualitaria fue promovida explícitamente por gobiernos como el de Getulio Vargas, priorizando la idea de una identidad nacional cohesionada como discurso central del Estado. Sin embargo, esa visión idealizada según el cual Brasil habría superado los conflictos raciales mediante la mezcla y la convivencia pacífica entre negros, blancos e indígenas ha ocultado las profundas fricciones que atraviesa el mestizaje, especialmente en lo que respecta a las jerarquías raciales y a la desigual distribución del poder simbólico.

En las últimas décadas, nuevas representaciones culturales no están reconociendo ese elemento institucional y han cuestionado ese mito, proponiendo formas de expresión que visibilizan el conflicto, la exclusión y la resistencia. Bajo esta lógica hay una serie de factores concretos que van dando cuenta de estas fricciones donde el mestizaje ya no se presenta como una armonía dada sino como un campo de disputa permanente.

La construcción de la *brasilidade* generó un estereotipo a partir de lo tropical, figura que ha sido una de las formas más persistentes y exportables de representar a Brasil en el imaginario global. Asociada a la exuberancia natural, la sensualidad de los cuerpos, el ritmo festivo y una supuesta espontaneidad cultural, la idea de lo tropical fue central en la configuración del modernismo brasileño, funcionando tanto como una herramienta de afirmación identitaria como de una de exotización que reduce la complejidad del país a una estética del placer, la alegría y el desborde.

La exuberancia natural, el mestizaje cultural y la sensualidad son tomados como signos distintivos de Brasil frente a Europa. Según Ramos (2001), el modernismo brasileño revalorizó lo local mediante una apropiación consciente de lo tropical, resignificándolo como potencia cultural y artística. Sin embargo, como advierte Ortiz (1988), esta tropicalización también reproduce una narrativa ambigua, pues al mismo tiempo que afirma una diferencia refuerza un imaginario exótico que cristaliza la idea de Brasil como un país primitivo.

El ejemplo de Carmen Miranda muestra en distintos niveles como la idea de identidad brasilera y su proyección política y cultural se vio a veces obligada a usar la caricatura tropical como característica de modernidad. La famosa actriz y cantante, al triunfar en Hollywood durante los años cuarenta, fue clave en la representación de Brasil y un producto estrella en la internacionalización de la samba y el sonido brasileño. Su figura ofrece un prisma complejo desde el cual se puede analizar la construcción del mestizaje en el contexto latinoamericano.

Miranda representa una fusión cultural que involucra elementos étnicos, sociales y simbólicos. Sus vestimentas inspiradas en las *baianas*, mujeres afrodescendientes del noreste de Brasil, junto con el uso de la samba dieron pie a un reconocimiento internacional de una identidad de Brasil pero que, al mismo tiempo, contribuyó a la estereotipación de lo que un latino debería ser. Sobre los estudios académicos que abordan el énfasis en el etnocentrismo estadounidense que atraviesa la construcción del personaje de Carmen Miranda, Orozco-Espinel (2019) explica:

Se hace énfasis en que el ideario panamericanista divulgado por Hollywood pretendía la subordinación de América Latina a los Estados Unidos. Señalan, por ejemplo, la propagación de estereotipos de los latinoamericanos, quienes fueron caricaturizados como primitivos, infantiles e impulsivos. Específicamente para Carmen Miranda, hacen hincapié en la erotización del personaje, que la torna en objeto de deseo y consumo del espectador. (p. 6).

En el marco de la modernidad brasileña, este estereotipo se entrelaza de manera ambigua con los proyectos de desarrollo: mientras el país se industrializaba, urbanizaba y buscaba integrarse al mercado global, se seguía promoviendo una identidad marcada por el calor, el cuerpo y la música. La idea de un Brasil tropical a partir del estereotipo que presenta Miranda con frutas en la cabeza se equipara a la idea de país bananero, lo que tiene como resultado la asimilación en el imaginario con lo desordenado, lo caótico, con la falta de orden. Miranda, con sus movimientos alegres, buscaba una versión colorida y festiva de la cultura brasileña a la vez que moderna.

Décadas más tarde, el movimiento tropicalista en los años 1960 retomaría críticamente ese imaginario con artistas como Caetano Veloso y Gilberto Gil, quienes abrazaron lo tropical como estética y política, desafiando tanto el nacionalismo conservador como la cultura de masas impuesta desde fuera (López, 1999). Así, el tropicalismo en Brasil fue simultáneamente una forma de afirmación cultural y una estrategia de negociación con los estereotipos.

Finalmente considerar la rebeldía como una característica definitoria del modernismo brasileño, manifestada como una ruptura deliberada con las formas académicas, los valores eurocéntricos y los discursos hegemónicos sobre la cultura nacional, permite la creación de una identidad nacional autónoma, descolonizada y consiente de su diversidad. La rebeldía ha sido una fuerza constitutiva de la modernidad, entendida no solo como ruptura con el pasado, sino como impulso crítico frente a las normas, jerarquías y promesas incumplidas del presente. El papel central y transformador que desempeñó la actitud rebelde en la configuración y desarrollo del movimiento modernista brasileño da cuenta de que no fue un elemento periférico, sino un eje alrededor del cual orbitaron las demás propuestas estéticas, sociales y políticas.

Este espíritu de insubordinación estética e ideológica se expresó fundacionalmente en la *Semana de Arte Moderna* de 1922, que marcó el inicio del modernismo con un tono provocador, irreverente y experimental. Según Ramos (2001), los modernistas brasileños no solo desafiaron las normas artísticas tradicionales, sino que también promovieron una nueva visión de Brasil como una nación capaz de crear su propia modernidad. En esta línea, algunos años después, de Andrade con su *Manifiesto Antropófago* (1928) propuso una forma radical de resistencia simbólica, en la que Brasil "devoraría" la cultura europea para reconfigurarla desde su propia realidad. Esta metáfora caníbal se convirtió en un emblema de la rebeldía modernista, tanto contra la dependencia cultural como contra la homogeneización global. Como señala Schwarz (1977), el modernismo también se reveló contra las contradicciones sociales brasileñas, al tensionar el papel de la élite letrada frente a un país desigual y plural. La rebeldía modernista, por tanto, fue no solo estética, sino política y existencial.

La naciente identidad brasileña encuentra en el modernismo una perspectiva de un país singular como donde la hibrididad es un símbolo nacional. El mestizaje aquí no es solo racial, sino que también cultural. Una mezcla creativa de elementos indígenas, africanos y europeos que hacen de este un caso particular y que nos permite decir que en Brasil, el fuerte deseo de construir una identidad cultural auténtica y libre de imitaciones fue la principal característica del modernismo.

Este proceso se ve intensificado a veces por el Estado que, en busca de un desarrollo, aplica una implantación rápida de ideales modernos como el progreso técnico o la centralización estatal sin haber completados procesos previos como la democratización o la inclusión social. La idea de una modernidad acelerada es recurrente con la idea de nación joven, esta juventud nacional asociada al país en formación marcada por proyectos que buscan la construcción de una identidad nacional moderna que, como señala Ortiz (1988), combina elementos tradicionales con influencias extranjeras, generando una forma particular de nación joven que no rompe con el pasado, sino que lo resignifica.

La modernización acelerada de Brasil a lo largo del siglo XX produjo transformaciones profundas y desiguales en el paisaje urbano, en las relaciones sociales y en las formas de vida cotidiana. Impulsada por proyectos desarrollistas, dictaduras tecnocráticas y sueños de integración global, esta modernización no logró eliminar las estructuras de exclusión que históricamente marcaron al país, sino que muchas veces las reconfiguró bajo nuevas lógicas de consumo, control y visibilidad.

En este contexto, figuras como Tim Maia no solo emergen como productos de esa modernidad veloz y contradictoria, sino como voces que la interpelan desde sus márgenes. Su música canaliza los ritmos de una ciudad en expansión, el deseo de movilidad social, el impacto de los medios de masas y la experiencia vivida de las promesas incumplidas del progreso.

Como síntesis vital y estética de ese Brasil en transformación, Maia revela que la modernización acelerada no fue solo un proceso técnico o económico, sino también un drama existencial, donde el goce, la desmesura y la contradicción se vuelven lenguajes legítimos para narrar el país que se intentó construir a toda prisa.

2.2. Ni bossa nova, ni tropicalismo y ni MPB

En la vasta y diversa historia de la música popular brasileña, ciertos movimientos y nombres tienden a formar un canon que da forma a la narrativa oficial: la sofisticación armónica y lírica de la bossa nova, la vanguardia antropofágica del tropicalismo, y la institucionalización cultural de la Música Popular Brasileira (MPB). Sin embargo, al margen de estos relatos dominantes, emergen figuras que, sin integrarse plenamente en esas categorías, redefinieron los contornos de la música nacional. Entre ellos, Tim Maia ocupa un lugar crucial. Con una voz poderosa, una personalidad excesiva y una devoción total al *groove*, Tim Maia no pertenecía ni a la suavidad intelectualizada de João Gilberto, ni a la irreverencia lúdica de Caetano Veloso, ni a la sobriedad política de Chico Buarque. Su lenguaje era otro: el del *soul*.

Brasil es un país de inmensa diversidad musical, donde conviven y se entrelazan una multitud de géneros que reflejan su compleja historia social, racial y cultural. La variedad en la música brasileña puede entenderse como una manifestación clave de la modernidad cultural del país. Esta multiplicidad es producto de un mestizaje constante entre las raíces africanas, la influencia europea, la herencia indígena y las siguientes transformaciones urbanas.

Los estilos en Brasil tienen la capacidad de mezclar lo tradicional con lo nuevo, lo local con lo global y así producir géneros únicos y modernos. Paralelamente, muchos músicos brasileños desarrollan un diálogo con tendencias internacionales, lo cual es característico de la modernidad. Esta pluralidad no solo refleja una riqueza estética, sino también una forma de adaptación, diálogo y transformación constante frente a los cambios sociales, tecnológicos y globales. En ese escenario de permanente mezcla, el *soul* de Tim Maia se inserta como una voz singular, al mismo tiempo local y transnacional, que rehúsa ajustarse a los moldes establecidos y que se toma un lugar antes desocupado en la música popular.

Trazar paralelos entre la música brasileña y la música afroamericana implica reconocer puntos de contacto en su origen, énfasis rítmico, sofisticación musical y proceso de universalización. Ambas tradiciones nacen del cruce forzado de culturas bajo condiciones de opresión, como expresiones de resistencia en contextos marcados por la esclavitud y el racismo. El énfasis en lo rítmico y la percusión, con una base profundamente

corporal y percusiva. El uso de patrones complejos e intensidad acelerada no solo acompaña las canciones sino que es el corazón de la música.

En ambos procesos se presenta un desarrollo hacia formas más sofisticadas mediante el uso de la improvisación y del refinamiento estilístico. Tanto la riqueza armónica como la complejidad melódica y arreglística dialogan con la erudición sin perder raíz popular al ir progresando en su desarrollo artístico. Finalmente, tanto la música brasileña como la afroamericana lograron proyectarse globalmente, convirtiéndose en lenguajes universales sin perder su carácter local.

El consagramiento de universalización que lograron ambos estilos hizo de ambos países ser los referentes de Norte y Sudamérica respectivamente. Como propone Giller (2018):

La historia de la música popular urbana brasileña es un fenómeno que, de alguna manera, se asemeja al ocurrido en Estados Unidos de América del Norte. Entre las manifestaciones musicales desarrolladas y que se tornaron características de estos dos países, como por ejemplo, la samba y el *jazz*, o en su forma más primitiva el *choro* y el *ragtime*, se percibe que el proceso de desarrollo de ambos es semejante. Yendo más allá del análisis económico o ideológico, podemos decir que los antepasados de ambos coinciden en sus raíces y orígenes negro-africanos y, también, fueron establecidos como géneros musicales gracias a compositores pertenecientes a los estratos sociales periféricos de las ciudades. (p. 34)

El género más antiguo y fundamental de la música en Brasil es el *choro*, también llamado *chorinho*. Su nombre dice ser un llanto pero es típicamente alegre, lleno de dinamismo y marcado por su interpretación virtuosa. Ejecutado tradicionalmente con flauta, *cavaquinho*, guitarra de siete cuerdas, *bandolim* y *pandeiro*, el *choro* fue una escuela de formación para innumerables músicos brasileños, combinando rigor técnico con libertad en la improvisación. Su instrumentación característica se transformó en el estándar de lo que aun entendemos por sonido brasileño. Giller (2018) contextualiza:

Hasta las primeras apariciones de la música norteamericana en Brasil, el brasileño había vivido un largo período en contacto con el predominio de batuques africanos, fados portugueses, *modinhas* y *lundús*. A partir de la segunda mitad del siglo XIX comenzaron a aparecer los géneros musicales europeos de danza, transmitidos por medio de partituras y ejecutados, la mayoría, por pianistas o por los llamados *planeiros*. Durante el inicio del siglo XX algunos géneros como el vals vienés, el *schottisch*, la polca, la cuadrilla y la mazurca se popularizaron entre los músicos, quienes mayoritariamente tocaban de oído en grupos de flauta, guitarra y *cavaquinho*. De esta forma aparece el *choro*, el primer estilo brasileño de música instrumental urbana. (p. 35)

La reinterpretación de la escuela europea encuentra en Brasil una versión con sabor local, con ritmo sincopado, con mucho *swing* y con una ornamentación más ligada a la calle, en la que el *choro* suele ser interpretado en “*rodas de choro*” encuentros informales donde los músicos se sientan en círculo a tocar juntos, espacialmente más cercano a una reunión de esquina que a una sala de conciertos, lo que le agrega un componente colectivo y colaborativo. Su carácter instrumental da cuenta del encuentro entre la síntesis rítmica africana con la forma estructural europea, que da por resultado una fusión de culturas propias del mestizaje latinoamericano.

La llegada de la industria discográfica a Brasil a comienzos del siglo XX transformó radicalmente el paisaje sonoro del país y tuvo un impacto profundo en la configuración de la música popular. Empresas extranjeras como Odeon, Columbia y Victor establecieron filiales en Brasil, reconociendo el potencial comercial de una escena local vibrante y diversa. Esta industria no solo permitió la circulación masiva de grabaciones, sino que también impuso nuevas lógicas de estandarización, selección estética y visibilidad mediada por el mercado. La voz, antes confinada al espacio íntimo o callejero, se volvió mercancía reproducible, moldeando tanto los estilos musicales como la figura del cantante profesional. A través del disco, la música popular brasileña se modernizó, se expandió geográficamente y comenzó a formar un archivo sonoro nacional. Giller (2018) precisa:

Durante esa época Brasil vivió experiencias sociales y estéticas innovadoras, que se manifestaban en los movimientos que caracterizaban a la sociedad moderna en los grandes centros urbanos del mundo, como la reproducción mecánica del sonido en fonógrafos y gramófonos. De esa forma se iniciaron las primeras grabaciones de música popular, básicamente de la Casa Edison, compuestas por canciones, *modinhas*, *lundús*, chulas y tangos, ampliando los formatos musicales con la participación de cantantes, instrumentistas, arreglistas y directores artísticos. (p. 35)

Con el cambio de siglo, muchos bahianos migraron a Rio de Janeiro. Era el estado de Bahía donde la población esclava traída de Angola y el Congo iniciaba su periplo en América. Sus ritos culturales y religiosos, con estos traslados, llegaban a la capital. En el barrio portuario “Pequeña África” surge un estilo nuevo rápido y bailable que se transformaría en el producto cultural más relevante del país. Su fórmula es una mezcla de ritmos urbanos como el *maxixe*, el *choro* y la marcha. Sobre la propagación vertical del estilo, de Oliveira (2021) señala:

En la música popular ocurrió un proceso de “generalización” y “normalización”, pero de las esferas populares hacia las capas medianas y superiores. En los años 30 y 40, por ejemplo, el samba y la marcha, antes prácticamente confinados a los morros y suburbios de Río de Janeiro, conquistaron el país y todas sus clases sociales, tornándose un pan-nuestro-de-cada-día del consumo cultural. (p. 25)

La samba es la primera gran expresión urbana surgida en Brasil, ligada a la vida cotidiana de los sectores populares y al carnaval, es un proceso de hibridación que tuvo lugar en los barrios periféricos y en los *terreiros* de comunidades negras, donde la música cumplía un papel social, festivo y espiritual. Inicialmente estigmatizada por las élites como música de “malandros” y “marginales”, fue poco a poco ganando espacio en la industria cultural y se convirtió en el corazón rítmico de la identidad nacional brasileña, especialmente con su asociación al carnaval y a la idea de una *brasilidade* alegre y mestiza. Sin embargo, esta incorporación al imaginario oficial implicó también un proceso de blanqueamiento simbólico, que atenuó sus raíces negras y su carácter contestatario. La samba fue, desde el inicio, un campo de disputa entre el control cultural y la expresión popular, una tensión que permanecería latente en los géneros que la sucedieron. Al respecto de Olivera (2021) especifica:

La música popular obtuvo aún más importancia cuando ocurrió el encuentro de un pensamiento culturalista que realizó una valoración del mestizaje a partir del deseo de sectores de la elite por la disminución de la polarización social. En una nueva etapa de las ideas acerca de la “unidad nacional” la cultura popular urbana y, en especial, las músicas populares, cambiaron su condición: de elemento cultural étnico se convirtieron en símbolo de la cultura nacional. (p. 23).

Desde su consolidación en las décadas de 1920 y 1930, la samba fue promovida por Getúlio Vargas y el gobierno del *Estado Novo* como un símbolo de unidad nacional. Se instrumentalizó el género como una herramienta de construcción de una identidad unificada, moderna y cohesionada, enmascarando con eso las tensiones sociales y raciales que sufría en ese momento el pueblo brasileño. Este proceso implicó una progresiva oficialización de la música y el baile de la samba como protagonistas de la sociedad: surgieron escuelas de samba, concursos oficiales y medios de comunicación que legitimaron estilos más urbanos en detrimento de otras variantes populares.

Ejemplo emblemático y de repercusión mundial de estas políticas es el Carnaval de Rio. La institucionalización de esta celebración a nivel nacional sacó a las *escoltas* de samba de su marginalización recibiendo apoyo y regulación por parte del estado, integrándose al proyecto de unidad nacional que se llevaba desde el gobierno. Sobre las medidas tomadas, Fayet (2013) especifica:

En enero de 1937, Getúlio Vargas firmó la Ley nº 385, para estimular las actividades artísticas y obligar a la inclusión de autores brasileños natos en todas las programaciones musicales. En los concursos de canciones para el carnaval, la comisión evaluadora impedía la inscripción de canciones con ritmos extranjeros. Con el éxito de las canciones brasileñas en el extranjero, principalmente en los Estados Unidos, en enero de 1939 el *Departamento de Imprensa e Propaganda* (DIP) promovió el Día de la Canción Popular. (p. 89)

Al mismo tiempo, la samba experimentó un refinamiento musical: incorporó arreglos orquestales, armonías más complejas e innovaciones formales que ampliaron su alcance. La búsqueda de sofisticación estética lleva a los músicos de samba a la incorporación del jazz norteamericano en sus creaciones. De esta unión surge la bossa nova.

La confirmación de la bossa nova como un movimiento musical distintivo tuvo lugar a fines de los años 1950, en un contexto de modernización acelerada, urbanización y renovación estética en Brasil. Surgida en los apartamentos de la clase media de Río de Janeiro, la bossa nova combinó la sofisticación armónica del jazz con la cadencia suave de la samba, dando lugar a un estilo intimista, refinado y profundamente urbano. Como ejemplo de esta sofisticación tanto del ritmo como del carácter interpretativo de la bossa nova, de Oliveira (2021) apunta:

A fines de la década de 1950, la bossa nova cambió casi todos los parámetros de la canción brasileña. Sus armonizaciones poseían una sonoridad de inspiración “debussysta” y “jazzista”, por decirlo así, pero tales estructuras estarían aplicadas a una música esencialmente melódica –en la cual todos los elementos podrían encontrarse sometidos a la melodía y al canto– y de intuición lírica, que apunta a una cierta espontaneidad. El canto tenía un rasgo muy coloquial, con cierto lirismo irónico; y el ritmo radicalizaba suspensivamente la síncopa del *samba*. (p. 26)

Desde la guitarra acústica con un dedaje alternado imitando la percusión de la samba al estilo instrumental suave e íntimo, la bossa nova busca en la técnica y la expresión una refinación del estilo. Su estética de voz casi susurrada, arreglos minimalistas y una lírica poética que hablaba de amor, mar, melancolía y paisaje crean un ambiente melancólico y relajado. Las formas poéticas con toques existenciales e introspectivos, destacan el uso de un lenguaje cotidiano que representa a un Brasil joven, moderno y urbano. La bossa nova representó una nueva imagen de Brasil: moderna, blanca, culta y exportable, en sintonía con el optimismo desarrollista del gobierno de Juscelino Kubitshek y el impulso fundacional de Brasilia. Sobre la bossa nova como representación musical de un Brasil moderno, Wisnik (2007) señala:

Para un país cuya cultura y vida social se enfrentaban constantemente a las marcas y estigmas del subdesarrollo, la bossa nova representó, podría decirse, un momento privilegiado en la utopía de la modernización liderada por intelectuales progresistas y creativos, también influenciada por la construcción de Brasilia en la misma época, y que encontró una correspondencia popular en el fútbol de la generación de Pelé. Al igual que otras expresiones contemporáneas, sus armonías y ritmos evocan las señas de identidad de un país capaz de producir símbolos de validez internacional, sin que su singularidad los remita necesariamente a lo pintoresco y folclórico. (p. 70)

La Música Popular Brasileña (MPB) surge en los años 1960 como una categoría musical y cultural que buscaba conciliar tradición y modernidad, arte y compromiso. Más que un género específico, la MPB funcionó como un campo estético e ideológico que integraba diversas influencias desde la samba, la bossa nova y el *baião*, hasta el jazz, la música erudita y la *chanson* francesa. El MPB se presenta como una respuesta a los cambios sociales y políticos en Brasil y se caracteriza por su diversidad musical, compromiso político y fuerte identidad cultural. En el contexto de la dictadura militar, la MPB se convirtió en un vehículo de resistencia simbólica, apelando a metáforas, sutilezas y alusiones para sortear la censura. Sin embargo, también fue criticada por consolidar un canon blanco, universitario y elitista, que marginaba expresiones musicales más populares, corporales o racializadas. Sobre cómo se plantea la responsabilidad cívica en el MPB, Napolitano (2001) explica:

Fundada como expresión de resistencia civil durante la década de 1960, la MPB cobró un nuevo impulso creativo durante el período más represivo de la dictadura, convirtiéndose en una especie de banda sonora tanto de los "años de plomo" como de la "apertura". Entre 1975 y 1982, los artistas vinculados a la MPB se consolidaron como heraldos de un sentimiento de oposición cada vez más extendido, alimentando los latidos de un "corazón cívico" que insistía en latir durante la dictadura. (p. 389)

La MPB fue adoptada por una generación de artistas que buscaban intervenir en el debate público a través de la canción, combinando sofisticación musical con lirismo cargado de significados sociales. Al sintetizar lo popular y lo culto, lo regional con lo universal, ayudaron a definir a través de la música una identidad brasileña. De arreglos complejos, ricas armonías y elaboradas melodías, la MPB tuvo un gran cuidado en la composición y en la interpretación alcanzado una alta sofisticación musical.

