

DOSSIER

**ENTRE RAZA Y RITMO:
LA REPRESIÓN DEL MAXIXE EN MACHADO DE ASSIS**

**BETWEEN RACE AND RHYTHM:
THE REPRESSION OF MAXIXE IN MACHADO DE ASSIS**

Marcos Ramos

Universidad Nacional de Colombia (UNAL) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Doctor en Letras (Universidad Federal de Espírito Santo), autor de Teorías de la canción: recorridos, fundamentos y metodologías (2025), Dioses que danzan: cuentos tradicionales de los orishas (2024), entre otros libros.

Es profesor visitante en el Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia e investigador posdoctoral del Departamento de Música de la Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro (Unirio).

Contacto: marcosramosjunior@gmail.com

ORCID: [0000-0003-3485-8462](https://orcid.org/0000-0003-3485-8462)

DOI: [10.5281/zenodo.17476389](https://doi.org/10.5281/zenodo.17476389)

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

*Machado de Assis**Represión**Música Popular
Brasileña**Identidad Cultural**Cultura Afrobrasileña*

Este artículo analiza cómo el cuento “Un hombre célebre”, de Machado de Assis, refleja los conflictos raciales al abordar la tensión entre cultura erudita y popular en el Brasil del siglo XIX. Con base en el concepto psicoanalítico de represión (Verdrängung), tal como lo discute José Miguel Wisnik, se interpreta la trayectoria del personaje Pestana como una metáfora del retorno de lo reprimido (Wiederkehr des Verdrängten): la musicalidad afrobrasileña reprimida pero esencial en la formación de la música popular. El estudio introduce la sublimación (Sublimierung) como concepto complementario, explorando el proceso de transformación simbólica que preserva y, al mismo tiempo, neutraliza expresiones culturales subalternizadas. La metodología integra análisis literario y estudios culturales, contextualizando el texto de Machado en las transformaciones musicales del período, especialmente la transición de la polca al maxixe, comprendida como un proceso de criollización cultural. Se concluye que Machado no solo anticipa debates sobre la represión y reinención de la presencia afrodescendiente, sino que también revela la música popular como un espacio de disputa y negociación. La introducción de la sublimación amplía la comprensión de estos procesos, evidenciando los obstáculos culturales y raciales que siguen influyendo en las disputas en torno a la identidad nacional en el Brasil contemporáneo.

ABSTRACT

KEYWORDS

*Machado de Assis**Repression**Brazilian Popular Music**Cultural Identity**Afro-Brazilian Culture*

This article analyzes how the short story “Um Homem Célebre” (“A Famous Man”), by Machado de Assis, reflects racial conflicts by addressing the tension between high culture and popular culture in 19th-century Brazil. Based on the psychoanalytic concept of repression (Verdrängung), as discussed by José Miguel Wisnik, the trajectory of the character Pestana is interpreted as a metaphor for the return of the repressed (Wiederkehr des Verdrängten): the Afro-Brazilian musicality that is suppressed yet essential in the formation of Brazilian popular music. The study introduces sublimation (Sublimierung) as a complementary concept, exploring the symbolic transformation process that simultaneously preserves and neutralizes subaltern cultural expressions. The methodology combines literary analysis and cultural studies, contextualizing Machado's text within the musical transformations of the period, particularly the transition from polka to maxixe, understood as a process of cultural creolization. It concludes that Machado not only anticipates debates on the repression and reinvention of Afro-descendant presence but also reveals popular music as a space of contestation and negotiation. The introduction of sublimation broadens the understanding of these processes, highlighting the cultural and racial tensions that continue to shape disputes over national identity in contemporary Brazil.

Fecha de envío: 22/09/2025

Fecha de aceptación: 06/10/2025

Introducción

A diferencia de otros países, donde la literatura escrita ocupa el centro de la producción cultural, Brasil presenta una configuración distinta, en la cual las canciones populares desempeñan el papel de principal fuerza motriz de la dinámica cultural. En este escenario, la constitución lírica brasileña revela una profunda influencia de la música popular, mientras que la poesía en su formato tradicional —publicada en libros— cumple una función marginal en dicho diálogo.¹ Esta característica peculiar refleja una tensión estructurante en la cultura brasileña del siglo XIX, marcada por la dicotomía entre la cultura erudita, asociada a las prácticas letradas y a la tradición europea, y la cultura popular, caracterizada por la oralidad y por su estrecha conexión con las manifestaciones culturales colectivas.

Machado de Assis quizás haya sido el primer autor brasileño en tematizar, de manera paradigmática, la relación entre música y cultura, como lo observa José Miguel Wisnik en el ensayo “Machado Maxixe” (2003). En el cuento “Un hombre célebre”, publicado en 1883, Machado presenta al personaje Pestana, un compositor que aspira a la creación de música erudita, pero que, paradójicamente, alcanza notoriedad con sus polcas, un género popular ampliamente difundido en la música urbana de la época. Movidado por el deseo de producir obras a la altura de compositores como Beethoven y Mozart, Pestana se encuentra continuamente frustrado, ya que sus intentos de distanciarse de lo popular lo conducen invariablemente de regreso al género que tanto desprecia. Esta contradicción, entre aspiración erudita y producción popular, genera un profundo descontento en el personaje, exponiendo tensiones que trascienden el campo musical y dialogan con los dilemas culturales y sociales del Brasil decimonónico.

A veces, como si fuera a surgir de las profundidades del inconsciente una aurora de idea, corría al piano para exponerla entera, traducirla en sonidos, pero era en vano; la idea se desvanecía. Otras veces, sentado al piano, dejaba que los dedos corrieran al azar, a ver si las fantasías brotaban de ellos, como de los de Mozart; pero nada, nada, la inspiración no venía, la imaginación seguía dormida. Si acaso aparecía una idea, definida y bella, no era más que el eco de alguna pieza ajena que la memoria repetía y que él suponía inventar.

¹ Esa idea es desarrollada por José Miguel Wisnik, por ejemplo, en el documental *Palabra (En)cantada* de 2009 dirigido por Helena Solberg.

Entonces, irritado, se levantaba, juraba abandonar el arte, ir a plantar café o a tirar de un carro; pero a los diez minutos, allí estaba de nuevo, con los ojos en Mozart, imitándolo al piano. (Assis, 2007: 574-576, traducción nuestra).

Estudio vano, esfuerzo inútil. Se sumergía en aquel Jordán sin salir bautizado. Noche tras noche las gastaba así, confiado y obstinado, convencido de que la voluntad lo era todo y de que, una vez que renunciara a la música fácil...

