



LUCAS MATEUS SILVA

<https://orcid.org/0000-0001-6743-2498>

lucasmateusms10@hotmail.com

UNESPAR – Universidade Estadual do Paraná

WILLIAM TEIXEIRA

<https://orcid.org/0000-0002-6622-378X>

william.teixeira@ufms.br

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Cantando lo no dicho: un análisis de los aspectos estructurales y semánticos de la canción “Hoje É Dia de El Rey” de Milton Nascimento

*Singing the Unspoken: An Analysis of the Formal
and Semantic Aspects of Milton Nascimento’s Song
“Hoje É Dia de El Rey”*

En este trabajo, exploramos los aspectos estructurales y semánticos que permean la canción “Hoje É Dia de El Rey” de Milton Nascimento, lanzada en el álbum *Milagre dos Peixes* en 1973. También analizamos los recursos utilizados por el artista para superar los desafíos inesperados de la censura impuesta a la canción debido a su contenido político. Demostramos cómo este hecho aparentemente externo al proceso creativo terminó por influir en el resultado final y discutimos de qué manera los elementos musicales pueden conferir a la canción su carácter de protesta. El propósito de nuestra investigación va más allá de una mera descripción de los procesos semánticos y estructurales, incluyendo el proceso de grabación; buscamos proporcionar una perspectiva que resulte en conocimientos prácticos aplicables a la interpretación de la canción, enriqueciendo así la experiencia de quienes la aborden desde una perspectiva artística o de performance.

Palabras clave: música popular brasileña, música de protesta, canción grabada.

This article investigates the formal and semantic aspects that permeate Milton Nascimento’s song “Hoje É Dia de El Rey”, featured on the album Milagre dos Peixes in 1973. It also analyses the resources the artist used in the face of the unforeseen challenges stemming from the censorship the song was subjected to because of its political content. It demonstrates how this fact, seemingly external to the creative process, ultimately influenced the result and discusses how the musical elements contribute to its character as a protest song. The research not only aims to present a description of semantic and formal processes, including the recording process, but also

to provide an insight into these areas, resulting in practical knowledge applicable to the performance of the song, thus enriching the experience of those who approach it from an artistic or performance perspective.

Keywords: Brazilian popular music, protest music, recorded song.

Introducción

En 1973, Brasil vivía los conocidos “años de plomo”¹, uno de los momentos más críticos del régimen militar, en los que la coacción y persecución de los opositores políticos se había intensificado desde la promulgación, en 1968, del *Ato Institucional N.º 5*. Entre innumerables consecuencias, este decreto (que estaría vigente hasta 1978) implementó la censura previa en los medios de comunicación y despojó al Congreso Nacional de sus atribuciones, otorgando al presidente de la república amplias facultades sobre las funciones legislativas (Coan 2020). En ese contexto y “en la medida en que buena parte de la vida musical brasileña en esa década estuvo basada en un intenso debate político-ideológico, el recrudecimiento de la represión y la censura previa interfirieron dramática y decisivamente en la producción y consumo de canciones”² (Napolitano 2002, 1).

Sin embargo, es interesante destacar que la música popular urbana en Brasil fue emergiendo cada vez más como un entramado de movimientos y sonidos que se convertirían en verdaderos hitos culturales de su historia, como el movimiento tropicalista de fines de la década de 1960 (Maia 2015). Milton Nascimento, que junto a Lô Borges y otros músicos de Minas Gerais adoptaron el Clube da Esquina, se preparaba a principios de los años 70 para una ambiciosa obra que, además de la grandilocuencia orquestal de los arreglos de Radamés Gnattali en “Tema dos Deuses”, contaría con renombrados artistas de la canción popular, como Clementina de Jesús y Dorival Caymmi.

No obstante, los tiempos no eran favorables a las aspiraciones miltonianas. De los once temas del disco, cinco fueron concebidos como obras instrumentales. Aun así, los vetos de la censura hicieron que ese número se elevara a ocho. Las letras de “Escravos de Jó” (Fernando Brant), “Hoje É Dia de El Rey” (Márcio Borges) y “Cadê” (Ruy Guerra) fueron total o parcialmente prohibidas (de “Escravos de Jó” solo se salvó una estrofa, cantada por Clementina de Jesus). Por su “contenido claramente político” –según la censora Marina de

¹ Período entre 1969 y 1974, bajo la presidencia del General Emílio Garrastazu Médici.

² “Na medida em que boa parte da vida musical brasileira, naquela década, estava lastreada num intenso debate político-ideológico, o recrudesimento da repressão e a censura prévia interferiram de maneira dramática e decisiva na produção e no consumo de canções”. Todas las traducciones son nuestras, si no se señala lo contrario.

Almeida Brum Duarte³– la letra de “Hoje É Dia de El Rey” fue completamente vetada y el dueto previsto entre Milton y Dorival Caymmi nunca se produciría (Fabris 2021). Es importante señalar que, en ese contexto, la obra de Milton y sus compañeros fue considerada como un proyecto “nacional / popular”, cuyo marco, en cierta medida acorde con los principios del Centro Popular de Cultura de la União Nacional dos Estudantes, demostraría, según la lógica de los censores, conductas arriesgadas y subversivas:

Después de 1964, con el inicio del régimen totalitario de la dictadura militar, los artistas se reorganizaron para luchar contra la opresión y hacer oposición, utilizando el arte como su arma más afilada. Los nuevos métodos y contenidos artísticos respetaron una determinada norma nacida en el seno de uno de los órganos de oposición: el Centro Popular de Cultura de la Unión Nacional de Estudiantes (CPC da UNE), cuyo objetivo era reformular las artes en el país en sentido contrario a las exigencias del régimen dictatorial. Ante la idea de milagro económico propuesta por el gobierno, los artistas querían mostrar a Brasil un país que no se había visto antes, es decir, mostrar la otra cara de la moneda a la población interesada en el arte y vinculada a la industria cultural como consumidora. La propuesta era exponer los males del país, discutir las diferencias sociales a través de temas de la cultura popular en el teatro, el cine y la música popular⁴ (Oliveira 2006, 49-50).

En este artículo probaremos de entender las relaciones semánticas que constituyen los fundamentos estructurales de “Hoje É Dia de El Rey”. Inicialmente, discutiremos la influencia de Dorival Caymmi y el cine como condicionantes de la poética en cuestión. A continuación, considerando el contexto sociocultural en el que tiene lugar la producción, partiremos del análisis del texto censurado y las implicaciones de su ausencia en el discurso con el objetivo de comprender las estrategias que utilizó el compositor para superar musicalmente el peso semántico de la palabra. Para ello, presentaremos un análisis de la estructura armónica de cada sección que permita señalar de qué manera el desarrollo armónico entre las secciones sugiere la percepción del *ethos* textual ausente, adoptando la metodología de Allan F. More para investigar el objeto en relación con las implicaciones del contexto social en su

³ Herdy, Thiago. 2015. “O encontro que a censura impediu. Milton Nascimento e Dorival Caymmi”. *Documentos Revelados*, 30 de julio, <https://documentosrevelados.com.br/o-encontro-que-a-censura-impediu-milton-nascimento-e-dorival-caymmi/>.

