FRONTERAS, RUTAS & HORIZONTES

en las músicas populares en América Latina

FRONTEIRAS, CAMINHOS E HORIZONTES

nas músicas populares na América-Latina

Actas/Anais XV congreso IASPM-AL
VALPARAÍSO, CHILE 2022

EDITORES: **Christian Spencer** & **Darío Tejeda**

IASPM América Latina

iaspm International Association for the Study of Popular Music

FRONTERAS, RUTAS & HORIZONTES

en las músicas populares en América Latina

FRONTEIRAS, CAMINHOS E HORIZONTES

nas músicas populares na América-Latina

Actas/Anais XV congreso IASPM-AL
VALPARAÍSO, CHILE 2022

EDITORES: **Christian Spencer** & **Darío Tejeda**

IASPM América Latina

iaspm International Association for the Study of Popular Music

ACTAS DEL XV CONGRESO IASPM-AL
VALPARAÍSO, CHILE
7 AL 10 DE SEPTIEMBRE DE 2022
ISBN: 978-956-416-133-4

EDITORES

- Christian Spencer
- Darío Tejeda

COMITÉ DE LECTURA

- Ana Alonso
- Jaime Óscar Bofill
- Daniel Party
- Juliana Pérez
- Carlos Sandroni
- Malvina Silba

COMITÉ ORGANIZADOR

- Ricardo Álvarez
- Félix Cárdenas
- Laura Jordán
- Pablo Palacios
- Javier Rodríguez
- Christian Spencer

DIRECTIVA IASPM-AL (2022-2024)

- *Presidenta:* Malvina Silba (Argentina)
- *Vicepresidente:* Herom Vargas (Brasil)
- *Secretaria:* Carolina Santamaría-Delgado (Colombia)
- *Editor:* Darío Tejeda (República Dominicana)
- *Tesorera:* Luciana Mendonça (Brasil)
- *Webmistress:* Soledad Venegas (Argentina)

DIRECTIVA IASPM-AL (2020-2022)

- *Presidente:* Felipe Trotta (Brasil)
- *Vicepresidenta:* Malvina Silba (Argentina)
- *Secretaria:* Simone Luci Pereira (Brasil)
- *Editor:* Darío Tejeda (República Dominicana)
- *Tesorera:* Lizette Alegre (México)
- *Webmistress:* Soledad Venegas (Argentina)

COLABORACIÓN DE EDICIÓN

- Carlos Felipe Bórquez Aguilar
- Daniel Domingo Gómez
- Laura Jordán González

COLABORACIÓN PARA TRADUCCIONES

- *Traducciones al portugués:* Renan Branco Ruiz y Laurisabel María de Ana da Silva
- *Traducción al español:* Christian Spencer

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

- Javier Quintana G.

ORGANIZA

IASPM-AL
Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUCV)
Centro de Investigación en Artes y Humanidades (CIAH), Universidad Mayor

AUSPICIO

Ministerio de las Culturas las Artes y el Patrimonio (MINCAP)
Proyecto FONMUS 2022 (Folio 621579)
Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS) - NCS_2022_016-ANID, Chile
Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUCV)
Vicerrectoría de Investigación Universidad Mayor - Proyecto FDP_2021_23

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio
Gobierno de Chile

Proyecto financiado por el fondo para el fomento de la música nacional, convocatoria 2022

Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo
Ministerio de Ciencia, Tecnología, Conocimiento e Innovación
Gobierno de Chile

milenio INICIATIVA CIENTÍFICA

INSTITUTO DE MÚSICA
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE VALPARAÍSO

CMUS NÚCLEO MILENIO EN CULTURAS MUSICALES Y SONORAS

CENTRO UM Investigación en Artes y Humanidades

CÓMO CITAR ESTE LIBRO

Spencer, Christian, y Darío Tejeda (Eds.). 2023. *Fronteras, rutas y horizontes en las músicas populares en América Latina.* Actas del XV Congreso IASPM-AL. Valparaíso: IASPM-AL.

Índice

PRESENTACIÓN		6
SIMPOSIO 1	***Cultura Sonora: Práticas e concepções de escutas, sonoridades e musicalidades*** *Cultura Sonora: Prácticas y concepciones de escuchas, sonoridades y musicalidades*	14
SIMPOSIO 2	***Sociologías de la música*** *Sociologias de la música*	26
SIMPOSIO 3	***Percusión y rítmicas Latinoamericanas: Fronteras socioculturales, expresivas y estéticas de la praxis en músicas populares*** *Percussão e rítmicas Latino-Americanas: Fronteiras socioculturais, expressivas e estéticas da práxis na música popular*	72
SIMPOSIO 4	***De los medios masivos a las plataformas digitales: la complejidad de la mediatización de la música entre fronteras e intersticios*** *Da mídia de massa às plataformas digitais: a complexidade da midiatização da música entre fronteiras e interstícios*	117
SIMPOSIO 5	***Musicología de la producción fonográfica en Latinoamérica: los estudios de grabación y su impacto en las cartografías sonoras de la región*** *Musicologia da produção fonográfica na América Latina: estúdios de gravação e seu impacto nas cartografias sonoras da região*	162
SIMPOSIO 6	***Música y poder. Música popular, dictaduras y resistencia*** *Música e poder. Música popular, ditaduras e resistência*	240
SIMPOSIO 7	***Nociones, representaciones e instrumentalizaciones de la infancia en las prácticas musicales latinoamericanas*** *Noções, representações e instrumentalizações da infância nas práticas musicais latino-americanas*	326
SIMPOSIO 9	***Cultura Sonora: Reflexiones en torno a videojuegos, escuchas y culturas*** *Cultura sonora: Reflexões sobre videogames, escuta e culturas*	354
SIMPOSIO 10	***Rutas musicales del Atlántico Negro en América Latina*** *Rotas musicais do Atlântico Negro na América Latina*	373
SIMPOSIO 11	***Música e identidades regionais: transformações, contrastes e desafios para as identidades nacionais latino-americanas*** *Música e identidades regionales: transformaciones, contraposiciones y desafíos a las identidades nacionales latinoamericanas*	458
SIMPOSIO 14	***Experiências sonoras-musicais-urbanas - ativismos, territorialidades, afetos e corporalidade*** *Experiencias sonoro-musicales-urbanas - activismo, territorialidades, afectos y corporalidades*	532
SIMPOSIO 16	***Música popular e imagem*** *Música popular e imagen*	572
SIMPOSIO 17	***Música popular & política*** *Música popular & política*	585

Presentación

Laura Jordán González

Fronteras, rutas y horizontes, fueron los tres términos que –así, consecutivos, pero imaginariamente entrelazados– convocaron a la décimo quinta convención de investigadoras e investigadores integrantes de la rama latinoamericana de la Asociación Internacional Para el Estudio de la Músicas Popular (IASPM-AL). Dichas fronteras, rutas y horizontes buscaban gatillar una conversación en torno a las problemáticas actuales de nuestro continente, siempre marcado por las migraciones, los diálogos transfronterizos y las trayectorias heterogéneas de artistas, audiencias y agentes culturales. Pero al mismo tiempo, estos términos reenviaban a múltiples historias ineludibles, como la colonización, las emancipaciones, las construcciones nacionales, las disputas territoriales, las conexiones transnacionales y las maneras infinitas de redibujar el mapa sonoro y performativo de América Latina en sus culturas populares.

Volvimos a encontrarnos, en Valparaíso, luego de un lapso involuntario de cuatro años. La pandemia del covid 19 hizo imposible viajar y escucharnos de forma presencial durante el congreso anterior celebrado, virtualmente, en Medellín. Por ello, el XV Congreso estuvo especialmente cargado de emociones. Teníamos ansias de volver a transitar por los pasillos de alguna universidad latinoamericana, discutir con sus estudiantes, ocupar intensamente ese lugar que IASPM-AL ha conseguido cosechar durante décadas de intercambios internacionales. Esta vez la casa que nos recibió fue la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

El XV Congreso subrayó también el retorno de la rama latinoamericana de IASPM a Chile, lugar que cobijó, hace ya 25 años, el segundo encuentro. Este cuarto de siglo, ha visto cómo el campo de los estudios de músicas populares en el continente no solo ha tomado una mayor envergadura, sino que también muestra una gran riqueza y heterogeneidad.

Quisimos reflexionar sobre la condición portuaria y cosmopolita de Valparaíso, para incitar desde este territorio diálogos que resonaran con las historias locales. Invitamos entonces a la comunidad, y algunas de sus organizaciones de base, a reunirse con los especialistas que visitaban la ciudad, desarrollando

así fructíferos talleres de samba, de tango y de cueca. Pudimos conectar los saberes universitarios con prácticas que exceden las paredes institucionales. De igual modo, buscamos promover instancias que pudieran correr las fronteras que las academias, porfiadamente, mantienen con las poblaciones circundantes.

También, en esta ocasión quisimos subrayar la designación de Valparaíso como ciudad creativa musical de la UNESCO, organizando dos mesas redondas en torno a esta temática. Una de ellas, se efectuó de manera completamente virtual y en inglés, abordando casos de ciudades en Escocia, México y Palestina, trazando algunas discusiones que podrán retomarse cuando se sistematicen las experiencias globales, incluyendo las latinoamericanas. Acerca de ellas, se realizó una mesa redonda como parte de las actividades inaugurales, donde se presentaron, esta vez en español y portugués, los casos de las ciudades La Habana, Santo Domingo, Recife y Medellín, la mayoría de las cuales hemos ido ocupando a lo largo de nuestra rica ruta como IASPM-AL. Ambas mesas fueron transmitidas en línea y se encuentran disponibles en la red, alojadas en el canal de YouTube Extensión IMUSPUCV.

La conferencia de honor estuvo a cargo de la destacada etnomusicóloga ugandesa Sylvia Antonia Nannyonga Tamusuza, quien atravesó el Atlántico para compartir con nuestra audiencia una promisoria historia que conecta la rumba cubana, con el Congo y la rumba en Uganda. Este inédito diálogo sur-sur marca un precedente que esperamos motive nuevos esfuerzos para potenciar nuevas redes académicas y, singularmente, gestos descolonizadores. Piénsese, ojalá, este deseo como un horizonte para los encuentros que vendrán.

Como ya es habitual en los congresos de nuestra rama, éste se organizó según simposios temáticos que acogieron discusiones específicas motivadas por la consigna general. Fueron diecisiete los simposios aprobados por un comité de lectura integrado por Ana Alonso (University of New Mexico, Estados Unidos), Jaime Oscar Bofill (Conservatorio Nacional de Puerto Rico), Daniel Party (Pontificia Universidad Católica de Chile), Juliana Pérez (Investigadora independiente, Colombia-Brasil), Carlos Sandroni (Universidad Federal de Pernambuco, Brasil) y Malvina Silba (Universidad de Buenos Aires, Argentina). De ellos, dos quedaron en el camino y no pudieron concretarse, razón por la cual los simposios 8 y 15 no figuraron ni en el programa del congreso, ni en las presentes actas. En cuanto a los restantes, tampoco encontramos en este libro ponencias pertenecientes a los simposios 12 y 13, ya que sus autores por razones diversas no acudieron al llamado para esta publicación.

Estas actas presentan un conjunto de 58 ponencias, organizadas por simposios presentados cuidadosamente por cada uno de su coordinadorxs.

En vista de organizar las temáticas de manera interconectada, proponemos notar, por una parte, la preocupación por las tecnologías sonoras y de escucha —en especial, por la actualización de las prácticas culturales en relación con dispositivos cambiantes. Esto se aborda en el simposio 1 «*Cultura Sonora: Práticas e concepções de escutas, sonoridades e musicalidades*», que se ocupó de reflexionar sobre las experiencias de escucha y sus conexiones con espacios geográficos y sociales, como se nota en la ponencia aquí incluida, que aborda el vínculo entre el sonido del rock y el del motor en el espacio urbano. Asimismo, el simposio 4, «*De los medios masivos a las plataformas digitales: la complejidad de la mediatización de la música entre fronteras e intersticios*», indaga en los usos de plataformas contemporáneas explorando nuevas prácticas de producción, difusión y consumo; mientras que el simposio 9, «*Cultura Sonora: Reflexiones en torno a videojuegos, escuchas y culturas*», estudia el problema de la multimodalidad y la interactividad con perspectivas propias de la ludomusicología y en diálogo con los *game studies*.

Por otra parte, encontramos ejes temáticos tradicionales dentro de nuestra rama y los estudios de las culturas populares latinoamericanas, que se preguntan por las dimensiones políticas, la opresión y la resistencia, las condiciones de lucha y de producción cultural bajo determinados regímenes autoritarios, la actualización de las prácticas performativas en los contextos de protesta y movimientos sociales contemporáneas. Estas cuestiones se discuten en el simposio 6, «*Música y poder. Música popular, dictaduras y resistencia*», 14, *«Experiencias sonoras-musicales urbanas – activismos, territorialidades, afetos y corporalidades»,* y finalmente en el 17, *«Música popular & política».*

Podemos leer también, en contrapunto, dos simposios que proponen, respectivamente, abordajes nacionales y transnacionales. Así, puede ser útil contrastar las premisas y discusiones que se presentan en el simposio 11, «*Música e identidades regionales: transformaciones, contraposiciones y desafíos a las identidades nacionales latinoamericanas*», y las que el simposio 10, «*Rutas musicales del Atlántico Negro en América Latina*», retoma sobre «las condiciones de asimetría norte-sur». Por un lado, el simposio 11 aborda la incesante construcción de las naciones latinoamericanas en su conversación con las músicas populares, aunque se abordan allí problemáticas más amplias que atañen a las cuestiones identitarias que exceden las narrativas oficiales de la nación y su gran política. Por el otro, el simposio 10, desde miradas transnacionales, contribuye no solo a complejizar las historias desarrolladas

en el continente latinoamericano, sino que también a ampliar el alcance del concepto de «Atlántico negro» propuesto, desde otro territorio, por Paul Gilroy.