—Que las polcas se vayan al infierno a hacer bailar al diablo, dijo un día, de madrugada, al acostarse.

Pero las polcas no quisieron ir tan hondo. (Assis, 2007: 578, traducción nuestra).

La construcción narrativa de Machado de Assis en “Un hombre célebre” presenta a Pestana como una figura aparentemente predestinada al género popular, a pesar de su resistencia consciente a ese destino. Como se lee en el pasaje destacado, el personaje es consumido por un intenso conflicto interno, resultado del contraste entre el reconocimiento que alcanza con sus polcas y sus aspiraciones eruditas no realizadas. Este enfrentamiento conduce al deterioro de su salud, culminando en su muerte. La ironía machadiana se manifiesta de manera contundente en la lápida del compositor, que perpetúa un fragmento de una de sus polcas, inmortalizando en la muerte el género que tanto rechazaba en vida.

La narrativa, de este modo, ilumina cuestiones relacionadas con la fama, la satisfacción personal y, como será explorado en este artículo, las dinámicas raciales subyacentes a la tensión entre cultura popular y erudita. Estos temas también aparecen en el cuento “El machete” (1878), en el que Machado de Assis aborda cuestiones semejantes. En este caso, el autor presenta a Inácio Ramos, un violonchelista aficionado cuya trayectoria musical parte de la rabeca, pero se desplaza hacia el violonchelo, símbolo de la música erudita. La complejidad narrativa se enriquece con el personaje Barbosa, estudiante de derecho y ejecutante del machete (cavaquinho), instrumento asociado a la música popular.

El enredo, centrado en un triángulo amoroso entre Inácio, su esposa Carlotinha y el joven Barbosa, culmina en un giro característico de la ironía machadiana. Al constatar la preferencia de su propio hijo por el machete, tocado por el amante de su esposa, Inácio, dominado por la locura, pronuncia sus palabras finales, que sintetizan su rendición a la cultura popular:

Y se levantó y volvió a tocar el violonchelo.
No lo terminó, sin embargo; en medio de un arco, interrumpió la música y le dijo a Amaral:
—¿Es bonito, no?
—¡Sublime! —respondió el otro.
—No; el machete es mejor.
Y dejó el violonchelo y corrió a abrazar a su hijo.
—Sí, hijo mío —exclamaba—, has de aprender machete; el machete es mucho mejor. (Assis, 2007: 35, traducción nuestra).

Al igual que Pestana, en “Un hombre célebre”, que aspira a la música erudita pero se ve inevitablemente ligado a la polca, Inácio Ramos, en “El machete”, se encuentra igualmente enredado en la cultura popular. Admirador del violonchelo, símbolo de la llamada “alta cultura”, Inácio cede a la inevitabilidad de lo popular, aquí representado por el machete, ejecutado por Barbosa.

Ambos los cuentos de Machado de Assis exponen, de manera paradigmática, la tensión entre los ideales de la erudición y la fuerza gravitacional de la música popular, evidenciando las dinámicas culturales en disputa en el Brasil del siglo XIX. Desde José de Alencar, la literatura brasileña buscó explorar la identidad nacional a través de la tensión entre categorías fundacionales, como lo erudito y lo popular. Sin embargo, a pesar de su relevancia, las prácticas letradas enfrentaron barreras para alcanzar un impacto social más amplio.

A diferencia de la literatura, la música popular, especialmente a partir de las primeras décadas del siglo XX, emergió como una forma de expresión más accesible y universal. Como lo anticipó Machado, la música popular demostró ser capaz de involucrar emocionalmente a la población y consolidarse como un vehículo central para la difusión de ideas. En este contexto, se posiciona como un elemento esencial en la construcción de un proyecto de nación.

Problematizar cómo estas dinámicas de represión y resignificación de la música popular se articulan en la obra machadiana, y en particular cómo estas tensiones reflejan los impasses culturales y raciales del Brasil decimonónico, constituye el objetivo central de este artículo.

Metodología

Este artículo adopta un enfoque interdisciplinario para investigar las tensiones raciales vinculadas, sobre todo, a los enfrentamientos entre cultura erudita y popular en el cuento “*Un hombre célebre*”, de Machado de Assis, articulando análisis literario, categorías psicoanalíticas y contextualización histórica y cultural. La metodología empleada busca integrar estas perspectivas con el fin de explorar cómo la narrativa machadiana refleja y problematiza las dinámicas culturales, raciales y sociales del Brasil decimonónico.

El análisis literario se desarrolla a partir de una lectura contextual del cuento, privilegiando la interacción entre la estructura narrativa y el escenario sociocultural en que la obra fue concebida. En este sentido, el texto es abordado no solo como un producto estético, sino también como un artefacto cultural que dialoga críticamente con las transformaciones históricas de su tiempo.

El foco recae en la construcción del personaje Pestana, sus aspiraciones artísticas y los dilemas que enfrenta al transitar entre la música erudita y la música popular, elementos que simbolizan las tensiones estructurales presentes en la formación de la cultura brasileña.

Además, el artículo recurre a las categorías psicoanalíticas de represión (*Verdrängung*) y sublimación (*Sublimierung*), conforme fueron formuladas por Freud (1996), para comprender los procesos de represión y resignificación cultural que atraviesan la narrativa. A partir de la lectura de José Miguel Wisnik (2003), dichas categorías se aplican al contexto histórico brasileño, evidenciando cómo la música afrobrasileña, en tanto expresión reprimida, retorna simbólicamente por medio de la figura de Pestana y de su producción musical.

La sublimación, por su parte, se moviliza para investigar la transformación de elementos culturales afrodescendientes en manifestaciones simbólicas y mercantilizadas, revelando cómo estos procesos dialogan con las estructuras de poder y las narrativas hegemónicas del período. Finalmente, la contextualización histórica y cultural resulta fundamental para situar la transformación de la polca en maxixe² como un ejemplo emblemático del proceso de criollización cultural.