La búsqueda de nuevas formas expresivas caracteriza a las letras de grandes nombres como Elis Regina, Chico Buarque o Milton Nascimento, quienes usaron metáforas, ambigüedades poéticas y referencias culturales para denunciar la represión, defender la libertad y preservar la memoria colectiva. Estos artistas emplearon la canción como un vehículo de reflexión crítica y resistencia estética, capaz de movilizar sensibilidades y conciencias en un entorno de vigilancia y represión. Su valor político reside en la capacidad para articular crítica social, identidad nacional y resistencia simbólica en un contexto de censura, dictadura y transformaciones culturales. Incluso cuando no era explícitamente militante, la MPB defendía, en su forma y contenido, una noción ampliada de lo político: el derecho a imaginar otras formas de vida, a celebrar lo diverso, a proteger lo popular frente a la violencia del poder.

Esta resistencia no se dio sólo en el plano discursivo, sino también en su apuesta por una música compleja, que combinaba raíz y modernidad, y que se negaba a ser reducida por los dictados del mercado o la propaganda oficial. Napolitano (2001) describe:

Lejos de ser un mero despliegue pasivo de las luchas políticas de la época o de los movimientos musicales de la década anterior, el MPB en la década de 1970 alcanzó su máximo auge de popularidad y madurez creativa, elementos que, a su vez, no se traducen directamente ni en una penetración universal entre el público popular ni en una autonomía estética idealizada dirigida a unos pocos. La canción comprometida, en todas sus variantes, no solo dialogó con el contexto autoritario y las luchas de la sociedad civil, sino que también contribuyó, poética y musicalmente hablando, a construir un significado para la experiencia social de resistencia al régimen militar, transformando la «valentía cívica» en tiempos oscuros en una síntesis poético-musical. (p. 390).

El MPB fue una respuesta artística a la masificación de la música, pero también una forma de inserción en los medios masivos donde sus artistas gozaron de una gran difusión a través de los medios de comunicación. Su origen está estrechamente vinculado a los festivales de música en la televisión, que sirvieron como plataforma para la masificación del estilo. A lo largo del tiempo, la MPB se convirtió en sinónimo de calidad artística y reflexión crítica, pero también en un canon que, muchas veces, dejó fuera expresiones más colectivas, festivas o marginalizadas.

En ese escenario, Tim Maia representó una fuerza disonante: su *soul* visceral, cargado de emoción, espiritualidad y deseo, rompía con la contención lírica y el intelectualismo de la MPB, proponiendo otra forma de modernidad musical negra y periférica. Sobre esta relación Thayer (2019) explica:

El camino de Tim hacia el éxito nunca fue fácil, desafiando a los principales medios de comunicación brasileños que a veces denigraron su música como una copia al carbón de la música *soul* estadounidense, acusándolo de importar estilos extranjeros que no pertenecían al grupo. La industria discográfica brasileña históricamente impulsó a artistas que encajaban bien en una visión de mundo de clase media inobjetable, como la mafia bahiana de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia y Gal Costa, cuya agenda pacífica, intelectual y macrobiótica era inofensiva e incluso autocomplaciente con la mayoría de las élites culturales blancas y los jefes de las discográficas. (p.188)

El tropicalismo, o Tropicália, fue un movimiento cultural brasileño de corta duración pero de enorme impacto, que surgió a fines de los años 1960 como una respuesta irreverente y radical al canon de la música popular y a las tensiones políticas de la época. Inspirado en la idea modernista del *Manifiesto Antropofágico* de Oswald de Andrade (1928),

el movimiento proponía “devorar” influencias extranjeras para crear algo auténticamente brasileño. Fusión de lo tradicional y lo nuevo, el tropicalismo mezcló elementos de la cultura popular brasileña como la samba y la bossa nova con influencias del rock psicodélico, el pop y la música concreta, desafiando las barreras entre lo nacional y lo extranjero. Sobre esta otredad, Garramuño (2016) explica:

Tanto en la Antropofagia como en la Tropicália, la apelación a un material autóctono y nacional se ve cruzada por una referencia muy clara a la relación con el otro o el afuera de su cultura. La Antropofagia se inspira en el rito antropófago de algunas de las etnias indígenas que habitaban el Brasil antes de la conquista, uno de cuyos ritos centrales —insistentemente recuperado por las crónicas coloniales y los relatos de viajeros europeos al Brasil y América— consistía en deglutir al enemigo para incorporar sus virtudes. (p. 128)

En lugar de oponerse frontalmente al capitalismo o a la influencia extranjera, el tropicalismo optó por una estrategia de incorporación caótica y provocadora, que desestabilizaba las nociones de pureza cultural y compromiso ideológico. Esta ambigüedad generó fuertes resistencias tanto desde la izquierda tradicional como desde el régimen militar, que terminó por reprimir el movimiento y exiliar a algunos de sus principales exponentes. El estilo, al convocar imágenes tropicales como papagayos, palmeras y arena junto a un imaginario tecnológico mostraba los contrastes Brasil de la época. En este contexto, los tropicalistas usaron la música como forma de crítica sutil o directa al autoritarismo, la censura y las normas impuestas. A diferencia de la música de izquierda más ortodoxa como el MPB, el tropicalismo usó el sarcasmo, la ironía y lo *kitsch* para cuestionar tanto a la derecha como a la izquierda. Sobre la paleta de recursos de la Tropicália, Garramuño (2016) describe:

La proliferación de collages que combinan imágenes de lo más dispares y contradictorias sin transición entre ellas, la violencia que se traduce estéticamente en los contrastes abruptos, la figuración de formas que no alcanzan a contener la expresión, las transgresiones de límites y las imágenes sincréticas y disonantes que marcan a Tropicália exhiben un clima menos positivo y utópico. Sostenidas en la estrategia del montaje brusco, las diversas prácticas tropicalistas se definen en un primer momento por una combinación de lo más arcaico y con la hipermodernización del desarrollo tecnologizado. (p. 134)

El tropicalismo fue una revolución estética dentro de la música popular brasileña pero también un fenómeno profundamente marcado por la internacionalización cultural y el exilio político. El movimiento propuso una ruptura radical con los discursos nacionalistas tradicionales al incorporar sin pudor guitarras eléctricas, distorsiones sonoras y referencias globales. Esta apertura al mundo fue leída por muchos sectores de izquierda como una traición al compromiso político de la canción popular, mientras que el régimen militar, que

ya había endurecido su aparato represivo, vio en el tropicalismo una amenaza subversiva a su proyecto de orden y control. Como resultado, sus principales exponentes, Caetano Veloso y Gilberto Gil, fueron arrestados y luego forzados al exilio en Londres, donde continuaron componiendo e incorporando nuevas influencias.

Este exilio no solo reafirmó el carácter cosmopolita del movimiento, sino que también tensionó aún más las relaciones entre cultura, política y mercado en la música brasileña. Respecto al internacionalismo Garramuño (2016) explica:

Lo que define y explica a la Antropofagia y al Tropicalismo es precisamente aquello que ambos comparten: la aspiración —en ambos casos, exitosa— de colocar al Brasil en el mapa de la cultura mundial a través de una decidida vocación internacionalista que buscó proveer al mundo de imágenes brasileñas capaces de elaborar algunos de los dilemas que le fueron contemporáneos. (p. 131)

La Tropicália transformó profundamente la concepción de la canción en Brasil, desafiando tanto las convenciones estéticas de la MPB como las expectativas públicas de compromiso político. Lejos de la “canción de protesta” o de una forma de éxito radial, los tropicalistas apostaron por una canción experimental, híbrida y fragmentaria, que incorporaba elementos del rock psicodélico, la música concreta, la poesía concreta, los jingles publicitarios y los ritmos populares brasileños. Bajo la consigna antropofágica de devorar lo extranjero para producir algo genuinamente nacional, los artistas subvirtieron los modos de hacer canción, combinando guitarra eléctrica con *berimbau*, armonías disonantes con letras líricas, ironía pop con crítica cultural. La canción tropicalista no buscaba una verdad unívoca, sino que se abría al exceso, al collage y a la contradicción, convirtiéndose en un espacio de libertad estética en tiempos de represión. De Oliveira (2021) ejemplifica:

Se puede decir que la Tropicália hizo una “deconstrucción” de la forma-canción. De un lado, la canción tropicalista hace una mezcla de varios géneros musicales a través de citas, apropiaciones y collages de los más distintos elementos que van desde el universo pop —Beatles, Jimi Hendrix— hasta el arte alto —cuadros de Rubens Gerchman, poesía concreta e instalaciones de Helio Oiticica,— pasando por la canción popular más kitsch —los boleros románticos y las canciones “melodramáticas”— y por las tradiciones populares rurales y por la musicalidad urbana —el folclore, la música del nordeste brasileño, los sambas y la bossa nova—. (p. 29)

La canción tropicalista no buscaba una verdad unívoca, sino que se abría al exceso, al collage y a la contradicción, convirtiéndose en un espacio de libertad estética en tiempos de represión. Desde fuera del país, los tropicalistas construyeron una visión distanciada y crítica de Brasil, mientras consolidaban una red de circulación internacional para la Música Popular Brasileira.

En contraste con esta diáspora intelectual, artistas como Tim Maia, que también vivió en el extranjero pero regresó sin capital simbólico ni apoyo institucional, representaron otro tipo de experiencia transnacional: menos elitista, más visceral, marcada por la negritud, el exceso y una conexión directa con las culturas populares urbanas. Aunque en un registro distinto, Maia también renovó la canción brasileña al introducir estructuras del *soul* y el *funk*, priorizando el *groove*, la emoción directa y la voz como instrumento expresivo, y demostrando que la canción podía ser igualmente poderosa desde la intensidad corporal y afectiva, sin dejar de ser política.

La trayectoria de Maia, en diálogo y en disonancia con movimientos como la bossa nova, el tropicalismo y la MPB, revela las múltiples formas en que la música popular brasileña ha negociado modernidad, identidad y poder. Mientras algunos géneros apostaron por la sofisticación armónica o la metáfora política, Maia eligió el camino del cuerpo, del exceso. Su música encarna otra modernidad: afroatlántica, mestiza, popular y espiritual.

2.3 *Black Rio*, resistencia y reinvención

La noche carioca de los años setenta bullía al ritmo de una nueva promesa: cuerpos en movimiento, pistas de baile repletas y DJs que mezclaban un nuevo estilo de baile con el repertorio local. *Black Rio* nace como fenómeno cultural y musical en la periferia negra de Río de Janeiro. El fenómeno de la masificación de las fiestas que se producían en el norte de la ciudad se encontró con su nombre el día que Cuaderno de Journal, un suplemento cultural referente en la época, le dedico un artículo de cuatro páginas. El título del reportaje termino a la larga siendo el nombre de todo el movimiento, ya que el tono alarmista de la nota logró visualizar los eventos y provocar reacciones en el espectro político del país. Sobre el reportaje, Domingues (2024), señala:

Aunque se celebraban desde principios de la década de 1970, su ubicación en los suburbios los hacía prácticamente invisibles para las élites intelectuales y políticas, concentradas geográficamente en la próspera y culta Zona Sur de la ciudad. El reportaje —que ejemplifica la influencia del periodismo en la historia, ya que fue a partir de ese momento que se empezó a hablar de “Black Rio”— provocó reacciones de curiosidad y simpatía, pero principalmente de rechazo y miedo, tanto en la izquierda como en la derecha del espectro político. (p. 2)

El fenómeno de música y baile se desarrolla en el contexto de los movimientos identitarios que aparecen como signos de modernidad y globalización iniciados los años sesenta. Impulsados por los avances en el dialogo internacional, intercambio cultural y redes de telecomunicaciones, estas nuevas posibilidades de agruparse permitieron y estimularon el intercambio entre distintos países de la afrodiáspora. Basados en la

percepción de similitudes, reales o imaginarias, los asistentes a estas fiestas vieron en la música *soul* norteamericana una reivindicación de su propia identidad a través de la autoafirmación racial y declararon el orgullo negro frente al racismo estructural y la discriminación en Brasil. Este afrocentrismo, inspirado por el movimiento de derechos civiles en Estados Unidos, posee un énfasis en la valoración histórica y cultural, pero sobre todo por una conciencia racial. Esta es una característica fuertemente arraigada en la experiencia de la diáspora africana.

La música *soul* surgió a mediados de los años cincuenta pero fue en los sesentas que tuvo su apogeo, convirtiéndose en un medio para la difusión de los nuevos pensamientos de la cultura negra en Norteamérica. Musicalmente, Domingues (2024) describe:

Se trata de una mezcla, en volúmenes desiguales, de una serie de géneros tradicionales afroamericanos –*jazz, blues, rhythm & blues* y fundamentalmente el *gospel* de las iglesias negras–, generando un producto que acabó trascendiendo fronteras étnico-raciales y también nacionales. Para muchos de estos estudiosos, el verdadero padre fundador del *soul* habría sido el cantante Ray Charles, quien utilizó los recursos vocales característicos del canto religioso negro para interpretar música profana. (p. 4)

La lucha por la igualdad en los movimientos por los derechos civiles estadounidense conocida como Black Power tenía en el *soul* la banda sonora del movimiento. Liderada por figuras como James Brown, Aretha Franklin, The Jackson 5, Stevie Wonder, Al Green, Marvin Gaye y una multitud de otros cantantes, músicos y bandas, esta música también cautivó la imaginación y las aspiraciones de la población negra brasileña, a la que siempre se le había enseñado que simplemente eran brasileños y que la raza no importaba en su país (Heck, 2012, p.1).

Al llegar a Brasil, la música *soul* se transformó en un vehículo de intercambio cultural, pero el traspaso no era solo a un nivel musical o letrístico, sino más bien en un nivel formal. Estas formas expresadas en el vestuario, peinados y cualquier otro componente de moda, daban a los seguidores del estilo una actitud orgullosa y desafiante. Domingues (2024) recuenta:

Las nuevas posibilidades de identidad permitieron y estimularon el intercambio entre personas y grupos, basado en la percepción de similitudes, reales o imaginarias, capaces de unirlos bajo banderas comunes. Este es el caso de la nueva identidad negra, que surgió durante este período, basada en las ideas del afrocentrismo y las luchas por los derechos civiles de los afroamericanos, con énfasis en la valorización de la historia, la cultura y la conciencia racial, entretejidas en África y en la experiencia diaspórica. (p.3)

Al volverse noticia nacional, *Black Rio* impulsó un debate sobre la cuestión racial y la idea de Brasil como una excepción al conflicto de segregación y odio que sufrían los afrodescendientes en Norteamérica. La “democracia racial”, idea hegemónica asumida en Brasil durante la primera mitad del siglo, sostenía que la sociedad brasileña ya había superado el racismo y la discriminación racial, lo que contrastaba con las noticias de rebeldía y resistencia que llegaban desde los Estados Unidos.

La "democracia racial" brasileña ocultaba desigualdades raciales profundas. El concepto de una sociedad multirracial donde las personas conviven en igualdad de oportunidades independiente de su origen racial fue acuñado durante la mitad del siglo XX. La metáfora política para referirse a las relaciones sociales entre blancos y negros se transformó en un término transversal al ser promovida por intelectuales, políticos y sectores de las élites en busca de construir una narrativa armoniosa tras la abolición de la esclavitud. Domingues (2024) describe:

La escena negra de Río se definió como un territorio político-cultural del que emergió una identidad negra corporificada que rechazaba la exaltación del mestizaje y la ideología de la democracia racial. Los negros, a pesar de las ambigüedades y tensiones, no estaban de acuerdo con una negritud mediada por la brasilidade, apropiándose de signos y referencias transnacionales del circuito afrodiaspórico, especialmente de la experiencia afroamericana. (p. 19)

La crítica al mito de “democracia racial” se produjo entonces al cambiar el escenario cultural y con eso la aparición de una apreciación distinta de la autoafirmación cultural negra. La naturalización de las desigualdades y la romanización de la esclavitud se contradecían con lo que se estaba sucediendo en la sociedad afrobrasileña. Respecto a las pretensiones de esta nueva reivindicación, Guimarães (2002) señala:

Desenmascarar la “democracia racial” en Brasil, en su versión conservadora, como discurso oficial de un Estado que impedía la organización de las luchas antirracistas, se convierte en el blanco principal de la resistencia negra. No obstante, tal resistencia va a darse primeramente, y con menos impedimentos, en el terreno cultural, que en el campo propiamente político. Esto se debe a diversos motivos, entre los cuales los más importantes se refieren a la represión de las actividades políticas y el rumbo que toma la política exterior brasileña entre los años sesenta y setenta. (p. 321)

Así, el fenómeno *Black Rio* se anticipa a la aparición del movimiento social negro en la escena política a fines de la década de los setenta. Las fiestas fueron un precedente de futuras protestas por que pudieron desarrollarse, al menos por un tiempo, fuera del foco de censura de la dictadura militar (1964–1985), que veía con sospecha cualquier forma de organización colectiva negra. Domingues (2024) apunta a esta implementación:

Los jóvenes afrodescendientes que asistían a los bailes soul se autodenominaban negros, se consideraban hermanos, seguían un ritual coreográfico de saludo, se identificaban con sus coloridas vestimentas y tenían la música soul como eje central, la única música que escuchaban e interpretaban en sus bailes. Los negros adoptaron un estilo de moda y comportamiento que combinaba los mensajes del Atlántico Negro con la diversa información visual que recibían a través de revistas, películas, programas de televisión y portadas de discos, lo que les permitió desarrollar diferentes estrategias de impugnación del orden establecido.(p. 8)

Los disc jockeys de Brasil, a veces sin el mismo reconocimiento por los historiadores culturales con sus colegas norteamericanos, ingleses o jamaicanos, iniciaron una revolución musical y racial que sigue resonando hasta el día de hoy. Big Boy, dj precursor en romper la resistencia que presentaba los nuevos sonidos más pesados en las radios de Rio en 1966, logró con éxito animar a sus compatriotas a escuchar los sonidos populares de la música extranjera programando un repertorio rock, sicodelia y soul. Los radio-escuchas acudían en masa a sus fiestas semanales en la exclusiva zona sur de Rio, transformándose en el epicentro de la emergente escena negra carioca.

Paralelamente en la zona norte de la ciudad, el dj Ademir Lemos armaba también semanalmente sesiones con más *funk* y con un rock más potente. Su estilo moderno hizo de *Le Bateau*, lugar donde realizaba sus eventos, el espacio de moda entre los amantes del nuevo estilo que prendía en la ciudad. La unión de ambas iniciativas dio inicio a los “Baile Pesado” que también se realizaban en la acaudalada zona sur hasta que, por contrato, tuvieron que mudarse y decidieron conscientemente volver a los suburbios del sector Norte. La zona predominantemente negra se volvió el lugar perfecto para la explosión de las fiestas, ya que contaba con docenas de grandes locales utilizados regularmente por las escuelas de samba, capaces de albergar hasta cinco mil personas, y un enorme público joven afrobrasileño más periférico que antes no tenía la posibilidad de asistir a las fiestas. Sobre la propagación de estilo, Allen Thayer en “Black Rio, el capítulo perdido del soul y la cultura dj en Brasil ”(2006) señala:

Como la mayoría de los pioneros, el éxito de Ademir fue rápidamente eclipsado por la siguiente generación, ansiosa por mejorar el prototipo. La competencia surgió por toda la Zona Norte, ahora organizada como equipos de DJ o equipos de *som*. Al igual que los sistemas de sonido móviles de DJ de Jamaica que se originaron a principios de los 60, estos sistemas de sonido caseros generalmente eran propiedad de un empresario local y estaban operados por un equipo de DJs anónimos y mal pagados. (p. 91)

Si bien los espacios para el ocio popular y el consumo de nuevas tendencias musicales constituían desde comienzos de siglo una tradición en Rio, la diferencia de los “Bailes Black” estuvo en que su masificación los llevo a ser un fenómeno de masas

expandiéndose más allá de los barrios de Rio. Su relevancia superaba con creces el ámbito musical, que Thayer (2006) explica de la siguiente manera:

A medida que la música, la moda y la política de los negros norteamericanos se filtraban a Brasil a través de estas fiestas semanales, miles de personas devoraban la cultura importada que proporcionaban las docenas de equipos que poblaban la zona. Equipos como Soul Grand Prix incorporaban proyecciones de películas estadounidenses como Shaft, Superfly y Wattstax en sus actuaciones. También se exhibían regularmente imágenes de estrellas negras como los Jackson 5 y James Brown, y de héroes deportivos negros nacionales e internacionales como Muhammad Ali y Pelé. (p. 93)

La estética afro fue adoptada como un simbólico político. La afirmación visual de que lo negro no era solo bello sino que poderoso en ese contexto constituyó un acto de subversión. Esta elección confrontaba directamente las expectativas de sumisión y anonimato impuestas por la sociedad blanca dominante y por la dictadura. Domínguez (2024) ejemplifica:

Este impulso hacia las prendas de vestir (boinas, gafas de pasta, pantalones acampanados, pantalones tubo, camisas pintadas a mano, blusas ajustadas, abrigos largos de terciopelo en pleno verano y, fundamentalmente, las bandas), el uso de trenzas y, sobre todo, afros voluminosos y el peine de horquilla, marcó un intento de incorporar una estética imponente y moderna, articulada con un conjunto de símbolos notablemente afrodiáspóricos que marcaban la diferencia. (p.8)

La moda *soul* permitió a los jóvenes negros inventarse a sí mismos fuera del molde colonial. Su cuerpo y su estilo ya no eran definidos por el Estado, la televisión o los patrones culturales blancos, sino por una comunidad que compartía códigos comunes de belleza, pertenencia y resistencia. La ropa era una declaración de autonomía en el contexto de rearticulación de la protesta negra durante la dictadura militar, una estrategia innovadora para combatir el racismo. El consumo de los artículos de moda fue un factor de exaltación del orgullo racial en espacios donde no serían menospreciados, insultados con apodosos racistas ni inferiorizados, como solía ocurrir en los diversos entornos donde, si bien las distinciones de "color" no se hacían abiertamente, prevalecían mecanismos internalizados y naturalizados que imponían y reforzaban los privilegios de la blancura (Domínguez, 2024, p. 9).