También encontramos simposios que se propusieron organizar discusiones a partir de una premisa teórica o metodológica. El simposio 2, *«Sociologías de la música»*, emprende una tarea de vocación sistematizadora, interrogando el desarrollo de un campo disciplinar específico dentro de los estudios musicales de la región. Una de sus ponencias propone un estado de la cuestión, mientras que otras muestran aplicaciones de un enfoque sociológico sobre objetos de estudio de la cultura popular sonora. El simposio 16, «*Música popular e imagen*», identifica una aproximación específica delimitando el estudio de lo musical atendiendo a sus articulaciones visuales.

Un comentario aparte merecen simposios que presentan temáticas muy específicas sin que ellas logren agotarse. El simposio 3, «*Percusión y rítmicas Latinoamericanas: Fronteras socioculturales, expresivas y estéticas de la praxis en músicas populares*», analiza tanto elementos específicos de la percusión y sus lenguajes rítmicos, como algunas problemáticas relativas a la enseñanza y el aprendizaje musical de los repertorios afrodiaspóricos, mostrando una aproximación ecléctica a los mundos de la percusión y rítmicas del continente. El simposio 7, «*Nociones, representaciones e instrumentalizaciones de la infancia en las prácticas musicales latinoamericanas*», por su parte, busca remediar cierta ausencia de estudios sobre música e infancia en la producción en lengua castellana proveniente de países latinoamericanos.

En suma, estas actas de la rama latinoamericana de IASPM continúan las sendas ya trazadas por sus numerosas versiones anteriores, aportando con un crisol de puntos de escucha, diálogos interdisciplinarios y, lo más importante, preguntas que animan nuestro trabajo y su intento por responderlas.

Agradecemos el financiamiento otorgado por el Fondo de la Música del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, de Chile; el Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras; la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y la Universidad Mayor.

Apresentação

Laura Jordán González

Fronteiras, rotas e horizontes foram os três termos que - descritos consecutivamente, mas imaginariamente entrelaçados - convocaram o décimo quinto encontro de pesquisadoras e pesquisadores da seção latino-americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular (IASPM-AL). Tais fronteiras, rotas e horizontes buscaram desencadear uma conversa sobre os problemas atuais do nosso continente, sempre marcado por migrações, diálogos transfronteiriços e trajetórias heterogêneas de artistas, públicos e agentes culturais. Mas, ao mesmo tempo, esses termos se referiam a múltiplas histórias inevitáveis, como colonização, emancipações, construções nacionais, disputas territoriais, conexões transnacionais e as infinitas formas de redesenhar o mapa sonoro e performático da América Latina em suas culturas populares.

Voltamos a nos encontrar em Valparaíso, após um lapso involuntário de quatro anos. A pandemia de covid-19 impossibilitou que viajássemos e ouvíssemos uns aos outros pessoalmente durante o congresso anterior, realizado virtualmente em Medellín. Por isso, o 15º Congresso foi particularmente carregado de emoção. Estávamos ansiosos para percorrer novamente os corredores de uma universidade latino-americana, para discutir com os alunos, para ocupar intensamente esse lugar que a IASPM-AL conseguiu cultivar durante décadas de intercâmbios internacionais. Desta vez, a casa que nos recebeu foi a Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

O 15º Congresso também marcou o retorno da seção latino-americana da IASPM ao Chile, local que sediou a segunda reunião há 25 anos. Nesse quarto de século, vimos como o campo de estudos da música popular no continente não apenas cresceu em tamanho, mas também mostra grande riqueza e heterogeneidade.

Queríamos refletir sobre a condição portuária e cosmopolita de Valparaíso, para incitar, a partir desse território, diálogos que ressoassem com as histórias locais. Em seguida, convidamos a comunidade e algumas de suas organizações de base para se reunirem com os especialistas que visitavam

a cidade, desenvolvendo assim cursos e oficinas frutíferas de samba, tango e cueca. Conseguimos conectar o conhecimento universitário com práticas que vão além dos muros institucionais. Da mesma forma, procuramos promover instâncias que pudessem ultrapassar as fronteiras que as academias, teimosamente, mantêm com as populações do entorno.

Além disso, nessa ocasião, queríamos destacar a designação de Valparaíso como Cidade Criativa da Música da UNESCO, organizando duas mesas sobre o assunto. Uma delas foi totalmente virtual e em inglês, tratando de casos de cidades na Escócia, no México e na Palestina, delineando algumas discussões que poderão ser retomadas quando as experiências globais forem sistematizadas, incluindo as da América Latina. Como parte das atividades inaugurais, foi realizada a segunda mesa –desta vez em espanhol e português– na qual foram apresentados os casos das cidades de Havana, Santo Domingo, Recife e Medellín, a maioria das quais tendo sido ocupada em nossa rica trajetória como IASPM-AL. Ambas mesas foram transmitidas on-line e estão disponíveis na web, hospedadas no canal do YouTube da Extensão da IMUSPUCV.

A conferência honorária de abertura foi proferida pela notável etnomusicóloga ugandense Sylvia Antonia Nannyonga Tamusuza, que cruzou o Atlântico para compartilhar com nosso público uma história promissora que conecta a rumba cubana com o Congo e a rumba em Uganda. Esse inédito diálogo sul-sul estabelece um precedente que, esperamos, motive novos esforços para promover novas redes acadêmicas e, particularmente, gestos decoloniais. Esperamos que esse desejo seja visto como um horizonte para os congressos e encontros que virão.

Como é de praxe nos congressos da nossa seção latino-americana, este foi organizado em torno de simpósios temáticos que abrigaram discussões específicas motivadas pelo tema geral. Dezessete simpósios foram aprovados por um comitê de leitura composto por Ana Alonso (Universidade do Novo México, EUA), Jaime Oscar Bofill (Conservatório Nacional de Porto Rico), Daniel Party (Pontifícia Universidade Católica do Chile), Juliana Pérez (pesquisadora independente, Colômbia-Brasil), Carlos Sandroni (Universidade Federal de Pernambuco, Brasil) e Malvina Silba (Universidade de Buenos Aires, Argentina). Desses 17, dois ficaram pelo caminho e não puderam ser realizados, razão pela qual os simpósios 8 e 15 não apareceram nem no programa do congresso nem nos Anais. Quanto aos demais simpósios, também não temos artigos pertencentes aos simpósios 12 e 13 neste livro, pois seus autores, por vários motivos, não responderam à chamada para esta publicação.

Estes Anais apresentam um conjunto de 58 trabalhos organizados por simpósios cuidadosamente apresentados por cada um de seus coordenadorxs.

A fim de organizar os temas de forma interconectada, propomos observar, por um lado, a preocupação com as tecnologias de som e escuta - em particular, com a atualização das práticas culturais em relação aos dispositivos em transformação. Isso é abordado no simpósio 1, «Cultura Sonora: Práticas e concepções de escutas, sonoridades e musicalidades», que se preocupou em refletir sobre as experiências de escuta e suas conexões com espaços geográficos e sociais, como observado no artigo aqui incluído, que aborda a ligação entre o som do rock e o som dos motores no espaço urbano. O Simpósio 4, «Dos meios de comunicação de massa às plataformas digitais: a complexidade da midiatização da música entre fronteiras e interstícios», aborda os usos das plataformas contemporâneas, explorando novas práticas de produção, difusão e consumo; enquanto o Simpósio 9 «Cultura sonora: reflexões sobre videogames, ouvintes e culturas» estuda o problema da multimodalidade e da interatividade a partir das perspectivas da ludomusicologia e em diálogo com os *game studies*.

Por outro lado, encontramos eixos temáticos já tradicionais na seção latino-americana da IASPM e nos estudos das culturas populares latino-americanas que indagam sobre as dimensões políticas, a opressão e a resistência, as condições de luta e produção cultural sob certos regimes autoritários e a atualização de práticas performativas nos contextos de protesto e movimentos sociais contemporâneos. Essas questões são discutidas nos simpósios 6, «Música e poder: Música popular, ditaduras e resistência»; 14, «Experiências sonoro-musicais urbanas - ativismos, territorialidades, afetos e corporeidades»; e, finalmente, no 17, «Entre a música popular e a política».

Também podemos ler, em contraponto, dois simpósios que propõem, respectivamente, abordagens nacionais e transnacionais. Assim, pode ser útil contrastar as premissas e as discussões apresentadas no simpósio 11, «Música e identidades regionais: transformações, oposições e desafios às identidades nacionais latino-americanas», e aquelas abordadas no simpósio 10 «Rotas musicais do Atlântico Negro na América Latina», sobre «as condições da assimetria Norte-Sul». Por um lado, o simpósio 11 trata da incessante construção das nações latino-americanas em seu diálogo com a música popular, embora aborde questões mais amplas relativas às questões de identidade que vão além das narrativas oficiais da nação e de sua política macro. Por outro, o simpósio 10, a partir de perspectivas transnacionais,

contribui não apenas para a complexidade das histórias desenvolvidas no continente latino-americano, mas também para ampliar o escopo do conceito de «Atlântico negro» proposto, a partir de outro território, por Paul Gilroy.

Também encontramos simpósios que se propuseram a organizar discussões com base em uma premissa teórica ou metodológica. O Simpósio 2, «Sociologias da música», empreende uma tarefa de sistematização, abordando o desenvolvimento de um campo disciplinar específico dentro dos estudos musicais na região. Um de seus artigos propõe um estado da arte, enquanto outros mostram aplicações de uma abordagem sociológica a objetos de estudo da cultura sonora popular. O Simpósio 16, «Música popular e imagem», identifica uma abordagem específica ao delimitar o estudo da música em termos de suas articulações visuais.

Os simpósios que apresentam temáticas muito específicas, mas sem esgotá-las, merecem um comentário à parte. O Simpósio 3, «Percussão e ritmos latino-americanos: fronteiras socioculturais, expressivas e estéticas da práxis na música popular», analisa tanto os elementos específicos da percussão e de suas linguagens rítmicas, quanto alguns problemas relacionados ao ensino e à aprendizagem musical de repertórios afrodiaspóricos, mostrando uma abordagem eclética dos mundos da percussão e dos ritmos do continente. O Simpósio 7, «Noções, representações e instrumentalizações da infância nas práticas musicais latino-americanas», por sua vez, busca sanar certa ausência de estudos sobre música e infância na produção em espanhol proveniente de países latino-americanos.

Em suma, estes anais da seção latino-americana da IASPM dão continuidade aos caminhos já traçados por suas numerosas versões anteriores, fornecendo uma miriáde de pontos de escuta, diálogos interdisciplinares e, mais importante, perguntas que animam nosso trabalho e suas tentativas de respondê-las.

Agradecemos o financiamento do Fondo de la Música del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, do Chile; ao Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras; à Pontificia Universidad Católica de Valparaíso; e à Universidad Mayor.

SIMPOSIO 1

Cultura Sonora: Práticas e concepções de escutas, sonoridades e musicalidades

Coordinadores
Virginia Bessa (PPG Música IA/Unicamp, Brasil)
Cacá Machado (Dep. Música IA/Unicamp, Brasil)
José Geraldo Vinci de Moraes (Dep. História FFLCH/USP, Brasil)

Apresentação

Embora a acústica e a audição tenham sido objetos de investigações teóricas e práticas desde pelo menos a Grécia Antiga, com Pitágoras e Platão, foi só com as tecnologias de reprodução sonora, no último quartel do século XIX, e sua associação com a música popular, na virada para o século XX, que os sons e a escuta puderam ser situados cultural e historicamente. Por um lado, a possibilidade de manipulação do som permitiu à sociologia da música associar a reificação das relações sociais na forma de mercadoria à reificação dos próprios sentidos, tal como proposto por Theodor Adorno nos anos 1930. Por outro lado, as experimentações no campo da música concreta e eletroacústica, a partir dos anos 1950, desafiaram o ouvinte a dirigir sua atenção a sons que antes não lhe pareciam escutáveis, ou passíveis de serem dotados de sentido num determinado contexto, pondo a nu os limites (ou ampliações) que uma determinada época impõe à forma de ouvir dos indivíduos e grupos sociais. Tais limites circunscrevem um conjunto de práticas e concepções associadas às escutas e aos sons que aqui denominamos «cultura sonora».

Neste simpósio temático, buscou-se criar um espaço de intercâmbio entre pesquisadores que, usando as ferramentas e metodologias das ciências humanas, procurem investigar e atribuir sentido às relações entre músicas, sons e escutas em seus diferentes contextos históricos, culturais, estéticos e tecnológicos. Incentivou-se a construção de narrativas e interpretações que, em diálogo com as Ciências Humanas, versem sobre temas como auralidade; cartografias sonoras; experiências de escuta; práticas e disputas em torno do mundo aural; reprodutibilidade sonora; silenciamento e audibilidade; sonoridades transatlânticas, entre outros. A ideia principal era acolher trabalhos que, com base no tríptico música, som e escuta, contribuíssem para o estudo da cultura sonora de determinado tempo ou espaço geográfico ou social.

