

Социально-политический дискурс в Бразильской популярной музыке начального периода военной диктатуры (1964–1968 гг.)

Socio-political Discourse in the Brazilian Popular Music of the Initial Period of Military Dictatorship (1964–1968)

Ляпин Вениамин Юрьевич

Российский государственный гуманитарный университет,
исторический факультет.

Lyapin Veniamin

Russian State University for the Humanities, Faculty of
History.

E-mail: vyulyapin@gmail.com

ORCID: 0009-0005-8425-5362.

Аннотация: Исследование посвящено анализу социально-политического дискурса в текстах композиций Бразильской популярной музыки с целью выявления влияния социально-политического контекста на интеллектуальное пространство на примере текстов композиций начального периода (1964–1968 гг.) военной диктатуры (1964–1985 гг.) Для достижения цели был рассмотрен дискурс внутри жанров и отдельных массовых мероприятий периода. Основными источниками выступают тексты музыкальных композиций ряда бразильских авторов, а также интервью музыкантов и видеоматериалы их выступлений. Анализ указанных источников позволяет судить о проблемах, распространенных в государстве и обществе по мнению представителей различных социальных

слоев. Методология исследования построена на анализе лексических средств, интертекстуальном рассмотрении песенного творчества авторов, а также контекстуализации семантики текстов в общественно-политическом пространстве периода. Для определения рамок и принадлежности определенных дискурсивных практик к конкретным социальным группам используется дискурс-анализ. Работа написана в общих рамках интеллектуальной и социокультурной истории. В качестве основных результатов были получены выводы о причинах и характере идеологического противостояния внутри музыкальной сцены, а также об эскалации вражды между режимом и творческой интеллигенцией. Была определена степень и характер участия различных социальных слоев в музыкальном производстве и его политизации. Обозначены рамки дискурсивного пространства музыкальной сцены периода. Отдельно было проанализировано развитие контркультуры в Бразилии.

Ключевые слова: военная диктатура, Бразилия, популярная музыка, 1968 г., политический протест, тропикализм, босанова.

Abstract: The research is focused on the analysis of socio-political discourse in the lyrics of Brazilian popular music. The study is aiming to identify the influence of the socio-political context on the intellectual and creative spaces, using the lyrics from the initial period (1964–1968) of the military dictatorship (1964–1985) as a case. To achieve this goal, the discourse within particular genres and individual mass events of the period was examined. The sources for the research include the lyrics of musical compositions of various Brazilian authors, as well as interviews with musicians and videos of their performances. The analysis of these sources allows to assess the problems of the state and society, as they were seen by the representatives of various social groups, involved in musical production. The research methodology is based on the analysis of lexical means, an intertextual examination of the authors' songwriting, and the contextualization of the texts' semantics within the socio-political space of the period. Discourse analysis is used to define

the boundaries and determine the affiliation of certain discursive practices with specific social groups. The work is situated within the general framework of intellectual and sociocultural history. Among the main results, conclusions were reached regarding the causes and nature of the ideological confrontation within the music scene, as well as the escalation of hostility between the regime and the creative intellectuals. The extent and nature of the participation of various social groups in music production and its politicization were identified. The boundaries of the discursive space of the music scene during the period were set. In this context, the process of birth and evolution of the counterculture in Brazil was examined as well.

Keywords: military dictatorship, Brazil, popular music, 1968, political protest, tropicália, bossa nova.

DOI: 10.32608/2305-8773-2026-50-1-118-146

Дата принятия к публикации: 30.06.2026

Дата получения: 09.02.2026

Ссылка для цитирования / Cite:

Ляпин В.Ю. Социально-политический дискурс в Бразильской популярной музыке начального периода военной диктатуры (1964–1968 гг.) // Латиноамериканский исторический альманах. 2026. № 50. С. 118-146. DOI: 10.32608/2305-8773-2026-50-1-118-146

Lyapin V. Socio-political Discourse in the Brazilian Popular Music of the Initial Period of Military Dictatorship (1964–1968) // Latin American Historical Almanakh, 2026. № 50. P. 118-146. DOI: 10.32608/2305-8773-2026-50-1-118-146

Один из ведущих исследователей в области популярной музыки, Маркос Наполитано, высказал мнение о том, что в Бразилии она занимает привилегированную позицию в социокультурной истории, поскольку соединяет различные тенденции и мнения в единое пространство, транслирует то, о чем задумывается целая нация и передает стремление к определенным уто-

пиям¹. Также следует согласиться с исследователем Томасом Эллиотом Скидмором, писавшим в 1987 г., через два года после официального окончания периода военной диктатуры, что Новую республику и демократизацию страны можно понять лишь исходя из изучения процессов, связанных с репрессиями и противоположными им проявлениями оппозиционности периода диктатуры². Изучении репрезентации в бразильской популярной музыке проблематики социального, политического и культурного характера в контексте отношения творческой интеллигенции с властью, а также меняющейся политической и социальной реальности позволяет судить о взглядах, распространенных в среде творческой интеллигенции, касающихся проблем политического и социокультурного характера, преследовавших общество по их мнению.

При обзоре литературы, в которой изучается бразильская популярная музыка (далее: МРВ), следует заметить, что данная тема, при главенствующей роли бразильской историографии, снискала внимание также и зарубежных исследователей, в частности — англо-американских. В отечественной же историографии отдельно данное поле прежде не изучалось.

Литература по данному вопросу достаточно обширна, в ее рамках авторы рассматривали ряд проблем, музыкальной сцены периода военной диктатуры, однако корпус текстов по большей части ограничивается статьями, посвященными отдельным авторам или текстам. Осмысление указанного периода истории бразильской популярной музыки началось вскоре после демократического транзита в 1985 г. Одной из первых значимых работ, в которой акцент ставился именно на социально-политический аспект содержания песен стал текст Чарльза Перроуна посвященный двадцати годам истории МРВ с 1965 по 1985 гг.³ Однако данная работа структурно представляет собой рассмотрение различных творческих биографий нескольких музыкантов в контексте времени и их поэтических текстов. Под

¹ Napolitano, 2002. P. 7.

² Skidmore, 1988. P. V.

³ Perrone, 1989.

его руководством издан сборник о бразильской популярной музыке в контексте глобализации⁴. Важно отметить, что тема идентичности является одной из ведущих при рассмотрении бразильской музыкальной сцены различных периодов. Этой же теме посвящена монография британского исследователя Шона Страуда⁵. Примечателен и бывший научным руководителем Ш. Страуда Дэвид Трис, известный автор множества статей, посвященных бразильской популярной музыке, проблемам социально-политического протеста в рамках жанра босанова⁶, а также национальной и другой идентичности⁷.

В бразильской историографии одним из первых важных трудов стал текст «Социальная история Бразильской популярной музыки» бразильского критика Жозе Рамоса Тиньорана 1990 г. Главная идея текста заключается в критике истории развития музыкальной сцены в стране с левых националистских позиций, в этой же оптике рассматривается музыка периода военной диктатуры⁸. Той же проблеме посвящен труд об идентичности в бразильской популярной музыке в контексте глобализации доктора социологии Мишеля Николау Нетто⁹.