² El término *maxixe* no aparece en el cuento “Un hombre célebre”. En el momento en que Machado de Assis escribió el relato (1883), la palabra aún no se había incorporado al vocabulario musical brasileño. Era común el uso de expresiones como *polca-lundu*, *polca-chula* o *polca brasileña* para designar composiciones que ya presentaban transformaciones rítmicas derivadas de la musicalidad africana. Como señala José Miguel Wisnik en *Machado Maxixe: O caso Pestana* (2003), la polca que compone el personaje Pestana ya no puede considerarse europea en su esencia: se trata de una forma hibridada, marcada por los

Este enfoque permite explorar cómo las culturas afrodiáspóricas resistieron a la represión y, al mismo tiempo, moldearon la formación de la música popular brasileña. La metodología también considera los mecanismos de apropiación y folclorización cultural que derivaron en la mercantilización de prácticas y tradiciones afrodescendientes, conectando estas dinámicas con el proyecto de construcción de la identidad nacional en Brasil.

Esta combinación metodológica posibilita un análisis que trasciende los límites de la interpretación literaria tradicional, vinculando el texto de Machado de Assis con las complejas interacciones entre narrativa, psicoanálisis e historia cultural. Con ello, se busca iluminar cómo el cuento “Un hombre célebre” refleja y dialoga con las disputas culturales y raciales de su tiempo, arrojando luz sobre las fuerzas históricas y sociales que moldearon la música popular brasileña.

Asimismo, es importante señalar que el presente análisis no pretende establecer una genealogía musical exhaustiva ni una secuencia lineal entre la polca, la polca amaxixada y el maxixe. Tal linealidad, aunque útil como recurso analítico, debe entenderse en el marco de un proceso histórico complejo y plural. La etnomusicología ha documentado la influencia de otras tradiciones afrodiáspóricas y panamericanas –como la danza habanera y el tango del siglo XIX– en la conformación del maxixe, lo que refuerza su carácter transnacional y criollo. En este sentido, el itinerario propuesto en este estudio se apoya, sobre todo, en la lectura de José Miguel Wisnik en *Machado Maxixe: O caso Pestana* (2003), entendiendo dicho recorrido como una línea de transformación simbólica y cultural más que como una filiación estrictamente musicológica. Así, el enfoque privilegia la lectura del cuento machadiano como metáfora de los procesos de hibridación y mestizaje que caracterizan la modernidad musical brasileña.

Machado de Assis y la música popular a comienzos del siglo XX

Una distinción fundamental para el presente análisis se refiere a la diferenciación entre las “músicas de culturas populares” y la “música popular urbana brasileña”, siendo esta última el objeto central de este artículo. Aunque interrelacionadas, ambas categorías poseen especificidades que las distinguen.

Las músicas de culturas populares remiten a tradiciones musicales que, transmitidas mayoritariamente por vía oral, están profundamente enraizadas

determinantes rítmicos afrobrasileños que anticipan el surgimiento del *maxixe* como género autónomo en las primeras décadas del siglo XX.

en comunidades específicas, con frecuencia de carácter rural. Estas manifestaciones reflejan, de manera intrínseca, la memoria histórica, las costumbres, las creencias y las prácticas sociales de dichas comunidades.

Por su parte, la música popular urbana brasileña emerge como un fenómeno característicamente cosmopolita, forjado en el ambiente urbano, especialmente en los grandes centros. Esta categoría se define por la fusión de múltiples estilos e influencias, que trascienden el contexto local e incorporan elementos de tradiciones extranjeras, evidenciando un diálogo constante con movimientos culturales globales. Mientras que las músicas de culturas populares mantienen una conexión directa con la identidad cultural comunitaria y las dinámicas sociales locales, la música popular urbana se distingue por su pluralidad estética y por su interacción con flujos culturales transnacionales.

Esta distinción resulta central para comprender las transformaciones culturales ocurridas en el Brasil decimonónico, particularmente en lo que atañe al ascenso del género maxixe, así como sus implicaciones estéticas y sociales en el contexto de la obra de Machado de Assis.

Como argumenta Lorenzo Mammi (2015), la música popular urbana brasileña, históricamente, se consolidó en torno a una dinámica específica de consumo y apreciación estética. Esta forma musical exige, en un primer momento, la presencia de un ejecutante en un espacio apropiado y de un público receptor, configurando una experiencia de audición más pasiva.

Esa relación entre fruición y ejecución toma forma con la emergencia de la burguesía urbana a fines del siglo XIX, una clase social en ascenso que buscaba alinearse con los modelos culturales europeos. En este contexto, instrumentos musicales como el piano fueron introducidos en los salones burgueses, simbolizando no solo la adhesión a valores estéticos eurocéntricos, sino también el intento de afirmar un estatus social superior.

Oleadas de pianos ingleses y franceses “de todos los estilos”, disputándose entre sí el primado de la resistencia “al variable clima del Brasil”, convertidos en “objeto de deseo de los hogares patriarcales” y esparciéndose por casonas urbanas y rincones rurales, llevados en el lomo de esclavizados como índices de una europeidad que pretendía imponerse sobre la existencia de estos, se constituyen en promotores de estatus e íconos de los nuevos tiempos en que el Imperio prometía “bailar al son de otras músicas”.

Así, al comprar un piano, las familias introducían un mueble aristocrático en medio de un mobiliario doméstico in-característico e inauguraban —en la casa urbana de varios pisos o en las sedes de las haciendas— el salón: un espacio privado de sociabilidad que haría visible, para

observadores seleccionados, la representación de la vida familiar (Wisnik, 2003: 29, traducción nuestra).

José Miguel Wisnik propone un análisis sugestivo al plantear que la introducción del piano en Brasil puede interpretarse como una forma de sublimación modernizadora de la esclavitud. Según el autor, el piano surge como un sustituto parcial de la “mercancía-esclavo”, ocupando simbólicamente el espacio que antes pertenecía al sistema esclavista, al tiempo que reconfigura los flujos de capital y conecta a la sociedad brasileña con los centros culturales y económicos avanzados. En este contexto, Wisnik, citando a Luiz Felipe de Alencastro, identifica el piano como un emblema de la modernización burguesa. Sin embargo, es imposible ignorar que este objeto de distinción social ingresa en los salones de la élite por intermedio de los propios esclavizados, quienes, en palabras del propio Wisnik, permanecen como “metáfora oculta y metonimia” del instrumento (Wisnik, 2003: 48).

La burguesía brasileña en formación, imbuida de una admiración por el repertorio europeo, encontró inicialmente en los vales su género musical de predilección. No obstante, el período también fue testigo de la difusión de géneros populares europeos, entre ellos la polca, que llegó a Brasil en el siglo XIX. Originaria de Bohemia, la polca —una danza de pares entrelazados— se difundió rápidamente por las grandes ciudades europeas y, por extensión, por las colonias. Al establecerse en Brasil, sin embargo, el género atravesó transformaciones significativas, incorporando elementos culturales y sonoros locales en un proceso de fusión que refleja la compleja dinámica cultural del período.