Foram aprovadas inicialmente 19 comunicações, caracterizadas por uma enorme variedade temática (hábitos de escuta, fonografia, experimentalismo cancional latino-americano, repertório pianístico, música Misak, maracatu, funk, rock, daft punk, baladas inglesas dos séculos XVII a XIX, arte sonora, sonoplastia cinematográfica, sonoridades globais, plataformas digitais, experiências migratórias) e teórico-conceitual (escuta pós-colonial, teoria auditátil, linha de cor sonora, paisagem sonora, performatividade, acustemologia, tecnocolonialismo). Infelizmente, em função dos efeitos da longa pandemia de Covid-19, que encareceu as passagens aéreas, impôs restrições sanitárias e bloqueou parte dos recursos destinados à atividade científica em muitos países da América Latina, apenas 6 investigadores

confirmaram sua participação no Simpósio, dos quais um não pôde comparecer por ter testado positivo para Covid às vésperas do Congresso. Ainda assim, as duas mesas em que se reuniram os cinco investigadores participantes foram marcadas por ricos debates, que esperamos poderem frutificar em breve.

Presentación

Aunque la acústica y la audición han sido objeto de investigaciones teóricas y prácticas desde, por lo menos, la Grecia Antigua, con Pitágoras y Platón, fue sólo con las tecnologías de reproducción sonora, en el último cuarto del siglo XIX, y su relación con la música popular, en el cambio del siglo XIX al XX, que los sonidos y la audición pudieron ser situados cultural e históricamente. Por un lado, la posibilidad de manipular el sonido le permitió a la sociología de la música asociar la cosificación de las relaciones sociales en forma de mercancía, a la cosificación de los propios sentidos, tal como lo propuso Theodor Adorno en la década de 1930. Por otro lado, los experimentos en el campo de la música concreta y electroacústica, a partir de los años 1950, desafiaron al oyente a dirigir su atención a sonidos que antes no parecían escuchables o susceptibles de sentido en determinados contextos, revelando los límites (o ampliaciones) que una determinada época impone a individuos y grupos sociales en su forma de oír (Bessa 2010). Tales límites se circunscriben a un conjunto de prácticas y concepciones asociadas a los sonidos y a las diversas maneras de escucharlos, que aquí denominamos como «cultura sonora».

En este simposio temático, buscamos crear un espacio de intercambio entre investigadores que, usando herramientas y metodologías de las ciencias humanas, procuren investigar y atribuir sentido a las relaciones entre músicas, sonidos y escuchas en sus diferentes contextos históricos, culturales, estéticos y tecnológicos. Se incentivó la construcción de narrativas e interpretaciones que, en diálogo con las ciencias humanas, versen sobre temas como auralidad; cartografías sonoras; experiencias de escucha; prácticas y disputas en torno del mundo aural; reproductividad sonora; silenciamiento y audibilidad; sonoridades transatlánticas, entre otros. La idea principal era acoger trabajos que, con base en el tríptico música, sonido y escucha, contribuyan al estudio de la cultura sonora de un determinado tiempo o espacio geográfico o social.

Se aprobaron inicialmente 19 ponencias, caracterizadas por una enorme variedad temática (hábitos de escucha, fonografía, experimentalismo en la

canción latinoamericana, repertorio pianístico, música Misak, maracatu, funk, rock, daft punk, baladas inglesas de los siglos XVII al XIX, arte sonoro, diseño sonoro cinematográfico, sonidos globales, plataformas digitales, experiencias migratorias) y teórico-conceptual (escucha poscolonial, teoría audiotáctil, línea sonora de color, paisaje sonoro, performatividad, acustemología, tecnocolonialismo). Desafortunadamente, debido a los efectos de la larga pandemia de Covid-19, que encareció las tarifas aéreas, impuso restricciones sanitarias y bloqueó parte de los recursos destinados a la actividad científica en muchos países de América Latina, solo 6 investigadores confirmaron su participación en el Simposio, de los cuales uno no pudo asistir porque dio positivo por Covid en la víspera del Congreso. Aun así, las dos mesas en las que se reunieron los cinco investigadores participantes estuvieron marcadas por ricos debates, que esperamos puedan dar sus frutos en breve.

Los orígenes del *rock* y las sonoridades del paisaje urbano

Luis Edgar Carrasco Filisola
Universidad Autónoma de Querétaro, México

Resumen

El presente trabajo, postula que el origen del *rock* esta incidido por la incorporación del ruido de diversas tecnologías al paisaje sonoro urbano a partir de la segunda mitad del siglo XIX, pero muy predominantemente por el ruido motorizado derivado de los vehículos automotores. Al parecer, es probable que exista una relación entre el tipo de utilidad del automóvil y su ruido, con la posibilidad de que éste sea traducido culturalmente a sonido (Carrasco 2021). El motor es un artefacto que comenzó a emplearse paulatinamente en prácticamente todos los rincones de las ciudades, por lo que su ruido se popularizó y 'naturalizó' como parte del paisaje sonoro de las grandes ciudades, contribuyendo así a cada vez ampliar más el registro sonoro (Schafer 1977). Entonces, ¿la expansión del *rock* en Latinoamérica está relacionada con las transformaciones del paisaje sonoro de las grandes ciudades? ¿qué relación existe entre la guitarra eléctrica y el ruido motorizado?

Palabras clave: ruido, sonido, guitarra eléctrica, tecnología.

Resumo

Este artigo postula que a origem da música rock é influenciada pela incorporação do ruído de várias tecnologias na paisagem sonora urbana da segunda metade do século XIX, mas muito predominantemente pelo ruído motorizado derivado dos veículos motorizados. Parece provável que haja uma relação entre o tipo de utilidade do automóvel e seu ruído, com a possibilidade de este ser culturalmente traduzido em som (Carrasco, 2021). O motor é um dispositivo que gradualmente começou a ser utilizado em praticamente todos os cantos das cidades, de modo que seu ruído se popularizou e se «naturalizou» como parte da paisagem sonora das grandes cidades, contribuindo assim para um registro sonoro cada vez mais amplo (Schafer, 1977). Então, a expansão do rock na América Latina está relacionada com as

transformações da paisagem sonora das grandes cidades? Qual é a relação entre a guitarra elétrica e o ruído motorizado?

Palavras-chave: ruído, som, guitarra elétrica, tecnología.

Luis Edgar Carrasco Filisola

Es docente investí-creador de la Universidad Autónoma de Querétaro, México; titular de las asignaturas de Historia del Blues, Historia del Rock, Talleres de Composición y Ensamble de Blues y Rock, y Guitarra Eléctrica, en la Licenciatura en Música Popular Contemporánea; coordinador del Seminario Permanente de Estudios Transdisciplinares sobre Rock y Géneros Afines. Correo: luis.edgar.carrasco@uaq.edu.mx.

Es probable que el origen del *rock* esté relacionado con la aparición de distintos tipos de tecnologías, como la captación electromagnética del sonido y la amplificación electrofónica, las cuales incidieron directa y profundamente en la transformación musical a través de la guitarra eléctrica, por ejemplo, sin embargo, también surgieron otro tipo de tecnologías que contribuyeron indirecta y accidentalmente a la evolución musical, esto debido a su alto y profundo impacto en el modo de vida de la emergente sociedad moderna de mediados del siglo XX; estas nuevas tecnologías se convirtieron en parte de la vida cotidiana de las grandes ciudades, así, nuevos ruidos, como el de los vehículos automotores, en especial los automóviles y las motocicletas, se incorporaron al paisaje sonoro (Schafer 1977) como nuevos ruidos artificiales salvajes (Spina 2022). Respecto a esto último, es importante tener presente que no solo se trataba de ruidos constantes y sonantes, sino que también poseían una fuerte carga semiótica que de alguna forma representaba el desarrollo y la modernización de la ciudad, es decir, el ruido de los automotores se relacionó con diversos beneficios, como acortar distancias y tiempos de traslado, y llegado su momento se convirtió en un bien de consumo masivo y generador de empleo para miles de jóvenes estadounidenses principalmente. Es la industria automovilística una de las más representativas del siglo XX, hacía 1950 había un automóvil por cada 3.5 habitantes, y de 1952 a 1965 la producción se triplicó, y EEUU fabricaba uno de cada dos vehículos (Carrasco 2021), siendo durante esos mismos años que se consolida, en el sentido psicológico y sociológico, el sector poblacional denominado *teenager* (adolescente); en lo general un *teenager* depende económicamente de sus padres, sin embargo, esto no es así en el caso de los adolescentes de la clase

media trabajadora, quienes con su mano de obra contribuyeron a la expansión industrial y económica de EEUU, así mismo, esto contribuyó a que hacía la década de los años 1960, la mayoría de los jóvenes pertenecientes a la clase media trabajadora fueran económicamente independientes, tanto, que los adolescentes norteamericanos gastaban más que toda la nación de Sudáfrica (MacQuarrie 1968), convirtiéndose así, desde mediados de 1950, en un sector de interés para la explotación económica, creándose así, las condiciones ideales para el surgimiento de la industria musical, a través de la cual, el *rhythm and blues* y el *rock and roll,* se popularizaron, primero en EEUU e Inglaterra y luego en gran parte del mundo, aspecto fundamental para el surgimiento del *rock*.

Para una mejor comprensión de la forma en que el paisaje sonoro urbano contribuyó al surgimiento y popularización del *rock*, es fundamental comprender dos factores, la irrupción del ruido motorizado como parte del paisaje sonoro urbano y lo que el automóvil significó para la juventud de las décadas de 1960 y 1970. Para ello, es conveniente remontar algunos antecedentes, *Oldsmobile* fue una empresa norteamericana que perteneció a la *General Motors Company*, quien en 1949 presentó el modelo *Rocket 88*, el cual era de precio accesible y podía alcanzar una velocidad de 60 mph en 13 segundos, lo que le convirtió en el auto más rápido de la época y ganador de numerosas carreras Nascar, convirtiéndose en uno de los autos más populares de principios de 1950, representativo de modernidad, potencia, velocidad, y fuerza, haciendo honor a su nombre. Los automóviles también fueron objeto de lujuria, fueron símbolos de liberación y poder, se convirtieron en el centro del movimiento sexual juvenil, eran autos amplios, y ruidosos, como prueba y antecedente de lo mencionado, es el *hit* de *rhythm and blues* 'Rocket 88', atribuido oficialmente a 'Jackie Brenston and his Delta Cats' y grabado por Sam Philips en 1951, la canción hace referencia al motor V8, a su ruido y potencia, con un doble sentido erótico, por ejemplo, el segundo verso dice: «*V-8 motor and this modern design, Black convertible top and the gals don›t mind, Sportin› with me, ridin› all around town for joy, Blow your horn, baby, blow...*»; el tema se presentó oficialmente en el programa de Ala Freed, 'Moondog Rock and Roll Party', el 11 de julio de 1951, difundiéndose ampliamente, alcanzando el número 1 de la tabla *billboard* en la categoría *rhythm and blues*. Cuatro años después, Chuck Berry grabó el tema 'Maybellene' (1955), el cual trata de una huida y persecución a toda velocidad a bordo de un automóvil Ford V8, el cual es perseguido por un Cadillac a través de colinas y estrechos caminos a causa de una ruptura amorosa, también alcanzó el número uno en la tabla *billboard* de *rhythm and blues*, aunque en realidad se trataba de un tema pionero del *rock*

and roll. En este par de ejemplos presentados, hay que considerar que se trata de música creada en las grandes metrópolis, por artistas de color provenientes de la clase trabajadora, quienes vieron la posibilidad de ser famosos y rodearse de lujos gracias a su talento musical, encontrando así, una posición y reconocimiento dentro de la incipiente sociedad norteamericana post segunda guerra mundial, y llegar a poseer un automóvil de lujo era de alguna manera un símbolo de éxito económico, modernidad y poder; el ruido motorizado del automóvil lleva intrínseco el significado de velocidad y potencia, elementos que permitieron acortar tiempos y recorridos, dando paso a una nueva sensación de libertad basada en la movilidad. De hecho, el funcionamiento de las grandes ciudades aun depende en gran medida del automóvil, cuyo uso proliferó tanto que su *ruido artificial salvaje* en algún momento se convirtió en un «sonido tónico» (Schafer 1977), es decir, en un sonido poseedor de un fuerte significado cultural para la emergente sociedad moderna de mediados del siglo pasado, para la cual el ruido motorizado representó un cierto potencial transformador a través de la disolución de viejas normas para crear nuevas, así como la generación de nuevas respuestas a nuevos problemas (Waksman 2003), así, de forma accidental e intrínseca, el sonido distorsionado de la guitarra eléctrica entra en la escena de forma paralela al surgimiento del *rhythm and blues*, es importante destacar que el sonido distorsionado original de la guitarra eléctrica era originalmente un ruido resultante de la deficiente tecnología de electroamplificación en aquella época (1940 – 1950), por lo que para algunos, como Les Paul, se trataba de un ruido que habría de corregir, pero para otros era un sonido novedoso que debía aprovechar y explotar musicalmente, como fue en el caso de 'Rocket 88', 'Maybellen', 'Train Kept A-Rollin' de Paul Brulison (1956), o 'Smokestack Lightning' de Howlin Wolf (1956), por mencionar algunos. Todos estos artistas, negros y blancos, fueron la influencia musical de quienes conformarían la generación del rock en las décadas de 1960 y 1970 como The Beatles, The Animals, The Doors, The Cream, Led Zeppelin, Black Sabbath, Deep Purple, etc.