⁴ “Após 1964, com o início do regime totalitário da ditadura militar, os artistas se reorganizaram para lutar contra a opressão e fazer oposição, tendo na arte a arma mais pungente. Os novos métodos e conteúdos artísticos respeitavam certo padrão nascido dentro de um dos órgãos de oposição: o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), cujo objetivo era reformular as artes no país em direção oposta aos ditames do regime ditatorial. Ante a idéia de milagre econômico proposta pelo governo, os artistas queriam mostrar ao Brasil um país que não se via, ou seja, mostrar o outro lado da moeda à população interessada em arte e vinculada à indústria cultural como consumidora. A proposta era expor as mazelas do país, discutir as diferenças sociais mediante temas da cultura popular no teatro, no cinema e na música popular.”

proceso creativo. Tras los resultados del análisis, propondremos una discusión sobre las cuestiones planteadas por Theodor W. Adorno sobre las contradicciones implícitas en la música de protesta y cómo podemos ubicar la producción de Milton en este marco.

La influencia cinematográfica de Caymmi en “Hoje É Dia de El Rey”: estructura y metodología

En 1957, Dorival Caymmi lanzó su tercer álbum de estudio, *Caymmi e o Mar*. La música de obertura, una pequeña suite titulada “História de Pescadores”, está compuesta por seis pequeños movimientos: “Canção da Partida”, “Adeus da Esposa”, “Temporal”, “Cantiga de Noiva”, “Velório do Val” y “Na Manhã Seguinte”. Esta narración, también conocida como la *Suíte do Pescador*, cuenta la historia de un personaje que, junto a sus compañeros, se hace a la mar en una balsa con la esperanza de que la pesca sea fructífera para garantizar su sustento. A medida que se desarrolla la historia, Dorival va narrando, entre canción y canción, las glorias y desgracias del viaje del personaje.

La historia narrada por Dorival evoca una experiencia muy cercana a la cinematográfica, intercalando la narración con la precisa descripción de imágenes que ilustran cada pasaje, donde los recursos musicales utilizados reproducen a la perfección su atmósfera. Milton se inspiraría plenamente en este formato para la construcción temática de “Hoje É Dia de El Rey” y, como merecido homenaje, Caymmi sería la pareja ideal para cantarla a dúo. En una entrevista concedida a Chico Amaral (2018, 132), Milton afirma que su deseo en *Milagre dos Peixes* era componer una banda sonora o una película; no por casualidad, dos temas que formarían parte del disco (“A Chamada” y “Tema dos Deuses”) constituyeron la banda sonora del largometraje *Os Deuses e os Mortos* (1970), de Ruy Guerra.

De hecho, el cine siempre estuvo presente como una influencia permanente en el proceso creativo no solo de Milton, sino también de la mayoría de los músicos de Minas Gerais que rodearon el Clube da Esquina. Al respecto, Wagner Tiso, importante socio musical de Milton, declara:

Otra cosa que nos influenció mucho fue el cine. Três Pontas era la única ciudad del interior que tenía el famoso *cinemascope*. Sonido estereofónico. Íbamos al cine, pues, y era la única ciudad del interior en la que la banda sonora era cautivadora, porque era estéreo. Y aquello era una maravilla. La gente escuchaba, y luego comentaba la música. Yo salía con Bituca, iba a la plaza y empezaba a comentar⁵ (Amaral 2018, 67).

⁵ “Outra coisa que influenciou muito a gente era o cinema. Três Pontas era a única cidade do interior que tinha o famoso *cinemascope*, né? Som estereofônico. Então a gente ia ao cinema, e era a única cidade do interior que a trilha sonora encantava, porque era estéreo. E aquilo ali era uma maravilha. A gente ouvia, depois ia comentar as músicas. Eu saía com o Bituca, ia pra pracinha, começava a comentar”.

Como se puede apreciar, la grabación de “Hoje É Dia de El Rey” utiliza sofisticados recursos estereofónicos, corroborando no solo la espacialidad técnica de los elementos musicales, sino también contribuyendo al desarrollo de la historia. El escenario propuesto, situado en un probable contexto dictatorial, es el diálogo entre un hijo rebelde y un padre resignado, en una puesta en escena típicamente cinematográfica; sin embargo, al censurarse su contenido literario, el diálogo es reemplazado por vocalizaciones permeadas de lamento y de odio. De esta forma, al igual que en la suite de Caymmi, se utilizan recursos musicales específicos para evocar imágenes que ilustran cada momento de la narración.

La canción que utilizaremos como objeto de estudio es la grabación original del álbum *Milagre dos Peixes* de 1973⁶. La ficha técnica⁷ presente en el disco consta de la siguiente información:

HOJE É EL DIA DE EL REY

6:55

Milton Nascimento y Márcio Borges

Técnicos de sonido: Nivaldo, Toninho y Darcy.

1.ª parte

Guitarra: Nelson Ángel. Voz: Milton Nascimento. Percusión: Naná Vasconcelos. Batería: Paulinho Braga. Piano eléctrico: Wagner Tiso. Órgano: Novelli y Wagner Tiso. Saxofón: Paulo Moura. Director: Milton Nascimento.

2.ª y 3.ª parte

Voces: Milton Nascimento y Sirlan. Guitarra: Milton Nascimento. Guitarra: Nelson Ángel. Bajo y piano: Novelli. Percusión: Naná Vasconcelos. Pinarpa: Wagner Tiso. Órgano: Wagner Tiso. Saxo tenor: Nivaldo Ornelas. Batería: Paulinho Braga.

4.ª parte

Voces: Milton Nascimento y Sirlan. Bajo: Novelli. Percusión: Naná Vasconcelos. Batería: Robertinho Silva. Guitarra: Nelson Ángel. Saxo tenor: Nivaldo Ornelas. Arreglo: Wagner Tiso. Director: Paulo Moura. Coro: Milton Nascimento, Sirlan, Gonzaga Jr. Y Novelli. Violines: Giancarlo Pareschi (Spala), Alberto Jaffé, Alfredo Vidal, Jerzy Milewski, Nathercia Teixeira, Aizik Geller, Robert Arnaud y José de Lana. Guitarras: Murillo Loures, Arlindo Penteadó. Violonchelos: Peter Dauelsberg y Alceu de Almeida Reis. (P) 1973, 1994 EMI Music Brasil Ltda.

Tal y como se describe en la ficha técnica, la canción se divide en cuatro partes. Esta será la base estructural utilizada para el análisis de la obra, que se organizará en función de su duración. Los parámetros analizados, además de los aspectos armónicos, serán los motivos (rítmicos y melódicos), los tempos, arreglos y características vocales de cada movimiento. También se tendrá en cuenta el análisis de la manera en que el material fue arreglado en la mezcla sonora.

Adoptaremos para este análisis la metodología propuesta por Allan F Moore en su libro *Song Means: Analyzing and Interpreting Recorded Popular Song* (2012), en primer lugar porque su objeto (la canción popular grabada) y

⁶ Milton Nascimento. 2012. *Milagre dos peixes*. Abril Coleções, CD.

⁷ Información extraída de la reedición en CD editada en una entrega por la Editora Abril, en 2012.

objetivo (el análisis e interpretación del significado de la canción) coinciden con los de este trabajo. El enfoque de Moore, además, es especialmente interesante en la medida en que concibe la construcción de este significado no solo como una intersemiosis entre texto y música, como proponen la mayoría de las metodologías de análisis de canciones, sino porque supera el paradigma de la estructura al sistematizar la superposición entre el significado social de una canción y su proceso creativo. De esta manera, se ocupa de las estructuras musicales, más que en su formulación teórica, en sus usos prácticos, incluyendo también las técnicas de grabación aplicadas y la formación de una identidad, ya sea singularidad de la canción o identidad cultural, social y política derivada del proceso. La descripción de estas capas se llevará a cabo, por lo tanto, incluyendo la representación de Moore —el *soundbox* como herramienta de análisis de la mezcla—, de modo que los resultados extraídos, es decir, su significado social, puedan ser objeto de la sección de discusión que seguirá.