Важным становится центр по изучению бразильской популярной музыки с исторической перспективы, формирующийся в 2000-е гг. вокруг исследователя М. Наполитано. Его труды посвящены как общей истории популярной музыки в Бразилии¹⁰, так и конкретно периоду военной диктатуры, в частности 1959-1969 гг.¹¹ и периоду демократизации¹². Через некоторое время его подопечная Рафаэла Лунарни защитила докторскую диссертацию, рассмотрев влияние и роль популярной му-

⁴ Dunn, Perrone., 2002.

⁵ Stroud, 2008.

⁶ Treece, 1997.

⁷ Treece, 2021.

⁸ Tinhorão, 1998.

⁹ Nicolau, 2009.

¹⁰ Napolitano, 2002.

¹¹ Napolitano, 2010b.

¹² Napolitano, 2010a.

зыки в демократизации второй половины 1970-х — начала 1980-х гг.¹³

В итоге можно отметить, что для историографии бразильской музыкальной сцены периода военной диктатуры наиболее популярным остается рассмотрение отдельных жанров или музыкантов, а также проблем, связанных с идентичностью и глобализацией. Также следует упомянуть, что именно социальная история является главенствующим направлением в историографии данного вопроса. В данном исследовании осуществляется комплексный анализ произведений в рамках сцены МРВ за указанный период. Особое внимание уделяется не только анализу семантики, интертекстуальному анализу и другим методам, связанным с языковыми средствами, которые использовали музыканты. Рассматриваются также и внелингвистические характеристики дискурса, связанные с биографическим, социально-политическим, событийным, духовным контекстами, в которых был создан текст, а также с целями, интересами и мировоззренческими ориентациями его создателя, что помещает данное исследование в общие рамки «новой социокультурной истории»¹⁴. Данные хронологические рамки, названные «начальным периодом военной диктатуры 1964-1985 гг.» включают в себя отрезок времени, характеризующийся постепенным ужесточением режима, между приходом военных ко власти в апреле 1964 г. и внедрением ими Институционального акта №515 (далее: ИА-5) в декабре 1968 г.

Босанова: консолидация дискурсивного пространства, континтисты и формалисты.

До конца 1950-х гг. бразильская музыкальная сцена представляла собой набор разрозненных региональных жанров. Это

¹³ Lunardi R., 2016.

¹⁴ Репина, 2011. С. 127.

¹⁵ Институциональный акт №5 — один из ряда внеконституциональных декретов, принятых в период военной диктатуры в Бразилии. Инструмент легитимации режима военной диктатуры. ИА-5 1968 г. известен прежде всего как наиболее репрессивный из всех документов подобного рода.

изменилось с появлением босановы¹⁶. В период военной диктатуры она вошла уже созревшим, устоявшимся и достаточно популярным жанром как в Бразилии, так и за рубежом. Например, в 1962 г. состоялся концерт босановы в Карнеги-Холле. В том же году один из основателей жанра Антонио Карлос Жобин подписал контракт с крупной звукозаписывающей компанией Warner Records на запись двух альбомов¹⁷. Важно подчеркнуть социальное значение жанра, в частности то, что босанова представляла из себя новое прочтение самбы средним классом и городской элитой¹⁸. Ч. Перроун отмечает, что босанова была логическим исходом происходившей в стране стремительной урбанизации и развития городской культуры, а ее формы, мягкие и неспешные, напрямую вытекали из физического пространства, в котором она зародилась — из апартamentов элитных южных районов столицы¹⁹. Важно отметить, что это не первый случай в бразильской истории, когда богема, средний класс и городская элита порождает самые передовые формы национальной культуры, в то время, пока местом их объединения служат городские апартamentы. В том же социокультурном пространстве происходило развитие бразильского модернизма в 1920-е гг.

Развитие босановы также вписалось в процесс формирования национальной идентичности, а также с совпало с политизацией различных групп населения, которым требовались средства, в частности искусство, для выражения собственной позиции и укрепления коллективной идентичности. Происходит трансформация музыки в средство трансляции ключевых посылов культурно-идеологического характера²⁰.

¹⁶ Босанова — один из жанров Бразильской популярной музыки. Стилистически вобрал в себя черты американского кул-джаза и самбы Рио-де-Жанейро.

¹⁷ Cabral, 1997. P. 240.

¹⁸ Ibid. P. XX.

¹⁹ Ibid. P. XXV.

²⁰ Napolitano, 2002. P. 47.

В результате этих процессов произошло обособление двух условных групп, получивших название «контентистов» (*linha conteudística*) и «формалистов» (*linha formalística*). Если «формалисты» представляли из себя «оригинальную» версию босановы, то «контентисты» делали больший упор на текстовом содержании композиции, которое часто было протестным²¹. Представители «контентистов» же активно включались в политическую борьбу, что было также связано с появлением Народного центра культуры (порт. *Centro Popular de Cultura* — CPC), организованного левыми студентами в Рио-де-Жанейро в 1962 г. Среди целей CPC было распространение произведений искусства, которые были бы посвящены проблемам народа²². При этом музыка «формалистов» воспринималась властью военных как аполитичная, поэтому они почти не преследовались за свое творчество²³. Однако одну из тенденций наметили еще представители «формалистской», «старой гвардии». В 1958 г. вышла композиция *Felicidade*, текст которой был написан еще поэтом Винисиусом ди Морайсом на музыку Луиза Бонфа для кинофильма «Черный Орфей». В качестве художественного пространства текста используются фавелы, а внимание слушателя обращается на их жителей. Текст представляет собой размышления о счастье в представлении «простого народа». «Счастье бедняка похоже на великую иллюзию карнавала. Люди работают целый год, чтобы сделать костюм короля, пирата или садовника, и все закончить в среду». Данный текст поднимает проблему, достаточно широко распространенную на музыкальной сцене периода, условно ее можно назвать «карнавальный эскапизм». При этом главное то, что ди Морайс не являлся выходцем из данной социальной среды: он имел университетское образование, в том числе в Оксфордском университете, что говорит о его достаточно высоком социально-экономическом положении. Однако его политическую принадлежность один из

²¹ Perrone, 1989. P. XXVI.

²² Tinhorão, 1998. P. 314.

²³ Priore, Stover, 2014. P. 1.

современников, музыкальный критик Сержио Кабрал, определял как левую²⁴.

В этом же ключе развивалась и «песня протеста», «формалистская» линия босановы. Главные деятели направления — представители левой части городской элиты, среднего класса и богемы, певшие о проблемах «народа» и критиковавшие «старую гвардию» за ее невовлеченность в мобилизацию масс. Как выразился представитель «контентистов» Карлос Лира, босанова формалистов выражала лишь «романтическое и незначительное, не привнося ничего нового»²⁵. И если с этим можно отчасти согласиться, рассматривая текстуальную часть стиля, то в то же время важно подчеркнуть, что босанова пыталась выйти из рамок провинциализма на общенациональный уровень, что было необходимо и левым музыкантам, видевшим в музыке инструмент агитации среди «народа». По всей видимости именно этим объясняется ими выбор именно босановы, как точки опоры.