El ruido motorizado y el sonido distorsionado del *rock*

Hacía la década de 1960 el automóvil y la motocicleta se constituyeron como parte inherente al paisaje sonoro de las grandes ciudades del mundo, el vehículo automotor se reafirmó como un bien de consumo juvenil que era sinónimo de estatus, potencia, velocidad y poder, cualidades que también se podían escuchar, es decir, en la ciudad se escuchan más automotores de los que en realidad se alcanzan a ver, y de la misma manera que el ruido del tren influyó en el ritmo del *blues*, el ruido motorizado influyó en el sonido y

ritmo del *rock* a través de su domesticación mediante la guitarra eléctrica y la tecnología de electroamplificación. La motorización industrial y del transporte incrementó la producción y la población de las grandes ciudades, y con ello también aumentó el bullicio y la estridencia de las grandes ciudades a niveles inauditos, acostumbrando al oído de las nuevas generaciones a mayores niveles de decibelios; por otra parte, el mismo diseño de producción en masa desarrollado por *Ford*, fue implementado para la construcción de guitarras eléctricas y amplificadores, contribuyendo así a la popularización del instrumento en EEUU e Inglaterra principalmente, consolidándose algunas marcas como emblemáticas del sonido *rock*, tal es el caso de *Gibson, Fender, Marshall* y *Vox*, por mencionar algunas de las principales, siendo esta una de las razón por las que los *neoguitarristas* (Carrasco 2020) pioneros de *rock* son en su mayoría oriundos de estos países, por ejemplo Hendrix, Ray Vaughan, Clapton, Page, entre varios más. La tecnología de electroamplificación permitió la implementación de conciertos masivos, llevando la sonoridad de las bandas de *rock* a volúmenes sin precedentes, que para las nuevas generaciones resultaba una experiencia musical totalmente nueva, las ciudades siguieron creciendo y nuevas emergían, el mercado del *rock* se ampliaba a esas ciudades mientras que al mismo tiempo seguía evolucionando hasta consolidarse la semiótica aquí planteada, el *heavy metal* surgido en la década de 1970 y consolidado en 1980, es un ejemplo fehaciente de esta relación, como ejemplo el tema '*Freewheel Burning*' de Judas Priest (1984), cuya letra posee frases como: *'fast and furious, accelerate, speed with high octane, our road is free, with victory on high Freewheel burning...'* además, el video original se relaciona con los videojuegos de carreras de autos, algo muy novedoso de los 80, en los 90 y 2000, en varios conciertos el tema inició con Halford montando una motocicleta encendida, cuyo ruido del motor, al acelerarlo, fungió como introducción del tema, como ocurrió en Live At The Seminole Hard Rock Arena[1] (2016).

Ejemplo 1. Relación semiótica entre el sonido distorsionado de la guitarra eléctrica con los autos y la velocidad

A continuación, se muestra la imagen fija de un automóvil de carreras pasando a muy alta velocidad, mientras la imagen es proyectada en el recuadro superior derecho se puede apreciar cómo con la guitarra eléctrica, usando un *floyd rose* y sonido distorsionado, se pude reproducir un sonido similar al que producen los autos de carreras cuando pasan a alta velocidad y realizan cambio de

[1] Judas Priest - Freewheel Burning (Live At The Seminole Hard Rock Arena). https://www.youtube.com/watch?v=8hivcEKcwXE (Acceso: 12 de junio, 2023).

velocidad. Con este video se pretende demostrar una relación semiótica entre el sonido distorsionado de la guitarra eléctrica y el ruido motorizado, a partir del cual se obtienen las sensaciones de velocidad y potencia.

Ejemplo 2. Relación semiótica entre el ritmo motorizado y el ritmo *rock*

Como otro ejemplo interesante, se presenta un video que inicia mostrando en un recuadro cómo se toca en la batería la introducción del tema 'Hot for the Teacher' de Van Halen (1984), posteriormente se pone otro video en otro recuadro, donde se escucha el ruido del motor de una motocicleta Harley Davidson *flathead* 1929-1973, posteriormente se ponen de manera simultánea ambos videos y se puede apreciar la gran similitud que existe entre ambos fenómenos sonoros, no solo en el sonido, sino también en el ritmo, lo que reafirma lo expuesto anteriormente.

La popularización del *rock* en Latinoamérica

En la década de 1980 comienzan a aparecer nuevas tecnologías como la computación, los video juegos, los *walkmans*, videograbadoras portátiles, y la telefonía inalámbrica, dando lugar a nuevos efectos sonoros y musicales, como el *sampler,* creados totalmente de manera artificial, dando origen al sonido *pop* de Michael Jackson, Madonna, o Depeche Mode, por ejemplo. Hacía la década de 1990, estas tecnologías mejoran y comienza una transición a lo plenamente digital tras la aparición de *internet*, evidentemente, estos avances tecnológicos de punta acontecían y estaban a disposición, principalmente, en los países altamente industrializados; el pleno acceso doméstico al *internet* para Latinoamérica inicia a partir de la primera década del siglo XXI, fue una auténtica revolución tecnológica, pues dio acceso a una cantidad de música antes inimaginable, para cuando esto sucede, muchas de las principales ciudades latinoamericanas ya estaban plenamente motorizadas e industrializadas, por lo que muchas bandas de *rock* y *heavy metal* encontraron su segundo aire, realizando grandes y exitosas giras por países latinoamericanos que nunca antes habían sido considerados como posibles escenarios. Actualmente, el ruido motorizado y el sonido distorsionado de la guitarra eléctrica no son tan novedosos como lo fueron entre las décadas de 1950 y 1980, se han normalizado por completo, de hecho, el ruido motorizado actualmente se considera contaminación auditiva, y en este mismo sentido, el uso indiscriminado y desconsiderado de las tecnologías de reproducción y electroamplificación musical hacen de la música un elemento de contaminación dentro del paisaje sonoro urbano; con esto se pretende explicar

por qué el *rock* hoy en día ya no resulta tan novedoso como lo fue alguna vez, la normalización del ruido motorizado fue paralela a la del sonido distorsionado de la guitarra eléctrica, pasando de ser un sonido originalmente característico del *rock*, en especial del *heavy metal*, a un sonido empleado en diversos estilos de músicas populares, en México, como ejemplo, puede citarse el caso del grupo de cumbia Los Ángeles Azules, quienes presentaron una versión de su tema '17 años' (2013) incluyendo arreglos de guitarra eléctrica con estilo *heavy metal*, obteniendo un gran éxito. Actualmente la gente suele escuchar música a volumen muy alto, elementos como la distorsión pasó de un sonido novedoso a un sonido cotidiano del paisaje sonoro urbano, un sonido completamente normalizado, un fenómeno que con el paso de los años volvió al *rock* una música tolerable, perdiendo de alguna manera su carácter disruptivo, como ejemplo análogo, se puede plantear que lo mismo sucedió con los tatuajes en Latinoamérica, al principio, durante mucho tiempo las personas tatuadas fueron discriminadas y marginadas, el movimiento *punk* podría ser un ejemplo de dicho estereotipo, sin embargo, hoy día el tatuaje se ha normalizado y es parte de la estética corporal socialmente aceptada.

Conclusión

Varios de los sonidos y cualidades musicales que caracterizan la música *rock,* sin duda, están asociados a sonoridades del paisaje urbano moderno, en especial al ruido y ritmo motorizado impuesto por los vehículos automotores. El desarrollo del *rock* en las principales ciudades latinoamericanas fue en condiciones muy diferentes a las que le dieron origen, para cuando se popularizó dicho estilo musical en estas ciudades, lo novedoso era la música y no sus sonidos y su obtención, a pesar de ello, las grandes bandas de los 80 y 90 encontraron su segundo aire de éxito en Latinoamérica, y con probabilidad se pudiera dar un tercer aire en otras regiones del mundo, ahora, considerando lo planteado por Russolo, a más de 50 años del surgimiento del *rock* y su sonido, el cerebro necesita de nuevas sonoridades que le exciten, las cuales han de estar relacionadas con nuevos fenómenos sonoros manifiestos en el paisaje sonoro y que poseen una fuerte carga semiótica. A partir de todo lo presentado anteriormente, se concluye que será la aparición de una nueva tecnología que transforme e impacte la vida social del hombre, como lo hizo el automóvil, la que de detone una nueva evolución musical.

Referencias bibliográficas

Carrasco Filisola, Luis Edgar. 2021. *Del ruido motorizado al sonido distorsionado de la guitarra eléctrica. La tecnología como detonante de la evolución musical*. México: Infinita.

_____. 2020. «Del Guitarrista Al Neoguitarrista: Análisis Y Reflexión Sobre La Semántica De La Palabra Desde La Música». *ARTSEDUCA*, No.27: 174-84 https://doi.org/10.6035/Artseduca.2020.27.13.

MacQuarrie, John William. 1968. «The teenager: a by-product of industrialism. Theoria: A Journal of Social and Political Theory», No.31: 15–25. http://www.jstor.org/stable/41801825

Schafer, Raymond Murray. 1977. *The soundscape. Our sonic environment and the tuning of the world*. Canadá: Destiny Books

Spina, Valentina (2022). «Reseña Luigi Russolo. El arte de los ruidos. Prólogo de Luciano Chessa». *Algarrobo-MEL*, No.10: 1-4.

Waksman, Steve. 2003. «The turn to noise: rock guitar from the 1950s to the 1970s». En Anand Cohelo, Victor. (eds), *The Cambridge Companion to the Guitar*. Cambridge: Cambridge University Press: 109-121.

SIMPOSIO 2

Sociologías de la música

Coordinadores
Christian Spencer (Universidad Mayor)
Gabriel Lima Rezende (UNILA)
Claudio F. Díaz (Universidad Nacional de Córdoba)

Presentación.

Iberoamérica posee una poco conocida pero persistente tradición de estudios sociológicos de la música. Desde los primeros textos publicados, como el de Otto Mayer-Serra aparecido en la Revista Musical Chilena en 1951, titulado «Problemas de una sociología de la música», hasta más recientes trabajos como el de Víctor Rondón, llamado «El festival chiquitano y algunos alcances desde la sociología de la música», de 2002, sin olvidar el importantísimo trabajo de Ángel Quintero de 2020, «La danza de la insurrección: para una sociología de la música latinoamericana», la producción en español y portugués ha venido creciendo de modo modesto pero sostenido.

Este crecimiento se ha dado en un diálogo fecundo con otras disciplinas como la antropología de la música, la musicología histórica, la etnomusicología, el análisis del discurso, los estudios de música popular y la propia musicología con énfasis en problemas sociales. En todos estos casos, la sociología de la música -tanto luso como hispanoparlante- ha concentrado sus esfuerzos en describir e interpretar las relaciones entre música y sociedad, a partir del propio fenómeno sonoro-musical o yendo más allá del sonido mismo. Este debate dialoga con la producción académica del norte (Shepherd & Devine 2015, De Nora 2004), ofreciendo análisis propios que se incrustan en la realidades sociales iberoamericanas (Noya y Giner 2017, Lima Rezende 2018).

El interés por los aspectos sociológicos de la producción y el consumo musical, en el marco de ese entramado interdisciplinar, ha sido muy importante en el desarrollo de los estudios sobre música popular en nuestra región, y se hace evidente en algunos esfuerzos colectivos, como por ejemplo los libros *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina,* coordinado por Juan Francisco Sánz y Rubén López Cano (2011), y *Música y discurso. Aproximaciones analíticas desde América Latina,* compilado por Berenice Corti y Claudio Díaz (2017), en los que participaron una buena cantidad de investigadoras e investigadores pertenecientes a IASPM-AL.

Del mismo modo el anclaje en diversos enfoques sociológicos puede observarse en numerosas tesis sobre música popular, de grado y posgrado, como por ejemplo en el caso de la ganadora del 1° premio de Tesis e Dissertacoes da IASPM-LA, entregado en el marco del XV Congreso de la Asociación en Valparaíso en septiembre de 2022 y titulada *A vida social do pandeiro no Río de Janeiro (1900-1939): Tránsitos, significados e a Insercao no radio e fonografía,* de Eduardo Marcel Vidili.

A pesar de este interés, hasta ahora no se había generado un espacio para un debate específico sobre los aportes de la sociología de la música a los estudios

sobre música popular que permitiera construir un estado de la cuestión y establecer algunos consensos y lineamientos básicos. El presente simposio fue pensado, justamente, para abrir ese espacio para el debate sociológico, histórico y antropológico sobre la música en Iberoamérica dentro de los congresos IASPM-AL.

Por tal motivo, en la convocatoria invitamos a presentar trabajos que abordaran cuestiones de teoría y método, propuestas de análisis sociológico de obras musicales, estado del arte e historia de la disciplina, relaciones entre música y vida cotidiana, perspectivas macrosociales, enfoques poscoloniales en sociología de la música y estudios sobre mediaciones.

En función de las propuestas aceptadas, conformamos mesas con los siguientes ejes: Sociedad, contracultura y género; Músicas, afectos y nuevas apropiaciones interdisciplinarias; Música, identidad y *habitus*. De los trabajos debatidos durante el simposio, cuatro han sido presentados para estas actas.