Análisis de la obra

Aspectos semánticos en el texto

En primer lugar, analizaremos las letras censuradas. Relacionaremos cada segmento con su correspondiente parte musical, de la cual indicamos su duración. También será necesario conocer su significado metafórico, ya que su significado semántico está directamente relacionado con el carácter de cada movimiento y, en ausencia del contenido textual, se hace necesario desarrollar nuevas herramientas para plasmar el discurso, como fue el caso de la vocalización utilizada al censurarse la letra. Para este análisis, proponemos interpretaciones hipotéticas sobre cómo se da la relación entre el contenido semántico literario y los acontecimientos sonoros de cada sección.

*Hoje É Dia de El Rey*⁸

Hoy es el día de El Rey

Autores: Milton Nascimento y
Márcio Borges

[1.ª Parte (0:00 – 0:57)]

FILHO: Não pode o noivo mais ser feliz
Não pode viver em paz com seu amor
Não pode o justo sobreviver
Se hoje esqueceu o que é bem-querer
Rufai tambores saudando El Rey
Nosso amo e senhor e dono da lei

HUJO: No puede el novio ya ser feliz
No puede vivir en paz con su amor
No puede el justo sobrevivir
Si hoy olvidaste lo que es querer bien
Redoble de tambores saludando El Rey
Nuestro amo y señor y dueño de la ley

⁸ Texto extraído del cuadernillo presente en la reedición en CD editada en una entrega por la Editora Abril, en 2012. Traducción al castellano de los autores del artículo.

Soai clarins pois o dia do ódio
E o dia do não são por El Rey

Suenan clarines para el día del odio
Y el día del no son por El Rey

[2.^a Parte (0:57 – 2:04)]

PAI: Filho meu ódio você tem
Mas El Rey quer viver só de amor
Sem clarins e sem mais tambor
Vá dizer: nosso dia é de amor

PADRE: Hijo mío, odio tienes
Pero El Rey quiere vivir solo de amor
Sin clarines y sin tambores
Ve a decir: nuestro día es de amor

FILHO: Juntai as muitas mentiras
Jogai os soldados na rua
Nada sabeis desta terra
Hoje é o dia da lua

HIJO: Recoge las muchas mentiras
Echa a los soldados a la calle
Nada sabes de esta tierra
Hoy es el día de la Luna

[3.^a Parte (2:04 – 3:07)]

PAI: Filho meu cadê teu amor
Nosso Rey está sofrendo a sua dor

PADRE: Hijo mío, dónde está tu amor
Nuestro Rey está sufriendo tu dolor

FILHO: Leva daqui tuas armas
Então cantar poderia
Mas nos teus campos de guerra
Hoje morreu a poesia

HIJO: Llévate de aquí tus armas
Entonces cantar podría
Pero en tus campos de batalla
Hoy murió la poesía

AMBOS: El Rey virá salvar...

AMBOS: El Rey vendrá al rescate...

[4.^a Parte (3:07 – 6:55)]

PAI: Meu filho você tem razão
Mas acho que não é em tudo
Se o mundo fosse o que pensa
Estava no mesmo lugar
Pai você não tinha agora
E hoje pior ia estar
FILHO: Matai o amor, pouco importa
Mas outro haverá de surgir
O mundo é pra frente que anda
Mas tudo está como está
Hoje então e agora
Pior não podia ficar

PADRE: Hijo mío, tienes razón
Pero me parece que no en todo
Si el mundo fuera lo que piensas
Estarías en el mismo lugar
Padre no tendrías ahora
Y hoy peor ibas a estar
HIJO: Mata el amor, poco importa
Pero otro surgirá
El mundo para adelante anda
Pero todo está como está
Hoy, antes y ahora
Peor no podía estar

AMBOS: Largue seu dono e procure nova
[alegria]
Se hoje é triste e saudade pode matar
Vem, amizade não pode ser com maldade
Se hoje é triste a verdade
Procure nova poesia
Procure nova alegria
Para amanhã...

AMBOS: Deja ir a tu amo y busca nuevas
[alegrías]
Si hoy es triste y la añoranza puede matar
Vamos, la amistad no puede ser mala
Si hoy es triste la verdad
Busca nueva poesía
Busca nuevas alegrías
Para mañana...

En la lectura del texto se percibe una clara alusión a la realidad de esa época, retratada a partir de metáforas, analogías y contenido irónico. Coincidimos con Meirelles, al considerar que las menciones en las letras aluden directamente a personajes históricos que permean no solo el imaginario social, sino la realidad concreta de la época, lo que nos lleva a entender las simbologías implícitas en el texto con esa connotación:

La narración presenta tres personajes principales: el padre, el hijo y El Rey. Este último, el antagonista, representa la figura de un dictador y tirano al que todos deben obedecer. Al establecer un diálogo con la situación que atravesaba Brasil y con la propuesta experimental y, en cierta medida, comprometida de este disco, llegamos a la conclusión de que este personaje representa posiblemente el régimen dictatorial vigente en el país en ese momento. Contra El Rey, tenemos el personaje del hijo, representado por la voz de Milton, quien demuestra una profunda rebeldía e indignación contra sus excesos. Finalmente, el personaje del padre, representado por la voz de Sirlan, aparece dialogando con su hijo, con la intención de apaciguar su espíritu revolucionario, predicando la compasión y el amor en lugar del odio⁹ (Meirelles 2018, 96).

En el mismo sentido, el diálogo es más que un mero conflicto generacional. Se presenta como una síntesis de las contradicciones históricas del período. Así, “el conflicto generacional retratado no trata solo de la tradición del padre y la transformación del hijo, sino también de quienes apoyaron –o se conformaron con– el golpe cívico-militar de 1964 y aquellos que se opusieron”¹⁰ (Coan 2020, 139). Musicalmente, el diálogo está impregnado de sonoridades afrolatinas, relacionadas íntimamente con las aspiraciones ideológicas y culturales de los sectores políticos de izquierdas de la época, hecho que se irá constatando durante el análisis.

Estructura armónica

En “Hoje É Dia de El Rey”, el contraste discursivo entre las secciones propicia la experimentación con texturas, ritmos y armonías que contribuirán a cimentar la narrativa del contenido textual ausente. Entre los aspectos más destacables está el uso de una armonía modal que, a partir del polimo-

⁹ “A narrativa apresenta três personagens principais: o pai, o filho e El Rey. Este último, o antagonista, representa a figura de um ditador e tirano a qual todos devem obedecer. Ao estabelecer um diálogo com a situação pela qual passava o Brasil e com a proposta experimental e, até certo ponto, engajada desse disco, chegamos à conclusão de que este personagem possivelmente representa o regime ditatorial vigente no país naquele momento. Contra El Rey, temos o personagem do filho, representado pela voz de Milton, o qual demonstra profunda revolta e indignação contra seus desmandos. Por fim, o personagem do pai, representado pela voz de Sirlan, aparece travando um diálogo com o filho, na intenção de apaziguar seu espírito revolucionário, pregando compaixão e amor ao invés de ódio”.