El movimiento impulsó un nuevo ciclo de movilizaciones y la creación de organizaciones antirracistas que si bien no tienen una conexión directa con los bailes, si comparten la participación de activistas de las fiestas y su carácter de espacios amplios y populares para la construcción y afirmación de la identidad negra. El movimiento logró poner el silenciado tema racial en el debate público mientras los militares y las élites

defendían con vehemencia la imagen de diversidad del país. En la época cualquier cuestionamiento a la democracia racial era tachado de antibrasileño o de racismo inverso. El gobierno autoritario intervino desmintiendo y censurando, restringiendo los temas raciales en cine, televisión, radio, prensa y teatro.

En esta caza de brujas los bailes *Black* captaron la atención de un numeroso público, definiendo un problema tanto para la izquierda como para la derecha política. Los sectores más progresistas criticaban la naturaleza mercantil de las fiestas mientras los bailarines de samba tradicional menospreciaban a los equipos de baile, tratándolos de imitadores que ponían en peligro la cultura nacional. El conservadurismo, los periodistas, intelectuales y políticos reprobaban la existencia de *Black Rio* por que representaba la importación del racismo al estilo estadounidense a Brasil, donde las relaciones entre blancos, negros e indígenas eran supuestamente fraternales y carentes de conflicto.

La negritud polarizada y subversiva del *Black Power* que celebraban las fiestas fue percibida como un peligro a la identidad mestiza de la nación, muchos eventos fueron reprimidos por la policía y el movimiento fue acusado de subversivo. Desde el título del reportaje que acuñó el nombre “Black Rio: el orgullo (importado) de ser negro en Brasil”, podemos ver como se expresa un sesgo nacionalista al enfrentar el movimiento. La prensa enfatizó en su carácter de pasajero y sucedáneo. El ejército llegó a sospechar de infiltrados afroamericanos reclutando activistas negros en las fiestas. Se secuestraron a participantes destacados de los equipos de bailes y existen informes, hoy desclasificados, sobre espionaje militar advirtiendo la formación de un grupo de jóvenes negros "con un nivel intelectual superior al promedio, con la intención de crear un ambiente de animosidad entre negros y blancos en Brasil" (Domínguez, 2024, p.15). Se informó de instrucciones y financiamiento del extranjero, posiblemente de Estados Unidos. Sus objetivos incluían supuestamente secuestrar a los hijos de industriales blancos, crear un barrio solo para negros y propiciar entornos que aborrecieran a los blancos. El servicio secreto temía que las fiestas formasen parte de la resistencia a la dictadura.

La histeria anticomunista de la época veía incluso a tendencias importadas de Norteamérica como parte de una posible conspiración marxista. Si bien ninguna de las acusaciones resultó ser cierta, los jóvenes intelectuales negros que posteriormente formaron la organización política negra más influyente, el Movimiento Negro Unificado, vieron en estas fiestas semanales de los negros cariocas el lugar ideal para denunciar la dictadura y su censura cultural (Thayer, 2006, p.94). *Black Rio* no fue un movimiento político formal sino una manifestación cultural con connotaciones políticas:

La controversia en torno al movimiento soul también atrajo la atención de la dictadura, que comenzó a investigar bailes, DJs y productores. La policía secreta y sus agencias de inteligencia comenzaron a monitorear y espiar el soul negro, temiendo que los eventos festivos se utilizaran para establecer una célula subversiva

de las Panteras Negras u otros movimientos radicales afroamericanos en Brasil, como el movimiento Black Power. (Domingues, 2024, p. 15)

El fenómeno se nacionalizó rápidamente gracias a la radio y los bailes que empezaron a salir de Río en busca de nuevos públicos en las otras urbes de Brasil, en las que la moda de *Black Río* encontró oídos abiertos y aspirantes afros en los guetos de São Paulo, Salvador de Bahía, Porto Alegre, Brasilia y Belo Horizonte (Thayer, 2006. p. 94).

Tim Maia no solo fue pionero en la traducción del *soul* estadounidense al portugués, sino también artífice de una síntesis sonora que mezclaba *groove*, samba y psicodelia. Su paso por la escena *Black Río* no fue el de un mero observador, sino el de un actor decisivo que ayudó a consolidar una estética de la negritud brasileña electrificada, urbana y orgullosa. Thayer (2006) describe sus inicios:

Para cualquiera que no sea coleccionista de discos o historiador, el *soul* brasileño comienza con Tim Maia. Su lento ascenso al estrellato comenzó cuando fue repatriado a la fuerza de Estados Unidos por posesión de marihuana en 1963. Tras grabar dos sencillos en 1968 con escaso éxito, algunas de sus canciones se colaron en álbumes de algunas de las estrellas más importantes de Brasil, como Roberto Carlos, Erasmo Carlos y, sobre todo, Elis Regina en su álbum de 1970, *Em Pleno Verão*, donde cantó a dúo con ella su canción "*These Are the Songs*". Su primer LP homónimo se lanzó por Polydor ese mismo año con nada menos que tres sencillos de éxito, manteniéndose en las listas de éxitos de Río durante veinticuatro semanas. (p. 93)

La figura de Tim Maia ocupa un lugar central en la constelación sonora y simbólica del movimiento *Black Río*. Si bien Maia no fue un militante explícito del movimiento, su música y su estética corporal condensaron muchas de las aspiraciones de la juventud negra de los suburbios de Río: orgullo racial, deseo de modernidad y una búsqueda hedonista de libertad. Su obra ofreció un repertorio emocional y sonoro que dialogaba con las pistas de baile, los clubes de *soul* y las radios que impulsaron el surgimiento de *Black Río*, convirtiéndolo en un referente transversal que encarnaba tanto la sofisticación musical como la potencia simbólica de la negritud brasileña. Thayer (2019) concluye:

El éxito rotundo de los primeros álbumes de Tim anunció un nuevo estilo de cantante negro brasileño, capaz de afrontar un giro de James Brown con seguridad y fuerza, y aun así interpretar una samba o una bossa-nova sin sacrificar la autenticidad. Junto a una oleada de activistas por los derechos civiles, DJs y músicos, Tim Maia contribuyó a definir una identidad negra brasileña moderna que no aceptaba el rol estrictamente restringido de la cultura de masas para los afrobrasileños (p.10)

La crisis de la escena *soul* vino a fines de la década, con el factor principal de la llegada meteórica de la música disco, que como cada nueva moda, destronó a su antecesora. El desgaste mediático y el temor a la represión militar también fueron factores para la disminución de contratos de grabación, reportajes periodísticos, espectáculos y especiales de televisión. Domingues (2024) relata:

La era disco duró poco, pero fue suficiente para dismantelar la escena negra, y los bailes soul volvieron a ocurrir solo en las afueras de la ciudad, en menor número. Para algunos participantes del movimiento, la sobreexposición de *Black Rio* en los medios y en el mercado musical contribuyó a su declive. La saturación terminó siendo inevitable, y el público se volcó hacia otras novedades. (p.17)

Si bien la palabra *soul* evoca un estilo musical específico, el vocablo terminó usándose para vincular a todo el espectro de la música negra, refiriéndose más a una forma de interpretación que a un género en sí mismo. Bajo este significado polisémico, el estilo se apropió de la cultura brasileña en los años setenta, transformándose en el primer movimiento de masas afrodescendiente de Río de Janeiro y, en su repercusión, de Brasil. Domingues (2024) concluye:

La música *soul* permitió a algunos afrobrasileños cambiar su percepción del tema racial y ampliar sus posibilidades de confrontarlo. El movimiento sembró la semilla de la protesta y fomentó la conciencia racial entre esos jóvenes. De forma sutil, utilizó una táctica basada en la danza, la música, la autoafirmación y el orgullo como actitud desafiante. Si bien no recibió el debido reconocimiento como agente emancipador, el movimiento asumió un papel indiscutible en el cambio de paradigmas y fue un elemento motivador para nuevos comportamientos. (p.18)

El ocaso del movimiento *Black* no significó su desaparición total, sino su reabsorción por otras formas de cultura popular. A medida que la industria musical absorbía sus sonoridades y diluía su potencia crítica, muchos de sus protagonistas fueron silenciados o empujados a circuitos alternativos. Sin embargo, la impronta del *Black Rio* persistió en los cuerpos, en las memorias afectivas y en las nuevas formas de música negra brasileña que emergerían en décadas posteriores. El legado de Tim Maia, y de tantos otros artistas ligados a ese momento, sobrevivió como testimonio de un tiempo en que la pista de baile fue también un campo de batalla simbólico por el derecho a existir con orgullo y ritmo.

3. Capítulo II: Antropofagia, letras y tecnología. Los recursos musicales en la obra de Tim Maia

La antropofagia entendida como táctica de intercambio cultural (Nitschack, 2016), propone una forma radical de relación con el otro, no desde la imitación servil ni el rechazo nacionalista sino desde la apropiación crítica y creativa. En lugar de consumir pasivamente los productos culturales ajenos, el gesto antropofágico los devora simbólicamente para transformarlos, mezclarlos y devolverlos convertidos en algo nuevo, mestizo y local. Esta táctica convierte el intercambio en un acto de poder simbólico: quien “come” lo extranjero no se subordina a él sino que lo reelabora desde sus propias condiciones históricas, sociales y estéticas. Estas tendencias no deberían ser copiadas, pero sí devoradas, digeridas, asimiladas y reinventadas en términos brasileños (da Luz 2023, p. 255).

En el contexto brasileño, esto ha sido especialmente fértil en las artes, donde influencias europeas, africanas, indígenas y norteamericanas han sido digeridas y resignificadas a través de una sensibilidad propia, generando una identidad en constante movimiento. Así, la antropofagia no solo permite el intercambio entre culturas, sino que desestabiliza las jerarquías entre centro y periferia, ofreciendo un modelo de creación donde la mezcla no es síntoma de debilidad sino motor de invención.

Como recurso literario en Brasil, la antropofagia va más allá de un movimiento histórico: es una estrategia poética, política y estética profundamente brasileña (referencia), en la que no se expresa solo un tema, sino que se moviliza una forma de escribir y pensar. Para entender esta relación, es importante partir del movimiento modernista brasileño y su resignificación posterior en la música popular.

La metáfora poderosa que representa la capacidad de devorar, absorber y transformar influencias externas en algo auténticamente propio y reinventado desde la perspectiva local surge con el Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade en 1928. En él se propone que en lugar de rechazar lo extranjero, el Brasil moderno debe “comérselo”, asimilarlo críticamente y devolverlo convertido en una expresión híbrida, mestiza y subversiva (referencia). Más que una estética, la antropofagia es una estrategia de resistencia cultural frente al colonialismo, una forma de producir arte, literatura y música que desafía las jerarquías entre lo culto y lo popular, lo nacional y lo internacional, lo serio y lo lúdico.

En lo literario, la antropofagia se manifiesta como parodia, collage, mezcla de registros lingüísticos y ruptura de formas tradicionales; en lo musical, como fusión radical de géneros y discursos. La antropofagia no busca una identidad pura, sino que celebra la contradicción y la mezcla como fuerzas creativas (Garramuño, 2016, p. 134). Así, se

convierte en uno de los pilares del pensamiento estético brasileño del siglo XX y XXI, capaz de dialogar con la globalización sin perder su singularidad crítica.

En el presente capítulo abordaremos la obra de Tim Maia a partir de lo que comprendemos como antropofagia como estrategia de traducción cultural. Para ello en el primer subcapítulo, “Traducir, or not traducir”, revisaremos el Manifiesto Antropófago como referente histórico, cultural y literario desde la perspectiva de la traducción y la resistencia en Brasil, lo que nos permite establecer las representaciones culturales relevantes en el relato brasileño que contextualizan el traspaso lingüístico que realiza Tim Maia en sus canciones.

En el siguiente subcapítulo, titulado “La Canción Popular”, haremos un recuento de como las voces de la música brasileña han asimilado las fonéticas musicales de los géneros foráneos para traducirlos y apropiarlos. Buscaremos a partir de los paralelos y comparaciones describir el entorno literario de los músicos en general en Brasil y particularmente de Tim Maia.

El último subcapítulo, que lleva por título “Disco è Cultura” repasaremos como los factores tecnológicos en la producción de los discos de Maia operan como formas antropofágicas, relevando precisamente a estas como una forma en las que se celebra lo impuro, lo ambiguo y lo lúdico, que convierte la vida cotidiana en un espacio de invención en las que existen llamados a la transgresión, mezcla de códigos, ironía y subversión.

3.1 Traducir, *or not* traducir

En la década de 1920 Brasil atravesaba un proceso de transformación urbana, social y política. Las élites seguían mirando hacia Europa como modelo de civilización y progreso, mientras que una joven generación de artistas y escritores comenzaba a cuestionar esa dependencia cultural. En este contexto emergió el Modernismo brasileño con su primera gran manifestación en la Semana de Arte Moderna de São Paulo (1922). Este evento ya vislumbraba las ideas que a final de la década compilaría el poeta, ensayista y dramaturgo brasileño Oswald de Andrade en su Manifiesto Antropófago (1928). Sobre este carácter renovador del modernismo de Oliveira (2021) señala:

La Semana de Arte Moderna, celebrada en São Paulo, en febrero de 1922, cien años después de la declaración de independencia, sería el marco simbólico del punto de partida del modernismo brasileño. Esa alusión a la independencia del país fue oportuna, puesto que con ese acto los modernistas de São Paulo y Río de Janeiro propusieron justamente “descolonizar culturalmente” el país –que para ellos estaría preso de un “arcaísmo artístico”. (p. 17)

En 1928, de Andrade publicó en Revista de Antropofagia su célebre "Manifiesto Antropófago", texto que se convertiría en uno de los documentos más influyentes del modernismo brasileño. Más allá de una declaración estética, este manifiesto proponía una filosofía cultural radical: la "antropofagia", la metáfora para apropiación crítica de influencias extranjeras a través de una digestión simbólica que transformaba lo europeo en algo profundamente brasileño. El texto invierte así la lógica colonial: en lugar de ser un pueblo pasivo que recibe influencias externas, el Brasil antropófago es activo, creativo y subversivo. Sobre la metáfora fundacional y su componente caníbal, Garramuño (2016) explica:

La Antropofagia se inspira en el rito antropófago de algunas de las etnias indígenas que habitaban el Brasil antes de la conquista, uno de cuyos ritos centrales – insistentemente recuperado por las crónicas coloniales y los relatos de viajeros europeos al Brasil y América– consistía en deglutir al enemigo para incorporar sus virtudes. (p. 128)

El Movimiento Antropofágico se presenta como una de las propuestas más radicales de resistencia cultural y afirmación identitaria en América Latina. Su famosa consigna, "Tupi or not Tupi: that is the question", condensa una estrategia clara: no se trata de rechazar la cultura europea, sino de devorarla simbólicamente para transformarla en algo propio. Así, la metáfora del canibalismo cultural puede ser interpretada como una forma temprana de traducción cultural en donde la apropiación del otro no implica sumisión, sino reinención. El enunciado, cuya apropiación y transformación de la cita shakespeariana es en sí mismo un ejemplo de la práctica antropófaga, da cuenta de esta estrategia. Sobre la fórmula ingeniosa, divertida, irreverente y onírica que fue el lema del movimiento, Nitschack (2016) complementa:

El enunciado debe ser leído en múltiples niveles, pero la transformación más significativa radica en la substitución del "to be" por "Tupi", el nombre de una tribu antropófaga. En él, la cuestión fundamental no es la interrogación por el ser abstracto –como lo formula Hamlet– sino por una práctica que organiza la convivencia social al nivel ritual, es decir, corporal, simbólica y religiosamente. (p. 160)

La figura del caníbal tupi sirve como mito positivo de esta actitud cultural. La propuesta es una crítica directa a la dependencia cultural brasileña y una afirmación de que una identidad del país debería ser híbrida, múltiple y mestiza. Esta apelación nacional como marca de identidad es en la antropofagia combinada con una profunda vocación internacionalista. La aspiración, en este caso exitosa, de poner a Brasil en el mapa de la cultura mundial. Se buscaba proveer al mundo de un imaginario brasileño con un optimismo casi utópico. Esta imagen joven y alegre reemplazaría al envejecido y triste colonialismo. Respecto a la búsqueda de este internacionalismo, Garramuño (2016) apunta:

La celebración de la modernidad y la incorporación de todas las conquistas europeas encuentra en el antropófago la figura emblemática de un país nuevo que venía a devorar y renovar las energías de una vieja Europa entonces en decadencia. (p. 131)

A lo largo del siglo XX, las vanguardias artísticas se consolidaron como formas de ruptura y experimentación frente a las estéticas dominantes, buscando nuevas maneras de representar la realidad, cuestionar la tradición y desafiar el orden establecido. En el contexto brasileño, este impulso vanguardista encontró una expresión singular en el concepto de antropofagia cultural. El movimiento funcionó no solo como estética, sino también como una estrategia política y cultural, articulando una identidad brasileña a través del conflicto, la contradicción y la mezcla. Esto permitió abrir el camino a múltiples expresiones contemporáneas de hibridez cultural. Respecto a esta táctica cultural, Nitschack (2016) señala:

Antropofagia no sería solamente la práctica cultural con la cual el subalterno mantiene su identidad frente a las culturas hegemónicas, antropofagia sería también el procedimiento de la renovación cultural con validez para toda la humanidad. (p. 161)

De la misma manera, el carácter matriarcal de la antropofagia se manifiesta como una inversión simbólica de los valores patriarcales impuestos por la colonización. Al colocar en el centro la figura de la madre como representación de la tierra, el cuerpo, lo sensorial, lo receptivo pero también lo activo en la digestión cultural, la antropofagia reivindica una lógica femenina del conocimiento y del poder, que no conquista por imposición sino que asimila, transforma y resignifica lo ajeno. Este matriarcado simbólico se opone a la racionalidad eurocéntrica masculina, exaltando una subjetividad más ligada al deseo, al cuerpo y al instinto como formas legítimas de creación cultural y resistencia. Así, lo matriarcal en la antropofagia no alude a una inversión de roles simplemente, sino a una epistemología alternativa que desestabiliza las jerarquías coloniales y patriarcales. Sobre esta tensión, Nitschack (2016) explica:

El orden matriarcal como el primer orden de la humanidad, un orden que se encontraría en concordancia con la propia naturaleza. Su antítesis es el orden del patriarcado: culturalmente concebido como el mundo del hombre civilizado, del logocentrismo, de la racionalidad, de la tecnología; políticamente es comprendido como el mundo de la dominación del individuo por el Estado, por los sistemas de administración y por la colonialidad. (p. 162)

La poesía y el lenguaje operan también como instrumentos de deglución y transformación cultural en el movimiento antropofágico. El texto se vuelve cuerpo simbólico a ser devorado, resignificado y reconfigurado, siguiendo la lógica del canibalismo ritual, pero trasladado al campo de la cultura. Este uso radical del lenguaje

implica una ruptura con el academicismo y una reapropiación creativa que se refleja de nuevo en el mestizaje cultural, haciendo del acto poético una forma de resistencia y autodeterminación. Respecto a características de literatura antropófaga, Martínez (2005) señala:

El Manifiesto utiliza un lenguaje poético para sintetizar el ideario antropofágico. Pone en juego numerosos aforismos que no hacen fácil la comprensión para quien no esté familiarizado con el recorrido conceptual que plantea el movimiento. Habla desde el sujeto social como una identidad colectiva que se nutre de las permanentes alusiones históricas y del diálogo con personajes emblemáticos de la cultura brasileña. (p. 253)

El sujeto colectivo que se configura es el del brasileño como una entidad híbrida, que se afirma a través del acto simbólico de la antropofagia. Este no es un individuo aislado, sino un cuerpo común compuesto por pueblos originarios, africanos y europeos. Así, el sujeto antropófago es colectivo porque representa a un Brasil plural, mestizo, insurgente y descolonizador, que se articula en resistencia a las imposiciones de un centro hegemónico. Sobre el actuar comunal del sujeto antropófago, Martínez (2005) declara:

La vocación abarcadora, territorial en cuanto pretende sumar distintas áreas del conocimiento, asumiéndose como un representante de un conglomerado que además nos pretende unificar bajo un mismo propósito, la práctica de la antropofagia, no aparece como un acto más, sino el único acto que nos une. (p. 257)

El Manifiesto no solo tuvo impacto en su momento, sino que reapareció con fuerza en los años 1960 y 1970, en el contexto en que la dictadura militar imponía una modernización autoritaria, implantando agresivamente la industrialización y el desarrollo. Garramuño explica la visión antropófaga en un contexto militarizado:

La objetivación de una imagen brasileña no se realizaba a través de la representación de una realidad sin fisuras, sino a través de imágenes conflictivas, disparatadas y absurdas que en esa yuxtaposición recordaban –también– la violencia de esos años. (p. 134)

En un Brasil modernizado a medias, atravesado por la desigualdad, la dictadura y la persistente herencia colonial, la Tropicália retomó y radicalizó el principio modernista de la antropofagia cultural como estrategia de creación y resistencia para crear un arte híbrido, combativo y abierto al mundo, que sin perder la especificidad brasileña supo reinterpretar los referentes anglosajones de la música rock. El movimiento operó como una máquina de desestabilización de identidades fijas, incorporando la otredad como principio estético y político. Frente a una idea homogénea y blanca de *brasilidade* promovida por el régimen y por sectores conservadores, los tropicalistas propusieron una visión mestiza, disonante y abierta a la diferencia. Al incorporar elementos considerados ajenos o inferiores, como la

guitarra eléctrica, la música brega, la iconografía televisiva o el canto desafinado, la Tropicália no solo celebró lo otro, sino que lo convirtió en núcleo de una nueva identidad brasileña en permanente mutación. Garramuño (2016) define:

Tanto en la Antropofagia como en la Tropicália, la apelación a un material autóctono y nacional se ve cruzada por una referencia muy clara a la relación con el otro o el afuera de su cultura. (p.128)

Posteriormente, en los años setenta, una camada de artistas brasileños repitió el mismo ejercicio antropófago con el *soul* y *funk* afronorteamericano. Sobre Tim Maia, principal figura del género en Brasil, Thayer (2019) introduce:

Tim Maia también estaba en el negocio de la antropofagia o "canibalismo cultural". La única diferencia es que Tim canibalizó la música pop negra, también conocida como *soul*, de los Estados Unidos en lugar de la psicodelia anglosajona al estilo de los Beatles. En el proceso, dio origen a un nuevo género: la música *soul* brasileña, que pasó a dominar las listas de éxitos del país una década después de su introducción. (p. 7)

La propuesta de Maia fue un éxito en la escena cultural, ya que fusionó la música negra estadounidense con el funk, el *baião* y la bossa nova, que hasta entonces dominaban la radio y la escena musical brasileñas, y lo integró a la perfección en un sonido completamente nuevo: el sonido Tim Maia. Nelson Motta, principal biógrafo del músico, describe su introducción en la música de Brasil (Heck, 2012):

Era algo completamente nuevo. Hasta entonces, la música brasileña se dividía entre la Tropicália nacionalista de la MPB y el rock internacional. Todo muy blanco y muy inglés. Tim Maia revolucionó el panorama musical al introducir la música negra moderna de Estados Unidos en la música pop nacional, conectando el funk con el *baião*, acercando el *soul* a la bossa nova y abriendo puertas a nuevas formas musicales que no eran tropicalistas, ni MPB, ni rock and roll: eran esencialmente brasileñas. (p. 1)

La propuesta, a pesar de tener una aceptación popular, fue acusada por la crítica de ser una mera imitación de los estilos estadounidenses, señalando que su adopción de arreglos, estructuras armónicas y formas de interpretación vocal respondía más a un afán de copiar que de innovar. Desde esta perspectiva, su obra carecería de una verdadera autenticidad brasileña, limitándose a reproducir modelos foráneos sin una reelaboración crítica o creativa. El uso del inglés en varias canciones y su obsesión por emular a íconos como James Brown o Marvin Gaye se interpretarían como un síntoma de dependencia cultural, debilitando su aporte a una música popular verdaderamente nacional.