En el primero de ellos, *Debates para una sociología de la música latinoamericana*, Christian Spencer (Universidad Mayor) y Gabriel Lima Rezende (UNILA), presentan brevemente un recorrido por la historia de la disciplina y los principales ejes actuales de debate en ese marco. En el segundo, *Mujeres y trabajo en el samba y en el tango*, Andreia Dos Santos Menezes (Universidade Federal de São Paulo), propone compartir las reflexiones de una investigación en ciernes, de carácter discursivo, que tiene como objetivo examinar cómo aparecen en la materialidad lingüística de las letras de samba y de tango, compuestas hasta los años 1940, las relaciones entre personajes femeninos y el trabajo, poniendo énfasis en las condiciones de producción en que las canciones que conforman el corpus fueron elaboradas, considerando la relación entre el género femenino y las condiciones de trabajo. En el tercero, *A produção de Jorge Mautner nos anos 1970: Contracultura à brasileira no LP «Um salto no escuro»*, Guilherme Freire (Universidade Federal do Ceará), aborda la producción artística del mencionado artista, considerado marginal debido al carácter experimental de su proyecto estético. Teniendo en cuenta sus condiciones de producción, en un período marcado por el recrudecimiento de la represión durante la dictadura, la propuesta de Mautner implicó un repudio a los patrones culturales impuestos por el régimen y los sectores sociales conservadores. Finalmente, en el cuarto, *Articulación de Sociología y Análisis del discurso en el estudio de la música popular. El caso de las canciones de pelea del Dúo Pimpinela*, Claudio Díaz (Universidad Nacional de Córdoba) propone un modo de abordaje de la canción popular que articula tradiciones teóricas provenientes de la sociología y el análisis del discurso, tomando como ejemplo la canción «Olvídame y pega

la vuelta» del dúo Pimpinela. La especificidad del enfoque propuesto se centra en la conceptualización del discurso como una práctica social, es decir, como proceso de producción de opciones y estrategias discursivas realizadas por los agentes sociales a partir del lugar que ocupan en el sistema de relaciones sociales del que forman parte.

Esperamos que la organización de este Simposio, y la publicación de las ponencias que se presentan a continuación, constituyan el primer paso para una sistematización de los debates en torno a la sociología de la música en el marco de la Rama Latinoamericana de IASPM.

La formación de la sociología de la música y sus desafíos en América Latina[1]

Gabriel Lima Rezende
Universidade Federal da Integração Latino-Americana
Christian Spencer Espinosa
Núcleo Milenio CMUS y CIAH, Universidad Mayor

Resumen

Este artículo se divide en dos partes. Inicialmente, presentamos un panorama de la sociología de la música desde el punto de vista de la formación y desarrollo de sus principales marcos teóricos y metodológicos. A continuación discutimos algunos de desafíos que se plantean para la práctica de esta incipiente disciplina en Latinoamérica.

Palabras clave: Sociología de la música; música y sociedad

Resumo

Este artigo se divide em duas partes. Inicialmente, apresentamos um panorama da sociología da música do ponto de vista da formación e do desenvolvimento de seus principais marcos teóricos e metodológicos. Em seguida, discutimos alguns dos desafios que se colocam para a práctica da disciplina na América-Latina.

Palavras-chave: Sociologia da música; música e sociedade

Gabriel S. S. Lima Rezende

Es Doutor em Música pela UNICAMP. Professor do curso de Música da UNILA e do Programa de Pós-graduação em Culturas e Identidades Brasileiras do IEB-USP. Autor do livro *A história (des)contínua: Jacob do Bandolim e a tradição do choro*. São Paulo: Alameda, 2021.
Email: gabriel.rezende@unila.edu.br

[1] Agradecemos la cooperación de Claudio Díaz, quien además fue Co-organizador del simposio de Sociología de la Música.

Christian Spencer Espinosa

Es Doctor en Historia y Ciencias de la Música en la Universidad Complutense de Madrid y la Universidad Nova de Lisboa. Sus líneas de investigación contemplan aspectos de espacio, cultura popular y música tradicional. Entre sus últimas publicaciones se encuentran *Historia, tradición y performance de la cueca urbana en Santiago de Chile (1990-2010)* (2017, reeditado en 2021) y *Comunicación y Cultura Popular en América Latina. Nuevas perspectivas en tiempos de crisis* (con Ch. Sáez y A. Vera, Ediciones U. Mayor, 2022). Actualmente es director del Centro de Investigación en Artes y Humanidades (CIAH) de la Universidad Mayor y Director del Núcleo Milenio sobre Culturas Musicales y Sonoras (CMUS). Email: christian.spencer@umayor.cl

La formación y el desarrollo de la sociología de la música

La sociología de la música como área del conocimiento tiene un claro linaje dibujado en los países del norte, especialmente del centro y este europeo y en Estados Unidos. A pesar de los experimentos pioneros hechos por autores como Simmel, Weber y Sorokin, sus principales marcos teórico-metodológicos se formaron alrededor de la perspectiva especulativa de Theodor Adorno (1903-1969) y el abordaje estructural-funcionalista de Alphons Silbermann (1909-2000), que cruza casi todo el siglo XX. Uno de los temas principales que polarizó el debate entre estos dos intelectuales fue justamente el del lugar de lo social en lo musical: ¿una sociología de la música debe dirigir su atención al estudio de los elementos «externos» del hecho sonoro (condiciones de producción, distribución y consumo, a los que podemos añadir, hoy, los hábitos culturales de disfrute, sentidos históricamente y convencionalmente constituidos, entre otros)» (relativos a la estructura interna de la obra, la relación entre los elementos melódicos, armónicos, rítmicos y tímbricos en la constitución de la forma)? En una visión histórica de más largo plazo, este debate se extiende a la serie de textos promocionada por la *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, en 1975, de la cual participaron investigadores de diferentes instituciones bajo la dirección de Ivo Supičić. Incluso más tarde, en su conocido texto de 1985, «Sociología musical e historia social de la música», Supičić retoma esta dicotomía estructurante de la disciplina y señala que la sociología de la música no define bien si estudia la forma de la música o su impacto en la vida social.

Casi al mismo tiempo que los textos de Supičić, en los años 70 se refuerza la crítica al estructuralismo por parte de las investigaciones sociológicas que fueron influidas por el *giro pragmático*. Obras como las de Howard Becker

(1928-) sirvieron como punto de anclaje para una ampliación temática y teórica de la sociología de la música. En las últimas décadas, este énfasis ha continuado dando importancia a la agencia individual y colectiva en los procesos de construcción social de la música, especialmente en lo referido a sus sentidos y significados y, por supuesto, con consecuencias metodológicas importantes. Véase, por ejemplo, la pragmática del gusto de Hennion (2010, 2011), y su hincapié en la crítica a la perspectiva estructuralista de Bourdieu. En el mismo marco post-bourdieuiano, Nick Prior (2011) defiende una sociología de la música en la cual la interacción con la historia y la (etno) musciología arrojen nuevas ideas sobre la relación entre música y sociedad.

La ampliación de las bases de la disciplina fue facilitada también por la revisión disciplinaria llevada a cabo por intelectuales cuya obra se conoce parcialmente dentro de los estudios vinculados a la música, esto es, dentro de la etnomusicología, la musicología, los estudios del sonido y los estudios de música popular. Muchos de ellos entran salen de la sociología de la música, abordándola desde tópicos que obeceden a momentos históricos de la subdisciplina combinados con su propio trabajo temático. La suma de estos aportes ha sido compilada bajo diversos paraguas conceptuales en los *handbooks*, compilaciones y ediciones «musicales» de ciencias sociales y humanidades, utilizando categorías como «consumo», «vida social», «industria», «estructura social», «tecnología», «creación» o «sociología fundacional» o «juventud», entre muchas otras (Martin 1995, Shepherd & Devine 2015, Noya 2017).

Una lista de los aportes individuales realizados en los últimos años es imposible de hacer. Sin embargo, no podemos dejar de mencionar el trabajo de Christian Kaden y su perspectiva derivada da teoría de sistemas, Susan McClary (2015) con el énfasis sobre el significado generalizado de lo social a través de la música, John Shepherd (2015) y el uso social del cuerpo *desde* la música, Andy Bennett (2000, 2001, 2004) y el interés por los procesos de creación de identidad y consumo dentro y fuera de las «escenas musicales», Sara Cohen y el impacto del espacio, los paisajes urbanos (*cityscapes)* y las ciudades en significado y valor comercial de la música (1991, 2015). Tenemos también los aportes de Georgina Born sobre la música como «constelación» de mediaciones (2015), las reflexiones de Norbert Elías (1998) sobre la música en período de transición de estructuras sociales, el estudio de la música amateur de la antropóloga inglesa Ruth Finnegan (1989), la teoría del canon musical moderno de William Weber (1999), la música como una categoría no lingüística de John Shepherd (1991) y las contribuciones sociológicas de Simon Frith en torno a la juventud (1983), la industria de la música, la música

en vivo y la identidad (1987, 1996), todas ellas importantes para la relación medios-academia. Engloba y reflexiona sobre las categorías de cultura, clase y política en torno a la música popular el sociólogo inglés Richard Middleton, uno de los intelectuales más influyentes de su generación. Middleton escribió uno de los trabajos seminales en inglés sobre el significado e historia de la música popular (1990), para luego desarrollar un análisis acerca de la relación entre la cultura popular y la música (2003) y posteriormente las bases epistemológicas y disciplinarias del sujeto «popular» que protagoniza la música también «popular» (2006).

Desde un punto de vista histórico, en varios de los países del norte el desarrollo de la sociología de la música ha seguido el decurso que le vio nacer. Aunque ampliamente afectada por los desarrollos posteriores que señalamos de manera resumida en este texto, la oposición entre las perspectivas de Adorno y Silbermann todavía se dejan entrever en la producción de las últimas décadas. Véase, por ejemplo, la extensa y multifacética obra de Mário Vieira de Carvalho (1999), que, incorporando diferentes referentes en el tratamiento de sus objetos de estudio (Kaden, Bourdieu, etc.), actualiza la importancia de la perspectiva adorniana. Véase también la obras de Tia de Nora (2003) y Peter J. Martin (2013), que reivindican la importancia de la mirada pragmática en contra de los juicios generalizadores y la primacía del texto musical frente a la agencia de los actores sociales.

Desafíos para una sociología de la música en América Latina

En Latinoamérica, donde predominan las investigaciones en torno a objetos concretos, la producción académica no se ha orientado siempre por la línea de los debates teórico-metodológicos del norte. Esto se debe, en parte, al bajo grado de institucionalización de la disciplina, causada principalmente por la poca constancia de este debate en los currículos universitarios en nivel de grado y posgrado. Otros factores importantes son la falta de publicaciones periódicas especializadas, la ausencia de instituciones de investigación capaces de articular y movilizar la producción científica y el exceso de tareas de gestión de los académicos, obligados a mantener un estándar de proyectos y publicaciones que merman la posibilidad de sostener instancias reales de discusión en el tiempo. Hay que tener en consideración que en nuestro continente el interés por los abordajes sociológicos de la música ha coincidido con la expansión de la crítica posmodernista a la perspectiva disciplinaria, desplazando la importancia de las discusiones alrededor de la unidad metodológica y la constitución de los cánones teóricos, en provecho de los abordajes multidisciplinarios, la crítica feminista y la deconstrucción de los saberes institucionalizados y colonizantes.

Felizmente, estas circunstancias no se han traducido en una falta de producción en torno a la sociología de la música. Con un interés dirigido a diferentes objetos y bajo distintas perspectivas teóricas y metodológicas, investigadoras e investigadores formados en variadas áreas del conocimiento (sociología, música, historia, antropología, letras etc.) han incursionado de modo discontinuo en la sociología de la música con cierto predominio de aquellos temas ligados a la música popular. Esta producción se ha caracterizado por ser amplia y variada, pero también por tener un carácter experimental y un bajo grado de autorreferencia, algo escasamente presente en la producción europea que es notoriamente endogámica.

Una de las consecuencias de la discontinuidad de un programa científico, ha sido la escasa presencia de referentes para construir la subdisciplina en la región. Aunque algunos sociólogos/as se identifiquen como especialistas en música, como Ángel Quintero Rivera o Pablo Vila, lo que hay en la práctica son textos con un «enfoque sociológico» o con uso de «conceptos sociológicos». Estos trabajos suelen obedecer a períodos de autores/as que en su trayectoria académica abrazan la disciplina principal y desde ella proyectan conceptos elaborados previamente. Consideramos que este es el caso mayoritario en nuestra región, sin perjuicio de los ejemplos señalados anteriormente.

En Brasil, la incorporación de la perspectiva sociológica a los estudios sobre música ha sido amplia y multifacética, aunque discontinua y fragmentada. Entre los enfoques y representantes está la perspectiva de la sociología crítica, practicada por el geógrafo y sociólogo José Roberto Zan (1948-) con temas relativos a las disputas simbólicas e ideología (2001), la sociología empírica practicada por la cientista social Marcia Tosta Dias sobre la industria fonográfica (2000), y la atención dirigida a las relaciones entre transformación musical y disputas sociales por el sociólogo y etnomusicólogo Carlos Sandroni (1958-) sobre el samba (2001). Hay que subrayar también las miradas especulativas del filósofo Lorenzo Mammì (1992) y del músico y literato José Miguel Wisnik (2003) cuyo trabajo dio sentido a la obra de artistas que definieron tendencias musicales del país, sobre todo en el campo de la música popular. También es pertinente señalar aquí los intentos de crítica inmanente de esa música practicados, desde diferentes referentes teóricos, por el músico y literato Walter Garcia (2013), y el músico y sociólogo Gabriel Rezende. Proveniente de la tradición de crítica literaria que remite a la obra de Antonio Candido, y la extrapola para el dominio de la canción, los estudios de Garcia abarcan desde la música de João Gilberto hasta los Racionais MC's, sin descuidar los problemas contemporáneos sobre la creación de canciones en Brasil. Rezende sigue el sendero de la crítica inmanente teorizada y practicada

por Walter Benjamin, y experimentada en el ámbito musical por Theodor Adorno, probando sus posibilidades y límites para el estudio de la música popular (2018) pero también combinándola con la historia social y la sociología empírica (2020).