¹⁰ “O conflito de gerações relatado não se trata apenas do relativo à tradição do pai e à transformação do filho, mas também do relativo àqueles que apoiaram –ou se conformaram com– o golpe civil-militar de 1964 e àqueles que a ele se opuseram”.

dalismo, los intercambios y las modulaciones, dialoga con las principales características de la poética miltoniana. Esta terminología está en consonancia con la adoptada por Vicent Persichetti en su libro *Twentieth-Century Harmony* (1961), en el cual analiza, en el segundo capítulo, las estrategias de utilización de las sonoridades modales tras la aparición de la tonalidad. De forma sintética, los conceptos se definen de la siguiente manera:

El polimodalismo implica dos o más modos diferentes sobre uno o más centros de referencia, tanto en la melodía como en la armonía. [...] Cuando un mismo modo se desplaza de un centro de referencia a otro, tenemos una *modulación modal*. [...] Cuando hay un cambio de modos mientras el centro de referencia sigue siendo el mismo, tenemos un *intercambio modal*¹¹. (Persichetti 1961, 39-40).

Es importante señalar que los recursos modales utilizados por Milton en su obra parten de un contexto histórico específico, donde la práctica modal en el siglo XX había asimilado elementos de la tonalidad. Ribeiro (2014) identifica la práctica de ese período como modalismo postonal, donde a veces es posible observar remanentes de una práctica marcada por el hibridismo modal-tonal. A esto hay que sumar las circunstancias socioeconómicas del universo en el que se inserta la canción:

El modalismo postonal, a su vez, se manifiesta en la estructura armónica, casi siempre marcada por la hibridez, ya sea por la intercalación de elementos modales y tonales, o por la yuxtaposición de distintas modalidades. El cruce de materiales de las más diversas fuentes, tendencia recurrente en la música popular urbana, proviene no solo de la libertad creativa que caracteriza al género, sino, paradójicamente, de la necesidad de satisfacer algunas de sus demandas estilísticas y comerciales¹² (Ribeiro 2014, 328).

Utilizaremos esta base teórica para mostrar cómo los procedimientos armónicos en “Hoje É Dia de El Rey” se conciben desde una lógica predominantemente modal que permite, a partir de la contradicción presente en el diálogo entre los personajes del padre y el hijo, junto con la estructura armónica de cada sección, un desarrollo dialéctico que culmina con la superación de los conflictos retratados.

¹¹ “Polymodality involves two or more different modes on the same or different tonal centers. The modal strands may be melodic or harmonic. [...] When the same mode is moved from one tonal center to another a modal modulation exists. [...] when the modes change while the tonal center remains, modal interchanges result”. La traducción nuestra y el énfasis es añadido.

¹² “O modalismo pós-tonal, por sua vez, manifesta-se na estrutura harmônica, marcada quase sempre pelo hibridismo, seja pela intercalação de elementos modais e tonais, seja pela justaposição de modalidades distintas. O cruzamento de materiais provenientes das mais diversas fontes, tendência recorrente na música popular urbana, advém não somente da liberdade criativa que caracteriza o gênero, mas, paradoxalmente, da necessidade de atender a algumas de suas exigências estilísticas e comerciais”.

Análisis de la primera parte (0:00 – 0:56)

La canción comienza con un argumento crítico por parte del hijo, indignado por las supuestas implicaciones que representaría la figura autoritaria del rey. El hecho de que “No puede vivir en paz con su amor”, o incluso que “no puede el justo sobrevivir”, porque no es posible una realidad esperanzadora, van seguidos de irónicas menciones a El Rey, al que se asocia con el “día del odio y el día del no”. Justo en la introducción, es posible notar el carácter marcial del saxo (interpretado por Paulo Moura), que imita una trompeta que anuncia el conflicto (doblada por el piano eléctrico que busca la fusión tímbrica). El ostinato entre batería y bajo, doblado por la guitarra, establece el fluir necesario para la consolidación del ambiente (ejemplo 1).

Síntesis instrumental (fusión tímbrica)

The musical score consists of five staves. The top staff is for Saxo (treble clef, G major key signature, 2/4 time), featuring a melodic line with accents on the notes. The second staff is for Piano eléctrico (grand staff), with a rhythmic accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The third staff is for Guitarra (treble clef), with a rhythmic accompaniment. The fourth staff is for Bajo eléctrico (bass clef), with a rhythmic accompaniment. The fifth staff is for Batería (drum set), with a rhythmic accompaniment. The score is titled 'Ejemplo 1. Tema inicial (transcripción de los autores)'.

Ejemplo 1. Tema inicial (transcripción de los autores)

A continuación Milton entona una vocalización angustiada en una melodía que transita sobre un intercambio modal, cuya armonía, a partir del ostinato referencial en La menor, no define inmediatamente el centro modal, indicando posteriormente el IIm en La dórico; en este contexto, el IV7M (propio del jónico y presente en la cadencia plagal IV7M – Im desde el inicio de la primera sección) evidencia el carácter polimodal a partir de la cromatización en la cadena armónica, que, según Persichetti, es uno de los “dispositivos naturales en la escritura modal”¹³ (1961, 36), y la línea melódica vocal sigue sobre el modo menor hexacordal (con omisión del grado VI) (ejemplo 2):

¹³ “[...] are devices natural to modal writing”.

9
 Voz
 Guitarra

Ⓛa [dórico]..... jónico..... [dórico]..... jónico..... [dórico].....
 Im IV7M Im IV7M Im

15

Ⓛa dórico..... jónico..... dórico..... jónico.....
 IIm Im IV7M Im IV7M

Ejemplo 2. Alternancia modal del discurso armónico (transcripción de los autores)

Posteriormente, hay una incursión en la región modal de La eolio a partir del acorde de sexto grado. Aquí, el centro referencial permanece en La, caracterizándose como un cambio modal entre los modos dórico y eólico. Es interesante observar que, en el contexto, el acorde en cuestión presenta una estructura de cuartas superpuestas, favoreciendo la suspensión del período junto con el desfase métrico realizado por la guitarra en relación con la línea vocal. Otro punto importante son las ornamentaciones vocales realizadas por Milton a lo largo de la sección, sonidos característicos del canto folclórico de las tradiciones ibéricas (ejemplo 3):

Ⓛa [dórico].....
 Im IV ornamentos vocales

21
 Voz
 Guitarra

Ⓛa eólico.....
 IV

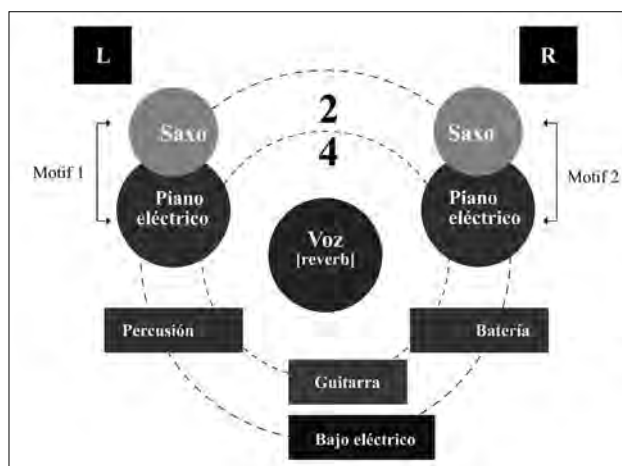
25

Ⓛa eólico.....
 Vm

29

Ejemplo 3. Cambio modal (transcripción de los autores)