Desde nuestro punto de vista, la música de Maia lejos de ser una simple imitación, puede entenderse desde la perspectiva de la antropofagia cultural como un acto de traducción creativa que digiere e incorpora influencias extranjeras para producir algo profundamente brasileño. Su capacidad para adaptar estos géneros afroamericanos al contexto local, fusionándolos con ritmos autóctonos, letras en portugués cargadas de humor, espiritualidad o denuncia y una sensibilidad popular, revela un gesto antropofágico en el que lo foráneo no es reproducido pasivamente, sino metabolizado y resignificado. En este proceso, Tim Maia desempeña un papel central en la afirmación de una identidad negra en Brasil, al ofrecer un lenguaje musical que reivindica el orgullo afrodescendiente, rompe con los ideales de blanqueamiento cultural y sitúa lo negro en el corazón de la cultura popular urbana. Así, actúa como un traductor cultural y un agente de empoderamiento racial. Sobre la fórmula de la música de Maia, Heck (2012) contextualiza:

Los primeros discos comerciales de Tim demostraron que un cantante brasileño negro podía afirmar su identidad con confianza y fuerza. Su música ayudó a construir el movimiento *Black Rio*, una nueva cultura musical afrobrasileña influenciada por la lucha por los derechos civiles en Estados Unidos. Como resultado, la música *soul* de Tim Maia describió una identidad brasileña negra moderna que rompió con el rol estrictamente restringido de la cultura de masas para los afrobrasileños. (p.1)

Si bien Maia se sumó al movimiento *Black Rio* recién cuando el éxito de las fiestas las llevó a incorporar música en vivo, la relación entre ambas fue orgánica. La escena, utilizaba el vocablo inglés "black" en lugar del portugués "negro" (Thayer (2019 p. 10). La traducción no fue una simple elección lingüística, sino un gesto cultural profundamente antropofágico. Al adoptar la palabra "black", los jóvenes afrobrasileños no se sometieron a la influencia estadounidense, sino que digirieron estratégicamente sus símbolos, lenguajes y estéticas para resignificarlos en clave local. Este "black" operó como una forma de afirmación identitaria que desafiaba el mito brasileño de la democracia racial, proponiendo una negritud visible, orgullosa y politizada. Frente a la figura del "negro" nacional asociado a la integración pasiva, el "black" encarnó resistencia, agencia y un nuevo sentido de pertenencia urbana. Así, la traducción cultural se transforma un acto rebelde de antropofagia política: se absorbió lo extranjero, se lo transformó y se lo devolvió como parte de una identidad afrobrasileña empoderada, consciente y transformadora.

Desde el punto de vista literario, el Manifiesto representa también una ruptura con los modelos clásicos académicos y con las formas narrativas europeas. La escritura fragmentaria e irónica utiliza el humor y la provocación como herramientas estéticas. El lenguaje deja de ser un medio neutro y se vuelve una forma de experimentación. La antropofagia, tal como fue formulada en el ámbito literario por Oswald de Andrade y los modernistas brasileños, constituyó una estrategia estética y política de afirmación cultural.

No es solo un documento literario, sino una práctica viva de reinención, irreverencia y afirmación.

En suma, la convergencia entre la literatura antropofágica y la figura de Tim Maia permite vislumbrar una estética profundamente brasileña que desafía jerarquías culturales y borra las fronteras entre lo culto y lo popular. Así como la antropofagia literaria propuso devorar y reelaborar las influencias, Tim Maia hizo lo propio en la música asimilando desde una experiencia vivida en las periferias urbanas de Brasil y su accidentado paso por los Estados Unidos. Su obra encarna una poética del exceso, la mezcla y la irreverencia, que al igual que la antropofagia modernista, denuncia las estructuras de dominación sin renunciar al placer, la sensualidad ni la afirmación de una identidad mestiza.

3.2 La Canción Popular

La noción de antropofagia, formulada en el “Manifiesto Antropófago” (1928), se convirtió en una metáfora central para pensar la cultura brasileña como un proceso de apropiación creativa. En el ámbito de la canción popular brasileña, este concepto adquirió particular relevancia a partir del movimiento Tropicália en los años sesenta, cuando músicos como Caetano Veloso, Gilberto Gil y Os Mutantes incorporaron influencias del rock psicodélico, la música pop internacional y las vanguardias artísticas, combinándolas con ritmos tradicionales brasileños como la samba, el *baião* o el *forró*. Esta práctica de mestizaje sonoro no solo encarnó el gesto antropofágico, sino que también consolidó una identidad musical híbrida, crítica y en constante transformación, que sigue marcando la producción artística del Brasil contemporáneo.

Posteriormente en los años setenta, cuando el *soul* y el *funk* fueron fagocitados por artistas como Tim Maia, se repitió el mismo ejercicio estilístico pero se creó una canción urbana brasileña que fue más sucia, pesada y eléctrica que su predecesora. En este subcapítulo buscaremos describir el contexto literario desde las canciones de Maia resaltando el formato canción como un medio antropófago de traducción cultural. Su repertorio ofrece una entrada privilegiada para pensar las complejas articulaciones culturales que atraviesan la canción popular brasileña.

La canción tiene un papel central en la historia cultural y social de Brasil durante el siglo XX. Además de una forma musical, la canción constituye un espacio de encuentro entre la palabra, la melodía y la vida cotidiana que operó como un medio fundamental de expresión, comunicación e intervención en la realidad brasileña y en la construcción de una identidad nacional. Respecto a esta relevancia, Oliveira (2021) señala:

Entre los fenómenos artísticos brasileños del siglo XX, la música tiene una posición relevante. Aunque en el ámbito de la “música culta” han surgido producciones vanguardistas de innegable éxito, fue la canción popular brasileña —o simplemente

la “música brasileña”– la que tuvo más protagonismo en muchos periodos de la historia artística del país. Muchas veces ocupó una posición destacada en debates amplios, desde lo político hasta lo estético. (p. 12)

La canción popular, entendida como una forma híbrida entre lo cotidiano y lo artístico, ejemplifica un rasgo fusional característico de muchas producciones culturales brasileñas y latinoamericanas, donde se diluyen las fronteras entre lo erudito y lo popular. Esta hibridez permite repensar críticamente las jerarquías culturales tradicionales, de Oliveira (2021) plantea:

Tener como punto de partida ese aspecto híbrido, emplazado en un punto medio entre prácticas cotidianas y artísticas, quizás puede tener consecuencias productivas para el análisis crítico de la canción. (p.16)

En Brasil, por motivos culturales este formato fue particularmente poderoso ya que permitió visibilizar la pluralidad como expresión cultural y como diversidad étnica. A través de la radio la canción fue accesible para una población diversa, incluso para aquellos con bajo nivel de alfabetización o alejados de la urbanización, lo que la convirtió en un medio popular y transversal. Se caracterizó además, en el caso brasileño, por una sofisticación lírica. Lejos de lo ligero o lo superficial, muchas canciones fueron en realidad formas condensadas de poesía. La canción desarrolló entonces un componente crítico, que de Oliveira (2021) explica de la siguiente manera:

La canción se tornó reflexiva, operando de manera crítica en relación consigo misma y con el contexto cultural y político. El componente reflexivo de la canción parece haber ampliado considerablemente su alcance cultural. Tanto es así que no parece irrazonable señalar una conexión profunda entre la canción y un cierto horizonte de construcción nacional. (p. 11).

Durante décadas, la canción funcionó como una especie de diario no oficial de la historia brasileña, registrando los cambios sociales, las tensiones políticas, las transformaciones urbanas y las luchas populares. El comentario social y político ubicó al cancionista como cronista del país y generador de identidad nacional. Sobre la importancia de esta forma crítica, de Oliveira (2021) señala:

El componente reflexivo de la canción, además de permitir algo así como una crítica ad hoc de temas apremiantes de su tiempo, parece haber ampliado considerablemente su alcance cultural. Tanto es así que no parece irrazonable señalar una conexión profunda entre la canción y un cierto horizonte de construcción nacional. (p. 32)

La canción fue el espacio donde Brasil redefinió su lugar en el mundo, como símbolo de modernidad cultural. La “música brasileña” con su refinamiento melódico y

lirico se convirtió en una embajadora de una nueva imagen de Brasil: moderna, sofisticada y cosmopolita. Los artistas demostraron que la canción podía ser un laboratorio de innovación estética. Sobre esta cualidad, de Oliveira (2021) agrega:

Con cierta exageración, se puede decir que la canción se ha convertido en el locus de las discusiones culturales y estéticas del país, sustituyendo otras esferas artísticas de mayor grado intelectual, como el cine, las artes visuales y el teatro. (p. 12)

Es en el contexto de efervescencia cultural de los años 60 y como producto de las inquietudes estético-políticas es que nace el Tropicalismo. Junto a la agitación de los movimientos políticos estudiantiles y una creciente politización del arte, especialmente del teatro, surgió con este movimiento una canción política que aprendió a relacionarse con distintas tendencias artísticas literarias, musicales y cinematográficas, como el Modernismo, el Concretismo, el rock internacional y el Cinema Novo (da Luz, 2023, p. 248). Sobre las y los nuevos cancionistas y su intento de combinar los avances musicales con otros contenidos, de Oliveira (2021) explica:

En el plano formal, añadieron nuevas gestualidades, performances y sonoridades a la música popular. Por otro lado, sintonizados con la contracultura, adoptaron nuevas concepciones políticas y criticaron muchas valoraciones y comportamientos (incluso de las y los artistas identificados con las izquierdas). A grandes rasgos, se puede decir que la Tropicália fue algo así como una “vanguardia popular”. (p. 13)

Es aquí donde entra Tim Maia a comerse la escena. La metáfora antropófaga calza como guante en la música, el músico, la vida y la persona. Maia fue un “caníbal” con el inglés y en su traducción de la fonética de *soul* al portugués logró crear un lenguaje original que además, para su suerte, fue todo un éxito. A pesar de que su carrera es predominantemente en portugués, Maia uso siempre el inglés como un referente sonoro y estilístico. Incluyó siempre canciones en su segundo idioma en sus discos y repertorios. Paralelamente hizo muchas traducciones de canciones tanto propias como ajenas, del portugués al inglés y viceversa y hacia el final de su carrera incluyó además el español a su fórmula, logrando una inusual elasticidad entre idiomas. Esto hacen de su obra un objeto único desde la traducción cultural y la lingüística. Sobre la aproximación al inglés de Tim Maia, Thayer (2019) nos explica

Casi una década antes de su gran éxito, Tim Maia pasó cinco años (1959-64) viviendo en el Estado de Nueva York, en el pequeño pueblo de Larrytown, a orillas del río Hudson, a solo cuarenta y cinco minutos al norte de la ciudad de Nueva York, donde aprendió a hablar inglés idiomáticamente y absorbió el R&B que florecería en la música soul años después. (p. 9)

La aproximación que hacía Maia al inglés era principalmente sonora basada en su oído prodigioso. Esta relación entre el portugués e inglés no solo refleja su biografía, sino

que muestra una operación cultural donde el lenguaje funciona como puente entre lo global y lo local. Maia incorporó expresiones, estructuras y acentos anglos en sus canciones, incluso mezclando idiomas en una misma obra, como signo de traducción cultural y apropiación antropofágica. Este mestizaje lingüístico, lejos de ser una mera imitación, potencia su propuesta estética al resignificar el *soul* y el *funk* norteamericano desde una perspectiva brasileña, cargada de identidad negra, afecto popular y crítica social implícita. Sobre la construcción de esta traducción, Heck, (2012) relata:

Es difícil creer, considerando la brillantez improvisada de sus canciones, que a Tim Maia no le importaran mucho las letras (ni los letristas, para el caso). Tim llenaba la música con palabras que sonaban bien y punto. Sus letras en inglés eran tan espontáneas e improvisadas que parecían más como si Tim estuviera conversando, con quien estuviera presente, sobre su propia vida tumultuosa. (p. 1)

Es aquí que la canción toma su forma, específicamente en el momento que las fronteras del hablar y del cantar son eliminadas y la continuidad y articulación son sometidas a un solo proyecto. Por un lado, la melodía es descompuesta con el texto y, por otro, el texto es recompuesto con la entonación. La contradicción entre una composición y una descomposición es superada en el gesto vocal del cantonista. Habría aquí un según de Oliveira (2021) un doble proceso:

De algún modo, su eje formal está fuera tanto de la música como de la poesía (del texto), aunque ambas sean esenciales en su constitución. La voz que habla parece encontrarse por detrás de la voz que canta. Habría siempre un gesto oral por detrás de los recursos técnicos vocales. Y esa gestualidad tendría su esencia en la entonación particular del hablar. El cantonista haría surgir, por lo tanto, una voz que canta a partir del hablar. (p. 14)

Maia hizo de la traducción su voz cantante. Este inusual estilo eventualmente llamó la atención de la Elis Regina que decidió versionar una de sus canciones. Este fue gran impulso que detonó su exitosa carrera, “Elis se enamoró del híbrido inglés-portugués de Tim de su primer sencillo, ‘*These Are the Songs*’, y en lugar de simplemente hacer una versión de la canción, lo invitó a unirse a ella en la pista como un dueto” (Thayer, 2019, p. 29).

Ya al momento de lanzar su primer larga duración, Tim Maia tenía todo encaminado para que su estilo se impusiera como la nueva moda y rompiera con los *charts* de las radios y los *records* de ventas de los discos. Formalmente, Thayer (2019) describe:

El estilo vocal de Tim, como el de Elis Regina y otro joven cantante, Milton Nascimento, abandonó los tonos apagados de la bossa nova y prefirió una entrega más dramática y elevada que recuerda estilos vocales más antiguos, como la samba *canção* y los boleros de los años 1950. (p. 30)

El gesto oral del cancionista en Tim Maia se manifiesta aquí como una extensión corporal y emocional de su voz, en donde el canto no es solo emisión sonora sino una afirmación de identidad y presencia. En su forma de frasear, respirar, soltar el grito o arrastrar las sílabas, Tim Maia articula un decir que más allá del texto es un gesto vocal performativo. Este traduce el dolor, el deseo, la ironía o la rebeldía. Su dicción brasileña cargada de swing, su mezcla de portugués e inglés y su uso de pausas dramáticas o exclamaciones improvisadas, configuran un modo singular de habitar la canción, en el que el cuerpo y la subjetividad negra toman el micrófono como territorio de afirmación y de reinención sonora.

La relación entre lingüística y antropofagia revela así como la canción puede ser un espacio privilegiado de resistencia, hibridación y creación identitaria. Desde la perspectiva antropofágica, el acto de hablar, cantar, escribir o traducir no es neutro: implica devorar lenguas dominantes, como el portugués europeo, el inglés o el francés para transformarlas mediante expresiones propias, giros populares, neologismos y mezclas con lenguas indígenas o africanas. Este gesto lingüístico no busca la pureza, sino la mezcla; no imita, sino que subvierte. Así, la lírica se vuelve un instrumento de antropofagia cultural, capaz de absorber discursos hegemónicos y devolverlos con nuevos sentidos, en clave local, irónica o paródica. En este marco, la lingüística no solo estudia estructuras, sino también prácticas de poder, resistencia y creación cultural, donde el lenguaje es una forma viva de antropofagia.

En la canción popular, el proceso lingüístico y el musical se entrelazan de forma inseparable, generando un lenguaje expresivo que trasciende la palabra escrita. La musicalidad moldea el sentido: el ritmo, la melodía y la entonación transforman las palabras en gesto sonoro, dotándolas de nuevas capas de significado emocional y cultural. A su vez, el lenguaje introduce estructuras narrativas, imágenes poéticas y juegos fonéticos que dialogan activamente con la música. Esta relación es especialmente potente en tradiciones como la música brasileña, donde la prosa del portugués se adapta al *swing*, a la samba o al *soul*, permitiendo una articulación fluida entre habla y canto. En este cruce, la canción se convierte en un acto de comunicación compleja, donde el decir y el sonar se fusionan para construir identidades, contar historias y movilizar afectos, por lo que “la canción popular se constituye entonces a partir de la relación de dos procesos puestos en constante relación, uno lingüístico y otro musical” (Tatit, 2002). Sobre esta dualidad, de Oliveira (2021) profundiza:

La canción se alejaría de ambos para equilibrarse en un punto medio, ni literario ni tampoco solamente musical. En su eje formal estaría la relación de la melodía con el texto. Su realización y también su composición sería siempre procesual, es decir, la canción sería resultado de una gestualidad oral (vocal). Gestualidad al mismo tiempo continua, articulada, tensa y natural. De ahí que sería necesario un equilibrio

delicado entre los elementos melódicos, lingüísticos, musicales (armonía, ritmo, acompañamiento, arreglo) y la entonación coloquial (del hablar/decir). (p. 14)

En el repertorio de Tim Maia se entrecruzan tres claves analíticas: la antropofagia, entendida como metáfora fundacional de una estética de la mezcla y el deseo de incorporación del otro; el mestizaje, como inscripción conflictiva de identidades y memorias coloniales; y la traducción cultural, como forma de tránsito, desplazamiento y reapropiación de lenguajes musicales globales. Estas dimensiones no sólo configuran una poética sonora singular, sino que también ponen en escena una visión crítica y encarnada de la modernidad latinoamericana. A través de su voz, su cuerpo y su música, Maia personificó la canción popular como un espacio de invención, negociación y disputa de sentidos en el Brasil contemporáneo.

3.3 Disco è Cultura

En la carrera de Tim Maia, los factores tecnológicos no solo fueron herramientas de producción, sino dispositivos de traducción cultural en clave antropofágica. Inspirado por su experiencia en Estados Unidos, Maia incorporó sintetizadores, efectos de estudio, grabación multipista y técnicas del *soul* y el *funk* que reconfiguró al volver a Brasil. Esta apropiación tecnológica no fue pasiva ni subordinada, sino activa y transformadora: absorbió lo extranjero para devolverlo mezclado con elementos de la música popular brasileña, como el samba, la bossa nova y la tradición vocal afrobrasileña. En el contexto del movimiento Black Rio, del que fue figura clave aunque crítica, Maia utilizó la tecnología para afirmar una identidad negra moderna y cosmopolita, construyendo un sonido de resistencia frente a la lógica blanca y eurocéntrica de la industria cultural. Así, su obra materializa el gesto antropofágico de devorar lo foráneo —en este caso, los lenguajes del *soul* y la tecnología musical— y devolverlo transformado, como afirmación estética y política.