En una línea cruzada por los estudios de comunicación encontramos la obra de Luci Simone Pereira centrada en el artivismo urbano, el consumo y la juventud (2020, 2023) y la producción de Micael Herschmann sobre la relación entre industria, ciudad y territorios sónico-musicales (2007, 2013). En una línea menos ligada a la industria y más al compromiso social, destaca el trabajo realizado por el etnomusicólogo Samuel Araujo. Entendiendo la música como una forma de mediación política en comunidades de base, ha desarrollado una extensa producción sobre la crisis de representación de la «autoridad etnográfica» en la etnomusicología y la concepción de la música como estrategia de coexistencia y sociabilidad (2005). Su trabajo sobre violencia social y música ha permitido a otros repensar la agenda de la academia en torno al modo en que define sus bases epistémicas, proponiendo una construcción dialógica del conocimiento sobre el sonido y la música (Araujo 2010).

Un caso a destacar es el del sociólogo puertorriqueño Ángel Quintero (1947-). Perteneciente al campo de los estudios culturales y con una amplia producción, Quintero ha desarrollado una línea de investigación propia sobre cultura popular puertorriqueña bajo el concepto de «cimarronería bailable». El foco de su trabajo, de amplia resonancia en el Caribe, ha sido la relación entre baile, sociedad y placer en la cultura musical de su país, pero especialmente en la cultura sonora afrocaribeña (Quintero 1998). En uno de sus más recientes libros compilatorios, *La danza de la insurrección: para una sociología de la música latinoamericana*, Quintero propone perseverar en la búsqueda de una epistemología latinoamericana para el estudio de la relación entre música y política (Quintero 2020: 14), continuando con sus primeras tesis planteadas en el texto que marca todo su derrotero intelectual, *La cimarronería como herencia y utopía* (1985).

En la Argentina se puede hablar ya de una tradición en la que se destacan tres autores que han alcanzado trascendencia en América Latina. Se trata, en primer lugar, de Pablo Alabarces, quien tuvo una formación de grado en Letras, pero se doctoró en Sociología en la Universidad de Brighton, Inglaterra. Su trabajo ha estado centrado en diversos aspectos de la cultura popular, en especial la cultura del fútbol, pero ha hecho importantes aportes a los estudios de la música popular, en sus primeros trabajos sobre rock argentino (1993) y más recientemente sobre la figura de Palito Ortega, en

colaboración con Abel Gilbert (2021). Su enfoque se caracteriza por una combinación muy flexible de las tradiciones de los estudios literarios, los de la comunicación de masas y la sociología de la cultura. En segundo lugar, cabe mencionar a Pablo Semán, con estudios de grado en sociología y doctorado en Antropología social. Desde hace años investiga sobre diferentes aspectos de las culturas populares en Argentina, entre ellos, la música. Se destacan sus aportes sobre el llamado «rock Chabón» (2006), sobre las nuevas formas de gestionar los emprendimientos musicales (con Guadalupe Gallo, 2015) y sobre la cumbia (en colaboración con Pablo Vila, 2010). Sus trabajos se nutren de las tradiciones sociológicas posbourdieuanas, pero se afirman en estudios de campo principalmente etnográficos. Finalmente, son de destacar los aportes de Pablo Vila. Sociólogo de formación en grado y posgrado, se lo considera uno de los fundadores de los estudios sobre música popular argentina en clave sociológica por su temprano trabajo sobre rock nacional (1985). A lo largo de su trayectoria abordó el tango, el folklore, la cumbia y realizó aportes sustantivos en cuanto a las relaciones entre músicas populares y narrativas identitarias. En los últimos años ha publicado trabajos inspirados en el llamado «giro afectivo». En esa línea se destacan su análisis de la canción militante, en colaboración con Carlos Molinero (2016) y la compilación *Music, Dance, Affect, and Emotions in Latin America,* de 2017.

Al otro lado de la cordillera destaca la obra de Juan Pablo González (2005, 2022), quien ha realizado interesantes aportes en el cruce entre los estudios de música popular y la historiografía, estudiando el impacto del consumo de música industrializada en la sociedad. Utilizando el individualismo metodológico como herramienta de análisis histórico y sin proponer estudios de caso en profundidad, su obra introdujo una variable económico- social en el análisis de la música masiva, mediatizada y moderna, tendiendo un fructífero puente hacia el periodismo, la historia y las ciencias sociales hasta hoy. En este mismo país, Christian Spencer ha analizado los usos de la música en la sociedad, haciendo énfasis en la performance (2017), la producción social del espacio (2016), el impacto de la noción de tradición en la vida musical (2020) y, más recientemente, la relación entre música y movimiento social en el contexto de la crisis política latinoamericana (2023).

En los inicios norteños de la cordillera, el musicólogo colombiano Egberto Bermúdez (1954-) realizó estudios académicos sobre la música popular de su país bajo perspectivas que rozan la sociología de la música pero fueron precursoras de abordajes que se desarrollaron en las últimas décadas (1985). La etnomusicóloga Ana María Ochoa Gautier (1962 -) es otra importante referencia entre los académico de ese país. Sus estudios abordan la música

en el contexto de las políticas culturales y del desarrollo de la industria musical (2003) y, recientemente, se dirigieron a los procesos de purificación sónica (2006) y los hábitos de escucha de la Colombia decimonónica (2014), logrando instalar en la academia latinoamericana el concepto de *auralidad*. Vale resaltar los trabajos de la etnomusicóloga Carolina Santamaría Delgado sobre la industria musical colombiana (2014, 2017) y del cientista social Óscar Hernández Salgar (2016), que retoma problemas fundacionales de los estudios sobre la música popular colombiana desde una perspectiva sociológica orientada por la semiótica.

Conclusiones: crecimiento, nuevos tópicos y desafíos futuros

El crecimiento de la música como objeto de estudio de las ciencias sociales y las humanidades ha hecho prosperar la realización de tesis «sobre música» en las carreras de sociología de las universidades americanas (lo mismo ha ocurrido con la antropología). Un mapeo general revela que, en líneas generales, el desarrollo reciente ha consistido en insertar la perspectiva sociológica en debates interdisciplinarios sobre temas de sonido, cultura y música, actuando productivamente con otros temas como los siguientes:

- La importancia de la música popular en la construcción de identidades de grupos específicos (juveniles, étnicos, etc.). Hay una buena cantidad de trabajos en los que la sociología dialoga con la antropología, la historia y los estudios del discurso, entre otros;
- La contribución de la música en los procesos de construcción de identidades nacionales. La sociología en diálogo con los estudios folclóricos, la historia, la musicología, la politología, los estudios del discurso, etc.
- Los estudios de música y género. Los aportes del feminismo y las teorías queer tienen importantes aportes de la sociología;
- Los estudios específicamente sociológicos sobre el trabajo de los músicos dialogan frecuentemente con la antropología, la historia, etc.;
- Los estudios sobre prácticas de consumo musical, tanto individual como colectivos, principalmente bajo el impulso del giro afectivo, dialogan con la antropología, las teorías de la performance, la filosofía.

Sea por la agenda temática que predomina en la elección de los objetos de investigación, sea por la tendencia al cruce interdisciplinario y los experimentos teóricos, sea, sobre todo, por el considerable aporte originado de la historia y de las humanidades en la práctica investigadora, notase que los intentos de lectura de lo social a partir de lo musical son mucho menos

expresivos. Ciertas especificidades de nuestro subcontinente condicionan ampliamente esa situación. Por un lado, la perspectiva adorniana de la descodificación de lo social en lo musical presupone no apenas una amplia y densa cultura musical «académica», como exige una buena formación en música y en humanidades de la persona que se dedica a realizar esa tarea. Como se sabe, los países latinoamericanos, en mayor o menor grado, tuvieron dificultades para establecer una vida musical estructurada alrededor de la música «culta», y, al mismo tiempo, nuestras instituciones educacionales raramente permiten que una sólida formación musical coexista con la especialización en humanidades. Sin embargo, sea en nuestros fracasos en crear una cultura musical en modelos europeos, sea en los desarrollos de nuestras músicas populares, la sociología de la música interesada por lo social en lo musical tiene en nuestro subcontinente un amplio campo para expandirse y sacar a luz contribuciones para la comprensión sociológica de la música a nivel global.

A pesar de la considerable cantidad de experiencias y de la calidad y creatividad de los enfoques desarrollados en nuestros países, la sociología de la música en Latinoamérica es aún un proyecto de futuro. Nos toca enfrentarnos a importantes desafíos, como institucionalizar nuestras prácticas investigadoras y formar redes internacionales de cooperación, además de ponernos al tanto de los grandes desarrollos teóricos y metodológicos. Pero eso no significa que debemos replicar las perspectivas de los países del norte. La sociología de la música en Latinoamérica puede ofrecer un aporte al desarrollo teórico y metodológico de la disciplina profundizando la reflexión sobre su diferencia. Elaborar de manera crítica las particularidades de nuestras formas de producir y/o consumir música bajo la luz de la perspectiva sociológica, sin ingenuidades ni simplificaciones, constituye una tarea cierta a la que diversos investigadores/as están contribuyendo en este tiempo.

Referencias bibliográficas

Adorno, Theodor W. 1976. *Introduction to the sociology of music*. New York: Seabury Press.

Alabarces, Pablo. 1993. *Entre gatos y violadores: el rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Colihue SRL.

Araujo, Samuel. 2005. Samba e coexistência no Rio de Janeiro contemporâneo. Repensando a agenda de pesquisa etnomusicológica. En Ulhôa, Martha y Ana María. Ochoa (eds), *Musica Popular na América Latina. Pontos de Escuta*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul: 194-213.

Araujo, Samuel & Grupo Musicultura. 2010. Sound praxis: Music, Politics, and Violence in Brazil. In Castelo-Branco, Salwa El-Shawan & John O'Connell (eds.), *Music and conflict*. Urbana: University of Illinois Press: 217-231.

Becker, Howard S. 1976. «Art worlds and social types.» *American behavioral scientist*, No.6 (19): 703-718.

Bennett, Andy. 2000. *Popular music and youth culture: music, identity and place*. Houndmills: Macmillan.

_____. 2001. *Cultures of popular music*. Buckingham: Open University Press.

_____. 2004. «Consolidating the music scenes perspective». *Poetics*, vol. 32: 223–234.

Bermúdez, Egberto. 1985. *Los instrumentos musicales en Colombia*, vol. 7. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Carvalho, Mario Vieira de. 1999. *Razão e sentimento na cumunicação musical*. Antropos, Lisboa: 1999.

Pablo Vila (eds.). 2017. *Music, dance, affect, and emotions in Latin America*. New York, London: Lexington Books.

De Nora, Tia. 2003. *After Adorno: rethinking music sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Delgado, Carolina. 2014. *Vitrolas, rocolas y radioteatros: hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Dias, Márcia Tosta. 2000. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial.

Gallo, Gandolfo & Seman, Pablo (eds.). 2016. *Gestionar, mezclar, habitar: claves de los emprendimientos musicales independientes*. Buenos Aires: Gorla.

Garcia, Walter. 2013. *Melancolias, mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque o Pregão de Rua e a canção popular-comercial no Brasil*. Ateliê Editorial.

Gilbert, Albert y Alabarces, Pablo. 2021. Un muchacho como aquel: una historia política cantada por el Rey. Buenos Aires: Gourmet Musical.

González Rodríguez, Juan Pablo y Rolle Cruz, Claudio. 2005. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.

González, Juan Pablo. 2022. *Música popular chilena de autor. Industria y ciudadanía a fines del siglo XX*. Santiago: Ediciones UC.

Hennion, Aantoine. 2010. «Loving music: from a sociology of mediation to a pragmatics of taste». *Comunicar,* vol.27, No. 34: 25-33.

_____. (2011). «Pragmática do gosto.» *Desigualdade & Diversidade–Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio*, No.8: 253-277.

Hernández Salgar, Óscar Andrés. 2016. *Los mitos de la música nacional: poder y emoción en las músicas populares colombianas 1930-1960*. [Tesis Doctoral en Ciencias Sociales y Humanas]. Bogotá: Pontificia Universidad Javierana.

Herschmann, Micael. 2007. *Lapa, cidade da música: desafios e perspectivas para o crescimento do Rio de Janeiro e da indústria da música independente nacional*.Rio de Janeiro: Mauad X.

_____. M. 2013. Cenas, Circuitos e Territorialidades Sônico-Musicais. En Jannoti Junior, Jeder & Simone Pereira de Sá (Eds.), *Cenas Musicais* (pp. 41-56). São Paulo: Anadarco Editora & Comunicação.

Kaden, Christian. 1984. *Musiksoziologie*. Berlin: Verlag Neue Musik.

Mammì, Lorenzo. 1992. «João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova.» *Novos estudos CEBRAP*, No. 34: 64-70.

Martin, Peter J. 2013. *Music and the sociological gaze*. Manchester University Press.

McClary, S. 2015. Music as social meaning. En Shepherd, John & Kyle Devine (eds.). *The Routledge reader on the sociology of music:* 79-85). New York: Routledge.

Middleton, Richard. (1990). *Studying Popular Music*. Buckingham : Open University Press.