A lo largo de toda la grabación podemos observar la peculiar forma en la que los elementos del arreglo se adaptan a la espacialización del estéreo, hecho que podemos constatar con mayor claridad en la primera parte. Es importante señalar que la profundidad que proporciona la distribución de los instrumentos entre los canales contribuye a la construcción del imaginario cinematográfico que tanto influyó en la poética miltoniana. La forma en que se dispusieron los objetos en la mezcla se representa aproximadamente en el siguiente esquema (ejemplo 4):



Ejemplo 4. Soundbox de la mezcla sonora en la primera parte (de los autores)

Análisis de la segunda parte (0:57 – 2:04)

El segundo movimiento comienza con un discurso aparentemente resignado, cuya melodía vocal se acompaña únicamente con un rasgueo de guitarra. El claro contraste denota la intención de diferenciar la imagen de un hijo –en la que hay un conflicto que necesita ser resuelto– con la de un padre cuyo lamento da impresión de acomodación, de apaciguamiento. El discurso también cambia en relación con el compás (9/8) y la armonía, con una polarización sobre la nota Re (región plagal de La). La estructura armónica influye en la discursividad del pasaje: la ambigüedad de la progresión (contextualmente en Re dórico) posibilita una primera lectura que sugiere acordes en segunda inversión (en el ejemplo siguiente, F/C y G/D). Sin embargo, debido al carácter suspendido del pasaje (marcadamente asociado al discurso del personaje paterno), optamos por interpretar esta configuración de cuarta y sexta en su lectura modal, debido principalmente al plagalismo, utilizado tanto en la estructura de los acordes como en la progresión armónica ($\flat VII - I$) sobre la que se construye la sección. Destaca el

acorde en Re mayor con bajo en Sol, configurando una estructura ambigua, cuya polarización melódica en Sol mayor (propia de la relación plagal) está armónicamente polarizada con relación a la quinta del acorde (La), siendo este, por tanto, el intervalo determinante para la consolidación estructural de Re mayor (en lugar de Sol mayor) (ejemplo 5):

[B]

♩ = 80 *Plagalismo (bVII-I)*

Voz
Fi-lho meu,

Guitarra

(Re) dórico.....
 ♭VII sus I sus ♭VII sus I sus

49 [polarización melódica en sol (sub)] plagalismo resolución plagal

sub/sub apolar en sol

(Re) dórico.....
 ♭VII I [mixolidio] ♭VII I sus

Ejemplo 5. Discurso armónico de la segunda sección (transcripción de los autores)

También en la segunda parte se presenta una sonoridad marcadamente ibérica en la progresión ♭II – Im, posibilitada, a priori, por la modulación modal a La frigio, configurando así la respuesta del hijo. El pasaje se basa de nuevo en intercambios modales, pasando por diferentes regiones con el La como centro de referencia. Sin embargo, en una clara manifestación híbrida de modalismo y tonalidad, Milton finaliza el pasaje con una resolución propia de la escala menor armónica. En este contexto, el contrabajo ejecuta el ostinato mientras que la guitarra rasgueada remite a sonidos latinoamericanos. Ya en los primeros compases, la voz refuerza el movimiento plagal, en el que el Sol de la melodía vocal convive con el ♭II de la progresión frigia. Finalmente, la resolución tonal favorece la asertividad discursiva del personaje del hijo, frente al discurso conciliador de la figura paterna (ejemplo 6):

The image shows a musical score for voice and guitar, divided into three systems. Each system includes a vocal line (Voz) and a guitar line (Guitarra). Below the guitar line, there are chord symbols and a label in a circle (La) with a dotted line indicating the harmonic structure.

System 1 (Measures 6-10):
 Chords: Am7, B \flat 6/A, Am7, Am7, Am7.
 Labels: Im, bII, Im.

System 2 (Measures 11-15):
 Chords: B \flat 6/A, Am7, Am7, E7/9/G \sharp , Em7/9/G, D7/9/F \sharp .
 Labels: bII, Im, V, Vm, IV.

System 3 (Measures 17-20):
 Chords: D7/9/F \sharp , Dm7/F, E7 \flat 13, Am7/9.
 Labels: IV, IVm6/4, V, Im.

Ejemplo 6. Discurso armónico de la parte final de la sección (transcripción de los autores)

Durante el pasaje, tambores y percusión dan un carácter bélico a la pieza: mientras los primeros ejecutan ostinatos asociados tradicionalmente a un tambor de guerra, la percusión acentúa el carácter étnico del conflicto. Es importante resaltar aquí un paralelismo entre la obra y la realidad social de la época: la percusión ejecutada por Naná Vasconcelos remite a los sincretismos afrolatinos presentes en la música de Milton y podemos proponer la hipótesis de que su presencia acentuada en los discursos del hijo está relacionada de algún modo con el carácter revolucionario de sus preguntas. En 1973, América Latina estaba bajo el yugo de dictaduras cívico-militares y eran muchos los grupos políticos que se oponían a estos regímenes, proponiendo, además de un discurso de transformaciones sociales marcadamente de izquierdas, la emancipación anticolonial frente a los intereses foráneos (principalmente norteamericanos) en estos países. Parte de este movimiento se da principalmente por la creciente conciencia respecto a cuestiones históricas inherentes a la formación del continente latinoamericano, cuyo debate identitario se intensifica en el siglo XX:

[...] la expresión América Latina se difunde estrechamente asociada al concepto de subdesarrollo que aparece en los años cincuenta. Entonces América Latina se convierte en sinónimo de inestabilidad política crónica; estructura productiva atrasada y en algunos casos arcaica; dependencia total

del capital estadounidense; estructura de la tierra reorganizada por el capital monopolista; fuerte crecimiento demográfico. Son estos procesos concretos, propios del siglo XX, los que dieron contenido histórico a la idea de América Latina. En el fondo, lo que queremos decir es que la cuestión del nombre no es puramente semántica, nominativa. Por el contrario, se trata de realidades históricas concretas y específicas, y estas pertenecen al siglo XX¹⁴ (Bruit 2000, 11).

Además de las transformaciones en el ámbito político y social, otros movimientos artísticos de carácter popular también propusieron impulsar una identidad latinoamericana a través de la vía cultural: tanto la Nueva Canción, de origen chileno, como la Nueva Trova Cubana fueron de vital importancia para sustentar, a partir de la década de 1960, un vínculo identitario entre los países latinoamericanos. Brasil fue un importante catalizador de este proceso (Silva 2019). En este sentido, al cuestionar El Rey sobre la base de percusión, el hijo no solo se refiere a la ascendencia vinculada a los tambores afrobrasileños, sino que también evoca un símbolo de la resistencia histórica por parte de los pueblos africanos esclavizados en los países latinoamericanos. Este símbolo ha sido trasladado como un instrumento de confrontación al contexto dictatorial retratado en la canción.