Es relevante destacar que, en el período en cuestión, la ciudad de Río de Janeiro, entonces capital federal, se consolidaba como epicentro de la polifonía cultural centroafricana, promoviendo una fusión incesante de sonoridades que reverberaban en su dinámica social. En la vida urbana, los cantos de los estibadores marcaban el ritmo de las operaciones portuarias, mientras que los pregones de cargadores y vendedores ambulantes imprimían vitalidad y cadencia al flujo de la ciudad. Los cronistas de la época describían con frecuencia a Río de Janeiro como inmerso en la atmósfera de una feria popular africana, donde las manifestaciones musicales estaban intrínsecamente vinculadas a la vida social.

Esa pulsante musicalidad africana, parte integral del escenario carioca, también fue registrada en representaciones artísticas, como las del pintor francés Jean-Baptiste Debret. Sus obras no solo capturaron la exuberancia de las expresiones culturales afrodescendientes, sino que también constituyen

un testimonio visual de las dinámicas sociales y culturales que moldearon la vida urbana de Río de Janeiro a inicios del siglo XIX, revelando el papel central de la herencia africana en la configuración de la identidad musical brasileña.

La atmósfera afrobrasileña vibrante de Río de Janeiro, sumada a la llegada de musicalidades europeas a Brasil, resultó en un intercambio cultural fecundo, aunque permeado por tensiones. En ese contexto, la polca, al insertarse en el escenario urbano carioca, atravesó transformaciones significativas. El género absorbió las sonoridades locales, en especial la rica musicalidad centroafricana que resonaba en las calles de la ciudad. Los ritmos y melodías africanos, profundamente integrados en la vida cotidiana carioca, no solo influyeron en la cultura musical de la época, sino que desempeñaron un papel determinante en la reconfiguración de la polca en Brasil.

Este proceso de fusión, cargado de tensiones culturales y sociales, condujo gradualmente a la transformación de la polca en el maxixe, un género que sintetiza, en su génesis, el encuentro entre la tradición musical europea y las expresiones rítmicas afrodescendientes.



Figura 1. Representación en partitura de la polca



Figura 2. Representación en partitura de la polca “amaxixada”



Figura 3. Representación en partitura del maxixe

La evolución de la polca hacia el maxixe, ilustrada por las representaciones musicales de las figuras 1, 2 y 3,³ demuestra la transposición de fronteras culturales a través de la música y el proceso por el cual una musicalidad extranjera es incorporada, adaptada y transformada en una expresión distintivamente local. La figura 1 presenta una partitura tradicional de polca europea, mientras que la figura 2 evidencia las primeras modificaciones rítmicas, que resultan en la llamada “polca amaxixada”. La figura 3, por su parte, ilustra la consolidación del maxixe como un género autónomo, con características rítmicas marcadamente influenciadas por la musicalidad africana.

A pesar de que esta transformación suele celebrarse como un ejemplo de hibridación musical, el proceso no se dio exento de conflictos. Inserto en un contexto social permeado por disparidades y prejuicios raciales, el maxixe emergió como símbolo de apropiación y reinterpretación de signos culturales percibidos como “otros”. Esta dinámica expone las tensiones de una sociedad que, por un lado, buscaba alinearse con los patrones culturales eurocéntricos y, por otro, se veía inevitablemente moldeada por la presencia y la contribución africana.

En este sentido, las figuras 1, 2 y 3 no solo documentan la transformación musical, sino que también funcionan como representaciones de un conflicto más amplio entre la idealización eurocéntrica de un proyecto nacional y la fuerza irreductible de la cultura afrodescendiente.

En el Brasil del siglo XIX, las interacciones sociales estaban estructuradas por rígidas jerarquías raciales y sociales, profundamente influenciadas por el régimen esclavista. No obstante, dichas interacciones no eran unidimensionales. Como señala Salloma Salomão (2005), los africanos esclavizados y sus descendientes, que constituían la mayoría de la población trabajadora en las áreas urbanas, mantenían contacto frecuente con otros

³ Las partituras citadas fueron tomadas de Gomes, Hércules. *Evolución de los Ritmos Brasileños en el Piano*. Videoclase disponible en: <https://youtu.be/KOa3jFrAGEc?si=4THpY-iQ4ztixShj>. Acceso el: 29 de octubre de 2024.

grupos sociales, como libertos, mestizos y europeos pobres. Aunque estas interacciones estuvieran a menudo marcadas por tensiones, también posibilitaron intercambios culturales significativos, particularmente en el ámbito musical.

La musicalidad afrobrasileña desempeñó un papel central en la mediación de esas relaciones sociales. Las prácticas musicales no solo servían como una forma de entretenimiento, sino también como un medio de resistencia y de preservación de la memoria cultural africana. Como observa Salomão (2005), a través de la música los afrobrasileños negociaban sus identidades en un contexto de opresión, utilizando ritmos e instrumentos de origen africano como herramientas para mantener viva su herencia cultural. La música operaba, de este modo, como un espacio híbrido en el que prácticas culturales distintas se encontraban y se transformaban. Festividades y rituales como las *congadas* y los *maracatus* ilustran esta dinámica al reunir influencias africanas, indígenas y europeas en celebraciones que, a pesar de ser reprimidas, permanecieron como símbolos de resistencia y resiliencia cultural.

Salomão (2005) destaca que las interacciones entre los diferentes grupos étnicos en Brasil resultaron en una amalgama cultural en el que elementos africanos, europeos e indígenas se entremezclaron de manera profundamente compleja. Sin embargo, como ya se ha discutido, esos intercambios culturales no ocurrieron sin tensiones.

En este contexto, Alexander Billet, en “*Abalar a cidade. Música e capitalismo, Espaço e Tempo*” (2024), dialogando con Édouard Glissant y Stuart Hall, aporta una reflexión crucial al abordar el proceso de criollización. La criollización no es meramente el impacto de la cultura colonizadora sobre la colonizada; por el contrario, se trata de un movimiento de transformación en el que la cultura colonizada desempeña un papel activo al modificar y resignificar a la colonizadora.

Esa dinámica, ejemplificada en el campo musical, revela la capacidad de las culturas afrodescendientes para reconfigurar las estructuras simbólicas impuestas por el colonialismo, generando formas estéticas y sociales que desestabilizan las jerarquías culturales dominantes. En el caso brasileño, la criollización emergió como un proceso que no solo resignificó elementos europeos, sino que también reafirmó la centralidad de la herencia africana en la constitución de las expresiones culturales locales.