_____. (2003). Locating the People. Music and the Popular. En Clayton, Martin; Herbert, Trevor & Richard Middleton (eds.), *The cultural study of Music A critical introduction*: 251-262. New York and London: Routledge

_____. 2006. *Voicing the Popular. On the subjects of popular music*. New York and London Routledge.

Molinero, Claudio y Vila, Pablo. 2016. Cantando los afectos militantes. Las emociones y los afectos en dos obras del canto folklórico peronista y marxista de los' 70. *Buenos Aires: Academia Nacional de Folklore*.

Ochoa Gautier, Ana María. 2003. *Entre los deseos y los derechos: un ensayo crítico sobre políticas culturales*. Bogotá: ICANH.

_____. 2003. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

_____. 2006. «Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America». *Social Identities,* Vol.12, No. 6: 803-825.

_____. 2014. *Aurality: listening and knowledge in nineteenth-century Colombia*. Durham: Duke University Press.

Pereira, Simone Luci y Avelar, Milena Signor. 2020. Rede Social Bela Vista: ativismos urbanos, redes e dinâmicas comunicacionais no Bixiga. *Animus. Revista Interamericana de Comunicação Midiática,* Vol. *19*, No.40: 230-252.

Pereira, Simone Luci, Borelli, Silvia, Palva, Maria y João Marcelo Bras 2023. «Ativismos juvenis urbanos: Slam Resistência, tecnicidades, redes e atuação pelas brecha»s. *Millcayac: Revista Digital de Ciencias Sociales,* vol.10, No.18: 1-21.

Prior, Nick. 2011. «Critique and Renewal in the Sociology of Music: Bourdieu and Beyond». *Cultural Sociology,* vol.*5*, No.1: 121-138.

Quintero Rivera, Ángel. 1985. «La cimarronería como herencia y utopía». *David y Goliat*. No.48: 37-51.

_____. 1998. *Salsa, sabor y control!: sociología de la música «tropical»*. México: Siglo Veintiuno.

_____. (2020). *La danza de la insurrección: para una sociología de la música latinoamericana*. Buenos Aires: Clacso.

Rezende, Gabriel. 2018. «O truque do mestre: a crise da modernização em «Chega de saudade». *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, No.70: 121-148. https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i70p121-148

_____. 2020. *A história (des) contínua: Jacob do Bandolim e a tradição do choro*. São Paulo: Alameda Casa Editorial.

Sandroni, Carlos. 2001. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Editora Schwarcz-Companhia das Letras.

Santamaría Delgado, Carolina. 2014. *Vitrolas, rocolas y radioteatros: Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*. Bogotá: Edtitorial Pontificia Universidad Javeriana.

_____. 2017. «Establecimiento y consolidación de la industria del disco en Colombia entre las décadas del cincuenta y el sesenta: economía, industria cultural y creatividad musical.» *Artes, la revista*, vol.16, No.23: 138-156.

Semán, Pablo. 2006. *Bajo continuo: exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*. Buenos Aires: Editorial Gorla.

Seman, Pablo y Vila, Pablo. (eds.). 2011. *Cumbia. Nación, Etnia y género en Latinoamérica*, Buenos Aires: Editorial Gorla, 2011.

Shepherd, John & Kyle Devine (eds.). 2015. *The Routledge reader on the sociology of music*. New York and London: Routledge.

Shepherd, J. (2015). Music, the body and signifying practice. En Shepherd, John & Kyle Devine (eds.). *The Routledge reader on the sociology of music*: 87-95. New York and London: Routledge.

Silbermann, Alphons. 2002 [1963]. *The sociology of music*. London: Routledge

Simmel, Georg. 2003. *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*. Buenos Aires: Gorla, 2003.

Sochor, et al. 1975. «Perspectives in the Sociology of Music.» *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol6, No.1: 182-193.

Spencer Espinosa, Christian. 2016. Narrativizing cities, localizing urban memories: the (re)construction of place through urban cueca in Santiago de Chile (1990-2010) *Space & Culture,* vol.*19*, No.1: 94-109. https://doi.org/10.1177/1206331215595728

_____. 2017. *¡Pego el grito en cualquier parte!. Historia, tradición y performance de la cueca urbana en Santiago de Chile (1990-2010)*. Santiago: Ediciones Biblioteca Nacional.

_____. 2020. Looking for the Past: History and Change in Traditional Music Studies in Chile (1990–2020). *Yearbook for Traditional Music,* No.52: 187-206. https://doi.org/https://doi.org/10.1017/ytm.2020.3

_____. 2023. Música, fuego y topofilia. El caso de la Banda Dignidad (2019-2021). En Rego, Ana, Linhares, Robervaldo, de Miranda Magda y David Cramer (eds.). *Musicologias em interpelações contemporáneas*: 25-43. Appris.

Supicic, Ivo. 1988. «Sociología musical e historia social de la música». *Papers. Revista de sociología*, No.29: 79-108.

Vila, Pablo. 1985. *Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil* [Doctoral dissertation] Universidad del Salvador.

Weber, Max. 1995. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp.

Wisnik, José Miguel. 2001. «Machado Maxixe: Ocaso Pestana.» *Teresa*, vol.4, No.5: 13-79.

Zan, José Roberto. 2001. «Música popular brasileira, indústria cultural e identidade.» *EccoS revista científica* vol.3, No.1: 105-122.

Mulheres e trabalho no samba e no tango

Andreia dos Santos Menezes
Universidade Federal de São Paulo, Brasil

Resumo

Observando as letras de tango argentino e de samba brasileiro compostas até a década de 1940, constata-se a presença constante de personagens femininas relacionadas a atividades laborais, principalmente aquelas ligadas ao serviço doméstico e à prostituição. Este trabalho propõe examinar as condições de produção em que essas canções foram elaboradas, focalizando a relação entre as mulheres e as formas de trabalho. Para isso, se baseará especialmente em estudos dedicados ao impacto nas condições de trabalho das mulheres causado pela abolição da escravatura, bem como pelas ondas migratória e imigratória. Da mesma forma, observará a estreita ligação entre o trabalho doméstico e a prostituição, além da circulação de pessoas ligadas à prostituição entre as cidades de Buenos Aires e Rio de Janeiro. Pretende examinar esses aspectos relacionados ao samba e ao tango, considerando a importância crucial da população socialmente marginalizada na gênese desses gêneros musicais.

Palavras-chave: tango; samba; mulheres; trabalhado; 1910-1940.

Resumen

Observando letras de tango argentino y de samba brasileño compuestas hasta los años 1940, se encuentra la constante presencia de personajes femeninos relacionadas a actividades laborales, principalmente las vinculadas al servicio doméstico y de prostitución. Este trabajo propone examinar las condiciones de producción en que esas canciones fueron elaboradas, focalizando la relación entre mujeres y condiciones de trabajo. Para tanto, se apoyará especialmente en estudios que se dedican al impacto en las condiciones de trabajo destinados a las mujeres causado por la abolición de la esclavitud, asimismo por el aluvión migratorio e inmigratorio. Igualmente, se observará la estrecha vinculación entre trabajo doméstico y prostitución, además de la circulación de personas relacionadas a la prostitución entre las ciudades de Buenos Aires y Río de Janeiro. Pretende examinar esos aspectos vinculados con la samba y el tango,

considerando la importancia crucial de la población socialmente marginada en la génesis de esos géneros musicales.

Palabras clave: tango; samba; mujeres; trabajo; 1910-1940.

Andreia dos Santos Menezes

É doutora em Letras pela Universidade de São Paulo com período com período de bolsa sanduíche (PDEE-Capes) na *Temple University* (Filadélfia-EUA). Atualmente é professora do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo. Seu principal tema de interesse são os estudos discursivos comparados entre Brasil e Argentina. Email: amenezes@unifesp.br

Introdução

Tanto o samba quanto o tango argentino se estabilizaram como gêneros musicais aproximadamente na década de 1910. Ambos são músicas urbanas que têm suas origens mais especificamente nas então capitais federais de Brasil e Argentina: Rio de Janeiro e Buenos Aires. No período de surgimento desses gêneros, os dois países – e, em especial, as suas capitais – estavam passando por momentos de grande efervescência sócio-política e por um forte movimento de modernização.

Observando as letras desses gêneros compostos até a década de 1940, percebe-se a presença constante de personagens femininas localizadas em ambientes socialmente marginalizados, como cabarés, bordéis, morros, favelas e cortiços. Estes ambientes eram maioritariamente frequentados e/ou habitados por grupos igualmente marginalizados – como ex-escravos, migrantes internos e imigrantes – que estão intrinsecamente associados ao surgimento e estabelecimento destes dois géneros musicais. Menezes (2019) constatou que, em termos gerais, é possível classificar essas figuras femininas, tanto no caso do Brasil quanto da Argentina, em duas categorias: em uma, estão as mulheres que trabalham em atividades domésticas, como lavar e passar roupa; em outra, estão mulheres que frequentam e/ou trabalham em festas ou cabarés – por vezes mais ou menos claramente associadas à prostituição.

Este trabalho se baseia em uma pesquisa incipiente, de natureza discursiva, que visa examinar como as relações entre personagens femininas e trabalho aparecem na materialidade linguística de letras de samba e tango, compostas até a década de 1940. A pesquisa observará esses fenômenos relacionados mais especificamente às cidades de Buenos Aires e Rio de Janeiro, capitais

nacionais e principais centros da indústria fonográfica de cada um dos respectivos países no período selecionado.

Já este texto terá como foco as condições de produção (Pêcheux 1997) em que foram elaboradas as canções que compõem os corpora da pesquisa, considerando a relação entre o gênero feminino e as condições de trabalho. Para isso, contará especialmente com estudos dedicados ao impacto nas condições de trabalho das mulheres causado pela abolição da escravatura, bem como pelas ondas migratórias e imigratórias. Da mesma forma, observará a estreita ligação entre o trabalho doméstico e a prostituição, bem como a circulação de pessoas ligadas à prostituição entre as cidades de Buenos Aires e Rio de Janeiro. Esses aspectos serão examinados devido à sua ligação com o samba e o tango, considerando a importância crucial da população socialmente marginalizada na gênese desses gêneros musicais.

As (i)migrações: fim do século XIX e começo do XX

O Brasil se tornou uma república em 1889 e somente no ano anterior havia abolido a escravatura. Tais circunstâncias faziam com que debates identitários, e raciais, estivessem em alta naquele momento. Também na Argentina as discussões sobre a reconstrução de uma identidade nacional eram centrais naquele período, tendo figuras como Sarmiento e Alberdi buscado cancelar o passado e «criar novas bases, novos atores e novos mitos» (Fausto y Devoto 2004: 178). Ambos os países encontraram como uma das respostas a essas inquietações a abertura para a imigração em massa, notadamente a europeia, que foi especialmente intensa nas últimas décadas do século XIX e início do XX. Para o Brasil, a abertura à imigração europeia estava fortemente associada com a chamada teoria do branqueamento, que se baseava na superioridade da «raça» branca sobre a indígena e a negra, e via na imigração uma possibilidade de miscigenação de predominância branca. Já na Argentina, ainda que o branqueamento populacional também tenha sido uma motivação, o principal argumento para a abertura à imigração era a crença de que os imigrantes europeus seriam a porta de entrada para hábitos de trabalho e de costumes mais modernos para o país.

Como apontam Boris Fausto e Fernando Devoto (2004: 174), os estrangeiros na Argentina eram 12,1% da população em 1869, passaram para 25,5% em 1895 e para 30,3% em 1914. Se nos concentramos em Buenos Aires, vemos que esse número é ainda mais expressivo: eram 30% em 1887, 52% em 1895, 49% em 1914 e 36% em 1936. Os dois historiadores apontam que no caso do Brasil não há dados confiáveis de imigração líquida no país nesse período, mas

que ainda assim é possível afirmar que o impacto foi menor que na Argentina, exceptuando algumas regiões específicas, como é o caso de São Paulo, cujo censo de 1920 indica que 18% da população era estrangeira, enquanto o Rio de Janeiro apresentava 15% e o país como um todo, 5%.

De acordo com Lená Medeiros de Menezes (2011), esses imigrantes, provindos da chamada terceira onda de imigração europeia, advinham do êxodo de áreas rurais da Europa mediterrânea que enfrentava então uma acelerada desestruturação da comunidade camponesa tradicional. Eram em sua maioria analfabetos e dedicavam-se nos ambientes urbanos principalmente a trabalhos braçais não especializados que eram anteriormente realizados pela mão de obra escravizada. Muitos formaram dois tipos de imigrantes indesejados pela elite brasileira: o proletariado contestatário da ordem vigente, em especial os anarquistas, ou o lumpesinato, já que eram poucas as possibilidades de trabalho formal digno que encontravam. Não se enquadravam, portanto, no imaginário de imigrante almejado pela elite brasileira.

A Argentina recebeu um perfil de imigrantes muito semelhante. Conforme aponta Allemandi (2017), esse aumento populacional ocasionado pelo grande afluxo migratório resultou em problemas como déficit habitacional, epidemias, pobreza, crime, protestos operários, o crescente influxo do socialismo e do anarquismo, entre outros fenômenos. A pesquisadora também aponta que a maior parte desses imigrantes era composta por homens com idades entre 21 e 40 anos, sendo as mulheres um terço desse contingente. Essa população compunha nesse período entre 60% e 70% da mão de obra da cidade.