Análisis de la tercera parte (2:04 – 3:07)

De nuevo, la respuesta del padre vuelve a la región de Re dórico. Además de las vocalizaciones y la guitarra rasgueada, otros instrumentos enfatizan la región mixolidia, redoblando el motivo rítmico tocado por la guitarra. Al puntuar la parte más densa del pasaje en cuestión, el discurso del padre parece reafirmar su propia autoridad, hasta entonces duramente cuestionada (ejemplo 7):

¹⁴ “[...] a expressão América Latina se difunde intimamente associada ao conceito de subdesenvolvimento que aparece na década de cinquenta. Então, América Latina passa a ser sinônimo de instabilidade política crônica; estrutura produtiva atrasada e em certos casos arcaica; dependência total ao capital norte-americano; estrutura fundiária reorganizada pelo capital monopolístico; acentuado crescimento demográfico. São estes processos concretos, próprios do século XX, que deram conteúdo histórico à idéia de América Latina. No fundo, o que queremos dizer, é que a questão do nome não é puramente semântica, nominativa. Pelo contrario, envolve realidades históricas concretas e específicas, e estas pertencem ao século XX”.

78

Voz

Fi - lho meu,

Guitarra

Bajo eléctrico

Percusión

f

82

acento motívico

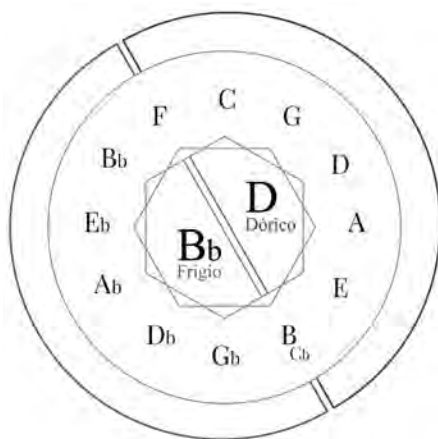
Ejemplo 7. Motivo de la tercera sección (transcripción de los autores)

A continuación, se superpone la respuesta del hijo de manera tensa; acompañado de los instrumentos anteriores, cuenta por primera vez con la presencia de un saxo tenor, interpretado por Nivaldo Ornelas. El saxo, que volverá en la cuarta parte, destaca por su capacidad para establecer conflictos. Cabe señalar que la importancia de Ornelas en la construcción de la obra es ampliamente reconocida y ha sido objeto de análisis específicos:

La originalidad de la producción de [Milton] Nascimento, [Nivaldo] Ornelas y los músicos de Som Imaginário es muy relevante para comprender las transformaciones de la música popular en el Brasil contemporáneo. Como instancia de resistencia cultural, las articulaciones y soluciones interpretativas realizadas en la grabación intentaron asimilar las tensiones de la censura en un proceso de resiliencia que alteró la canción original, conservando solo la frase “filho meu” (mi hijo) de la letra previa, para convertirla en una pieza instrumental donde el saxofón de Ornelas proporciona el terreno metafórico para que florezcan elementos de ruptura en una nueva *praxis*, en un *locus* subalterno de enunciación¹⁵ (Fabris 2021, 19).

¹⁵ “The originality of the musical production of Nascimento, Ornelas, and the musicians of Som Imaginário is remarkably relevant for understanding the transformations of popular music in contemporary Brazilian culture. As a stance of cultural resistance, the articulations and interpretive solutions given in the

El bajo permanece en el mismo ostinato, estableciéndose posteriormente un pedal en Si bemol que posibilita el intercambio modal desde este centro referencial. Por consiguiente, todo este puente está construido inicialmente en el modo Si bemol frigio, perceptible tanto por la improvisación del saxo como por la base del bajo, manteniéndose en las sonoridades ibéricas. Este giro radical en el ciclo de quintas es un indicio explícito del carácter dialéctico del canto, que hasta entonces se había manifestado a través del diálogo entre padre e hijo, y que ahora se presenta en el propio discurso musical (ejemplos 8 y 9):



Ejemplo 8. Ciclo de quintas en la región de Re dórico y Si bemol frigio (elaborado por los autores)

(Si^b) frigio.....jónico..... mixolidio..... eólico.....

Ejemplo 9. Cambio modal en Si bemol (transcripción de los autores)

recordings tend to assimilate the tensions of censorship into a process of resilience that altered the original song, retaining only the phrase “filho meu” (my son) from the previous lyrics, to make it an instrumental piece where Ornelas’ saxophone provides the metaphorical ground for elements of rupture to bloom into a new *praxis*, a subaltern *locus* of enunciation”.

Análisis de la cuarta parte (3:07 – 6:55)

Finalmente, padre e hijo parecen llegar a un consenso. Podemos ver el cambio de paradigma tanto en los versos de la letra como en el carácter más ligero de la melodía vocal, acompañada por la guitarra en primer plano, con el bajo y la percusión elaborando las bases. Si analizamos armónicamente el extracto, constatamos la variedad de relaciones interválicas insertadas no solo en la secuencia melódica de la voz, sino también en la progresión de los acordes. En este contexto, una armonía caracterizada, a priori, como La mayor, presenta, además de la tercera mayor (Do sostenido), la tercera menor (Do natural), la segunda menor (Si bemol), la sexta menor (Fa natural) y la séptima menor (Sol natural) (ejemplo 10):

La *Quinto modo de la escala híbrida armónica-natural en Re*

Ejemplo 10. Ejes melódicos de la cuarta sección (transcripción de los autores)

En este contexto, el pasaje en cuestión se interpreta a partir de una escala híbrida, descrita por Pereira (2011) como escala híbrida armónica-natural, que, como su nombre indica, es una “combinación de la escala menor armónica con la escala menor natural”, resultando una escala menor con sensible y subtónica”¹⁶ (Pereira 2011, 100). Esta estructura se percibe mejor presentando la escala en su modo original y, posteriormente, transportándola al quinto grado, como procede Milton en el pasaje descrito (ejemplo 11):

Re *Escala híbrida armónica-natural en Re*

La *Quinto grado de la escala híbrida armónica-natural en Re*

Ejemplo 11. Escala híbrida armónica-natural (de los autores)

¹⁶ “[...] combinação da escala menor harmônica com a escala menor natural, resultando numa escala menor com sensível e subtônica”.

El pasaje se repite con pequeñas variaciones rítmicas en la guitarra, pero sobre la misma base modal. Al concluir este pequeño puente, sigue el tema principal de la última parte: la línea vocal entona una melodía basada en un tetracordio en La menor y el momento parece consolidar, musicalmente, el contenido ausente del texto (“Deja ir a tu amo y busca nuevas alegrías / Si hoy es triste y la añoranza puede matar / Vamos, la amistad no puede ser mala / Si hoy es triste la verdad / Busca nueva poesía / Busca nuevas alegrías / Para mañana...”). En esta sección, el ritmo dialoga con el jazz afro-cubano, lo que permite a la guitarra hilvanar el patrón rítmico con un principio de rítmica aditiva, en un estribillo estructurado en La dórico (ejemplo 12):

(La) [dórico].....