La criollización, por lo tanto, no se siente a gusto con el poder. En sus formas más auténticas, amenaza la cronología capitalista, obteniendo su propio

espacio, haciendo lo que quiere con su tiempo y eligiendo cómo actuar y qué estados emocionales habitan sus días. Cómo trabajar. Si es que hay que trabajar. Qué hacer. A quién amar. Qué pensar. Adónde ir. Sentido y subjetividad fuera de los modos de vida validados. (Billet, 2024: 91, traducción nuestra).

Este proceso de criollización tuvo una manifestación evidente en Brasil, aunque paradójica en muchos aspectos. La música afrobrasileña, a pesar de su centralidad en la formación cultural del país, fue con frecuencia estigmatizada por las élites blancas, que la percibían como una amenaza al orden social establecido. Sin embargo, su influencia trascendió esas barreras, siendo incorporada por otros sectores de la sociedad brasileña, incluidos los mestizos y, en algunos casos, incluso por europeos. Esta adopción revela el poder de atracción y la relevancia cultural de las tradiciones afrodescendientes, aun en un contexto de prejuicio y exclusión. Con raíces profundamente vinculadas a la oralidad y a las tradiciones africanas, la música afrobrasileña se convirtió en un medio crucial para que los afrodescendientes afirmaran su presencia y reivindicaran espacio en la sociedad brasileña. Estas prácticas musicales no solo resistieron los intentos de borramiento, sino que también cuestionaron activamente las narrativas hegemónicas que buscaban marginar la contribución africana a la cultura nacional.

Como destacan Galante (2022) y Salomão (2005), los africanos esclavizados en el Brasil colonial no eran receptores pasivos de las culturas europeas impuestas, sino agentes activos en la preservación y adaptación creativa de sus prácticas culturales. Esa agencia se manifiesta no solo en la continuidad de las tradiciones africanas, sino también en su resignificación frente a las nuevas realidades sociales y políticas del período colonial. Un ejemplo paradigmático, explorado por Rafael Galante (2022), es el caso de los campaneros africanos y afrobrasileños, que transformaron la práctica campanera en una forma de resistencia cultural. En lugar de seguir estrictamente las tradiciones católicas europeas, esos campaneros incorporaron ritmos y patrones sonoros que remitían a sus orígenes africanos. En festividades como las *congadas* y los *maracatus*, las campanas de las iglesias no solo marcaban el ritmo de las celebraciones, sino que también evocaban memorias y significados asociados a las tradiciones africanas. Según Galante, esos momentos de celebración representaban oportunidades para que las comunidades afrobrasileñas expresaran su identidad cultural de manera más abierta, aunque bajo el disfraz de prácticas católicas.

Galante también observa que Machado de Assis, en sus crónicas y narrativas, utiliza a los campaneros afrobrasileños como símbolos de la

compleja dinámica social y cultural del Brasil esclavista. En la crónica “El campanero de la Gloria”, por ejemplo, Machado retrata a un personaje marginado que, a pesar de su aparente subserviencia, ejerce un papel central en la vida cotidiana de Río de Janeiro. Con su ironía característica, Machado subvierte las expectativas del lector, revelando capas de resistencia y subversión cultural.

La ironía característica de Machado de Assis se manifiesta de forma particularmente elocuente en la manera en que aborda la figura del campanero. Al describir sus acciones con aparente neutralidad o incluso ligereza, Machado insinúa las capas de complejidad y el poder simbólico asociados a esos personajes. Como sugiere Galante (2022), esta práctica permitía que los campaneros mantuvieran viva la memoria y las tradiciones de sus orígenes, incluso bajo las condiciones opresivas del Brasil esclavista. La profundidad de este análisis se vuelve aún más evidente al considerar que el propio Machado de Assis, como señala Pereira (1988), ejerció la función de campanero en su juventud. Tal experiencia personal añade una dimensión autobiográfica implícita a la manera en que Machado construye sus personajes, reforzando la potencia simbólica de los campaneros.

Retomando el tema de la polca, es relevante observar que Machado de Assis concibió sus escritos en un contexto en el que la denominación “polca” todavía se empleaba de manera amplia y general para describir distintas manifestaciones musicales, incluidas aquellas que ya presentaban transformaciones significativas en Brasil. Eran comunes términos como “polka-lundu”, “polka-chula”, “polka-cateretê”, “polca brasileña” o “polca a la brasileña”, mientras que la designación “maxixe” apenas comenzaba a ser introducida, de forma incipiente, en el vocabulario musical. Este hecho explica la ausencia del término “maxixe” en el cuento “Un hombre célebre”.

Así como la historia reciente revisó la biografía de Machado de Assis, reconociendo su negritud antes descuidada por narrativas racistas que buscaban emblanquecerlo, puede sostenerse que una revisión similar resulta necesaria en relación con la polca. Como sugiere Wisnik (2003), la polca compuesta por Pestana ya no puede considerarse europea en su esencia. Las alteraciones rítmicas y estilísticas introducidas por los músicos brasileños, marcadas por los determinantes de la musicalidad africana, la transformaron en algo profundamente enraizado en la cultura local. Esa transformación, como ilustran las figuras 1, 2 y 3, evidencia que la polca, en el contexto brasileño, ya se había desviado significativamente de sus orígenes europeos, asumiendo una identidad híbrida y singular.

En la novela *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915), de Lima Barreto, encontramos aportes relevantes para la comprensión de la música popular a finales del siglo XIX. La trayectoria del protagonista, Policarpo Quaresma, expone las tensiones sociales y culturales que involucraban el consumo y la práctica musical de la época. En un episodio destacado del primer capítulo, Policarpo decide dedicarse al estudio de la guitarra, una elección que transforma significativamente la percepción que sus contemporáneos tienen de él. Instrumento ampliamente asociado a la música popular y considerado vulgar según los patrones de la élite de entonces, la guitarra simboliza el estigma social enfrentado por quienes se identificaban con las expresiones culturales populares. La reacción de su hermana Adelaide refleja esa visión prejuiciosa, expresando la incomodidad generada por la adhesión de Policarpo a una práctica cultural vista como inferior. Sin embargo, Policarpo responde con vehemencia, desafiando la marginación de la música popular y exaltando la guitarra como un elemento central de la genuina expresión poética nacional, destacando sus raíces y relevancia histórica.