La idea de que los factores tecnológicos en la música brasileña operan como figuras antropofágicas se inscribe dentro de una lectura cultural inspirada en el modernismo brasileño, donde la antropofagia se entiende simbólicamente como una práctica cultural de absorber lo extranjero para transformarlo y recrearlo desde una perspectiva nacional. Aplicado a la música, esto permite analizar cómo las tecnologías, que provienen en su mayoría de contextos globales o hegemónicos, son absorbidas, reinterpretadas y resignificadas dentro de las prácticas locales. Sobre la asimilación de la innovación técnica en Latinoamérica, Nitschack (2016) aclara:

Los grandes cambios culturales de la época de la modernidad, y del siglo XX en especial, están todos vinculados, y desde una cierta perspectiva podría sostenerse, provocados, por innovaciones técnicas. El siglo pasado se inició con el uso

cotidiano de la máquina de escribir y el teléfono en las oficinas y casas, la presencia del auto en las avenidas y plazas de las grandes ciudades y las salas de cine como nuevos espacios de divertimento. (p. 158)

La manera en que las vanguardias han interpretado las innovaciones técnicas tanto en los países industrializados como en los de América Latina ha sido ambigua. Por un lado se plantean como medios que enriquecen la productividad artística y por el otro lado como amenazas a la creatividad. El escenario se complica aún más para las vanguardias latinoamericanas, considerando que la modernización tecnológica es una importación de las potencias hegemónicas del norte. Sobre las implicaciones tecnológicas del concepto de antropofagia, Nitschack (2016) señala sobre la obra de de Andrade:

Para él, la práctica antropófaga realizada por el “bárbaro tecnizado” o por el “hombre natural tecnizado” significa la humanización de la técnica lo que permite liberar su potencial creativo, un potencial incluso reprimido en los propios países industrializados, convirtiendo de este modo a América Latina, particularmente al Brasil, en una potencia de renovación cultural con validez para toda la humanidad. (p. 157)

En la perspectiva antropofágica, la técnica no es una fuerza externa, deshumanizada o puramente instrumental, sino un elemento vivo que puede ser apropiado, resignificado y puesto al servicio de una experiencia cultural. La visión se sitúa frente a la idea moderna de una técnica universal y dominante, asociada al progreso europeo y a la racionalidad colonial. La antropofagia propone una digestión creativa de saberes y herramientas foráneas, incorporándolos al cuerpo social con sentido propio. Sobre esta visión positiva de la tecnología, Nitschack (2016) aclara:

El optimismo con respecto al uso de las tecnologías modernas que encontramos en Oswald de Andrade, no se justifica solamente por la distancia geográfica del continente sudamericano con respecto a la catástrofe de la Primera Guerra Mundial, donde se manifestó de manera trágica la potencia destructiva de las técnicas modernas y la civilización se convirtió en barbarie. Su optimismo se legitima también en la cualidad antropofágica de la cultura brasileña. Ella le restaría el carácter alienador a la técnica y contribuiría a su humanización. (p. 166)

Esta operación cultural no rechaza la tecnología, sino que la humaniza: la vuelve expresión de deseo, de memoria y de mezcla. En lugar de alienar, la técnica en la antropofagia participa del juego simbólico y afectivo, transformándose en una prótesis del cuerpo colectivo, capaz de expandir las formas de decir, de cantar, de resistir. Así, la técnica devorada no sustituye lo humano sino que lo amplifica, en una fusión impura que desafía las jerarquías entre lo ancestral y lo moderno, entre lo corporal y lo mecánico. Respecto a esta humanización tecnológica, Nitschack (2016) completa:

El movimiento antropófago insiste en el optimismo histórico –lo que explica su discurso tan jubilatorio– de que en las condiciones brasileñas las prácticas sociales disponen de la potencialidad de humanizar la técnica. El fin de la aplicación de los medios técnicos no es la superación de la escasez, sino servir como medio para disfrutar de la abundancia. (p. 167)

La adaptación de herramientas tecnológicas extranjeras en la música brasileña comienza con el uso mismo de los instrumentos musicales, tanto en su faceta inicial de instrumentos acústicos, pasando por una más moderna inclusión de la electrónica o llegando hasta hoy en forma de software. La importación de productos extranjeros ha sido la manera principal de conseguir herramientas de trabajo musical. Esto pasa tanto por los instrumentos de escenario como por las tecnologías de grabación, producción y, por sobre todo, de amplificación. En Brasil, y en general en todos los países en procesos de descolonización, la absorción de este desarrollo no fue en forma pasiva, sino en un proceso activo de reapropiación. Lo extranjero se volvió materia prima para la creación.

La batería acústica, no solo como instrumento de acompañamiento sino como motor rítmico y expresivo que articula diversas identidades sonoras, es un ejemplo fundacional y fundamental de la antropofagia en la música brasileña. Su importancia se puede comprender desde tres dimensiones: cultural, técnica y tecnológica. El bombo con pedal y el *tom* de piso característicos de la batería norteamericana llegaron recién a Brasil como parte de las giras internacionales de consagrados artistas de jazz del hemisferio Norte. Sobre la adopción de la batería moderna en el panorama musical brasileño, Giller (2018) apunta:

Los primeros bateristas brasileños se presentaban tocando el redoblante sobre una silla, el bombo sin pedal y percutido con una de las manos, y un platillo que era colgado en la reja que separaba a los músicos de la platea. Solamente alrededor de 1922 comienzan a llegar al Brasil las primeras baterías como instrumento compacto. (p. 42)

La tecnología musical no ha sustituido el ritmo en la música brasileña si no que, más bien, lo ha amplificado, multiplicado y resignificado. El ritmo sigue siendo el corazón pulsante de su música, ahora mediado por recursos tecnológicos que permiten nuevas formas de creación, circulación y resistencia sonora. En este sentido, la tecnología no es solo una herramienta: es parte del cuerpo rítmico de Brasil. Giller (2018) rescata la opinión del mismísimo Caetano Veloso:

Las conquistas tecnológicas fueron fundamentales para el estilo musical que instauraba el fin de la hegemonía melódica sobre la armónica, la superación de los contrastes interpretativos, o inclusive la valorización del silencio, entre otras características estéticas. (p. 49)

Esta apropiación tecnológica no fue simplemente una copia de modelos extranjeros, sino parte de un proyecto estético de modernidad brasileña, donde lo popular, lo mestizo y lo técnico se entrelazaban en un gesto de afirmación cultural y de proyección global. Giller (2018) complementa y ejemplifica:

Durante esa época Brasil vivió experiencias sociales y estéticas innovadoras, que se manifestaban en los movimientos que caracterizaban a la sociedad moderna en los grandes centros urbanos del mundo, como la reproducción mecánica del sonido en fonógrafos y gramófonos. (p. 35)

La misma fusión entre samba y jazz que origina a la bossa nova habla de la relación estrecha entre tecnologías, ya que fueron las técnicas de grabación las que permitieron el registro del suave tono vocal que se desarrolló como sello distintivo de la música brasileña. Fueron también las técnicas de amplificación las que permitieron la nivelación en la mezcla de este "sonido brasileño", que buscaba dinámicas aun complicadas de registrar. Sobre este se enfrentamiento de volúmenes, Giller (2018) explica:

El desequilibrio sonoro entre los instrumentos acústicos de menor volumen y los instrumentos de metal, hechos para ser utilizados en marchas en las bandas civiles y militares, dificultaba mucho la ejecución de los arreglos, principalmente en las grabaciones que necesitaban de una mayor definición proporcionada por instrumentos de mayor volumen, con el propósito de perforar la cera de los discos de grabación. Luego, esta formación con instrumentos de metal junto a los de madera y cuerdas era, por lo tanto, incompatible antes del surgimiento de la tecnología de amplificación sonora. (p. 42)

Tim Maia fue no solo un intérprete excepcional, sino también un productor musical clave en la configuración del sonido *soul* y *funk* brasileño. Su rol como productor fue fundamental para ejercer control creativo sobre sus grabaciones, lo que le permitió integrar arreglos orquestales, secciones de metales, coros *gospel* y elementos de la música negra estadounidense con una sensibilidad local. Maia producía con oído refinado y actitud perfeccionista: supervisaba desde la elección de músicos hasta la mezcla final, buscando un sonido denso, cálido y *grooveado*. Thayer (2019) rescata una anécdota de Paulinho Trompete, amigo y constante colaborador de Maia:

Tim era un espectáculo. Fue uno de los artistas brasileños más grandes de todos los tiempos. Todo lo que componía era un éxito. Era un genio. "¡Mañana grabamos! Haremos los arreglos cuando lleguemos". Y cuando llegamos, empezó con el bajo, dictando todas las partes, una por una, y luego gritó a la cabina de ingenieros: "¡A grabar!". (p. 187)

En su faceta de productor, Maia encarnaba una figura autoral total: no solo componía e interpretaba, sino que moldeaba integralmente el ambiente sonoro de sus

discos. Ejemplo de ello es su serie de álbumes “Racional”, en los que combinó misticismo, letras ideológicas y sofisticación sonora. Su independencia y exigencia técnica anticipan nociones de autodeterminación artística en la música negra brasileña, resistiendo a la estandarización de la industria. Así, Tim Maia como productor no solo creaba canciones, sino experiencias musicales profundamente personales y transformadoras.

La relación de Tim Maia con los sellos discográficos fue tensa, conflictiva y profundamente reveladora de su carácter independiente y de su visión artística radical. Aunque trabajó con grandes sellos como Philips y RCA, su temperamento intransigente y su deseo de control creativo lo llevaron a constantes disputas contractuales, cancelaciones de lanzamientos y cambios de sello. Rechazaba los límites impuestos por las compañías, especialmente cuando afectaban su libertad de expresión musical o su estilo de vida. El episodio más emblemático fue su ruptura con RCA tras grabar los álbumes "Racional Vol. 1 y 2". Motivado por una etapa de transformación espiritual, Tim entregó un contenido completamente distinto al que el sello esperaba, con letras místicas y tono proselitista. La compañía se negó a promocionar los discos y él respondió retirándolos del mercado, optando por una distribución independiente. Thayer (2019) relata:

Existe un debate sobre cómo Tim terminó rescindiendo su contrato con RCA con las cintas maestras del álbum doble casi completo. El libro de Nelson Motta afirma que *Seu Manoel* proporcionó el dinero para que Tim comprara las cintas, pero dado lo mucho que Tim había donado recientemente, ¿no era solo dinero de Tim? En una entrevista con la revista *Playboy* en 1991, Tim apoyó esta versión, refiriéndose a *Seu Manoel*: «También fue astuto y compró diez rollos de cinta que había grabado en RCA». (p.68).

Esta decisión marcó una ruptura definitiva con las estructuras convencionales de la industria. Maia creó su propio sello discográfico adelantándose medio siglo al hoy normalizado “músico independiente”. Respecto a su opción por la autoedición, Heck (2012) señala:

Pionero desde siempre, fundó el primer sello discográfico independiente de Brasil, llamado Seroma, y se encargó de que los álbumes fueran producidos y distribuidos por su compañía. El nombre del sello se deriva de sus iniciales: S E bastiao RODrigues M A ia. (p.1)

Su figura era ahora clave no solo como cantante y compositor, sino también como productor independiente y experimentador técnico. Maia, de nuevo adelantado a las tendencias, se armó de un estudio propio en un terreno recién comprado cerca de Copacabana al que bautizó “*O Barracao*” (El Galpón). Este espacio le permitió alcanzar una autonomía creativa frente a las imposiciones de los grandes sellos, adoptando una lógica de trabajo artesanal y profundamente personal. Allí experimentó con técnicas de

grabación, efectos, capas vocales y procesos de mezcla, inspirado en el *soul* y el *funk* norteamericano, pero traducidos desde su sensibilidad carioca. El sello Seroma como el estudio O Barraco no solo fueron centros de producción musical, sino que también un refugio, donde la tecnología se volvió herramienta expresiva y afectiva, encarnando una lógica antropofágica: absorber influencias externas y resignificarlas en clave brasileña y negra. Respecto a esta decisión discográfica, Thayer (2019) relata que “al grabar y producir sus grabaciones de forma independiente, Tim controlaba el proceso y ganaba más dinero. Y lo más importante, ahora tenía el control total de sus grabaciones, hasta el último músico” (p. 33).

Así Tim Maia osciló entre colaborar con grandes sellos y buscar autonomía. Más que un simple problema de ego o indisciplina, su fricción con la industria expresa una postura crítica frente a la lógica mercantil de la música. Su trayectoria expone la tensión entre arte y mercado en el Brasil, a la vez que anticipa debates sobre la autogestión musical y la producción independiente.

Esta valorización actual de la obra discográfica de Maia se ejemplifica en como los discos Racional Vol. 1 y Vol. 2 han adquirido un valor significativo como objetos de colección debido a su rareza, su historia y el mito que los rodea. Grabados durante el breve período en que el artista abrazó la doctrina Cultura Racional, fueron autoproducidos y distribuidos de forma limitada y luego rechazados por el propio Maia, quien incluso retiró copias del mercado, lo que aumentó su escasez. Esta condición casi “maldita”, sumada a su propuesta lírica y musical única convirtió a estos discos en piezas de culto. A partir de los años 2000, con la revalorización crítica de su obra, comenzaron a ser altamente codiciados por coleccionistas y melómanos, alcanzando precios elevados y consolidándose como testimonios fundamentales de la tensión entre arte, espiritualidad e industria en la historia de la música brasileña. Sobre el valor discos de Maia hoy, Thayer (2019) relata:

Tim Maia Racional Vols. 1, 2 y el póstumo Volumen 3 son los álbumes de culto definitivos en toda la extensión de la palabra. Estas misteriosas grabaciones representan todo lo que un coleccionista de discos del siglo XXI podría desear: edición superlimitada, producida, impresa y publicada de forma independiente, y con música de primera clase (desconocida para la mayoría) con una historia de fondo extraña e intrigante. Y si buscas quiebres de batería funkys o material para samples, también los tiene de sobra. (p. 12)

De esta forma, la trayectoria de Tim Maia ilustra con claridad cómo la tecnología puede ser apropiada como táctica antropofágica en la construcción de una identidad sonora negra en Brasil. Desde sus primeros discos, y especialmente en Tim Maia Racional Vol. 1 y 2, el artista despliega una estética sonora que conjuga sintetizadores, efectos de estudio y grabaciones caseras de alta fidelidad con estructuras rítmicas y melódicas propias de la música popular brasileña.

En este gesto de “devoración”, la tecnología se convierte no solo en un medio de producción sino en una herramienta de autonomía estética y política: Maia construye su propio estudio, domina el proceso técnico y subvierte la industria. Su obra influenció además directamente al movimiento Black Rio, que retomó su sofisticación técnica y su afirmación racial, resignificando el *soul* como plataforma de expresión afrobrasileña. Maia encarna una figura del cancionista-traductor, donde el dominio tecnológico no implica alienación cultural sino una reapropiación crítica: una práctica antropofágica que absorbe, transforma y devuelve un arte híbrido, negro y moderno.

4. Capítulo III: El repertorio carioca. Cuerpo, fe y caos

En un cruce entre lo íntimo y lo colectivo, el “repertorio carioca” de Tim Maia configura una cartografía sonora donde cuerpo, espíritu y biografía se entrelazan en un mismo gesto musical. Desde esta perspectiva, la música de Tim Maia es entendida como una plataforma de expresión vital, profundamente encarnada en la experiencia urbana de Río de Janeiro, pero también abierta a influencias internacionales, búsquedas espirituales y deseos personales.

La corporalidad de Tim Maia no solo se inscribe en su presencia escénica desbordante, sino también en su forma de cantar. La materialidad de su voz ronca, grave y sincopada se convierte en una afirmación del cuerpo negro en el espacio sonoro brasileño. Este cuerpo vocal, a menudo desbordado y pulsional, resiste a los cánones de la contención y lo normativo para afirmarse en la expresividad, la fisicalidad y la potencia. La voz de Tim Maia es una forma de habitar el mundo, una estrategia de afirmación identitaria y afectiva en un país atravesado por profundas tensiones raciales y sociales.

Su cuerpo, visible en su figura robusta, sus movimientos en escena y su gestualidad, desafían los ideales hegemónicos de salud, control y estética. Su presencia escénica funciona como un acto de desobediencia: no busca agradar ni ocultarse, sino mostrarse en su verdad carnal, celebrando el exceso, el goce y la vulnerabilidad. Esta corporalidad no está mediatizada por la simulación o la pose, ya que su forma de interpretar está ligada a una expresión emocional directa, sin filtros. Esta autenticidad corporal hace de cada performance un momento de verdad, donde el gesto vocal, facial y postural se funden con el sentimiento que transmiten las canciones.

En el plano de la espiritualidad, el “repertorio carioca” revela momentos de inflexión que permiten comprender el tránsito de Tim Maia por distintas formas de creencia, desde el racionalismo espiritualista de la Cultura Racional hasta una religiosidad más ambigua y abierta. Su camino no sigue la forma tradicional de la fe estructurada ni de la religiosidad normativa, se manifiesta más bien como una búsqueda fragmentada, impredecible y profundamente vinculada a su carácter indisciplinado. Lejos de un misticismo doctrinario, el suyo es un espiritualismo callejero, en tensión constante entre el éxtasis y el desorden. Su música funciona aquí como un espacio de mediación entre lo divino y lo humano, entre la trascendencia buscada y el caos cotidiano. En este sentido, los discos *Racionales* y ciertas canciones dispersas en su obra constituyen testimonios de un anhelo de orden, armonía y elevación que contrasta con la vida desenfadada del artista. La obra se convierte aquí en vehículo de revelación, aunque el mismo Tim pronto renegaría de esta etapa afirmando que había sido víctima de una manipulación. A pesar de esto, la huella estética de esos discos quedó como testimonio de una espiritualidad tentativa, apasionada y fugaz.

Tim Maia vivió como cantó: con urgencia, intensidad y sin pedir permiso. Bajo la consigna implícita de que *vale tudo*, su vida personal estuvo marcada por una lógica del exceso, de la libertad sin frenos y de una rebeldía visceral que no admitía negociaciones. Esta actitud anárquica, lejos de ser solo una pose, configuró un modo de existencia en el que las fronteras entre lo personal y lo artístico se disolvían constantemente. Su trayectoria musical es inseparable de su carácter explosivo, de su impulso a romper con las normas establecidas, fueran sociales, profesionales o afectivas, y de su resistencia sistemática a la domesticación. Desde sus inicios, Maia rechazó cualquier intento de encasillamiento. Su temprana expulsión del colegio, su conflictiva experiencia migratoria en Estados Unidos y sus innumerables choques con la industria musical brasileña fueron señales de una personalidad que no toleraba la autoridad ni la hipocresía.

El “repertorio carioca” funciona también como un diario emocional donde las relaciones amorosas, las decepciones y los placeres son relatados en clave *soul* y samba. La canción de Maia deviene un espacio de autoconfesión pero también de construcción de una masculinidad alternativa, sensible, vulnerable y, en muchos casos, profundamente irónica. En este plano, la vida y la obra se confunden, haciendo de cada acontecimiento un episodio autobiográfico y colectivo a la vez.

Este capítulo propone una aproximación a la obra del artista que va más allá del análisis estilístico o técnico, para situarse en el terreno del cuerpo que canta, del alma que se manifiesta y del sujeto que se narra a través de sus canciones. Así, se propone entonces un recorrido afectivo y político por el repertorio de Tim Maia, abordando su figura como un archivo corporal, espiritual y emocional del Brasil urbano de fines del siglo XX. En el primer subcapítulo llamado “Corporalidad en rebeldía”, revisaremos factores corporales que marcaron la vida y obra de Maia. Tanto su color de piel, su voz rasposa, su corporalidad exuberante o su distintivo peinado afro serán leídos como representaciones de rebeldía y resistencia que se proyectan desde el propio cuerpo. Revisaremos como factores somáticos encarnaron también la voz negra en la música de Brasil como un acto de afirmación corporal, en el caso de Maia estas formas se presentaban como un acto de presencia que rompía con los estereotipos de pasividad asociados al cuerpo esclavizado del afrodescendiente. Cantar es, en él, una manera de ocupar espacio y marcar territorio sonoro con un gesto intensamente físico.

El siguiente subcapítulo, titulado “Espíritu de *Malandro*”, alude precisamente a esa figura ambigua del malandro brasileño que en Tim Maia se corporiza tanto en su vida cotidiana como en su aproximación astuta, encantadora y contradictoria con lo espiritual. Revisaremos como uno de los momentos más significativos de esta dimensión fue su paso por la Cultura Racional, movimiento esotérico con tintes pseudo-científicos al que se adhirió brevemente a mediados de los años 70. Repasaremos como en este periodo, Maia compuso dos de sus discos más insólitos y trascendentes: *Tim Maia Racional Vol. I* y *Tim*

Maia Racional Vol. II abandonando las temáticas mundanas y románticas para sumergirse en un mensaje de purificación, armonía universal y conexión con una "energía superior".

El último subcapítulo, que lleva por título “*Vale Tudo*” repasaremos como este lema también se significaba en su relación con el placer. Tim Maia no vivía a medias: fumaba, bebía, comía y amaba con el mismo apetito con que cantaba. Esa entrega absoluta al goce, aunque le costara salud y estabilidad, puede leerse como una forma de resistencia existencial, una ética del ahora que desafiaba tanto las lógicas del mercado como los mandatos morales. Su vida escandalosa era llamativa no solo por lo destructiva sino por la alegría con que Maia enfrenta su entorno

El cuerpo se convertía en el territorio donde se jugaban estas batallas: siempre al límite, siempre dispuesto a pagar el precio de la libertad. Así, a través del análisis de canciones, presentaciones y relatos, se intentará situar su música como forma de vida y de rebeldía, como testimonio del alma carioca en su forma más compleja: contradictoria, sensual, desmesurada y profundamente humana.

4.1 Corporalidad en rebeldía

La figura de Tim Maia escapa a cualquier intento de reducción. Ídolo popular, genio musical, personaje explosivo, su presencia no solo se escucha: se siente, se ve y se encarna. Este capítulo propone pensar su trayectoria desde la noción de corporalidad, entendida como un campo de significación política, estética y afectiva.

En un Brasil marcado por jerarquías raciales, idealizaciones blancas y expectativas normativas del cuerpo, Tim Maia impuso una forma de estar en el mundo que sobrepasaba los márgenes. A través de su presencia escénica, su figura robusta, su voz rasposa, su peinado afro y el orgullo con que encarnaba su negritud, Maia performó una rebeldía estructural que desestabilizaba las lógicas dominantes del espectáculo y la representación. Su cuerpo fue archivo vivo de una identidad negra brasileña en constante reinención.

Para comprender la corporalidad rebelde de Tim Maia, resulta iluminador el marco teórico propuesto por Diana Taylor en “El archivo y el repertorio” (2015). En el texto se distinguen dos modos de transmisión cultural: el archivo, con formas duraderas, materiales y documentadas de la cultura, y el repertorio, con expresiones corporales efímeras, encarnadas y performativas. La figura de Tim Maia se sitúa poderosamente en el repertorio: su cuerpo cantando, su voz quebrada, su sudor, su andar por el escenario, todo ello forma parte de una memoria encarnada que desafía las lógicas del archivo tradicional.