Voz

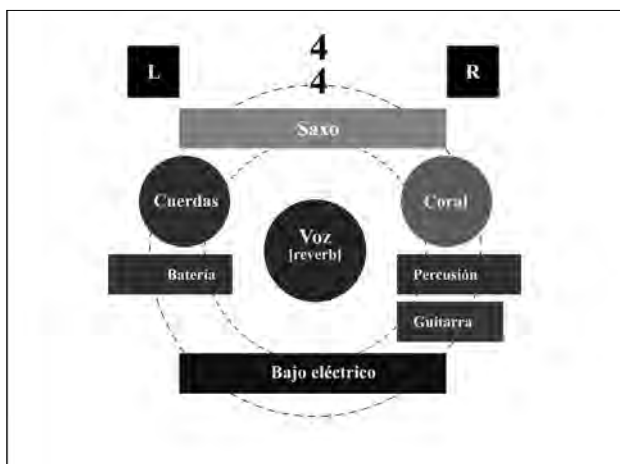
138 Am7(9) GM7(9)/B C6(9) Bm7

142 Am7(9) GM7(9)/B C6(9)

145 C6/9(#11) D7add9(13) Am7(9)

Ejemplo 12. Encadenamiento final (transcripción de los autores)

Queda claro, por tanto, que a pesar de todos los conflictos que se abordan en la obra –tanto musical como poéticamente– podemos percibir, a través de los recursos empleados al final de la última parte, una resolución que se extiende hasta el final de la canción. Los artificios musicales empleados son congruentes con el nuevo aire de esperanza y progreso de la estrofa, que cuenta ahora con la presencia de un coro reforzado con las cuerdas que reemplaza el ambiente aterrador en el que reinaban los veredictos del órgano. Finalmente, el saxo encarna las vocalizaciones que antes pertenecían al padre y al hijo, improvisando melódicamente en Mi eólico (hipodórico) y reemplazando el La dórico anteriormente cantado por Milton (ejemplo 13):



Ejemplo 13. Soundbox de la sección final (de los autores)

Música y protesta: una discusión a partir de los postulados adornianos

“Hoye É Dia de El Rey” contiene marcas imborrables de protesta. En primer lugar, en la letra que, mediante del diálogo entre un padre y su hijo, retrata el conflicto generacional que estalló en el marco de las tensiones políticas que se produjeron en todo el mundo a finales de los años sesenta. En ese momento, una generación de posguerra se encontraba a una distancia insalvable del viejo orden y, de hecho, de toda una cosmovisión, cuya superación aún no había sido aceptada por los poderes vigentes, a expensas del mantenimiento artificial de un orden económico, a saber, el neoliberalismo, aunque su implementación dependiera, de forma contradictoria, de regímenes dictatoriales, como el de los fascismos que corroyeron a Brasil, Portugal, España, entre muchos otros países, y, por otro lado, a los totalitarismos comunistas que, por medios igualmente artificiales, se posicionaron como oposición, tal como se habían implantado en la Unión Soviética, Yugoslavia y China, entre otros lugares. Esta erosión del tejido social está dramáticamente bien retratada en la relación padre e hijo, quienes, lejos de ser ridículamente antagónicos, se tratan con cariño, poniendo al amor como medida de la justicia, aunque su conflicto persista indisoluble, lo que demuestra la gravedad afectiva de la ruptura.

Sin embargo, la letra de Márcio Borges, que tan bien retrataba esta situación, fue precisamente por esta razón censurada en el auto condenatorio —pues El Rey era el dueño de la ley y solo de él podía venir, parafraseando la letra, el día del odio y del no—. Este “no” aportó a la canción su segunda marca de protesta, transformándose en el sí creativo de las vocalizaciones ejecutadas por Milton, que aportaban un aire de lamento al mismo tiempo

que amplificaban la potencia melódica de su discurso. Es significativo pensar que, además de la cuestión semántica del texto, la construcción del sentido musical también se alteró radicalmente con la supresión de la letra. En la primera parte de la canción, por ejemplo, la voz permanece en un largo *legato*, contraponiéndose a la construcción intensamente rítmica de los instrumentos, algo que no ocurriría si la letra fuera cantada y las sílabas vocales articuladas.

Sin embargo, llevando la discusión a un nivel más profundo, ¿cuál sería la efectividad de estas distintas capas de protesta? ¿Podría la canción, con su letra mutilada, realmente aportar algo a la protesta contra el orden dictatorial actual? ¿Podría alertar a sus oyentes sobre una realidad tal vez mal percibida o, más aún, moverlos a actuar a favor de un cambio? Como lo define el filósofo Nicholas Wolterstorff, el arte de protesta es arte “creado para energizar y dar expresión a la protesta contra la injusticia social”¹⁷ (2015, 195). Así, además de constituirse en un objeto estético, este tipo de creación artística tiene una función social adicional, la de promover un punto de vista diferente sobre una realidad conocida, exigiendo así un compromiso diferente en la escucha. Desde el punto de vista de la retórica del texto, esta premisa se cumple claramente cuando el letrista parte del amor filial / paterno, como había propuesto Aristóteles en sus *Tópicos*, y crea a partir de él una “transferencia”. Así llama Wolterstorff al pasaje de un juicio emitido en un mundo ficcionalmente concebido hacia el mundo real en el que vivimos. En este paso reside el potencial que conduce a una acción efectiva por parte del oyente (Wolterstorff 2015, 213). Sin embargo, queda por ver si esta función se cumpliría realmente en su versión censurada, sin la letra.

Para tratar del potencial de la música popular grabada como arma de protesta política, el primer nombre referencial que nos viene a la mente es Theodor Adorno. Aunque teóricos como Simon Frith y Philip Tagg hayan demostrado el potencial epistemológico propio de la música popular, rescatar la perspectiva de Adorno nos ayuda a considerar críticamente este fenómeno social sin caer, sin embargo, en los anacronismos a veces elitistas de sus propuestas. El filósofo no abordó específicamente el tema en su *Teoría Estética* ni en otros escritos sobre música, sin embargo, en una entrevista habló brevemente de una realidad muy similar a nuestro objeto de análisis, al referirse a las canciones protesta norteamericanas en contra la guerra de Vietnam de fines de la década de los 1960 y su contexto sociopolítico más amplio. En este contexto, según Adorno (1968):

Creo, de hecho, que los intentos de combinar la protesta política con la “música popular” —es decir, con la música de entretenimiento— están condenados al fracaso desde el principio, por la siguiente razón: toda la esfera de la música popular,

¹⁷ “[...] created to energize and give expression to protest against social injustice”.

incluso donde se disfraza como modernista, es tan inseparable de su carácter de mercancía de consumo [“Warencharakter”] y de su bizca fascinación por el entretenimiento que los intentos de otorgarle una nueva función siguen siendo superficiales. Y debo decir que cuando alguien se pone de pie y canta una canción cursi sobre lo insoportable que es Vietnam, creo que, en realidad, esa canción es insoportable al tomar lo horrible y hacerlo de alguna manera consumible, y acaba sacándole algo parecido a cualidades de consumo.”¹⁸

La visión de Adorno sobre el potencial de protesta de una canción popular parece, en último término, negativa, pero establece puntos de referencia sobre los que medir su eficacia en nuestro caso de estudio. Es importante recordar que cuando Adorno habla de la “esfera de la música popular” o del entretenimiento, se refiere a música construida sobre la base de la estandarización. Son estas estructuras predeterminadas las que garantizan la comunicabilidad del discurso musical y que, por tanto, empobrecen su capacidad constructiva desde el punto de vista expresivo. Esta música es predecible en la medida en que aspira a una lista igualmente predecible de reacciones, buscando activar sus “reflejos condicionados” (Adorno 2009, 285), de modo que la conducción de la escucha esté garantizada de antemano. Tales estructuras constituyen el medio material de la música popular, cuya presentación formal debe ser igualmente predecible, utilizando principalmente el recurso de la repetición para la fijación, combinado con una marca de identificación como la asociación de un instrumento musical o de un tipo de lenguaje con un determinado grupo social. Esta estructuración material y formal estará ligada, a su vez, al potencial de comercialización del producto, garantizado por su reproductibilidad técnica, especialmente en lo que respecta a la industria fonográfica, situándose como un engranaje en el funcionamiento de la industria cultural y, por tanto, como instrumento de ideología y distorsión de la realidad y sus mecanismos de cambio (Levin 1990).