Таким образом можно выделить два взгляда на босанову. Первый исходил от левого политического лагеря, будь то музыканты или музыкальные критики, обвинявшие стиль в «недостигаемости» для народа. Второй же исходит по большей части из историографии, заявляющей о начале положительного процесса культурной консолидации в музыкальном искусстве, начатым босановой. В итоге, как уже говорилось, именно наличие такого общенационального стиля сделало возможным появление такого явления, как «песня протеста», или же «контентисткой» линии, обращавшей внимание на проблемы народа.

Здесь следует перейти к кульминации того, что называется «песней протеста», а именно к альбому *Opinião* 1964 г., составленного из музыкальных партий одноименной театральной постановки того же года. В данном альбоме, исполненным певицей Нарой Леан, выявляется обширный корпус проблем, ставившихся в упрек власти военных. Начать рассмотрение данного альбома следует с личности его исполнительницы. После

²⁴ Cabral, 1997. P. 220.

²⁵ Treece, 1997. P. 12.

рождения Нары ее семья переезжает из штата Эспирито-Санто в престижный столичный район Ипанема, где и зародилась босанова. Таким образом музыкант в очередной раз оказывается абсолютно чужд тем слоям общества, чьим проблемам посвящает свое творчество. Еще в 1959 г. (на тот момент ей было всего 17 лет) в журнале *Radiolândia* о ней писали, как о «новой певице, фигуре из высшего общества»²⁶. Однако уже в 1962 г. в той же газете о ней пишут: «она не принадлежит к "обществу", она из нынешнего беспокойного поколения, играющего на гитаре»²⁷. Очевидно, что происходит это в том числе по причине общения с новыми знакомыми в ранее означенном социальном пространстве левой городской элиты, поскольку в той же статье пишется о ее знакомом К. Лире, стоявшем у истоков и активно участвовавшим в жизни т.н. «Центров народной культуры», которые были тесно связаны с левым и протестным Национальным союзом студентов²⁸. Сама же Нара Леан была в числе первых музыкантов, оказавших поддержку образованному перед переворотом 1964 г. Штабу рабочей интеллигенции (*Comando dos Trabalhadores Intelectuais* — СТИ)²⁹. Эта организация явно имела связи, через своих участников, с запрещенной после военного переворота Бразильской коммунистической партией (*Partido Comunista Brasileiro* — PCB)³⁰. Это также отчасти подтверждается тем, что Н. Леан, в своем интервью газете *Congreio da Manhã* в конце 1963 г., положительно отзывалась о действиях Н. Хрущева³¹.

Таким образом уже в первой половине 1960-х гг. в Бразилии мы обнаруживаем зачатки контркультуры и межпоколенческого конфликта, в особенности среди «высшего общества». Теодор Рошак, один из первых теоретиков контркультуры, писал, что «диссидентство родилось не из нищеты, но из изобилия, его

²⁶ *Radiolândia*. Rio de Janeiro. 5 de dezembro, 1959.

²⁷ *Radiolândia*. Rio de Janeiro. Maio (2^a quinzena), 1962.

²⁸ Hagemeyer, 1997. P. 84.

²⁹ Cabral, 2001. P. 67.

³⁰ Czajka, 2011. P. 64.

³¹ Cabral, 2001. P. 67.

задачей стало исследовать новые проблемы, возникшие с беспрецедентным повышением уровня жизни»³². Ему вторит исследователь американской контркультуры Р. Данкан, который считает, что динамика экономического развития сыграла ключевую роль в возникновении контркультуры. Исследователь пишет, что контркультура рождается во времена достатка, и именно в это время Запад (в том числе Бразилия) был богаче, чем когда-либо³³. Однако при всех успехах экономического роста, острым оставался вопрос социального неравенства³⁴. На него, как станет видно из примеров, представители контркультуры, реагировали особенно остро.

Переходя к альбому *Opinião* следует сказать о том, что к нему были привлечены непосредственных выходцев из бедственных социальных пространств и низов общества, левые музыканты видели в них носителей аутентичной народной культуры³⁵. В очередной раз прослеживается роль физического пространства апартamentов районы Ипанема. Именно квартира Н. Леан стала важным местом собрания творческой интеллигенции, вовлеченной в «песню протеста»³⁶.

Альбом *Opinião de Nara* состоит из 12 композиций, большинство из них имеют острый социально-политический посыл. В открывающей альбом песне *Opinião*³⁷ глаголы действия в данном относятся по большей части к лирическому герою, даны в форме 1 л. ед. ч.: «я не меняю», «я не ухожу», «я копаю», «я куплю», «я положу», «я не плачу», «[если] я умру». Все перечисленное сообщает слушателю об активной позиции и готовности к сопротивлению тем, кто может: «арестовать», «избить», «оставить без еды». Контекстуализируя данный текст в историческом пространстве, можно предположить, что по-

³² Рошак, 2013. С. 13.

³³ Duncan, 2014. P. 144.

³⁴ Ibid. P. 145.

³⁵ Dunn, 2013. P. 235.

³⁶ Priore, Stover, 2014. P. 2.

³⁷ Leão N. Opinião. 1965. URL: <https://genius.com/Nara-leao-opinio-lyrics> (дата обращения 15.06.2025).

следняя группа (а также глагол в императиве: «говори [обо мне, что хочешь]») обращены именно к правящему режиму. Таким образом устанавливается готовность к противостоянию и противостоящие стороны: режиму противостоит «фавела»: «отсюда, с холма я не уйду». Холм, того, обозначает фавелы севера Рио, находящиеся на холмах. Достаточно распространенная географическая метафора, например, такую же использовал В. ди Морайс в своем тексте к композиции под названием *O того não tem vez*. Первая строка композиции гласит: «можете меня арестовать, можете избить...», — действительно, власть прибегала к подобным методам по отношению к оппозиционным политическим силам уже в первый год своего правления. Например, реальное влияние студенчества, которое было преимущественно левым, на политику после прихода ко власти военных не было столь же существенным, как при «Жанго»³⁸, — новое правительство игнорировало их запросы³⁹. Это стало одной из причин их недовольства, которое выражалось в демонстрациях в разных городах страны, в ходе которых несколько студентов погибло в стычках с полицией⁴⁰. Объяснение столь массовому участию студентов в политике Ж.Р. Тиньоран вывел из провала модернизационной политики Ж. Кубичека начала 1960-х гг. по интеграции избытка «профессионалов» высшего уровня в экономическую систему, что вынудило их искать себя в иных сферах деятельности⁴¹.

Это не единственная композиция, посвященная проблемам жителей трущоб Рио. О том же пространстве повествует композиция *Ascender as Velas*, в которой ставится проблема высокой смертности и отсутствия базовой инфраструктуры в рай-

³⁸ Жанго — прозвище президента Жуана Гуларта (1961-1964 гг.)