La corporalidad de Maia no puede ser contenida en una partitura o en una grabación; su rebeldía se expresa en el aquí y ahora del gesto, la voz, la presencia viva.

Según Taylor, “el cuerpo transmite conocimientos, memorias y emociones que no necesariamente se registran en los sistemas de archivo” (2015, p. 33). En el caso de Maia, esa transmisión representa una historia negra, popular y marginal que se resiste a ser domesticada por la institucionalización cultural. Su repertorio corporal es una pedagogía afectiva que pone en circulación otra forma de conocimiento, uno que vibra y resiste en el espacio a través del cuerpo.

La forma de dominar el espacio no respondía a un guion, sino a una espontaneidad rebelde que lo hacía impredecible. Maia convertía el escenario en un territorio propio, donde las reglas de etiqueta se suspendían y la autenticidad tomaba el mando. Esta presencia escénica la imponía sin necesidad de coreografías espectaculares ni artificios visuales. Bastaba con que subiera al escenario para que el ambiente cambiara. Su andar despreocupado, su postura desafiante y su gestualidad expansiva convertían cada show en un acto de resistencia carismática. La aproximación desprolija de Maia al escenario da cuenta cómo el público valora y le pueden resultar atractivas también maneras menos pulcras de expresión. Sobre lo difuso del concepto, Molina (2015) explica:

La presencia escénica es un concepto escurridizo para cualquier persona que se dedique a las artes escénicas. Todos tienen ligeras ideas pero no se llega a conocer los factores reales que influyen en su adquisición o mejora. No hay documentos definitivos que clarifiquen si se trata de un “don” o llega con la experiencia y el trabajo. (p. 3)

La presencia escénica de Tim Maia puede entenderse como una forma performativa de resistencia, corporal y simbólica, donde el cuerpo no solo acompaña la música, sino que la personifica y la resignifica. Su manera de ocupar el espacio rompía con la formalidad de las presentaciones convencionales usando gestos exagerados, interrupciones espontáneas y un desparpajo que proyectaban una actitud de libertad desbordante. Todo esto se apoyaba en que Maia era un músico virtuoso y un excepcional cantante.

La voz, vista aquí como un atributo físico más que como una característica artística, era para Tim Maia su principal instrumento de batalla. Poderosa, grave y profunda, surgía con una fuerza que arrasaba con cualquier indiferencia. Su potencia vocal no era un mero atributo técnico, sino la manifestación de una emocionalidad desbordante que iba del *soul* al *funk*, del amor al reclamo. En su interpretación se percibía una intensidad que forzaba al oyente a prestar atención, como si cada nota fuera urgente. El canto no se limitaba a seguir melodías, las atravesaba, las deformaba y las hacía suyas con una vehemencia inconfundible. Así, la potencia vocal de Maia constituye un rasgo distintivo de su persona y una dimensión clave de esta corporalidad en rebeldía. Su voz, no solo destacaba por su volumen, alcance y vibrato, sino por la carga afectiva y expresiva.

En la música popular la voz no es simplemente un vehículo sonoro, sino una capacidad humana que articula identidades, emociones y pertenencias. En el caso de Maia, su voz se convertía en una forma de presencia extendida: atravesaba el espacio, desbordaba el micrófono y conectaba con el público. Esta capacidad performativa, es decir, aquello que va más allá del sentido y remite al cuerpo mismo del que canta se relaciona con lo que Roland Barthes (1993) llamó el “grano” de la voz:

El “grano” es el cuerpo en la voz que canta, en la mano que escribe, en el miembro que ejecuta. Si percibo el “grano” de una música y si atribuyo a este “grano” un valor, no puedo hacer otra cosa sino rehacer para mí una nueva tabla de evaluación, indudablemente individual, ya que estoy decidido a escuchar mi relación con el Cuerpo del que o de la que canta o toca. (p. 270)

La voz y el canto de Maia tenían cuerpo, textura e historia. En cada grito, en cada quiebre melódico, se manifestaba una subjetividad irreverente que resistía la limpieza y homogeneización musical. Su potencia vocal era, así, un gesto político y sensible que afirmaba su existencia desde la sonoridad personalizada. La textura áspera y rasposa aportaba una dimensión cruda y visceral. Esa rugosidad vocal era un sello personal que cargaba con historias de excesos, noches interminables, amores perdidos y costumbres reñidas con la normalidad. Lejos de buscar la pulcritud vocal, Maia abrazaba el desgaste de su instrumento como una forma de verdad. Su voz no era pulida, era vivida. Esa aspereza transmitía humanidad y pasión, haciendo que cada canción tuviera una dimensión emotiva única.

En esta dimensión corporal Maia manifiesta con especial habilidad la sensualidad de su canto. Las temáticas amorosas y eróticas de sus letras encuentran en su interpretación una carga física evidente, donde la respiración, los susurros y las inflexiones vocales construyen una atmósfera de intimidad y deseo. La sensualidad fue una de las marcas más potentes en la performance vocal y corporal de Tim Maia, manifestándose no solo en la temática lírica de sus canciones centradas muchas veces en el deseo, el amor y el placer, sino también en su manera de cantar, moverse y ocupar el escenario. Su voz y figura transmitían una carga erótica que operaba como canal afectivo entre artista y público. Heck (2012) vuelve a recoger la opinión de Nelson Motta:

El impacto de su música se sintió donde más importaba: en la pista de baile y en el dormitorio, con su voz atronadora y sensual, cautivó y sedujo a legiones de bailarines y amantes a lo largo de su explosiva y turbulenta carrera de 40 años. Endulzando y añadiendo toques de terciopelo a su voz, luego apagando las luces, canturreó sus baladas e inspiró romances calientes y mucho sexo, como un Barry White tropical. (p. 1)

La escucha musical en la cultura popular se entrelaza con una dimensión erótica en la que la voz "toca" al oyente, generando una relación íntima y corporal con el sonido. Maia no solo cantaba sobre el deseo: lo producía en escena. Sobre la proximidad de la voz y su carga erótica, Szendy (2008) explica:

La voz es eso que viene hacia mí, que me toca, me acaricia, me susurra y, a veces, me invade. En ella se juega una proximidad que no es simplemente espacial, sino sensorial, afectiva. La voz se me pega a la piel, me hace estremecer, se desliza por mi oído como una lengua sobre el cuerpo del otro. Escuchar una voz es, a menudo, dejarse afectar por ella, es abrirse a una relación que puede ser intensamente erótica. (p. 17)

A pesar de no corresponder con los cánones convencionales de atractivo físico, Tim Maia seducía desde su exceso, desde su autenticidad irreverente y su capacidad de transformar lo íntimo en espectáculo. Su sensualidad, lejos de ser domesticada o estilizada, se vivía como una experiencia cuantiosa y radicalmente corpórea.

Esta corporalidad exuberante de Maia fue un elemento central de su estilo artístico y de su forma de habitar el espacio público como figura negra y popular. Su cuerpo voluminoso, su gestualidad exagerada, su peinado afro y su potente voz conformaban una presencia escénica que no pasaba desapercibida, y que operaba como una forma de autoafirmación estética y política. En lugar de ajustar su cuerpo a los ideales normativos de la industria cultural de blancos, delgados y contenidos, Maia celebraba el exceso y lo hacía parte del espectáculo. Esta exuberancia se relaciona con lo que Leda Maria Martins (2021) denomina "performatividades negras", donde el cuerpo opera como archivo de memoria, afecto y resistencia en movimiento:

La performance negra es un archivo vivo de afectos, luchas y memorias que resisten a la historia oficial. En el gesto, en la voz, en el cuerpo en presencia, se inscribe una política de la memoria que no se deja borrar, que se mueve en espiral, como resistencia continua y sensible. (p. 49)

Tim Maia, desde sus movimientos hasta su voz sudorosa, encarnaba esta estética del exceso: una poética de lo corporal que desafiaba la sobriedad de los cuerpos aceptables y colocaba el placer, el volumen y la desmesura como marcas de autenticidad. Maia, en este sentido, no solo hacía música: performaba una corporalidad radicalmente viva. Como plantea Suely Rolnik (2006), lo exuberante puede entenderse como una fuerza vital que subvierte la norma:

El cuerpo es portador de una exuberancia que desborda los moldes de la subjetividad dominante. Es en su potencia afectiva, en su capacidad de generar mundos, donde reside una fuerza política primaria: el deseo como invención. Esta

exuberancia es precisamente lo que la cultura dominante trata de domesticar.
(Rolnik, 2006, p. 103)

La corporalidad de Maia también hablaba desde su volumen. Su figura robusta desafiaba las expectativas escénicas de cuerpos estilizados, esbeltos y contenidos. En lugar de ocultarla o suavizarla, él la ponía en primer plano, moviéndose con seguridad, bailando con alegría, abrazando la escena con todo su peso. Su cuerpo era una declaración afectiva de belleza: la gordura lejos de ser vergüenza, era orgullo, presencia y ocupación del espacio. Maia de nuevo rompía con los moldes y hacía de su corpulencia una forma de autoridad estética. Sobre cómo esta hambre voraz se presenta desde su tierna niñez, Thayer (2019) relata:

En cuanto Tim tuvo edad suficiente, empezó a repartir almuerzos, de ahí su primer apodo: "*Tião Marmiteiro*". Tim era un repartidor terrible, pues se desviaba con frecuencia para jugar con sus amigos, descuidando su estricto horario de reparto. Su primer trabajo presagió no solo su incapacidad para seguir instrucciones, sino también su apetito insaciable, ya que el aumento de su cintura delataba su hábito de picar las comidas que debía despachar. (p. 19)

El color de piel de Tim Maia fue también un componente central de su identidad artística y de su inscripción en una historia de resistencia afrobrasileña. En un país marcado por el mito de la democracia racial y la persistente invisibilización de las corporalidades negras en los espacios de prestigio cultural, Maia emergió como un ídolo popular que no blanqueó su imagen ni su sonido para alcanzar el éxito. Su presencia negra, afirmada desde su voz hasta su afro, desafiaba los estereotipos de sumisión o contención que históricamente se impusieron a los artistas negros en Brasil. Como señala el siquiata martiniqueño Frantz Fanon (2009), “ser negro es enfrentarse con un mundo que niega su historia” (p. 100), con lo que Maia convirtió esa marca en emblema y, sin pedir permiso, se tomó el centro del escenario. Su orgullo racial se manifestó también en su relación con el movimiento *Black Rio*, cuya estética afrocentrada fue una forma de contracultura que reivindicaba una negritud visible, sonora y digna.

En esa línea, el destacado académico, artista y político afrobrasileño Abdias do Nascimento (1982) propone el concepto de “quilombismo cultural” para describir expresiones negras que, desde lo artístico, resisten la hegemonía blanca. Esta propuesta política, cultural y filosófica recupera la experiencia histórica de los quilombos, comunidades de personas negras fugitivas de la esclavitud en Brasil, como modelo de organización social y resistencia negra contemporánea. Maia puede ser leído como parte de ese frente estético-político que usó la música como herramienta de afirmación. Su color de piel no fue un obstáculo a superar, sino una marca de pertenencia que él transformó en fuerza expresiva, haciendo de la negritud no solo un dato biográfico, sino un eje de su propuesta sonora y escénica. Ser un hombre negro en el Brasil del siglo XX significaba

enfrentarse a un sistema que enmascaraba o exotizaba las corporalidades negras. Tim Maia, sin embargo, se presentaba con orgullo en su piel, sin diluir su negritud ni adaptarse a los mandatos de blanqueamiento simbólico. Su color no era un detalle: era una parte fundamental de su identidad artística y política. En un mercado musical dominado por estéticas blancas, su visibilidad como ídolo negro fue un gesto de afirmación potente y necesaria.

No todos los factores corporales en Maia fueron imposiciones genéticas heredadas o condiciones de salud: la vanidad también fue un componente de insurrección. Su peinado afro no fue solo un detalle estético, sino otra afirmación política de identidad. En el Río de Janeiro de los años setenta, llevar un afro era un acto de resistencia visual. En sociedades marcadas por la ideología del blanqueamiento, el sujeto negro es constantemente presionado a negar su corporeidad para ser aceptado. Optar por un peinado que exaltaba las raíces africanas era, entonces, una forma de romper con esa lógica. Tal como plantea la psicoanalista y escritora afrobrasileña Neusa Santos Souza (1983):

Una de las formas de ejercer autonomía es poseer un discurso sobre uno mismo. Un discurso que se vuelve mucho más significativo cuanto más se fundamenta en el conocimiento concreto de la realidad. (p. 17)

Tim Maia, al adoptar y visibilizar el afro en la televisión, en sus discos y en los escenarios, se sumaba al repertorio visual y simbólico del movimiento *Black Rio*, que transformó las pistas de baile en espacios de afirmación racial colectiva. El cuerpo negro en Brasil era un campo de vigilancia y control, por lo que cualquier gesto de auto celebración estética, como el afro, reconfigura las narrativas coloniales desde la potencia visual. Domingues (2024) describe:

Este impulso hacia las prendas de vestir (boinas, gafas de pasta, pantalones acampanados, pantalones tubo, camisetas pintadas a mano, blusas ajustadas, abrigos largos de terciopelo en pleno verano y, fundamentalmente, las bandas), el uso de trenzas y, sobre todo, afros voluminosos y el peine de horquilla —para crear el peinado afro, el *blackão*, inspirado en el look de los miembros del movimiento *Black Power* estadounidense— marcó un intento de incorporar una estética imponente y moderna, articulada con un conjunto de símbolos notablemente afrodiáspóricos que marcaban la diferencia. (p.8).

En Maia, ese gesto se integraba además a una corporalidad exuberante, sonora y desafiante, proyectando una orgullosa imagen de negritud que dialogaba tanto con el *soul* norteamericano como con las realidades periféricas cariocas. El peinado afro en Brasil se había convertido en un símbolo de una identidad negra orgullosa, alineada con los movimientos de afirmación racial que surgían en Brasil y en el mundo: más que una moda, era una declaración de pertenencia y resistencia

El cuerpo de Tim Maia funcionaba finalmente como un archivo viviente de memorias musicales, saberes ancestrales y afectos populares que se activaban en cada una de sus shows. Su forma de cantar, moverse y ocupar el escenario no solo reproducía una partitura, sino que encarnaba una tradición sonora afroatlántica atravesada por el *soul*, el *funk*, la samba y la experiencia de la marginalidad en Brasil. Así, el cuerpo de Maia no solo ejecutaba música: la conservaba, la actualizaba y la transformaba en experiencia viva, convirtiéndose en un espacio de preservación y reinención. Al traducir corporalmente esos legados musicales, no como copia sino como reelaboración situada, su cuerpo canta desde Río pero con ecos de Detroit o Atlanta. Su corporalidad vocal y performativa se convierte así en un espacio de traducción cultural y de pertenencia afro-diaspórica.

La figura de Tim Maia desestabiliza cualquier noción rígida de performance musical, en tanto su presencia escénica se construía desde una autenticidad radical, marcada por el exceso, la espontaneidad y la irreverencia. A diferencia de muchos artistas que escenifican una imagen cuidadosamente construida, Maia se mostraba tal como era: impredecible, visceral, a veces desafiante, siempre genuino. Su autenticidad no residía en la fidelidad a un guion, sino en la capacidad de transformar el escenario en un espacio de verdad emocional, incluso a costa de lo políticamente correcto o de las expectativas del mercado. En Tim Maia, esta tensión entre performance y autenticidad no era solo un estilo, era una forma de desobediencia artística y corporal que lo convirtió en una figura única e irrepetible en la música brasileña y mundial.

4.2 Espíritu de *Malandro*, la religión en clave popular

En la figura de Tim Maia confluyen muchas de las tensiones que atraviesan la vida religiosa popular en Brasil: fe y herejía, disciplina y exceso, rito y performance (referencia). Lejos de una espiritualidad institucionalizada, Maia representa una relación con lo sagrado profundamente ambigua, marcada por la intensidad emocional, la búsqueda individual y la irreverencia. A través del concepto de “espíritu de *malandro*”, este capítulo propone pensar la religiosidad del artista como una expresión emplazada, mestiza y profundamente brasileña, donde el tránsito espiritual se confunde con el deseo, el humor y la música. Su historia ofrece una puerta de entrada para explorar la religiosidad urbana más popular que, en el caso de Maia, excede los límites entre lo sagrado y lo profano.

La religión en clave popular en Brasil se manifiesta como una práctica profundamente situada, marcada por el sincretismo, la oralidad y la experiencia cotidiana. A diferencia de los sistemas teológicos institucionalizados, la religiosidad popular se organiza en torno a saberes prácticos, afectivos y corporales que se articulan en espacios

como la calle, la favela, el mercado o un escenario musical. Sobre este contexto, la antropóloga brasileña Patricia Briman (2006), explica:

En la sociedad contemporánea, el campo religioso se entrelaza con los demás dominios de la vida social, como el político, el cultural y el económico, de tal forma que no es posible separarlos nítidamente. La religión puede ser vehículo de identidades colectivas, soporte de movimientos sociales y arena de disputas simbólicas que sobrepasan los límites de lo sagrado. (p. 63)

Esto da lugar a formas de espiritualidad híbridas, donde coexisten santos católicos, orixás afrobrasileños y predicadores neopentecostales. Esta configuración, lejos de ser un residuo del pasado, constituye una expresión moderna de religión que se actualiza permanentemente mediante performances, narrativas y rituales. En figuras como Tim Maia, esta religiosidad se hace audible y visible: se canta, se baila y se escenifica, diluyendo la frontera entre creencia y espectáculo, entre fe y desobediencia.

La odisea interior en la vida de los músicos es un fenómeno que combina búsqueda existencial, experimentación estética y transformación pública. En muchos casos, este despertar se manifiesta como una deriva entre distintos sistemas de creencias, donde la música actúa tanto como vehículo de introspección como de mediación colectiva. Sobre la espiritualidad y los músicos, Thayer (2019) ejemplifica:

Cat Stevens se convirtió al Islam mucho después de llegar a las listas de éxitos; Bob Dylan fue brevemente un cristiano renacido durante una caída artística a fines de la década de 1970; la incursión de los Beatles en la espiritualidad oriental llegó al final de su carrera y solo se sumó a su credibilidad contracultural; el bajista y estrella solista de Sly and the Family Stone, Larry Graharn, se convirtió en un testigo de Jehová renacido y décadas después ayudó a convertir a Prince, pero nada se compara con el delirio metafísico en el que cayó Tim Maia en la cima de su fama. (p. 3)

En el caso de Maia, este proceso místico se evidenció de forma notoria en su adhesión y posterior ruptura con Cultura Racional, culto liderado por Manuel Jacinto Coelho, “*Sue Manoel*”. El encuentro con su libro *Universo em Desencanto* (año) fue el momento en el que la espiritualidad de Maia se transformó en contenido lírico, forma sonora y postura vital. Heck (2012), da cuenta de esta relación:

En 1974, tocado quién sabe por qué, se convirtió a una secta religiosa, el culto de la Cultura Racional. La secta se basaba en la fe de que somos seres perfectos de un planeta lejano, exiliados en la Tierra para sufrir, pero capaces de purificarnos mediante la lectura de un solo libro y finalmente ser rescatados por platillos voladores de nuestro hogar original. Era la combinación perfecta para alguien como Tim. (p. 1)

El camino del espíritu de Maia no fue lineal ni definitivo, sino que se vivió como viaje, cruce de caminos y oscilación constante entre fe, placer, desencanto y reencuentro. En este sentido, la música no solo refleja la travesía del alma, sino que la produce, la intensifica y la hace audible. Sobre lo sagrado del recorrido Birman (2014) explica:

Las trayectorias espirituales, aunque vividas como experiencias individuales, están insertas en contextos colectivos, atravesadas por tradiciones, valores y relaciones de poder que moldean la forma en que se experimenta lo sagrado. (p. 57)

En el caso de Maia este periodo constituye además el momento más álgido de su carrera musicalmente hablando. A pesar del fracaso comercial de los discos Racionales, la significancia posterior que tiene hoy su obra pasa también por lo simbólico del proceso espiritual en que fueron producidos. En esta fase introspectiva, el músico abandonó las drogas, el alcohol y los excesos. Se volvió con liderazgo un ferviente predicador de la doctrina racional. En sus letras, la música se volvió un canal explícito de divulgación, Sin embargo, esta transformación no obedecía a una moral rígida sino a una búsqueda de armonía cósmica a través de una lógica que combinaba ciencia ficción, pensamiento esotérico y mensajes de salvación racial. La estética de estos discos no se separa de su mensaje: el *groove funk* sirve de vehículo para una palabra revelada. Sobre el fracaso mediático de esta aventura, Heck (2012) explica:

Tras dejar de fumar y beber, había perdido mucho peso y su voz nunca había sido tan clara y potente. Su canto en los álbumes de Racional es inigualable, pero para la mayoría, las letras no tenían sentido. La radio se negó a reproducir los álbumes de Racional, que en su mayoría fueron comprados por otros miembros de la secta. (p. 1)

La vehemencia espiritual de Tim Maia durante su adhesión a la Cultura Racional no solo transformó su vida personal y su música, sino que también tuvo un impacto directo y conflictivo en sus relaciones profesionales, especialmente con sus colegas de banda. En su fervor por la doctrina racional, Maia comenzó a exigir a sus músicos y colaboradores que adoptaran las creencias del culto, que leyeran *Universo em Desencanto* y que se vistieran de blanco en las presentaciones, siguiendo los preceptos del grupo. Esta imposición generó asperas y malestar entre sus compañeros, muchos de los cuales se sintieron forzados a simular una fe que no compartían para poder seguir trabajando, llegando incluso al punto que “los instrumentos de la banda fueron pintados de blanco, por recomendación de *Seu Manoel*, debido al magnetismo negativo provocado por el brillo metálico de las secciones de vientos.” (Thayer, 2019, p. 63). Esta etapa refleja también como una deriva espiritual, vivida con tal intensidad y dogmatismo, rompe con la lógica colectiva de la actividad musical para imponerse como verdad absoluta. En lugar de ser un espacio de comunión abierta, la música se volvió momentáneamente un vehículo de imposición doctrinaria, confrontando la figura del malandro libre con la del creyente radicalizado.