Ahora bien, ante este panorama, el análisis realizado demuestra que la construcción de la canción “Hoje É Dia de El Rey” utiliza de manera muy discreta la estandarización de sus estructuras. Como es una canción de 1973, se construye bajo la influencia directa de la música progresiva de principios de esa década, que precisamente proponía superar los estándares formales de las canciones populares. Su forma cumple con el progreso cantado por el personaje

¹⁸ “Ich glaube allerdings, dass Versuche, politischen Protest mit der *popular music*, also mit der Unterhaltungsmusik zusammenzubringen, deshalb zum Scheitern verurteilt sind, weil die ganze Sphäre der Unterhaltungsmusik, auch wo sie irgendwie modernistisch sich aufputzt, so mit dem Warencharakter, mit dem Amusement, mit dem Schielen nach dem Konsum verbunden ist, dass also Versuche, dem eine veränderte Funktion zu geben, ganz äußerlich bleiben, und ich muss sagen, wenn also dann irgendjemand sich hinstellt und auf eine im Grunde doch schulzenhafte Musik dann irgendwelche Dinge darüber singt, dass Vietnam nicht zu ertragen sei, dann finde ich, dass gerade dieser Song nicht zu ertragen ist, weil er, indem er das Entsetzliche noch irgendwie konsumierbar macht, schließlich auch daraus noch etwas wie Konsumqualitäten herauspresst”. Transcripción de los autores.

del hijo, ya que no hay estribillo y ninguna de sus cuatro secciones se repite después de su aparición. Desde el punto de vista armónico, las secciones iniciales muestran un claro guiño a los sonidos ibéricos, no solo por el modo frigio empleado, sino también por las ornamentaciones vocales. Aunque no conociéramos el contenido lírico, como sus primeros oyentes, distinguiríamos entre una primera mitad de la canción más oriental –primitiva, por su conexión con algo percibido como un modelo natural de música– y una segunda mitad que se transforma en un jazz con influencias afrocubanas, donde la improvisación libera las posibilidades melódico-armónicas. Este juego de progreso armónico parece construir musicalmente lo que se pierde al censurar la letra. Sin embargo, ¿se trata simplemente de un “disfraz modernista”, como teme Adorno?

Cuando observamos la incisiva injerencia de la censura en su proceso creativo y la resistencia de Milton a ceder en su proyecto inicial, convirtiendo el álbum *Milagre dos Peixes* casi en su totalidad en un disco instrumental (incluso bajo las advertencias de la compañía discográfica sobre el riesgo comercial que esto supondría) nos percatamos de que sus cualidades de consumo se redujeron enormemente en favor de la materialización de la obra como protesta contra el orden dictatorial vigente – como prometió Milton después de tomar conocimiento de la censura, “todo lo que sacaron de la letra lo pondré en lo sonido”¹⁹ (Meirelles 2018, 25)–. Así, no solo el contenido musical de la canción lleva en sí mismo el choque entre dos mundos expresivos, resultando en la liberación de la melodía –incluso de la prisión semántica del texto–, sino que su permanencia como grabación proporciona un registro artístico e histórico de la opresión que trató de silenciarlo. Así, aunque el potencial reivindicativo de la canción popular sigue siendo discutible, concluimos que “Hoje É Dia de El Rey” constituye un caso límite para tales postulados, colocando no solo a sus autores bajo la mirada de una dictadura represiva, sino configurándose como una canción grabada en los márgenes del mercado fonográfico vigente entonces y como una obra artística que se sustenta estrictamente en sus cualidades compositivas internas.

Bibliografía

- Adorno, Theodor. 1968. “Theodor Adorno on Popular Music and Protest”, entrevista, *Youtube*, 27 de agosto 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=-njxKF8CkoU>. Traducción disponible en: http://www.artandpopularculture.com/Theodor_W._Adorno_on_political_protest_and_popular_music%2C_1968%2C_3sat
- . 2009. *Current of Music*, ed. e int. de Robert Hullot-Kentor. Cambridge: Polity Press.
- Amaral, Chico. 2018. *A música de Milton Nascimento*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

¹⁹ “Vou botar no som tudo que eles tiraram na letra”.

- Bruit, Héctor H. 2000. “A invenção da América Latina”. *Anais Eletrônicos do V Encontro da ANPHLAC*. Belo Horizonte.
- Coan, Emerson Ike. 2020. “‘Milagre dos peixes’: a censura e a voz de Milton Nascimento na sociedade do espetáculo brasileira”. *Revista Alterjor* 22, n.º 2: 126-144.
- Fabris, Bernardo Vescovi. 2021. “Rupture and Resistance: Nivaldo Ornelas’ Contributions to the Music of Milton Nascimento in the Recording of the Song ‘Hoje É Dia de El Rey’”. *Intermedialités / Intermediality* 37-38: 1-21.
- Levin, Thomas Y. 1990. “For the Record: Adorno on Music in the Age of Its Technological Reproducibility”. *October* 55: 23-47.
- Maia, Adriana Valério. 2015. “A música popular brasileira e a ditadura militar: vozes de coragem como manifestações de enfrentamento aos instrumentos de repressão”. Trabajo de Fin de Curso (Especialización). Universidade Tecnológica Federal do Paraná. <http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/handle/1/23122>.
- Meirelles, Luisa de Athayde. 2018. “A voz na construção das sonoridades: uma análise dos comportamentos vocais no disco ‘Milagre dos Peixes’ (1973) de Milton Nascimento”. Tesis de Maestría. Universidade Estadual de Campinas. <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1635222>.
- Moore, Allan F. 2012. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham: Ashgate.
- Napolitano, Marcos. 2002. “A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural”. En *Actas. IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL)*, 1-12. Ciudad de México: IASPM-AL. <https://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-iv-congreso-distrito-federal-mexico-2002/>.
- Oliveira, Rodrigo Francisco de. 2006. “Mil tons de Minas: Milton Nascimento e o Clube da Esquina: cultura, resistência e mineiridade na música popular brasileira”. Tesis de Maestría. Universidade Federal de Uberlândia. <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/16450>.
- Pereira, Marco. 2011. *Cadernos de Harmonia para violão. Vol 3. Harmonia modal*. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas.
- Persichetti, Vincent. 1961. *Twentieth Century Harmony*. Nueva York: WW Norton.
- Ribeiro, Vicente. 2014. “O modalismo na música popular urbana do Brasil”. Tesis de Maestría. Universidade Federal do Paraná. <http://hdl.handle.net/1884/37394>.
- Silva, Lorryne Tomé da. 2019. “Sonoridades latino-americanas na música popular do Brasil: latinidades no Clube da Esquina nos anos 1970”. Trabajo de Fin de Curso. Universidade Federal de Uberlândia. <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/25890>.
- Teixeira, William, Juliana Araújo Gomes, Lucas Mateus Silva y Ricardo Magalhães Bulhões. 2022. “Subindo o Morro Velho: notas para preparação de uma performance”. *Revista Criação & Crítica* 31: 345-366.
- Wolterstorff, Nicholas. 2015. *Art Rethought: The Social Practices of Art*. Oxford: Oxford University Press.

Recibido: 16-1-23

Aceptado: 31-7-23