³⁹ Presidential Directives on Panama. P. 29. URL: <https://www.cia.gov/readingroom/docs/CIA-RDP80B01676R000400170004-8.pdf> (дата обращения 15.06.2025).

⁴⁰ Rodriguez, 2019. P. 2.

⁴¹ Tinhorão, 1998. P. 314.

онах города⁴². Интересно также и проявление здесь выделенной темы «карнавального эскапизма» в строчке: «Когда нет самбы, есть горькая правда».

Критику политического строя и режима военных можно наблюдать на примере двух сюжетно переплетающихся композиций. *Derradeira primavera*, своим названием, по-видимому, отсылает к весне 1964 г., когда произошел военный переворот⁴³. В свою очередь тема весны развивается в дальнейшем в композиции *Em Tempo de Adeus*, в которой присутствует строчка: «Кто-то напишет мне одной весной слово "свобода"», — которая воплощает идею неминуемого торжества справедливости⁴⁴. Не стоит отрицать и смысл «весны», как символа перерождения, начала нового цикла, мотив чего явно присутствует во втором случае.

Другой частью населения, на проблемы которой обращают большое внимание авторы мюзикла, являются выходцы с сельского Северо-востока, вынужденные из-за кризиса и засухи мигрировать в более урбанизированные части страны. Стоит сказать, что авторы данных текстов были выходцами из данного региона (Жуан ду Вали и Жозе Кандидо)⁴⁵. Проблемы кризисных регионов северо-востока и внутренней миграции поднимаются в композициях *Sina de Caboclo* и *Chegança*⁴⁶. В первом тексте повествование ведется от лица крестьянина-

⁴² Leão N. *Acender as Velas*. 1964. URL: <https://genius.com/Nara-leao-acender-as-velas-lyrics> (дата обращения: 02.05.2025).

⁴³ Leão N. *Derradeira primavera*. 1964. URL: <https://genius.com/Nara-leao-derradeira-primavera-lyrics> (дата обращения: 02.05.2025) [режим доступа: свободный].

⁴⁴ Leão N. *Em tempo de adeus*. 1964. URL: <https://genius.com/Nara-leao-derradeira-primavera-lyrics> (дата обращения: 02.05.2025).

⁴⁵ Gerolamo, 2018. P. 13.

⁴⁶ Leão N. *Chegança*. 1964. URL: <https://genius.com/Nara-leao-cheganca-lyrics> (дата обращения: 02.05.2024); Leão N. *Sina de Caboclo*. 1964. URL: <https://genius.com/Nara-leao-sina-de-caboclo-lyrics> (дата обращения: 02.05.2025).

сертанежо⁴⁷. Показательна строчка, замыкающая куплеты: «Но сажать, чтобы делиться — этого я больше не делаю, нет», — которая сообщает о подавленном состоянии крестьянства в регионе. Также объясняется по какой причине это произошло: «Я зарабатываю на жизнь мотыгой, урожай, что я собираю, разделяется с теми, с кем я ничего не сажал», — это можно интерпретировать как очередное поднятие проблемы имущественного неравенства и отсутствия социальной справедливости. Тут же текст продолжает: «Если так продолжать, то я покину свой сертан с болью в сердце. Поеду в Рио таскать цемент для строителей», — то есть миграция происходит в представлении коллектива авторов не по личной инициативе людей, а в силу внешних обстоятельств, лишаящих их продукта честного труда. В композиции *Chegança* также поднимается проблема исхода населения из регионов, повествование также ведется от лица мигрантов. В целом текст создает их образ как простых, озабоченных простыми проблемами людей, надеющихся на светлое будущее, бегущих от кризиса в родных местах, например: «мы приносим... частицу надежды» и «вот бы жить было как приезжать, приезжать, жениться и детей рожать».

Не все части мюзикла вошли в альбом, одна из них известна под названием *Carcará*. В качестве источника здесь можно использовать видеозапись театрального представления, сделанную в 1965 г. Сан-Пауло С. Саррасени⁴⁸. На сцене заменившая Н. Леан в данной постановке Мария Бетания, уроженка северо-восточного штата Баия. В данном случае следует сфокусироваться не на глубоко метафоричном тексте исполненной песни, а на той части, где М. Бетания произносит перед последним припевом слова: «В 1950 г. более двух миллионов выходцев с Северо-востока жили вне своих родных штатов», — далее приводя данные о беженцах в процентном соотношении от общего

⁴⁷ Сертан — географическая область во внутренних районах Бразилии и ее Северо-востоке, характеризующаяся засушливым климатом.

⁴⁸ "Maria Bethania — Carcará (1965): Opinião — HD» // YouTube [видеохостинг]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=T3Dfd3KH130> (дата обращения: 01.06.2025).

количества населения по каждому из штатов. Сам факт высказанного подтверждает озабоченность авторского коллектива проблемой внутренней миграции из Северо-востока.

«Эра фестивалей» 1965-1968 гг.: трансляция дискурса и эскалация конфликта в публичном поле. С 1965 по 1968 гг. проходят Фестивали Бразильской популярной музыки, этот период в историографии называется «Эрой фестивалей». Идея о проведении соревновательных фестивалей пришла из Италии, где проходил знаменитый фестиваль Сан-Ремо⁴⁹. Первый подобный фестиваль прошел еще в 1960 г., но не был освещен так широко, как последующие, поскольку не имел поддержки крупных телевизионных компаний. Лишь в 1966 г. в Сан-Пауло проводится Фестиваль при поддержке крупнейших бразильских телекомпаний.

На II Фестивале 1966 г. одним из победителей оказалась композиция Шико Буарки A Banda, повествующая о жизни маленького провинциального города, ожившего после того, как в него пришла группа музыкантов⁵⁰. В историографии есть небезосновательное мнение о том, что данная композиция носит политизированный характер, а в строчке: «Мой страдающий народ попрощался с болью, чтобы посмотреть, как приехавшая группа поет о любви», — Ш. Буарки открыто заявляет о своей общественной позиции⁵¹. Автор использует образ карнавала, чтобы показать контраст с действующей системой жизни общества, поддерживаемой режимом на основе «ввергающего в страдания труда и подчинения».⁵² При рассмотрении дискурсивного пространства в целом, следует согласиться с этим мнением: это тот же «карнавальный эскапизм», выделяемый рядом авторов в качестве критике современного общества и социальной политики. Например, в рамках данного фестиваля та же тема поднималась в еще одном тексте, в котором пелось: «Па-

⁴⁹ Rodriguez, 2019. P. 2.

⁵⁰ Buarque C. A banda. 1966. URL: <https://www.lettras.mus.br/chicobuarque/45099/> (дата обращения: 02.06.2025).

⁵¹ Vieira, 1990. P. 100.

⁵² Ibid. P. 101.