Al avanzar la discusión propuesta por Machado de Assis, Lima Barreto ofrece una perspectiva diferenciada sobre el consumo musical del período. Mientras que los cuentos machadianos tematizan con frecuencia la producción musical como un espacio de tensión entre lo erudito y lo popular, Barreto enfatiza el papel del individuo como participante activo de ese universo musical. En ese sentido, la elección de Policarpo por un instrumento estigmatizado puede leerse como una afirmación de resistencia cultural y de valorización de la música popular como un elemento esencial de la identidad brasileña.

Policarpo Quaresma no se limita a consumir la música popular, sino que asume un papel activo en su reproducción, contribuyendo a su difusión y afirmación cultural. En la narrativa de Lima Barreto, las partituras surgen como elementos centrales, simbolizando la importancia del documento escrito en la circulación de melodías en un período anterior a la existencia de la grabación musical. En ese contexto, la partitura desempeñaba un papel esencial en la perpetuación y expansión de las obras musicales, permitiendo que alcanzaran públicos diversos y fueran preservadas.

Las representaciones de Lima Barreto sobre la producción, el consumo y la valorización de la música ofrecen una perspectiva valiosa sobre la sociedad brasileña de finales del siglo XIX. La música, en sus múltiples formas, ya estaba profundamente entrelazada con la vida cotidiana y las disputas culturales de la época, revelándose como un escenario en el que cuestiones de identidad, resistencia y pertenencia eran negociadas y reconfiguradas.

La introducción de la grabación musical representó un hito histórico que transformó radicalmente el panorama musical y la manera en que la música era consumida en el cambio de siglo. Antes de la grabación, la música era esencialmente efímera, intrínsecamente vinculada al espacio y al tiempo de la performance en vivo. Con el advenimiento de la tecnología de grabación, sin embargo, la música se liberó de las limitaciones impuestas por la presencia física del músico, de los salones de tertulias y de las salas de concierto, resultando en el aislamiento del sonido respecto de su contexto original de producción (Mammi, 2015). El fonograma, como producto de esa tecnología, convirtió al sonido en un objeto tangible, transportable y reproducible a voluntad, independientemente de las convenciones de tiempo, espacio o etiqueta social del oyente.

Aunque parezca un detalle periférico, este cambio paradigmático alteró profundamente las dinámicas entre músicos, composiciones y oyentes. Para los músicos, la grabación permitió alcanzar un público significativamente más amplio, trascendiendo barreras geográficas y temporales, pero también exigió adaptaciones en la composición y en la performance para atender a las especificidades de los dispositivos de grabación. Para los oyentes, la grabación inauguró una experiencia inédita de disfrute musical: un involucramiento que podía ocurrir en el tiempo y en los términos del propio oyente, en la comodidad del hogar y desvinculado de las formalidades de un concierto.

Aunque la introducción de la tecnología de grabación representó un cambio significativo en el panorama musical, su impacto no fue inmediato ni uniforme. El surgimiento de una nueva tecnología no garantiza su adopción amplia o su accesibilidad instantánea: se trata de un proceso gradual que avanza de manera concomitante con las transformaciones sociales y culturales. Aun así, la grabación tuvo un efecto expresivo en la democratización del acceso a la música, transformándola de una experiencia esencialmente colectiva en una experiencia personal.

Ese cambio paradigmático remodeló profundamente las prácticas de consumo musical y la relación entre músicos, obras y oyentes, marcando un momento crucial en la historia de la música. En las primeras décadas del siglo XX, Brasil vivió una revolución tecnológica y cultural que alteró significativamente el campo musical. Un hito fundamental fue la primera grabación en disco en el país, realizada en 1902 por Manuel Pedro dos Santos, conocido como Baiano. Su talento vocal no solo rompió barreras geográficas, alcanzando ciudades como Montevideo y Buenos Aires, sino que también marcó la ascensión de la grabación mecánica como fuerza motriz en la

expansión del mercado musical. Baiano fue igualmente responsable de la grabación del famoso samba “Pelo Telefone” (1917).

Frederico Figner, pionero de la industria fonográfica en Brasil, fundó la Casa Edison en 1896, creando la infraestructura necesaria para que artistas como Baiano prosperaran en el nuevo universo de las grabaciones. Los catálogos de la Casa Edison, que incluían artistas nacionales e internacionales, fueron fundamentales para popularizar la música grabada en el país. En un momento en que la segmentación de estilos y géneros musicales aún no estaba consolidada, los artistas grababan repertorios diversos, explorando una amplia gama de ritmos y estilos.

La selección de artistas ya populares en espacios urbanos, como bares y teatros, fue estratégica para expandir el mercado fonográfico. Nombres como Eduardo das Neves, Heitor dos Prazeres, Pixinguinha, Donga y João da Baiana, entre otros, se destacan en ese escenario. Muchos de esos músicos, vinculados a la población afrodescendiente y residentes en las regiones menos privilegiadas de Río de Janeiro, vivieron las transformaciones del campo musical en un período de intensos cambios históricos, marcados por la Proclamación de la República y la abolición de la esclavitud.

En el contexto posabolición, en el que el debate sobre el lugar de los negros en la sociedad brasileña era central, esos músicos fueron protagonistas en la consolidación de la música popular brasileña. A través de procesos de intercambio cultural, sincretismo e hibridación, moldearon una música permeada por tensiones y conflictos, reflejando las contradicciones de la sociedad brasileña.

En este sentido, la figura de Pestana, en “Un hombre célebre” de Machado de Assis, puede leerse como un precursor simbólico de esas transformaciones, anticipando las dinámicas de exclusión, resistencia y reinención que marcarían la música popular en Brasil.

Represión y sublimación

La interpretación de José Miguel Wisnik (2003) sobre el cuento “Un hombre célebre”, de Machado de Assis, resulta particularmente significativa, pues no reduce a Pestana a un mero retrato de un compositor en crisis. Para Wisnik, la dificultad de Pestana para componer sonatas, sinfonías y réquiems no puede comprenderse exclusivamente como un fracaso individual de sus habilidades musicales. Más bien, Pestana debe leerse como una expresión de la cultura de su época: un síntoma paradigmático de las dinámicas colectivas y socioculturales que moldeaban el Brasil decimonónico.