A pesar del fervor inicial con que abrazó la Cultura Racional, Tim Maia pronto se desencantó y rompió con el grupo, destruyendo las copias de los discos e insultando públicamente a sus líderes. Este gesto revela como la búsqueda constante pero profundamente indisciplinada es un patrón en su sendero espiritual. Maia no se somete a ninguna fe por completo: su adhesión siempre es parcial, apasionada pero temporal. Esa búsqueda inconstante puede leerse como síntoma de su personalidad explosiva, pero también como señal de una religiosidad que se vive desde la experiencia y no desde la doctrina. Sobre su desilusión al universo en desencanto, Heck (2012) relata:

Abandonó un año después, arruinado, desilusionado y harto de la hipocresía del líder de la secta. Ordenó la destrucción de todas las grabaciones de Racional y prohibió que se grabaran las canciones. Como alguien que se enorgullecía de ser astuto y tener experiencia en prisión, Tim puede que se sintiera un poco avergonzado de haber sido engañado por un charlatán con túnica blanca que predicaba sobre ovnis. En su primer álbum post-Racional, Tim Maia 1976, Tim se aseguró de incluir un par de canciones de respuesta, posiblemente para asegurar a sus fans que ya no estaba bajo la influencia de extraterrestres (p. 1)

La espiritualidad callejera de Río de Janeiro en dictadura se configura como una forma de religiosidad vivida en los márgenes, donde lo sagrado se manifiesta en la vida cotidiana, en los cuerpos, en los gestos y en los sonidos de la calle. Esta espiritualidad no se limita a los templos ni a las instituciones religiosas, sino que ocupa plazas, esquinas, bares y bailes *funk*. En una red de sentidos que mezcla fe, resistencia y celebración las prácticas religiosas afrobrasileñas, pentecostales y espiritistas conviven en una geografía lo sagrado profundamente marcada por la desigualdad social. Con las élites locales celebrando la samba, inofensiva y novedosa, mientras marginaban los elementos amenazantes o impuros de la cultura afrobrasileña, los cultos como el Racional sufrieron de persecución ya que, fundamentalmente, se trataba de religiones de origen africano como el *Candomblé* y la *Umbanda*. Sobre como el movimiento adaptó sus creencias para encajar en el modernismo, Thayer (2019) explica:

En este nuevo y cosmopolita Río de Janeiro, Coelho y todos sus hermanos y hermanas espirituales se enfrentaron a una crisis existencial con tres opciones claras: (1) abandonar sus búsquedas espirituales; (2) pasar a la clandestinidad; o (3) evolucionar hacia una nueva religión más aceptable para las élites eurocéntricas. Con Cultura Racional, Coelho envolvió su «Umbanda Africana» en doctrina escritural para distanciarla de los elementos ritualistas de las religiones africanas y/o animistas. (p. 51)

En artistas como Tim Maia, esta mística callejera se hace presente no sólo en sus letras, sino en su cuerpo, su voz y su performance, como una forma de conexión con lo trascendente desde la experiencia vivida. La relación de Maia con lo sagrado no está solo

en la religión, sino que está en una espiritualidad de vida, armada en los escenarios, en la calle y en la casa. El “espíritu de malandro” que lo atraviesa remite a una ética popular del exceso, de la astucia y del deseo, donde lo religioso no está escindido de lo mundano. En sus presentaciones, los gritos de júbilo, las improvisaciones y las confesiones personales generan una atmósfera de ritual profano. En los momentos de trance musical, el artista se vuelve médium de una verdad no domesticada.

Esta propuesta musical no solo comunica ideas espirituales, sino que genera un efecto performativo, invita a experimentar la expansión de conciencia a través del *soul* brasileño. En este sentido, la obra de Maia no predica una doctrina, sino que abre un espacio meditativo sonoro, donde cuerpo y espíritu vibran al compás de un mismo llamado. La música, en este marco, actúa entre el individuo y lo trascendente. No se trata solo de cantar sobre lo espiritual, sino de producir una experiencia que haga presente lo invisible. Al mismo tiempo, el escenario se vuelve un templo informal, donde Maia oficia como chamán, pastor o *pai-de-santo*, según el caso. Esta mediación no obedece a una institución, sino a una relación de carisma y entrega con su público. En estas dinámicas, la figura del malandro también reaparece como mediador entre lo profano y lo sagrado, portador de una sabiduría espiritual que escapa a las normas institucionales. Según Birman (2014):

En Río de Janeiro, la experiencia religiosa con frecuencia se organiza a partir de una lógica de tránsito e improvisación, en la cual los individuos circulan por distintas tradiciones, recombinando elementos y prácticas según sus necesidades y contextos. Esta movilidad espiritual refleja tanto las dinámicas urbanas como los procesos de subjetivación propios de las metrópolis contemporáneas. (p. 71).

La revelación y el desencanto espiritual forman parte de un ciclo recurrente en las trayectorias religiosas en Brasil, especialmente en contextos populares donde lo sagrado es vivido de manera intensa, pero también inestable y atravesada por la experiencia cotidiana. En muchas trayectorias individuales, como la de Tim Maia, la adhesión a una doctrina se da como una epifanía transformadora, pero pronto se ve seguida por el desencanto ante sus límites, contradicciones o exigencias. Esta lógica responde a lo que Birman (2006) identifica como una “espiritualidad de paso”, marcada por momentos de conversión intensa seguidos de rupturas abruptas, donde el sujeto busca “un nuevo orden simbólico para reorganizar su vida” (p. 102). En el caso de Maia, su paso por la Cultura Racional fue vivido como una revelación que reorganizó su rutina, su música y su discurso, pero terminó en rechazo y burla pública. Este vaivén espiritual no es excepcional, sino característico de un escenario religioso brasileño donde las disputas simbólicas y la movilidad entre credos configuran un mercado espiritual fragmentado. Así, la espiritualidad en Brasil se mueve entre la promesa de una verdad revelada y la constante reinención de caminos cuando esa promesa que se quiebra.

La vida de Tim Maia estuvo marcada por una mutación constante entre doctrinas, prácticas y creencias. Desde su infancia en el barrio de Tijuca, Maia tuvo contacto con el catolicismo popular, los cultos afrobrasileños y la creciente presencia evangélica. Ya adulto, su inmersión en el *soul* y el *funk* trajo consigo nuevas ideas del “espíritu” más ligadas al goce corporal que a la salvación trascendental. Esta movilidad espiritual no respondía a una lógica de conversión definitiva, sino a un movimiento errante, típico de las periferias urbanas, donde la combinación de creencias y la improvisación religiosa se vuelven una forma de estar en el mundo.

La música de Tim Maia puede ser entendida como un espacio de meditación espiritual, donde el sonido funciona como canal de conexión interior y de apertura hacia lo trascendente. Lejos de una espiritualidad recogida o silenciosa, la suya se expresa a través del ritmo, la repetición, la energía del *groove* y la intensidad emocional de su voz. Durante su etapa Racional, esta dimensión se hace explícita: las canciones contienen mensajes de elevación espiritual, armonía universal y autoconocimiento, sobre bases musicales hipnóticas que inducen una forma de trance. Tim Maia experimenta lo sagrado como revelación intensa pero también como fuente de desencanto. Su salida de la Cultura Racional fue más que un quiebre personal: fue una ruptura con la promesa de un orden espiritual totalizante. Desde entonces, su música se volvió más escéptica, más centrada en el placer y la desilusión. La experiencia espiritual deja de ser un camino de salvación y se vuelve parte del caos de la vida. En ese desencanto, sin embargo, persiste una forma de fe, la confianza en el poder de la música como energía transformadora.

Así, la espiritualidad en Tim Maia no se inscribe en un marco doctrinal, sino en una mística de la experiencia, en un modo de vivir al límite donde la risa, el exceso, la fe y la caída conviven. En su repertorio carioca, el espíritu de malandro no es un obstáculo a la elevación, sino el camino mismo: contradictorio, impredecible, profundamente humano. Tim Maia no fue un gurú, pero sí un médium del alma urbana brasileña, donde lo religioso no está en el cielo, sino en la calle, en el cuerpo que goza y en la voz que arde. El misticismo de Maia revela la intensidad con que vivió, su entrega total a la música y la forma sublime en que interpretaba el *soul*. El escenario se vuelve un altar sacrílego, donde el malandro se transforma en predicador, no desde la moral sino desde la emoción, la energía y la sinceridad absoluta. En este sentido, su espiritualidad no es vertical sino horizontal: se expresa en el vínculo con el público y en la comunión rítmica que ocurre en el momento del espectáculo.

El “espíritu de malandro” que define la relación de Tim Maia con la religión permite pensar una espiritualidad indisciplinada, mestiza y profundamente popular. Su paso por diferentes credos no fue un fracaso, sino una forma de búsqueda viva abierta y realista. En sus canciones, lo espiritual no es un discurso abstracto sino una fuerza que se baila, se canta, se goza. Maia no ofrece un modelo de santidad, sino una experiencia de lo sagrado

que se confunde con la vida. Como malandro espiritual, su legado nos invita a pensar la fe desde el cuerpo, la calle y el deseo.

4.3 “Vale Tudo”, biografía del exceso

La vida privada de Tim Maia no puede separarse de su obra artística, ni mucho menos simplificarse a una sucesión de escandalosas anécdotas. Al contrario, su biografía personifica con intensidad los dilemas de la subjetividad negra y popular en Brasil, marcada por la desigualdad, la discriminación, el goce y la rebeldía. En este subcapítulo abordaremos la dimensión íntima de Maia no como un terreno opuesto a lo público, sino como un espacio donde se configuraron sus apuestas estéticas, éticas y existenciales. Su vida personal, al igual su música, fue regida por una ética de la desmesura, donde el “*Vale Tudo*” no fue una justificación del caos, sino una forma de enfrentar el mundo con autenticidad y desafío.

La lógica del exceso en Tim Maia no solo marcó su estilo de vida, sino que también se convirtió en una dimensión constitutiva de su estética musical y su figura pública. El exceso, en su caso, no puede ser reducido a una patología o a una desviación individual, sino que debe entenderse como una forma de habitar el mundo, profundamente vinculada a una ética popular del desborde, donde el cuerpo, el placer y la voz no conocen límites. Maia bebía, comía, amaba y cantaba con la misma intensidad incontrolable, como si cada acto debiera ser vivido al máximo, sin concesiones. Demasiada droga, demasiado alcohol, demasiada hierba y todo al mismo tiempo (Thayer, 2014, p. 184).

Esta intensidad de vivir se representaba perfecto en su sonoridad: bajos pesados, rítmica envolvente y una voz que, incluso rota, mantenía una potencia emocional arrolladora. Su lógica del exceso puede leerse, entonces, como una forma de romper con los límites impuestos por la industria, la moral y el racismo, afirmando su derecho a ser demasiado en un mundo que intentaba recortarlo. En lugar de buscar equilibrio, Tim Maia hizo del desequilibrio una estética y la vistió como ropa propia.

La relación entre libertad y placer en Río de Janeiro está profundamente enraizada en las formas populares de vivir el cuerpo, el tiempo y el espacio urbano. A diferencia de los modelos de libertad centrados en la autonomía racional o el deber cívico, en Río de Janeiro la libertad suele expresarse en clave sensorial y festiva: a través del baile, del goce, del humor, de la música, de la improvisación en lo cotidiano. Como señala el antropólogo Roberto DaMatta (2002),

La calle es el espacio del encuentro, de la libertad y de la improvisación, donde se manifiestan las tensiones y ambigüedades de la vida social brasileña. En ella, el

individuo se desprende de las ataduras del hogar y de los papeles fijos del mundo privado para asumir una identidad más pública, más abierta a la negociación y al juego. (p. 109)

Esta libertad vinculada al placer corporal tiene raíces en las culturas afrobrasileñas, en el carnaval y en la tradición del malandro, figura ambigua que combina astucia, seducción y desobediencia. En este marco, artistas como Tim Maia encarnan una ética carioca del placer que no es mero hedonismo, sino una respuesta histórica a la exclusión, al control social y a la represión. Como plantea DaMatta (2002):

La música en el carnaval carioca no es solo sonido o arte: es placer corporal, es danza, es sensualidad y también una forma de participación colectiva. En Río, la música invade las calles y transforma la ciudad en un espacio donde los cuerpos pueden exhibirse, tocarse y gozar de una libertad que, en otros contextos, sería reprimida. (p. 140)

Así, en la experiencia carioca, libertad y placer no se oponen a la seriedad, sino que constituyen una forma legítima de afirmación de vida. En Maia la búsqueda del placer fue una brújula ética en la vida, entendida no como materialismo vacío, sino como forma de albedrío. En un país entrecruzado por la moralidad y la represión, el músico devenido personaje, defendió el derecho a gozar, comer, drogarse y decir lo que pensaba sin pedir permiso. Esta postura que lo enfrentó con productores, periodistas, colegas, amigos y hasta con su propia madre fue también una afirmación estética. En la música de Maia, que exuda sensualidad, deseo y alegría, la libertad no era una abstracción política, sino una práctica cotidiana que empezaba por el cuerpo, continuaba con el músico y terminaba en la persona.

La desobediencia de Tim Maia tuvo como uno de sus principales blancos a la industria musical. Maia se negó a ajustarse a los protocolos comerciales y obedecer horarios, llegó tarde o no se presentó a conciertos, rechazó hacer playback en la televisión y exigió control artístico sobre sus discos (referencia). Se enfrentó con las disqueras en defensa de su visión y sus demandas lo convirtieron en una figura temida por los ejecutivos de los sellos. Para él, la ética de la autenticidad era más importante que la rentabilidad y no solo un capricho. Esta postura lo marginó muchas veces, pero también cimentó su leyenda. En un contexto de fuerte control corporativo, su indisciplina fue un acto de resistencia. La anécdota de Motta que recoge Heck (2012) relata la forma delirante de relacionarse con sus editores:

En 1971, recién salido del gran éxito de su primer álbum, Tim fue a Londres y se dio un capricho. Fumó, inhaló, bebió, viajó con ácido, escuchó música, discutió con su esposa y regresó a Brasil con 200 dosis de LSD para repartir entre sus amigos. Nada más llegar, se dirigió a las oficinas de Philips (la discográfica), a las que llamaba "Flips", donde visitó varios departamentos, empezando por los que

consideraba más "normales", como los de contabilidad y legal. Allí saludó al jefe y repitió la misma introducción con voz tranquila y amable: "Esto es LSD, que te abrirá la mente, mejorará tu vida y te hará una persona mejor y más feliz. Es muy simple: no tiene efectos secundarios. No es adictivo y solo hace bien. Lo tomas así...". Se ponía el ácido en la boca, lo tragaba y dejaba otro en recepción. Como era uno de los artistas con más ventas de la compañía, a todos les pareció gracioso. En los departamentos de producción y periodismo, los regalos fueron un éxito. Incluso Andre Midani, el presidente de la compañía, recibió el suyo. Tim regresó a casa en su jeep, seguro de haber salvado el alma de "Flips". (p. 1)

La porfía inusual de Maia con el mercado discográfico se sostenía en que su música era un producto exitoso. La demanda por sus discos y conciertos le permitió enfrentar a una industria que supo soportarlo a punta de entradas y regalías. Maia defendía el derecho a grabar lo que quería, como quería, sin someterse a los moldes comerciales. Sobre como Maia invadía espacios corporativos, Thayer (2019) relata:

Tim era un consumidor habitual de drogas, sobre todo marihuana, que según él tenía efectos positivos de paz e inspiración artística. Al grabar en Philips, todos sabían cuándo Tim estaba en un descanso, porque el olor a marihuana que emanaba de las rejillas de ventilación delataba su lugar favorito para fumar porros: la sala del aire acondicionado central. Pero este era el clásico Tim Maia: incluso cuando se tomaba un descanso, estaba creando una escena. (p. 28)

Su enfrentamiento con la industria alcanzó su punto más tenso durante su etapa Racional, cuando empezó a grabar, editar y distribuir de forma independiente sus discos rompiendo del todo con las disqueras. Esa iniciativa, aunque económicamente desastrosa, mostró su deseo de autonomía frente al aparato comercial. Esta adopción de nuevas formas comerciales para desarrollar su obra también cabe en el espíritu antropófago que atraviesa toda la obra y vida Maia. Thayer (2019) recoge la opinión sobre la visión de Maia del que fuera su guitarrista y amigo *Paulinho Guitarra*:

No tenía ese deseo de ser una estrella; quería formar parte de una banda, de un equipo. No le gustaba el rock, pero le encantaba el enfoque y el estilo de vida del rock and roll. Le encantaba el ambiente y la atmósfera del rock and roll. Decía: "Mierda, tío, las bandas de rock and roll de São Paulo están totalmente organizadas. Tienen roadies que lo preparan todo y se aseguran de que todo esté perfecto. Tienen el mejor equipo: Fender, Gibson. Nosotros, los cantantes aquí [en Río], no tenemos nada". (p. 32)

Su obstinación no fue solo personal, sino también política. Detrás de su figura escandalosa, Tim Maia encarnaba una forma de resistencia existencial profundamente humana. Su vida estaba atravesada por pérdidas, racismo, frustraciones y contradicciones,

pero también por una fuerza vital que se negaba a ceder. No se trataba de una resistencia organizada ni de una militancia, sino de una ética de la supervivencia y de afirmación: cantar, amar, reír, desobedecer, aun cuando el mundo se caía. Como tantos otros artistas populares, su rebeldía fue una forma de existir sin pedir perdón.

La resistencia existencial de Tim Maia se expresó no solo en su negativa constante a someterse a las normas, expectativas y disciplinas impuestas tanto por la industria musical sino por la sociedad en general. Desde su juventud en el barrio de Tijuca, pasando su periplo por Estados Unidos hasta sus constantes choques con directores de disqueras, Maia se posicionó como un sujeto que vivía al margen de lo permitido, sosteniendo una ética de la autenticidad que se volvió parte de su legado. Estuvo preso tanto en Brasil como en Estados Unidos y en varias ocasiones fue internado por consumo abusivo de drogas o por problemas de salud graves derivados de su estilo de vida, pero siempre regresó al ruedo, haciendo de su cuerpo un campo de batalla entre placer y autodestrucción. Incluso, cuando sus relaciones personales se rompían o su salud se deterioraba, Maia sostenía una vida orientada por la entrega total a la música, al deseo y a su verdad.

Esta postura, muchas veces leída como insensatez, puede entenderse como una forma profunda de resistencia existencial frente a un mundo que intentaba reducirlo a un estereotipo o encauzarlo en moldes normativos. Sobre el desgaste que esta actitud provocaba en su entorno laboral y su vínculo con Eduardo Araujo, amigo y colega que lo cobijó durante la etapa previa a la fama cuando Maia aun buscaba su oportunidad, Thayer (2019) relata:

Miembro de la escena *Jovem Guarda* de São Paulo, pero con una imagen de rock más cruda, la carrera de Eduardo iba viento en popa cuando generosamente acogió bajo su protección al sin hogar y luchador Tim. "Cuando vivió mucho tiempo conmigo en el Hotel Danube, era un tipo rechazado por todos, todos los músicos, los productores; todos lo juzgaban porque había estado en la cárcel". (p.27)

La vida amorosa de Tim Maia también fue intensa, libre y desordenada. Tuvo múltiples relaciones, hijos con distintas mujeres, naturales y adoptivos. En varias ocasiones reconoció públicamente que no fue un padre presente. Aun así, sus canciones están llenas de afecto, de confesiones amorosas, de un deseo de ternura que convivía con su carácter explosivo. Su paternidad, como su vida afectiva, estuvo marcada por la contradicción: cariño y distancia, reconocimiento y ausencia. Esta dimensión íntima revela a un hombre que, pese a su imagen de gigante inquebrantable, lidiaba con sus propias carencias. La vida amorosa y la paternidad, especialmente en contextos populares urbanos, están atravesadas por dinámicas complejas marcadas por la desigualdad social, el trabajo informal y la precariedad afectiva. En muchas familias, la figura paterna aparece como intermitente o ausente, no solo por abandono, sino también por las condiciones materiales que dificultan el ejercicio sostenido de la paternidad. Como señala DaMatta (1979):

La autoridad, cuando se impone de arriba hacia abajo, es contestada por la *malandragem*, que encarna precisamente la ausencia de un padre claro y presente. En el fondo, el malandro es la figura del hijo que vive sin padre, es decir, sin una autoridad moral y legal constante — y por eso necesita negociar, improvisar y engañar para sobrevivir. (p. 185).

En este contexto, la vida amorosa también tiende a ser inestable, marcada por relaciones afectivas intensas, pero muchas veces atravesadas por celos, violencia simbólica o disputas económicas. Estas configuraciones no deben leerse como desviaciones, sino como formas particulares de organizar el afecto y la responsabilidad en condiciones sociales adversas. Figuras como Tim Maia, con sus múltiples relaciones y su paternidad dispersa, reflejan no solo una biografía personal, sino también una estructura social en la que el amor y el cuidado se ejercen de manera desigual y muchas veces conflictiva.