рень, открывай окно. Вон идет блок. Люди поют, не будучи счастливыми»⁵³. Весьма интересным представляется рассмотрение телевизионной записи Фестиваля, которая проливает свет на некоторые важные детали⁵⁴. Композиция A Banda была исполнена совместно Ш. Буарки и Н. Леан. В рамках одного из этапов соревнования, после основного выступления, исполнения композиции Ш. Буарки, на сцену к микрофону вышла Н. Леан. В тот же момент гитарное исполнение сменилось на нарочито военно-оркестровое (заявленный жанр композиции — марш), начали играть духовые, барабаны и тарелки, Н. Леан исполняла песню «на бис», будто специально для находившихся в зале полицейских. Этим выступлением музыканты явно «дразнили» режим, что лишь больше обосновывает возможность наличия в тексте посыла протестного характера.

Среди других проблем, поднимаемых в текстах композиций на Фестивале присутствует свобода слова. Например, в исполненной квартетом MPB-4 композиция С. Бетанкура *Canção de não cantar* содержит следующие слова: «Есть много поводов петь, но сегодня, любовь, лучше этого не делать»⁵⁵. Строки: «Моя песня, чтобы быть правильной, должна родиться свободной», — отсылает к той же проблеме, по сути являясь заявлением несогласия с теми представлениями власти о «правильном» и «неправильном» искусстве.

В 1967 г. проводится III Фестиваль бразильской популярной музыки. На нем участниками были представлены по-настоящему знаковые для эпохи композиции, в частности песни музыкантов-тропикалистов К. Велозо и Жилберто Жила

⁵³ Eversong L. Lá Vem o Bloco. 1966. URL: <https://www.letras.mus.br/leny-eversong/la-vem-o-bloco/> (дата обращения: 02.06.2025).

⁵⁴ «Chico Buarque: A Banda (DVD Roda Vida)» // YouTube [видеохостинг]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gkr6UQWyn5M> (дата обращения 03.06.2025).

⁵⁵ MPB-4. Canção de não cantar. 1966. URL: <https://www.letras.mus.br/mpb4/cancao-de-nao-cantar/> (дата обращения: 02.06.2025).

Alegria, Alegria и Domingo no Parque соответственно. Тропикализм следует проанализировать далее отдельно, сейчас же стоит коснуться композиции Ш. Буарки под названием *Roda Viva*⁵⁶. Критик Зуза Мелло характеризует ее как пессимистично-фаталистскую, в чем с ним можно лишь согласиться⁵⁷. В ее тексте отражаются чаяния свободы и несогласие со внешним вмешательством. По ходу текста люди «желающие взять инициативу» и «желающие активного голоса, чтобы управлять своей судьбой» сталкиваются с некой *Roda-viva*, которая нарушает, вмешиваясь в дела, их спокойствие, отбирая различные вещи: начиная с судьбы, заканчивая гитарой. *Roda-viva* непросто перевести: с одной стороны это сущность, с другой — процесс. Дословно это значит «живое колесо» или же «колесо жизни»; или же «суета», «беспорядок», «бардак». При этом, прочитанное наоборот, оно превращается в *A viva dor*, то есть «Боль живая». Есть все основания полагать, что именно такой образ диктатуры формирует Ш. Буарки: определенно негативный (Боль) и хаотический (суета), интервенционистский (*Roda-viva* «приходит и отнимает»).

Победителем Фестиваля оказалась композиция Э. Лобо под названием *Ponteio*, аплодисменты после которой, по словам очевидца З. Мелло, затмили все предыдущие выступления⁵⁸. Стоит отметить, что, судя по телевизионной записи, были и другие фавориты. Например, после представленного тропикалистом К. Велозо «универсального звука» часть зала скандировала «он уже победил»⁵⁹. Композицию Э. Лобо относят к так называемому «вовлеченному искусству» (*arte engajada*), так специалисты обозначают искусство, которое поднимает соци-

⁵⁶ Buarque C. *Roda Viva*. 1967. URL: <https://www.letras.mus.br/chicobuarque/45167/> (дата обращения: 02.06.2025).

⁵⁷ Mello, Severiano, 1998. P. 112.

⁵⁸ Ibid. P. 110.

⁵⁹ «III Festival da MPB 1967 (A Grande Final TV Record) [Raridade]» // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TOCUntjNRTk> (дата обращения: 03.06.2025).

альные или политические темы⁶⁰. В своем тексте автор намекал на запугивание артистов и применение насилия со стороны власти к несогласным с ее политикой⁶¹. Например, его лирический герой-гитарист описывает следующее: «Насилие, гитара, гитарист. Была смерть вокруг, во всем свете»; «Был один, кто поклялся меня сломать», — данные слова отсылают слушателя к отношению между творческой интеллигенцией и властью, что уже поднималось на предыдущем Фестивале.

Логично было бы задаться вопросом о том, насколько свободно государство позволяло транслировать крайне популярные Фестивали, на которых выступали артисты, чьи песни содержали подобный протестный посыл. В рамках данного Фестиваля все песни проходили через цензуру: отправлялись на оценку в Федеральную полицию, в структуре которой были цензорские службы, которые решали, что должно быть изменено⁶². Из полиции тексты с комментариями касательно двойного смысла определенных фраз отправлялись обратно на TV Record (в частности, ее директору, который лично отвечал за проведение Фестиваля), которая пыталась убедить артиста поменять текст и заверить его, что это не исказит композицию⁶³. При этом применялись и другие средства борьбы власти против протестного содержания искусства. Изначально композиция *Roda-viva* была написана для одноименной театральной постановки, однако активисты из провластной организации Отряд охоты на коммунистов (*Comando de Saça aos Comunistas* – CCC, многие деятели которой связаны впоследствии с отрядами DOPS⁶⁴, в том числе с «эскадронами смерти») изъяли сценарии пьесы и избили актеров⁶⁵.

⁶⁰ Gerolamo, Zan, 2012. P. 1.

⁶¹ Lobo E. Ponteio. 1967. URL: <https://www.letras.mus.br/edu-lobo/45628/> (дата обращения: 03.06.2025).

⁶² Mello, 2003. P. 179.

⁶³ Ibid. P. 180.

⁶⁴ DOPS — Департамент по общественному и социальному порядку (порт. Departamento da Ordem Pública e Social). Созданный в 1924 г.

Накал страстей в противостоянии между творческой интеллигенцией и военным режимом усиливался из года в год, и к 1968 г. достиг своего апогея, что также можно продемонстрировать при помощи композиций, исполненных в рамках музыкальных фестивалей этого года. Кульминацией борьбы между музыкантами и властью является III Международный фестиваль песни 1968 г. и его бразильский отборочный этап. Без сомнения, его главной композицией являлась *Саминhando* Жералдо Вандре, которая по итогам соревнования заняла второе место, уступив произведению с текстом Ш. Буарки и музыкой А.К. Жобина *Sabiá*⁶⁶. Композиция Вандре привела публику на арене Мараканазиньо в такой восторг, что после объявления дуэта Жобин-Буарки, как победителя конкурса, вся арена его освистала⁶⁷. Этот факт говорит в пользу широкой поддержки идей, высказанных в композиции. Если композиция Ж. Вандре носит открыто провокационный, призывающий к прямому действию характер, то с песней дуэта Жобин-Буарки не все столь однозначно. Провластный бразильский политик-консерватор Карлос Ласерда, бывший коммунист и противник Варгаса, так прокомментировал в 1970 г. композицию *Sabiá* и ее победу на фестивале: «Публика предпочитала произведение Вандре, однако и *Sabiá* являлась замаскированным протестом, своеобразной "Гуантанамерой"»⁶⁸, — это подтверждает, что многие современники воспринимали произведение как протестное, хотя сам текст назвать таковым сложно, особенно в сравнении с открыто призывавшим к действиям текстом Ж. Вандре. Текст победив-

орган в рамках федеральной полиции, играл большую роль в политических репрессиях.