Desde esta perspectiva, Pestana personifica los desafíos históricos y las contradicciones sociales que definen su contexto, ofreciendo un retrato complejo de las interacciones entre el individuo y la cultura que lo rodea. Aunque una lectura superficial del cuento pueda sugerir un conflicto meramente personal, Machado de Assis construye un análisis sofisticado de la vida musical brasileña de finales del siglo XIX. Al hacerlo, anticipa las directrices que moldearían el futuro de la música popular urbana en Brasil.

Wisnik profundiza este análisis recurriendo al concepto psicoanalítico de represión (*Verdrängung*) para describir la dinámica central de la narrativa. En el psicoanálisis, la represión se refiere a un mecanismo de defensa inconsciente mediante el cual el individuo aparta de su conciencia pensamientos, sentimientos o impulsos perturbadores o inaceptables, relegándolos al inconsciente. Según Freud (1996), esos elementos reprimidos, aunque excluidos de la conciencia, no desaparecen; por el contrario, pueden resurgir de manera indirecta, ya sea en sueños, lapsus lingüísticos, actos fallidos o incluso en síntomas conductuales.

Esta dinámica es central para la lectura de Wisnik, que interpreta las aspiraciones frustradas de Pestana y su producción musical como expresiones simbólicas de la represión de la cultura afrodescendiente: elemento fundacional, pero sistemáticamente reprimido, en la formación de la música popular brasileña.

En el cuento “Un hombre célebre”, de Machado de Assis, el concepto de represión adquiere una especificidad cultural e histórica. En este contexto, lo reprimido alude a la música de los esclavizados y a la presencia cultural africana en la sociedad brasileña: elementos fundacionales que fueron sistemáticamente reprimidos, pero que permanecen influyentes de formas indirectas e inesperadas. La narrativa de Machado explora cómo esa presencia reprimida de la musicalidad afrodescendiente emerge, desafiando las fronteras entre erudición y popularidad.

Desde las primeras páginas del cuento, la lucha de Pestana por componer una obra erudita se revela como central para la trama. Sin embargo, es en un momento de completa distracción, durante un diálogo aparentemente trivial entre el protagonista y una persona esclavizada, cuando ocurre una escena significativa. Este episodio, que contrasta con la tensión de su esfuerzo consciente de creación, marca el retorno de lo reprimido de manera simbólica y decisiva para la narrativa.

—¿Quiere mi señor el bastón o la sombrilla? —preguntó el negro,
siguiendo las órdenes que tenía, porque las distracciones del señor eran

frecuentes.

—El bastón.

—Pero parece que hoy llueve.

—Llueve —repitió Pestana maquinalmente.

—Parece que sí, señor, el cielo está algo oscuro.

Pestana miraba al negro, vago, preocupado. De repente:

— Espera ahí.

Corrió a la sala de los retratos, abrió el piano, se sentó y extendió las manos sobre el teclado. Comenzó a tocar algo propio, una inspiración real e inmediata, una polca, una polca bulliciosa, como dicen los anuncios. Ningún rechazo por parte del compositor; los dedos iban arrancando las notas, enlazándolas, agitándolas; se diría que la musa componía y danzaba al mismo tiempo.

Pestana había olvidado a las discípulas, había olvidado al negro que lo esperaba con el bastón y el paraguas, había olvidado incluso los retratos que colgaban gravemente de la pared. Componía solo, tecleando o escribiendo, sin los vanos esfuerzos de la víspera, sin exasperación, sin pedir nada al cielo, sin interrogar los ojos de Mozart. Ningún tedio. Vida, gracia, novedad, le corrían del alma como de una fuente perenne. (Assis, 2007: 576, traducción nuestra).

Según la lectura de Wisnik, la conversación despreocupada entre Pestana y la persona esclavizada desencadena una serie de asociaciones que culminan en la composición espontánea de una polca. Este acto, que transforma momentáneamente el ciclo de estancamiento creativo en un impulso virtuoso, destaca a la persona esclavizada como un índice precipitador. Funciona como un disparador de la liberación del inconsciente reprimido de Pestana, simbolizando la emergencia de lo reprimido. En ese sentido, la polca *amaxixada* que surge súbitamente puede interpretarse como un retorno de lo reprimido (*Wiederkehr des Verdrängten*), concepto psicoanalítico de Freud que describe la irrupción de elementos reprimidos de forma indirecta y transformada. Esta interpretación subraya la irrupción de la musicalidad negra, reprimida históricamente pero continuamente resignificada y presente en la música popular brasileña.

En Pestana, la represión se manifiesta como un retrato literario del proceso histórico y cultural en el cual la presencia africana, incluso silenciada, moldea de manera definitiva el tejido cultural del país. Machado de Assis, al

construir esta dinámica narrativa, expone no solo las tensiones internas de su personaje, sino también las profundas contradicciones de la sociedad brasileña. Desde esta perspectiva, la esclavitud, en la visión machadiana, configura una atmósfera humana cuyos vestigios de mestizaje, captados en la metamorfosis de la polca en maxixe, revelan lo que una ideología blanca y supremacista intentaría encubrir.

Aunque el dilema planteado por Wisnik a partir del cuento “Un hombre célebre”, de Machado de Assis, parezca inicialmente distante de las cuestiones frecuentemente abordadas por la canción popular contemporánea, resulta relevante observar cómo los impases machadianos continúan reverberando en la música brasileña. Un ejemplo notable de esa resonancia se encuentra en la obra de Caetano Veloso, uno de los nombres más importantes de la música brasileña. Wisnik recuerda que, en la contraportada del libreto del álbum “Circuladô” (1991), Caetano hace referencia directa a una frase extraída del cuento machadiano (“Mas as polcas não quiseram ir tão fundo”).

Esta mención explícita sugiere una conexión deliberada entre la obra de Machado de Assis y la reflexión contemporánea sobre la música popular brasileña. Al retomar la temática central del cuento –la tensión entre erudición y popularidad, tradición e innovación–, Caetano subraya la relevancia continua de las problemáticas exploradas por Machado, reafirmando la capacidad de la narrativa literaria de dialogar con cuestiones estéticas, culturales y sociales que trascienden su época.

El análisis de José Miguel Wisnik, al aplicar las categorías psicoanalíticas de trauma y represión al contexto sociocultural brasileño, ofrece una lectura potente que expande esas nociones más allá de la esfera individual, explorando sus implicaciones colectivas e históricas. Sin embargo, para profundizar esta perspectiva, es necesario incluir otro mecanismo psicoanalítico relevante: la sublimación. Frente a la persistencia de lo reprimido en reaparecer, la sociedad brasileña, operando bajo el signo de la colonialidad, recurrió a la sublimación como estrategia para lidiar con los traumas del colonialismo.