A lo largo de su vida Maia vivió bajo la lógica del exceso en el comer, en el beber, en el consumo de drogas, en el amor, en la música. Su cuerpo grande, su voz potente y su presencia escénica eran expresiones de una subjetividad que se negaba a ser contenida o domesticada. Sobre esta voracidad Thayer (2019) relata:

Tim Maia nunca estuvo satisfecho. El *soul brother* número uno de Brasil tenía un apetito voraz por las indulgencias tanto carnales como filosóficas. Entre sus docenas de éxitos, y otros que deberían haber sido, se encuentran apasionadas odas al chocolate, las mujeres, la mortalidad y su ciudad natal, Río de Janeiro. El público brasileño recuerda a Tim como un niño-hombre gordo, arrogante, hilarante, indulgente y, sin embargo, amado, que murió prematuramente. (p. 3)

La muerte de Tim Maia estuvo cargada de simbolismo y coherencia con la intensidad de su vida. Cayó desplomado en el escenario, en plena actuación, como si su cuerpo no pudiera separarse de la música ni siquiera al morir. Este final dramático y profundamente performático puede leerse como una continuidad de su ética pero que, sin embargo, detrás de ese desenlace también habita una historia íntima y marcada por la ausencia de la figura de su padre fallecido cuando Maia era aún adolescente. Sobre el impacto silencioso pero persistente en su juventud Thayer (2019) aclara:

La muerte del padre de Tim en 1959, la disolución de los Sputniks y la cancelación del show en Imperial le hicieron ver al joven Tim que necesitaba encontrar una nueva escena. Siempre había hablado de viajar a Estados Unidos, pero su padre era un vehemente antiamericano, así que, sin nada que lo mantuviera en Tijuca, planeó su huida a Estados Unidos. (p. 21)

La pérdida temprana de esa figura paterna estructuró un deseo constante de aprobación y una profunda dificultad para construir vínculos afectivos estables. En ese sentido, su muerte puede ser vista no solo como el colapso físico de un cuerpo llevado al

límite, sino también como la culminación de una trayectoria existencial marcada por la falta, por la búsqueda incesante de amor, y por la imposibilidad de escapar de sus propios fantasmas.

El exceso en la vida de Tim Maia, no debe ser leído solo como autodestrucción, sino también como una forma de afirmación, una respuesta corporal a las restricciones sociales impuestas a los cuerpos negros y pobres. Así, con todas sus contradicciones, excesos y momentos de genialidad, revela una ética singular que escapa a los marcos normativos. No se trató de una moral disciplinada ni de una ética de la renuncia, sino de una ética del deseo, de la libertad y de la autenticidad. Maia vivió según sus propias reglas, defendiendo con vehemencia su derecho a decir, cantar, amar, fallar y empezar de nuevo, aun cuando eso significara confrontar a la industria, a sus vínculos personales o a sí mismo. Como artista y como hombre, sostuvo una ética vital que priorizaba la verdad emocional por sobre la corrección social, y que hacía de cada gesto una afirmación de existencia. Heck (2012), ejemplifica:

A medida que su carrera avanzaba Tim se fue asemejando cada vez más a los personajes folclóricos sobre los que le gustaba cantar: los malandros, alguien en quien había que tener cuidado al confiar. Era famoso por no presentarse a sus propios conciertos y por a veces aparecer tan borracho que no podía actuar. Cuando aparecía, aterrorizaba al técnico de sonido exigiéndole: “¡Más graves! ¡Más agudos! ¡Más volumen! ¡Más TODO!” (p. 1)

Su música y su vida fueron inseparables: ambas constituyen un testimonio potente de una subjetividad negra y popular que eligió vivir al límite como forma de resistencia. En tiempos de domesticación y control, la figura de Tim Maia persiste como un emblema de una ética radicalmente humana: la de vivir sin máscaras, con intensidad y seguir hasta que duela. Maia vivió su vida privada con la misma potencia con que hacía música: sin concesiones ni medir consecuencias. Su biografía nos permite analizar el vínculo entre libertad y precariedad, entre deseo y soledad, entre éxito y exclusión. En su figura se condensan muchas de las contradicciones de la experiencia popular brasileña, donde la vida íntima se convierte también en espacio de lucha, de afirmación y de invención. El *Vale Tudo* de Maia no fue solo una consigna: fue una forma de existir en el mundo a su modo, aun cuando eso significara pagar un alto precio.

5. Conclusiones

Esta tesis es el resultado de una investigación cultural y musical en torno a la figura de Tim Maia, entendida no solo como la de un cantante popular brasileño, sino como un nodo privilegiado para pensar las tensiones históricas, sociales y simbólicas del Brasil del siglo XX. A través de una aproximación interdisciplinaria, se examinaron los distintos momentos, estilos y crisis que marcaron su carrera artística, su vida personal y su lugar en la memoria cultural.

Maia emerge, a lo largo de este texto, como un cuerpo desbordado por las contradicciones de Brasil y como una voz que encarna, de forma explosiva, las tensiones de su tiempo: modernidad y atraso, consumo y espiritualidad, raza y deseo, industria y marginalidad. Su trayectoria vital y musical no puede resumirse en una línea recta ni en una evolución ordenada. Es, más bien, una constelación caótica donde coexisten la invención de un *soul* brasileño, el fracaso de proyectos místicos, la sensualidad de la voz popular, la rebeldía contra las normas y la melancolía de quien nunca terminó de encontrar su lugar.

El trabajo se apoyó en diversas fuentes: discos, entrevistas, biografías, registros audiovisuales y textos académicos, así como en categorías de análisis provenientes de la antropología, los estudios culturales y la sociología de la música. De modo particular, se trabajaron conceptos como mestizaje, antropofagia cultural, sincretismo, modernidad periférica, democracia racial, rebeldía estética, entre otros. Estos fueron útiles para interpretar la figura de Tim Maia como síntesis y ruptura de las narrativas dominantes sobre lo popular en Brasil.

El mestizaje, más que una simple mezcla de formas o identidades, aparece en este trabajo como una estrategia activa de traducción cultural, un modo de negociar sentidos entre lenguajes desiguales, de reinventar lo propio a partir de lo ajeno y viceversa. En la obra de Tim Maia, el mestizaje no opera como fusión armoniosa, sino como fricción creativa: un lugar donde el *soul* estadounidense se reescribe en clave brasileña, donde la samba dialoga con el *funk* y donde las marcas raciales, de clase y de género son rearticuladas en un campo simbólico profundamente inestable. A través de esa operación traductora musical, corporal, espiritual, Tim Maia encarna una forma de mestizaje que no busca borrar las diferencias, sino hacerlas audibles, visibles, productivas. En ese sentido, su obra se vuelve testimonio de cómo la canción popular puede funcionar como un laboratorio de mestizaje crítico, un espacio de invención cultural desde los márgenes.

Si bien Brasil es muchas veces leído como un país de síntesis, modernidad y armonía, la figura de Tim Maia propone una lectura más conflictiva y menos apaciguada. Su vida y su música revelan las fricciones y los límites de esos relatos nacionales. Lejos de la imagen de una “democracia racial”, Tim Maia fue un artista negro que desafió el lugar

social que se le había asignado, cantando con desparpajo los placeres del cuerpo y los dolores de la exclusión. Lejos de un arte acomodado, su obra atraviesa excesos, rupturas y desvíos que lo conectan con una tradición malandra, dionisiaca y también profundamente popular.

En la trayectoria de Tim Maia, la literatura y la tecnología en clave de antropofagia aparecen como recursos fundamentales para su proyecto artístico, no siempre de manera explícita, pero sí profundamente operativos. La antropofagia, heredera del modernismo brasileño, se manifiesta en su capacidad de devorar influencias extranjeras para transformarlas en algo propio, visceralmente brasileño y popular. La literatura, aunque menos visible, atraviesa su obra en forma de narrativas de sí mismo, de reinención espiritual y de escritura de una voz marginal que disputa el derecho a contar su historia desde la desmesura. La tecnología sonora de los estudios de grabación, los sintetizadores y las técnicas de producción, se convierte en una herramienta de emancipación estética, permitiéndole moldear su sonido con libertad y romper con los moldes de la industria. En conjunto, estos elementos no solo ampliaron los límites de su música, sino que le permitieron crear un lenguaje híbrido y poderoso, capaz de hablarle tanto a los márgenes como al centro, tanto al presente como a una memoria futura que aún sigue vibrando con su voz.

Cuando se analizan desde la perspectiva de la antropofagia cultural, la asimilación y la resignificación son procesos fundamentales en la traducción cultural de la música y la literatura en Brasil. En un país profundamente marcado por la mezcla de lenguas, etnias, religiones y culturas, las letras de canciones han operado históricamente como espacios donde lo extranjero es absorbido y transformado en una expresión local, híbrida y crítica. La asimilación ocurre cuando elementos culturales foráneos (musicales, lingüísticos o temáticos) son incorporados en el repertorio brasileño, no como simples préstamos, sino como materiales vivos que dialogan con las realidades del país. Por su parte, la resignificación implica reescribir el sentido de esos elementos: traducir no es copiar, sino reinterpretar desde otro contexto. Cuando Tim Maia canta en inglés o cita a James Brown en un marco antropófago, lo hace no para imitar, sino para insertar esos signos en un nuevo sistema de sentido brasileño.

En la vida y la obra de Tim Maia, el cuerpo, la fe y el caos se entrelazan como dimensiones inseparables de una existencia vivida al límite, sin concesiones ni medidas. Su cuerpo, negro, exuberante y excesivo, fue siempre más que un instrumento vocal: un territorio de placer, resistencia y desobediencia. La presencia de Maia desbordaba los moldes de lo normativo.

La fe, especialmente durante su etapa racional, no llegó como orden sino como delirio, como búsqueda desesperada de sentido en medio del ruido del mundo. Y el caos, lejos de ser un accidente, fue su forma de estar en el mundo, una lógica de vida que

rechazaba la disciplina, abrazaba lo imprevisible y convertía el desorden en potencia creativa. Juntos, cuerpo, fe y caos configuran no solo una biografía inestable, sino una poética de la existencia donde lo espiritual no excluye lo carnal, y donde la contradicción no es fracaso, sino lenguaje.

Como figura pública, como personaje mediático y como mito popular, Tim Maia también encarnó lo que la cultura brasileña muchas veces reprime: el exceso, la desobediencia, la risa grosera, el cuerpo fuera de norma. De ahí que su legado no sea solo musical, sino también ético y político: Tim Maia representa una forma de estar en el mundo que no pide permiso, que no busca encajar, que desafía con su sola existencia las normas de lo correcto, de lo moderno, de lo limpio. En sus discos, en especial los del período Racional, Tim Maia encarna la búsqueda de sentido en un mundo mercantilizado. Su adhesión al culto de la Cultura Racional no fue simplemente una anécdota excéntrica, sino una grieta por donde se filtraron otros modos de pensar el cuerpo, la voz y el cosmos. Allí, la religión no se opone a lo mundano, sino que lo habita, lo recodifica, lo subvierte. La espiritualidad no es renuncia, sino un delirio que desborda incluso al propio Tim.

El mestizaje en la obra de Tim Maia no puede comprenderse como una simple estrategia de traducción ni como un diálogo entre culturas que mantienen su identidad intacta. Por el contrario, lo que su música encarna es una fuerza de unión orgánica, caótica y transformadora, donde las diferencias no se explican ni se traducen, sino que se funden, se contaminan y se rehacen mutuamente. Tim Maia no “toma "influencias" del *soul*, del *funk*, del *rhythm and blues* o de la samba para adaptarlas o reinterpretarlas desde una conciencia reflexiva o técnica: las devora sin filtros, en un gesto profundamente antropofágico, visceral, donde la distancia entre lo propio y lo ajeno simplemente deja de existir. Su mestizaje no se organiza según una lógica de préstamos o referencias, sino desde una intensidad que anula la separación entre las fuentes y produce algo radicalmente nuevo, impuro, desbordado.

En este sentido, romper con la idea de influencia es romper también con una visión jerárquica y ordenada de la historia musical, donde los flujos culturales se estudian como impactos desde un centro hacia una periferia. En Tim Maia estas categorías simplemente desaparecen: hay cuerpos sonoros que se cruzan, hay deseos que estallan, hay tecnologías que alteran el timbre y la experiencia del tiempo. El mestizaje en su obra no es el resultado de un proceso consciente de elección estilística, sino una forma de existencia musical, una estrategia corporal y espiritual de invención. Al no traducir ni adaptar, sino al unir desde el exceso, su música encarna una visión del mestizaje que no concilia, sino que desarma, que no organiza, sino que empuja hacia lo nuevo sin garantías. En esa fusión inestable, Tim Maia rompe con los marcos tradicionales del análisis musical y, al hacerlo, reclama el derecho a una identidad mestiza no como síntesis pacificada, sino como fuerza en permanente mutación.

En la figura de Tim Maia convergen, traducción y tecnología como elementos inseparables de una poética profundamente mestiza y radical. Su obra no responde a una lógica de pureza ni a una trayectoria lineal, sino a un movimiento constante de traducción cultural, donde sonidos extranjeros son devorados, reelaborados y lanzados al mundo con acento propio. La antropofagia no fue solo una estrategia estética, sino una forma de vida: Tim absorbió influencias, cuerpos, doctrinas y tecnologías, las mezcló con literatura callejera y espiritualidades marginales, convirtiéndolas en música. En ese proceso, el cuerpo aparece como lugar de deseo y rebeldía, la fe como apuesta desmesurada por otros mundos posibles y el caos como condición productiva, no como error. Tim Maia no buscó resolver esas tensiones, sino vivir en ellas, hacerlas sonar, convertirlas en ritmo y voz. Su legado no es el de una síntesis armónica, sino el de una creación turbulenta que, desde la inestabilidad, revela la potencia subversiva de lo popular.

El estudio de la figura de Tim Maia, en tanto punto de cruce entre música popular, raza, espiritualidad, tecnología y mestizaje, abre un potente campo de proyección para investigaciones futuras tanto dentro de los estudios culturales y musicológicos como en áreas afines como la antropología, la sociología del arte y la historia intelectual latinoamericana. Su obra permite repensar nociones clave como modernidad periférica, traducción cultural, subjetividad popular y resistencia estética desde un enfoque situado, afectivo y no lineal.

A su vez, el análisis de Tim Maia habilita comparaciones con otros artistas que encarnan tensiones similares entre industria y marginalidad, entre cosmopolitismo y localismo, así como nuevas indagaciones sobre las tecnologías del cuerpo, la performatividad racial y las espiritualidades no institucionalizadas en el ámbito musical. Desde esta perspectiva, el caso de Tim Maia no solo enriquece la comprensión del Brasil contemporáneo, sino que ofrece una plataforma crítica para estudiar cómo la cultura popular puede convertirse en laboratorio simbólico de los conflictos sociales, afectivos y políticos de América Latina.

El desarrollo metodológico de esta investigación sobre Tim Maia, centrado en una lectura interdisciplinaria, situada y crítica de la cultura popular, ofrece un modelo replicable para abordar otros estudios sobre artistas latinoamericanos que, como él, condensan tensiones sociales, raciales, estéticas y espirituales en su obra. Lejos de restringirse a una aproximación biográfica o musicológica convencional, este enfoque articula herramientas provenientes de los estudios culturales, la antropología, la sociología del arte y la crítica literaria para leer al artista como un agente simbólico complejo, cuya producción excede los límites del arte y se inscribe en una trama histórica y política más amplia.

Este modelo parte de la contextualización radical del artista, entendiendo que su obra no puede aislarse de los procesos sociales, tecnológicos y afectivos que la producen. Además, considera los conceptos de mestizaje, traducción cultural, corporalidad,

espiritualidad popular y modernidad periférica no solo como categorías analíticas, sino como modos de lectura que permiten acceder a dimensiones invisibilizadas de la creación artística. La clave está en concebir al artista no como un genio aislado ni como un reflejo pasivo de su contexto, sino como un productor de sentido, capaz de disputar narrativas, resignificar lenguajes y proponer nuevos modos de existir en el mundo.

Esta metodología puede aplicarse, por ejemplo, al estudio de músicos como Chavela Vargas, Mercedes Sosa, Violeta Parra, Caetano Veloso, Rubén Blades, Gustavo Cerati o Tego Calderón, entre muchos otros, poniendo atención a cómo sus trayectorias dialogan con la historia social, las tecnologías del sonido, los repertorios afectivos, las prácticas de archivo y las formas de lo popular en América Latina. En todos los casos, lo fundamental es abordar la obra artística como un lugar de cruce entre lo estético y lo político, lo individual y lo colectivo, lo local y lo transnacional, abriendo así caminos para una crítica cultural latinoamericana más situada, sensible y plural.

Desde las raíces africanas del samba y el *maracatu*, hasta la influencia europea en las *modinhas* o el *choro*, pasando por la herencia indígena y las transformaciones urbanas del *forró*, el *funk carioca* o el *pagode*, la música brasileña no puede reducirse a una sola forma ni a una identidad homogénea. Cada región aporta sus ritmos, instrumentos y lenguajes: el *axé* de Bahía, el *brega* del norte, el *sertanejo* del interior, el rap de São Paulo. Esta pluralidad no solo enriquece el panorama sonoro del país, sino que también cuestiona cualquier intento de definir una brasilidade única. La trayectoria de Tim Maia se sitúa justamente en ese cruce: un artista que absorbió las sonoridades del *soul* estadounidense, las tropicalizó con *swing* y samba, y devolvió al mundo una forma sonora híbrida, brasileña en su cadencia, pero universal en su emoción.

En conclusión, hablar de Tim Maia es hablar de un artista que expandió los límites de la canción popular brasileña al tiempo que los puso en crisis. Es pensar el mestizaje más allá de la armonía, la modernidad más allá del progreso, la música más allá del mercado. Tim Maia, con su voz áspera y su vida intempestiva, nos sigue recordando que la cultura no es un lugar de coherencia, sino un campo de disputa donde los márgenes también pueden cantar.

6. Bibliografía

- Alberto, P. (2015). Quando o Rio era Black: soul music no Brasil dos anos 70. *História: Questões & Debates*, 63(2), 41–89.
- Andrade, O. (1928). Manifiesto antropófago. *Revista de Antropofagia*, 1(1).
- Barthes, R. (1993). El grano de la voz. En *Lo obvio y lo obtuso* (pp. 295–303). Paidós.
- Benjamin, W. (1996). La tarea del traductor. En D. López García (Ed.), *Teorías de la traducción: Antología de textos* (pp. 335–347). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Birman, P. (2006). *O que é religião?* Brasiliense.
- Castoriadis, C. (1975). La institución imaginaria de la sociedad. Tusquets Editores.
- Domingues, P., & Medeiros, C. A. (2014). Black Rio: música, política e identidade negra. *Revista Brasileira de História*, 44(95), s/pág.
- Echeverría, B. (1994). Modernidad, mestizaje cultural y ethos barroco. UNAM.
- Fanon, F. (2009). Piel negra, máscaras blancas (A. Rodríguez, Trad.). Akal. (Obra original publicada en 1952).
- Fayet Sallas, A. L., Peters, A. P., Giller, M., & Panis Kaseker, M. (2013). La modernidad y los imaginarios sonoros de Brasil. *Comunicação, Mídia e Consumo*, 10(29), 77–100.
- Ferreira, G. (1969). Vanguarda e subdesenvolvimento: Ensaio sobre arte. Civilização Brasileira.
- Foucault, M. (1976). Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión. Siglo XXI.
- Galera-Núñez, M. (2021). Paisajes sonoros íntimos: Un estudio de caso sobre los imaginarios sonoros. *Música Hodie*, 21, s/pág.
- García Canclini, N. (2001). Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Paidós.
- Garramuño, F. (2016). Todos somos antropófagos: Sobrevivencias de una vocación internacionalista en la cultura brasileña. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, (60), 1–10.
- Guimarães, A. (2002). Democracia racial: El ideal, el pacto y el mito. *Estudios Sociológicos*, 20(2), 305–333.

- Heck, P., Thayer, A., & Motta, N. (2012). *Tim Maia, biography. En Nobody Can Live Forever: The Existential Soul of Tim Maia. Luaka Bop.*
<https://www.luakabop.com/artists/tim-maia>
- Martins, L. M. (2021). Performances do tempo espiralar: Poéticas do corpo-tela. *Perspectiva*.
- Matta, R. (2002). Carnavales, malandros y héroes: Hacia una sociología del dilema brasileño (M. Pérez Sánchez, Trad.). FCE. (Trabajo original publicado en 1979).
- Molina García, M. (2015). La presencia escénica del individuo: Análisis conceptual y empírico de los factores determinantes [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid].
- Napolitano, M. (2010). MPB: A trilha sonora da abertura política (1975/1982). *Estudos Avançados*, 24(69), 389–402. <https://doi.org/10.1590/S0103-40142010000200024>
- Nitschack, H. (2016). Antropofagia cultural y tecnología. *Universum* (Talca), 31(2), 157–171. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762016000200010>
- Luz, A. (2019). Lo popular es político: Reflexiones en torno al Tropicalismo. *Millcayac - Revista Digital de Ciencias Sociales*, 6(10), 307–318.
- Oliveira-Gerolamo, I. (2021). La canción reflexiva: En torno al estatuto crítico de la música popular en Brasil. *Aisthesis*, (69), 11–35. <https://dx.doi.org/10.7764/69.1>
- Orozco-Espinel, P. (2019). Carmen Miranda en Hollywood (1939–1945): En el centro de la pantalla, al borde de la historia. *Palabra Clave*, 22(4), s/pág.
- Ortiz, R. (1988). *A moderna tradição brasileira*. Brasiliense.
- Palombini, C. (2009). Soul brasileiro e funk carioca. *Opus*, 15(1), 37–61.
- Ramos, E. M. (2001). *Modernismo e identidade nacional*. Jorge Zahar.
- Rolnik, S., & Guattari, F. (2006). *Micropolítica: Cartografias do desejo*. Editora Vozes.
- Sánchez, F. (2008). *Brasília: Utopía y modernidad en el siglo XX*. Ediciones Gustavo Gili.
- Santos Souza, N. (1983). *Tornar-se negro: As vicissitudes da identidade do negro em ascensão social*. Graal.
- Schwarz, R. (1977). *Ao vencedor as batatas: Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. Duas Cidades.
- Szendy, P. (2008). *Escuchas: Una historia de nuestras orejas* (P. Engelmann, Trad.). Adriana Hidalgo Editora.

Tatit, L. (2002). *O cancionista: Composição de canções no Brasil*. Editora da UNICAMP.

Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Thayer, A. (2006). Black Rio, el capítulo perdido del soul y la cultura DJ en Brasil. *Waxpoetics*, (16), s/pág.

Thayer, A. (2019). *Tim Maia Racional Vols. 1 & 2. 33 1/3 Series*. Bloomsbury.

Trotta, F. (2015). Prejuicios, incomodidades y rechazos: Música, territorialidades y conflictos en el Brasil contemporáneo. *Anthropologica*, 36(40), 165–191.

Wisnik, J. (2007). Entre o erudito e o popular. *Revista de História*, (157), 55–72.