⁶⁵ Priore, Stover, 2014. P. 6.

⁶⁶ Buarque C., Jobim A.C. *Sabiá*. 1968. URL: <https://www.letras.mus.br/chico-buarque/86043/> (дата обращения: 03.06.2025) ; Vandré G. *Pra não dizer que não falei das flores*. 1968. URL: <https://www.letras.mus.br/geraldo-vandre/46168/> (дата обращения: 03.06.2025).

⁶⁷ Mello, Severiano, 1998. P. 127.

⁶⁸ Priore, Stover, 2014. P. 17.

шей песни представлял из себя отсылку на стихотворение одного из классических бразильских авторов XIX в., повествующем о ностальгических чувствах и тоске по Родине.

В композиции *Caminhando* открыто высказывалось отрицательное отношение ко власти. Помимо этого, в ней содержались призывы к революционным действиям, а некоторые исследователи обнаруживают в ней призывы к герилье против режима⁶⁹. По структуре композиции за каждым куплетом следует четверостишие припева, в котором используются императивные формы глаголов в рамках призыва к действию: «Давай, пошли вперед, ведь ждать не значит знать: тот, кто знает — находит время, а не ждет, пока что-то случится». Особого внимания заслуживают слова: «...они верят, что цветок победит пушку», призывающие к отказу от демократического, ненасильственного протеста. Помимо этого, автор поднимает проблемы социально-экономического характера, например, проблему голода в сельской местности. В результате власть не могла проигнорировать брошенный ей вызов. Характерно для периода то, что «жесткого ответа» не последовало. В частности секретарь безопасности штата Гуанабара генерал Оливейра счел композицию «сильно подрывающим государственный суверенитет глумлением над вооруженными силами, что должно послужить организаторам фестиваля предупреждением о том, что не стоит допускать к участию подобные работы»⁷⁰. Генерал также опасался, что композиция станет гимном уличного студенческого движения, и в итоге оказался прав, так как на большинстве последующих манифестаций активисты использовали эту песню⁷¹. После обострения ситуации в конце 1968 г. композицию запретили, а Ж. Вандре был вынужден скрываться от преследований в Чили⁷².

Как видно, в период до введения в 1968 г. ИА-5, цензура носила выборочный характер, часто рекомендательный, преду-

⁶⁹ Filipini, 2017. P. 16.

⁷⁰ Mello, 2003. P. 290.

⁷¹ Ventura, 2008. P. 152.

⁷² Mello, Severiano, 1998. P. 122.

предительный. С одной стороны ужесточение режима связывается с тем, что музыканты усиливали давление на социальные и политические основания действовавшего режима. С другой стороны это объясняется внутривнутриполитическими процессами: в первые годы у власти находился демократичный конституционалист Кастело Бранко, в известной степени противостоявший сторонникам «жесткой линии», что подтверждается докладами американской разведки⁷³. Однако с приходом Артуру да Коста-и-Силва ко власти весной 1967 г., «кастелисты» потерпели поражение, а власть получили сторонники «жесткой линии». Поддержку этой точки зрения также можно встретить в историографии⁷⁴.

Тропикализм: «глобальный 1968 г.» в Бразилии. Отдельный феномен в рамках МРВ представляет тропикализм. Поскольку в рамках данного исследования было принято решение отталкиваться прежде всего от Фестивалей, следует рассмотреть композиции тропикалистов, которые были представлены в их рамках: уже упомянутые Alegria, Alegria K. Велозо, Domingo no Parque Ж. Жила в 1967 г., и композиция К. Велозо É proibido proibir 1968 г., представленная в рамках III Международного фестиваля песни.

Этот феномен возник в ходе слияния национальных культурных традиций и радикальных эстетических инноваций, включая художественные течения авангарда и поп-культуры, причем как бразильские, так и зарубежные (например, психоделический рок и конкретизм)⁷⁵. Произведение Domingo no Parque намного показательнее представляет жанр в эстетическом плане, так как включает в себе элементы карнавального

⁷³ The Political Situation in Brazil: The Meaning of the Second Institutional Act. 1965. P. 2. URL: https://www.cia.gov/readingroom/docs/DOC_0000007986.pdf (дата обращения: 03.06.2025).

⁷⁴ Magnolo, 2019. P. 3.

⁷⁵ Константинова, 2019. С. 162.

марша, психоделического рока и ритмы капоэйры⁷⁶, используя как электрогитары, так и традиционные беримбау⁷⁷. Композиция К. Велозо в свою очередь носила более контркультурный характер. С точки зрения выражения протеста тропикалисты обычно избегали прямого его выражения, предпочитая использовать сатиру и аллегории при описании повседневности в авторитарной стране⁷⁸. К. Велозо отмечает в качестве своей задумки «протест» произведению Ш. Буарки A Banda, поскольку та «возрождала дух провинциального города 1930-х гг.», при этом с музыкальной точки зрения «пахла XVIII в.»⁷⁹ Также он отмечал, что тропикалисты желали оспорить это «ретроградное движение» и принести на III Фестиваль революцию⁸⁰. Лирический герой произведения К. Велозо — слоняющийся по городу юноша⁸¹. Важно отметить, что бродяги (*andarilhos, mochileiros*) впоследствии станут большой проблемой для власти, которая будет бороться с ними, применяя в том числе «эскадроны смерти». Власть будет обвинять «хиппи и бродяг, часто неотличимых друг от друга» в связях с русскими элементами, а в правительстве будет распространено мнение о том, что субкультура хиппи — это «продукт Москвы»⁸². Текст описывает мир глазами представителя городской молодежи в манере, собирающей все образы и символы воедино, создавая в итоге картину из того, что может в разном виде попасться на глаза любому человеку. «Солнце светит над преступниками, космическими кораблями, повстанцами...», — в данных строчках поднимаются

⁷⁶ Капоэйра — бразильское национальное боевое искусство, связываемое по большей части с афробразильской культурой. В нем бойцы двигаются под характерное музыкальное сопровождение из струнных, ударных и напевов.

⁷⁷ Gil G. Domingo no Parque // Gilberto Gil. 1968. Phillips — R765.024L.

⁷⁸ Dunn, 2014. P. 435.

⁷⁹ Rodríguez, 2019. P. 5; Veloso, 1997. P. 119.

⁸⁰ Veloso, 1997. P. 158.

⁸¹ Veloso C. Alegria, alegria. 1968. URL: <https://www.letras.mus.br/caetano-veloso/43867/> (дата обращения: 03.06.2025)

⁸² Dunn, 2014. P. 440.