De acuerdo con Freud (1996), la sublimación es el proceso mediante el cual impulsos perturbadores –muchas veces de naturaleza sexual o agresiva– se transforman en actividades socialmente aceptables e incluso loables. Aunque generalmente aplicada al individuo, la sublimación puede interpretarse también en una dimensión colectiva, como un mecanismo mediante el cual las sociedades enfrentan traumas y conflictos históricos, transmutándolos en manifestaciones culturales, políticas o artísticas. En ese sentido, la sublimación funciona como catalizador, permitiendo que los

impactos traumáticos sean canalizados de forma productiva, atribuyendo significado, propósito e incluso belleza a los dolores colectivos.

Un ejemplo paradigmático de este proceso en Brasil es la construcción del mito de la democracia racial.⁴ Esta narrativa, ampliamente debatida, promovió la idea de un país racialmente armonioso, sublimando las realidades de racismo estructural y colonialidad en un discurso de convivencia pacífica entre diferentes razas y culturas. Esta estrategia implicó la transformación y reinterpretación de las culturas afrodiaspóricas e indígenas, permitiendo que el proyecto nacional encontrara propósito en el trauma colectivo generado por el colonialismo.

No obstante, esa sublimación no ocurrió sin costos. La construcción del mito de la democracia racial implicó la asimilación, reformulación y mercantilización de las tradiciones y prácticas culturales afrobrasileñas e indígenas. Elementos de esas culturas —como músicas, danzas, artes y gastronomía— fueron transformados en *commodities*, utilizadas para proyectar la imagen de una sociedad posracial que supuestamente celebra su diversidad. Bajo esta óptica, la sublimación colectiva brasileña no solo enmascaró las tensiones raciales, sino que también consolidó esas tradiciones como productos de consumo, configurándolas como símbolos de una armonía racial idealizada, que poco refleja la realidad de las desigualdades estructurales.

Consideraciones finales

A partir de lo discutido, es crucial enfatizar que las manifestaciones culturales de origen africano e indígena en Brasil no fueron simplemente reconocidas, sino deliberadamente transformadas en mercancías. Como destacan Allan da Rosa y Deivison Nkosi, desde los lundus y maxixes, las creaciones afrobrasileñas fueron “colocadas en el regazo blanco, recortadas para figurar en el cartel, encajadas en el reflector de la avenida y ordenadas en la estantería de las tiendas o en los manuales para convertirse en marca nacional o en

⁴ Sobre el mito de la democracia racial en Brasil, existe una amplia producción crítica que ha problematizado la narrativa de una supuesta armonía entre grupos raciales. El clásico estudio de Gilberto Freyre, *Casa-Grande & Senzala* (1933), proyectó la idea de una convivencia cordial como fundamento de la identidad nacional. Sin embargo, investigaciones posteriores han cuestionado duramente esa visión. Florestan Fernandes, en *A integração do negro na sociedade de classes* (1964), reveló los mecanismos de exclusión estructural que persistieron tras la abolición de la esclavitud. Más recientemente, autores como Lilia Moritz Schwarcz (*O espetáculo das raças*, 1993) y Kabengele Munanga (*Rediscutindo a mestiçagem no Brasil*, 1999) han demostrado cómo la noción de democracia racial funcionó como una ideología legitimadora de las desigualdades raciales. Estos estudios son fundamentales para comprender cómo la retórica de la mezcla armoniosa ocultó, en realidad, profundas jerarquías sociales y raciales en el Brasil contemporáneo.

artículo de consumo de las clases medias” (Rosa; Faustino, 2023: 37, traducción nuestra). Este movimiento de apropiación y reconfiguración evidencia el papel central de la sublimación como estrategia sociocultural en el contexto brasileño, canalizando la potencia creativa de las poéticas afrodiaspóricas hacia una funcionalidad comercial y simbólica que responde a las demandas de la construcción nacional.

Sin embargo, esta estrategia también resultó en la fosilización o folclorización de expresiones culturales, reduciendo su complejidad y encuadrándolas en marcos rígidos que con frecuencia limitan su dimensión inventiva y política. En este sentido, la folclorización no solo despolitiza, sino que también desactiva la potencia crítica de esas manifestaciones, convirtiéndolas en productos inofensivos de consumo cultural.

Este punto se revela central para la discusión presentada en este artículo: la música popular brasileña, tal como es problematizada en “Un hombre célebre”, de Machado de Assis, refleja no solo las tensiones entre lo erudito y lo popular, sino también la resistencia continua de una tradición musical que, a pesar de reprimida y sublimada, persiste en determinar la identidad cultural de Brasil.

El análisis del cuento machadiano, ampliado por los conceptos de represión y sublimación, señala una dinámica en la que las tensiones entre represión, reinención y mercantilización cultural no solo moldearon la música popular urbana, sino que también revelan los mecanismos históricos de un proyecto de nación basado en la asimilación de rasgos afrodiaspóricos. No obstante, esos rasgos, al mismo tiempo que fueron integrados y comercializados, continúan desafiando las estructuras de poder que intentan domesticarlos.

Bibliografía

- BARRETO, LIMA. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Brasília: Edições Câmara, 2017.
- BILLET, ALEXANDER. *Abalar a cidade. Música e Capitalismo, Espaço e Tempo*. São Paulo: Editora Sobinfluência, 2024.
- FRANCHESCHI, HUMBERTO. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.
- FREUD, SIGMUND. *Recalque* (1915). En: FREUD, Sigmund, vol. 14, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

- . *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905). En: FREUD, Sigmund, vol. 7 *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- MACHADO DE ASSIS, JOAQUIM MARIA. *50 contos reunidos de Machado de Assis*. Seleção de John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PEREIRA, LÚCIA MIGUEL. Machado de Assis. *Estudo crítico e biográfico*. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988.
- SALOMÃO, SALOMA. *Memórias Sonoras da Noite: Musicalidades africanas no Brasil Oitocentista*. Tesis de Doctorado – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- ROSA, ALLAN DA; FAUSTINO, DEIVISON. *Balanço Afriado: Estética e política em Jorge Ben*. São Paulo: Perspectiva, 2023.
- WISNIK, JOSÉ MIGUEL. *Machado Maxixe: O caso Pestana*. Teresa, São Paulo, núm. 4-5, 2003: pp. 13-79.