проблемы преступности и политического насилия в стране (в это время во внутренних регионах левые прибегают к партизанской войне против режима), а также делается отсылка на внешнеполитические события — Холодную войну и космическую гонку, как ее выражение. Интересным представляется и подобное видение К. Велозо современного ему бразильского общества, которое он преподносит в рамках бинарных оппозиций, заодно устанавливая свое место в нем: «Я иду без книг, без винтовки; без голода, без телефона». С одной стороны библейские мечи и орала: университетские студенты и противостоящие им военные (или уже упомянутые партизаны), во втором случае с одной стороны бедняки, а с другой современный средний класс. Позиция же, утверждаемая лирическим героем — в центре, она нейтральна, более того, его требование прозрачно: «Я хочу продолжать жить, почему нет?», — он не хочет потрясений, свержения режима, богатства и так далее. Таким образом появляется новая «линия» на музыкальной сцене, не менее «контентистская», но не остросоциальная, а повседневная и приземленная. Собственно говоря, текст Ж. Жила ровно о том же: в нем описывается заканчивающееся трагедией на почве любовного треугольника воскресенье в парке⁸³, без каких-либо заявлений, не считая эстетического.

Всеобщая радикализация на музыкальной сцене в 1968 г. доходит и до тропикалистов, когда К. Велозо представляет свой альбом *Caetano Veloso*, в котором «заглавная» композиция, *Tropicália* уже в значительной мере обличала режим и критическую социальную ситуацию в стране⁸⁴. В ней автор говорит о «монументе из папье-маше и серебра», — новой столице, противопоставляя ей «старую улицу», на которой «стоит на коленях мертвый ребенок». «Бразилиа — волшебный сон, превращенный в современный эксперимент. Центр власти диктаторов. Наша боль, наша прелесть и наша глупость», — писал К. Вело-

⁸³ Gil G. Domingo no Parque. 1968. URL: <https://www.letras.mus.br/gilberto-gil/46201/> (доступ: 03.06.2025)

⁸⁴ Veloso C. *Tropicália*. 1968. URL: <https://www.letras.mus.br/caetano-veloso/44785/> (доступ: 03.06.2025).

зо в своих мемуарах⁸⁵. В произведении поднимается проблема насилия в стране как с помощью игры со словом *mata* (*matar* — убивать), так и с извлеченным из него же звукоподражанием стрельбе *tá-tá-tá*. Упоминаются и повстанческие движения: «На левом запястье *bang-bang...*», — что является звукоподражанием как для биения пульса, так и для стрельбы противников порядка, на что указывает то, что «их сердце испускает диссонансные аккорды». Однако он говорит и о слабости движения: «в их венах течет слишком мало крови». Действительно, данные ЦРУ за 1966 г. говорят о том, что у просоветской компартии было около 20 тысяч сторонников-активистов, еще около 500 человек были активными приверженцами маоистской компартии⁸⁶. При этом, судя по данным американской разведки, у праворадикальных элементов поддержки было еще меньше, чем у левых, они были представлены некоторыми отставными военными в противовес многочисленным студенческим и рабочим движениям, лидеры которых принадлежали к левому крылу⁸⁷. Следует заметить, что левые движения в Бразилии были крайне неоднородны и не совпадали в своей идеологии. Например, запрещенная просоветская Бразильская коммунистическая партия была больше похожа на национал-демократическую, в то время как студенческие организации «левых революционеров», такие как Движение за национальное освобождение (порт. *Ação Libertadora Nacional*) использовали в качестве методов терроризм и вооруженную борьбу⁸⁸.

На Фестивале в 1968 г. К. Велозо представил не менее провокационную *Ê proibido proibir*, в которой выступает против «поднявшего палец дирижера», технократа, управляющего оркестром-народом, призывая к слому действующего порядка,

⁸⁵ Veloso, 1997. P. 184.

⁸⁶ Presidential directives on Panama. 1966. P. 29. URL: https://www.cia.gov/readingroom/docs/DOC_0000007986.pdf (дата обращения: 03.06.2025).

⁸⁷ Ibid. P. 28.

⁸⁸ Coelho, 1989. P. 161.

прежде всего социального⁸⁹. Данная композиция написана уже в рамках контркультурной волны 1968 г., а название (Я запрещаю запрещать) было взято К. Велозо из одной из надписей в протестном майском Париже⁹⁰.

Через несколько месяцев, в декабре 1968 г., вскоре после массовых демонстраций во многих городах страны, правительство было вынуждено, ради стабилизации ситуации, ввести новый Институциональный акт №5, который, в отличие от предыдущих документов схожего содержания (в частности ИА-2, принятый в 1965 г. на 2 года), имел бессрочное действие. Это ознаменовало новую главу в истории военной диктатуры в Бразилии, наиболее brutальную с точки зрения действий режима. В это время ведущие артисты оказываются за рубежом, что в определенной степени остановило развитие музыкальной сцены в стране.

Социо-политический контекст оказывал непосредственное влияние на всю сцену Бразильской популярной музыки. Было выявлено как представители различных направлений относились к новому режиму, а также какие проблемы воспринимались ими наиболее остро.

Несмотря на то, что появившаяся в конце 1950-х гг. босанова не была вовлечена в протестный дискурс, именно эта эстетическая форма, также благодаря социальным связям со средним классом и городской элитой, сделала возможным использование популярной музыки в Бразилии как инструмента для общенациональной агитации, в частности «контентистами». Их тексты противопоставлялись романтической и сентиментальной составляющей оригинальной босановы, поднимая ряд социальных и политических проблем, касавшихся «маргинальных» социальных пространств: кризисных регионов, бедной сельской местности или городских трущоб. В творчестве «контентистов»

⁸⁹ Veloso C. É proibido proibir. 1968. URL: <https://www.letras.mus.br/caetano-veloso/395621/> (дата обращения: 03.06.2025)

⁹⁰ Šapro, 2018. P. 56.

выделяются следующие проблемы: голод, нищета, неразвитость инфраструктуры, бедственное положение регионов Северо-востока, внутренняя миграция. Особое положение в этом контексте занимал вопрос социальной справедливости, например, достойного положения сельских рабочих. Также ряд авторов в течение рассмотренного периода поднимали важную для бразильского социокультурного пространства тему «карнавального эскапизма». Другой важной проблемой, отраженной в их творчестве, стало формирование контркультуры в Бразилии. Как было показано в тексте, творчество этих социальных кругов во многом отражает достигшее своего пика в 1968 г. «культурную революцию», что демонстрирует синхронность ее развития в Бразилии в сравнении с другими западными странам.

В период «Эры фестивалей» с 1966 по 1968 гг. происходило обострение отношений между творческой интеллигенцией и властью. По всей видимости, это можно связать с изменением во внутренней политике и сменой вектора в высших эшелонах: все больше полномочий получали представители «жесткой линии», не желавшие отдавать власть иным политическим силам, в особенности левым. Вольно настроенная творческая интеллигенция искала конфронтации с режимом, с каждым днем становившимся все более авторитарным, в итоге вызывая обратную реакцию. К 1966 г. начинает подниматься тема подавленной свободы слова, однако она не выходит на первый план. Критика режима постепенно проявляется ближе к 1967 г., однако носит имплицитный характер. Постепенная эскалация привела к тому, что в 1968 г. на стадионах исполнялись композиции, открыто призывавшие к конкретным подрывным действиям. Эти же песни становились «гимнами» многотысячных протестов в городах, что вынуждало власть использовать репрессивные меры, вылившиеся в дальнейшем в так называемые «свинцовые годы», во время которых не только музыкальная сцена, но и вся общественная жизнь претерпевала кризис.

В 1967-68 г. проявления межпоколенческого конфликта выходят на новый уровень с появлением тропикализма, ознаменовавшего «культурную революцию» в стране. До этого контркультура существовала в форме слабо выраженного поколенче-

ского конфликта, этот протест не являлся основанием для выражения несогласия с действовавшим политическим режимом. В свою очередь в текстах тропикалистов обнаруживается как несогласие с действующими социальными догмами, связанными зачастую со старшим поколением и «технократией», так и прямые отсылки на произведения «глобального 1968 г.», таким образом Бразилия оказывается в него встроена.

Библиография/Referencies

- Константинова Н.С.* Бразильская культура в период военной диктатуры // Латиноамериканский исторический альманах. 2019. №24. С. 161–172. [Konstantinova N.S. Brazilian Culture of the Military Dictatorship Period // Latinoamerikanskii istoricheskii al'manakh. 2019. №24. S. 161–172.].
- Репина Л.П.* Историческая наука на рубеже XX-XXI вв.: социальные теории и историографическая практика. М., Круг, 2011. 560 с. [Repina L.P. Historical science at the turn of XX-XXI centuries: social theories and historiographical practice Moskva, Krug, 2011].
- Рошак Т.* Истоки контркультуры. М., АСТ, 2014. [Roszak T. The Making of Counter Culture. Moskva, AST, 2014].
- Cabral S.* Antônio Carlos Jobim: uma biografia. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.
- Cabral S.* Nara Leão: uma biografia. Rio de Janeiro: Lumiar, 2001.
- Coelho C.N.* A tropicália: cultura e política nos anos 60 // Tempo social. 1989. No. 1. P. 159–176.
- Czajka R.* O Comando dos Trabalhadores Intelectuais e a Formação das Esquerdas Culturais na Década de 1960 // Temáticas. 2011. Vol. 37. P. 57–80.
- Duncan R.* The Summer of Love and Protest: Transatlantic Counterculture in the 1960s // The Transatlantic Sixties: Europe and the United States in the Counterculture Decade. Bielefeld: Transcript Verlag, 2014. P. 144–173.
- Dunn C.* Desbunde and Its Discontents: Counterculture and Authoritarian Modernization in Brazil, 1968-1974 // The Americas. 2014. Vol. 70. No. 3. P. 429–458.

- Dunn C.* «Experimentar o Experimental»: Avant-garde, Cultura Marginal, and Counterculture in Brazil, 1968-72 // *Luso-Brazilian Review*. 2013. Vol. 50. No. 1. P. 229–252.
- Filipini E.V.* A MPB Como Ferramenta de Protesta Durante a Ditadura Militar Brasileira (1964–1985) // *Revista Científica UNAR*. 2017. Vol. 15. No. 2. P. 37–66.
- Gerolamo I.O. de, Zan J.R.* Arte engajada e música popular instrumental nos anos 60: o caso do Quarteto novo // *Anais do XXI Encontro Estadual de História*. Campinas, 2012. URL: http://www.encontro2012.sp.anpuh.org/resources/anais/17/1340997097_ARQUIVO_ANPUHGEROLAMO_ZAN2012_final_.pdf (дата обращения: 15.06.2025).
- Gerolamo I.O. de.* Nara Leão: Canção Popular, Performance e Crítica nos Anos 60. Campinas, 2018. URL: https://www.academia.edu/52723009/Nara_Leao_Cancao_Popular_Performance_e_Critica_nos_anos_60_Tese_Doutorado_Ismael_Gerolamo_Unicamp_#loswp-work-container (дата обращения: 15.06.2025).
- Hagemeyer R.R.* Movimento Estudantil 68: Imagens da Paixão. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1997.
- Magnolo T.S.* O Cenário Cultural Na Ditadura Civil-Militar Brasileira: Contracultura e Os Movimentos Musicais // XVII ERECOM: Audiovisual no século XXI. 2019. URL: https://www.academia.edu/download/61477059/ERECOM_2019_TEMPLATE_TALITA_MAGNOLO20191210-114540-1rcw760.pdf (дата обращения: 15.06.2025).
- Mello Z.H.* A Era dos Festivais: Uma Parábola. São Paulo: Editora 34, 2003.
- Mello Z.H., Severiano J.* A Canção no Tempo: 85 Anos das Músicas Brasileiras. Vol. 2. São Paulo: Editora 34, 1998.
- Napolitano M.* História e música — história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- Napolitano M.* Brazilian Popular Music: the soundtrack of the political opening (1975 / 1982) // *Estudos Avançados*. 2010, a. No. 24. P. 389–402.

- Napolitano M.* Seguindo a canção. Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959–1969). São Paulo: Annablume; Fasesp, 2010, b.
- Perrone C.A.* Masters of contemporary Brazilian song: MPB 1965–1968. Austin: University of Texas Press, 1989.
- Priore I., Stover C.* The Subversive Songs of Bossa Nova: Tom Jobim in the Era of Censorship // Analytical Approaches to World Music. 2014. Vol. 3. No. 2. P. 1–33
- Rodriguez L.D.* A «Era dos Festivais»: a consolidação da MPB e a oposição à Ditadura Militar (1965-1969) // XIII Semana da História: pátria amada Brasil?: biografias, trajetórias, perspectivas (7-10 de outubro de 2019): UFES, 2019. URL: <https://periodicos.ufes.br/semanadehistoria/article/view/33762> (дата обращения: 15.06.2025)
- Skidmore T.E.* The politics of military rule in Brazil: 1964-85. New York: Oxford University Press, 1988.
- Tinhorão J.R.* História social da música popular brasileira. São Paulo: Editora 34, 1998.
- Treece D.* Guns and roses: Bossa nova and Brazil's music of popular protest, 1958–68 // Popular Music. 1997. No. 16. P. 1–29.
- Treece D.* Música Popular Black and anti-racist struggles: musical cosmopolitanism and the soul aesthetic in Brazil (1963–1978) // Brasiliana: Journal for Brazilian Studies. 2021. No. 10. Pp. 407–441.
- Veloso C.* Verdade Tropical. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- Ventura Z.* 1968: O ano que não terminou. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.
- Vieira L.C.* Poesia e Política nas Canções de Bob Dylan e Chico Buarque. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1990.
- Šapro Z.* «Tropicália» Através dos Textos de Autores da Cena Musical Brasileira de 1967 até 1969. Zagreb: Universidade de Zagreb, 2018.