Focalizando as capitais, também é considerável o impacto das migrações internas. No caso brasileiro, essa população era composta maiormente por ex-escravizados vinda de regiões como o Recôncavo Baiano, Minas Gerais ou o interior do estado do Rio de Janeiro. No caso argentino, Allemandi destaca que a população nativa que habitava a cidade era composta por homens e mulheres provindos da cidade ou da campanha bonaerense, mas também de outras províncias ou de outros territórios nacionais, sendo que «*indígenas, criollos, negros, mulatos, mestizos conformaban la fisonomía de los grupos locales a pesar de la fuerza homogeneizadora de la expresión 'argentinos' o 'nativos' del país*» (Allemandi 2017: 39). Em ambos os casos, o perfil desses migrantes internos compartilhava características semelhantes ao dos imigrantes europeus: população rural sem formação específica que se dedicava a trabalhos braçais.

É importante recordar que os governos de Brasil e Argentina no período aqui tratado tinham projetos de modernização no sentido de se equipararem aos

países europeus e aos Estados Unidos. Esses projetos, além da atração da população imigrante europeia, também se refletia nas reformas urbanas, levadas a cabo principalmente nas suas capitais. Essas reformas, somadas ao grande aumento populacional, acabou por fazer com que a maior parte do grande afluxo de imigrantes europeus e migrantes internos, tanto na capital federal argentina como na brasileira, tivessem que habitar áreas marginalizadas geográfica e socialmente, tais como morros, favelas, cortiços, *conventillos* e *arrabales*, ambientes comumente relacionados à gênese dos dois gêneros musicais que nos concernem.

Nesse sentido, também salientamos que os projetos de modernização desses países previam a criação de uma nova «identidade nacional» de seu povo, que se diferenciasse daquela do seu passado colonial. Conforme já mencionado, esse plano envolvia em grande medida o aspecto racial, levado a cabo pelas políticas de imigração que buscavam «europeizar» a população. A ideia de *melting pot* ou *crisol de razas* como saída racial, muito em voga nos países americanos recentemente independentes, se relacionava diretamente à busca pela homogeneização da população. Essa procura pela construção de um cidadão ideal disciplinado também se dava pela busca do disciplinamento dessa população mediante o uso dos Aparelhos Ideológicos e Repressivos do Estado (Althusser 1985), em especial a escola, o exército e a Igreja.

Mulheres e trabalho

O projeto que deu origem ao presente texto se interessa por focalizar a relação entre mulher e trabalho em canções de samba e de tango que tenham sido compostas entre 1910-1940, período em que podemos observar, nas letras desses dois gêneros, reflexos da situação histórico-social que Buenos Aires e Rio de Janeiro estavam vivendo.

Em pesquisa anterior (Menezes 2017), focalizamos as figuras masculinas do malandro e do *compadrito* em letras de samba e de tango compostas até a primeira metade da década de 1940. Esses personagens têm entre suas características em comum o desprezo pelo trabalho. Ambos se mantinham por meio de atividades ilícitas, como os jogos de cartas, as corridas de cavalo, ou ainda eram sustentados por mulheres. Conforme já mencionado, em outro trabalho já nos havíamos debruçado mais especificamente sobre as personagens femininas e encontramos nelas regularidades que nos permitiram classificá-las em dois grupos, como já mencionado: um deles composto por mulheres que trabalham em atividades domésticas, como lavar e passar roupas, para sustentar a si mesmas e a um homem que

não trabalhava e de quem reclamam por isso; o outro, por mulheres que frequentam e/ou trabalham em festas ou cabarés – por vezes mais ou menos claramente associadas à prostituição –, razão pela qual são criticadas por algum personagem masculino ou pelo narrador da canção.

Ainda que tenhamos, em especial nos sambas, encontrado personagens masculinos que se dedicavam a atividades profissionais validadas socialmente – tais como estivador –, chamou-nos a atenção o contraste quanto à relação entre trabalho e personagens femininos e masculinos. Como eram as condições de trabalho das mulheres nesse período?

Sobre o trabalho doméstico, Allemandi (2017) aponta que era uma das atividades que mais empregava mão de obra em Buenos Aires no fim do século XIX e no começo do XX, seguida das relacionadas a manufaturas e ao comércio. A pesquisadora indica que o serviço doméstico não era uma atividade destinada somente às mulheres, mas que isso foi se alterando no fim do século XIX devido aos movimentos de higienização e medicalização que se fortaleceram naquele período. Ademais, como a maior parte das mulheres, em especial as migrantes e imigrantes que chegaram à Argentina naquele momento, era analfabeta e não especializada, esse tipo de trabalho foi o que mais absorveu essas pessoas.

Allemandi também aponta que as mulheres que tinham algum tipo de qualificação ou um maior nível de escolaridade conseguiam trabalho como vendedoras ou ainda em escritórios, na medida que foi se desenvolvendo o aparelho burocrático-administrativo em repartições públicas e privadas, ou ainda como telefonistas, professoras e enfermeiras. Já os homens possuíam mais possibilidades de inserção.

No Brasil, a questão do serviço doméstico costuma ser muito relacionada à escravidão. Flávia Fernandes de Souza (2016) explica como essa associação foi sendo construída pela historiografia brasileira. A autora aponta que o trabalho doméstico era visto na sociedade brasileira colonial como uma atividade menor à qual se dedicavam escravizados e escravizadas de origem africana, além de indígenas, e que, com o passar do tempo, também por ex-escravizados e ex-escravizadas, além da população branca pobre. No caso da população de origem africana, retoma estudos de Florestan Fernandes que entendia que, como o serviço exigia pouca especialização, era uma possibilidade para a lenta reabsorção dessas pessoas ao sistema de trabalho brasileiro. Souza também traz os estudos do historiador George Andrews que acreditava que as mulheres negras do pós-abolição que se empregavam no serviço doméstico foram as maiores responsáveis pelo sustento da comunidade negra. Contudo, em contraste com o que dizem os dois mencionados estudiosos, a

pesquisadora destaca que naquele momento esse tipo de atividade não era exercida apenas por mulheres, tampouco somente por mulheres negras. Souza recorda que, como indicam anúncios de ofertas de trabalho publicados no fim do século XIX e início do XX, havia preferência por parte de alguns empregadores, por brancos e, em especial estrangeiros. A pesquisa de Natália Batista Peçanha (2019) vai nesse mesmo sentido ao apontar que as vagas de trabalho doméstico eram ocupadas por homens e mulheres imigrantes.

É preciso destacar que, tanto no caso de Buenos Aires como do Rio de Janeiro, o serviço doméstico foi alvo de forte discussão por parte das elites locais, nas chamadas «crises do serviço doméstico» que eram caracterizadas pela dificuldade de encontrar mão de obra estável e confiável. Eram problemas atribuídos, em ambos os países, à leva de imigrantes e, no caso específico do Brasil, à abolição da escravatura.

Sobre as atividades relacionadas à prostituição, Schettini Pereira (2005) aponta que, no final do século XIX no Rio de Janeiro e em Buenos Aires, «o tema da prostituição esteve também profundamente misturado aos temas do trabalho doméstico, infantil, à escravidão e outras práticas coercitivas e, consequentemente, aos debates sobre a intervenção estatal nas próprias relações de trabalho». Naquele momento, enquanto no Rio de Janeiro a maior parte das prostitutas eram escravas negras, em Buenos Aires se encontrava uma grande quantidade de crianças que eram alugadas por seus pais em casas de prostitutas por pagamentos mensais, às vezes aos pais ou responsáveis, às vezes às próprias meninas. No caso das crianças argentinas, esse aluguel era feito aparentemente para trabalhos domésticos, que na verdade envolviam muitas vezes também atividades de prostituição.

Havia também uma grande mobilidade de mulheres que vinham da Europa para os países americanos para atividades de prostituição, para as quais era utilizada a expressão «escravas brancas», já que se supunha que essas vinham traficadas e exploradas por proxenetas. Essas mulheres vieram a disputar, no início do século XX, o mercado da prostituição com as mulheres brasileiras e argentinas, sendo as chamadas «francesas» – associada à mulher elegante, cosmopolita e civilizada – ou as «polacas» – relacionada à mulher miserável, rural, e vulnerável a enganos e violências (Schettini y Popinigis 2009). Essa realidade fazia com que toda a mobilidade de mulheres europeias sozinhas no início do século XX para os países americanos fosse vista como mobilidade forçada, como tráfico, e não como imigração voluntária.

Schettini Pereira (2005) também aponta que havia uma forte circulação dessas mulheres entre o Rio de Janeiro e Buenos Aires, cidades portuárias que recebiam boa parte dessa população que era expulsa de uma cidade ou

de outra devido ao controle estabelecido pelo Estado. É importante destacar que as políticas com relação a essa atividade eram diferentes em cada país, sendo que a Argentina regulamentava essa prática – nos moldes do modelo francês, definindo regras de circulação, horários e condições de trabalho e moradia dessas mulheres –, e o Brasil, não. Essa diferença legal fez com que Buenos Aires tenha se tornado conhecida internacionalmente como um dos principais focos de tráfico de mulheres europeias até as primeiras décadas do século XX, fama que alcançou também o Rio de Janeiro, mas em proporções muito menores. Segundo Schettini Pereira e Popinigis (2009: 63), a chegada das europeias ao mercado de prostituição no Rio de Janeiro fez com que a prostituição de mulheres afro-descendentes fosse silenciada.

Concluindo: próximos pasos

Conforme mencionado, este texto se baseia em um projeto de pesquisa que está se iniciando. As análises preliminares dos corpora em construção apontam que há mais letras de tango que de samba com mulheres relacionadas claramente ao mundo da prostituição. Por outro lado, encontramos mais letras de samba com figuras femininas associadas ao trabalho doméstico. Pode ser que tais constatações se devam a uma falha na seleção dos corpora, os quais pretendemos ampliar e consolidar antes de analisarmos este aspecto em relação às condições de produção.

Por fim, a maior parte dos tangos selecionados se concentra nas décadas de 1910 e 1920, enquanto a maioria dos sambas está na década de 1930. Julgamos que esse é um aspecto que também deveremos considerar no decorrer de nossa pesquisa.

Referências bibliográficas

Allemandi, Cecilia. 2017. *Sirvientes, criados y nodrizas: una historia del servicio doméstico en la ciudad de Buenos Aires: fines del siglo XIX y principios del XX*. Buenos Aires: Teseo.

Althusser, Louis. 1985. *Aparelhos Ideológicos do Estado.* Rio de Janeiro: Graal.

Fausto, Boris y Fernando Devoto. 2004. *Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002)*. São Paulo: Editora 34.

Menezes, Andreia dos Santos. 2017. *Pandeiros e bandoneones: vozes disciplinadoras e marginais no samba e no tango.* São Paulo: Editora Unifesp.

_____. 2019. «Do lar ou da orgia? A mulher nas letras de samba e de tango». *Discurso & Sociedad,* No.2(13): 240-261.

Menezes, Lená. 2011. «Bastidores: um outro olhar sobre a imigração no Rio de Janeiro», *Acervo*, No.2(10): 3-16.

Pêcheux, Michel. 1997. «Análise automática do discurso (AAD-69)». En Gadet, F. y Hak, T. (eds), *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux,* Campinas: Editora da Unicamp: 61-162.

Peçanha, Natália Batista. 2019. «O serviço doméstico e o mundo do trabalho carioca: uma análise das relações de trabalho de criadas nacionais e estrangeiras na passagem do século XIX para o XX», *Revista Maracanan,* No.21: 11-28.

Schettini Pereira, Cristiana. 2005. «Lavar, passar e receber visitas: debates sobre a regulamentação da prostituição e experiências de trabalho sexual em Buenos Aires e no Rio de Janeiro, fim do século XIX», *Cadernos Pagu* No.25: 25-54.

Schettini Pereira, Cristiana y Popinigis, Fabiane. 2009. «Empregados do comércio e prostitutas na formação da classe trabalhadora no Rio de Janeiro republicano», *ArtCultura, Uberlândia,* No.19 (11): 57-74.

A Produção de Jorge Mautner nos anos 1970: Contracultura à brasileira no LP *«Um salto no escuro»*

Guilherme Araujo Freire
Universidade Federal do Ceará

Resumo

Neste trabalho abordamos a produção artística do cantor e compositor Jorge Mautner analisando brevemente duas canções do disco homônimo *Jorge Mautner* (1974), o qual também ficou conhecido pelo título *Um salto no escuro*. Para compreender as opções estéticas feitas pelo artista, realizamos análises musicais e verificamos que maneira os diversos aspectos constitutivos do LP se relacionam com a sua produção literária e com valores e práticas do movimento da contracultura. Observamos que Mautner praticou experimentalismos na busca por inovações formais em suas canções de temática contracultural, em um momento de configuração de mercado desfavorável, marcada pela vigência do AI-5 e pela consolidação da indústria cultural.

Palavras-chave: Música popular, Canção, Experimentalismo.

Resumen

En este trabajo nos acercamos a la producción artística del cantante y compositor Jorge Mautner, analizando dos temas del disco homónimo Jorge Mautner (1974), también conocido con el título *Un salto en la oscuridad*. Para comprender las elecciones estéticas realizadas por el artista, realizamos análisis musicales y verificamos cómo los diversos aspectos constitutivos del LP se relacionan con su producción literaria y con los valores y prácticas del movimiento contracultural. Observamos que Mautner practicó el experimentalismo en la búsqueda de innovaciones formales en sus canciones de temática contracultural, en un momento de configuración desfavorable del mercado, marcado por la vigencia del AI-5 y por la consolidación de la industria cultural.

Palabras clave: Música popular, canción, experimentalismo.

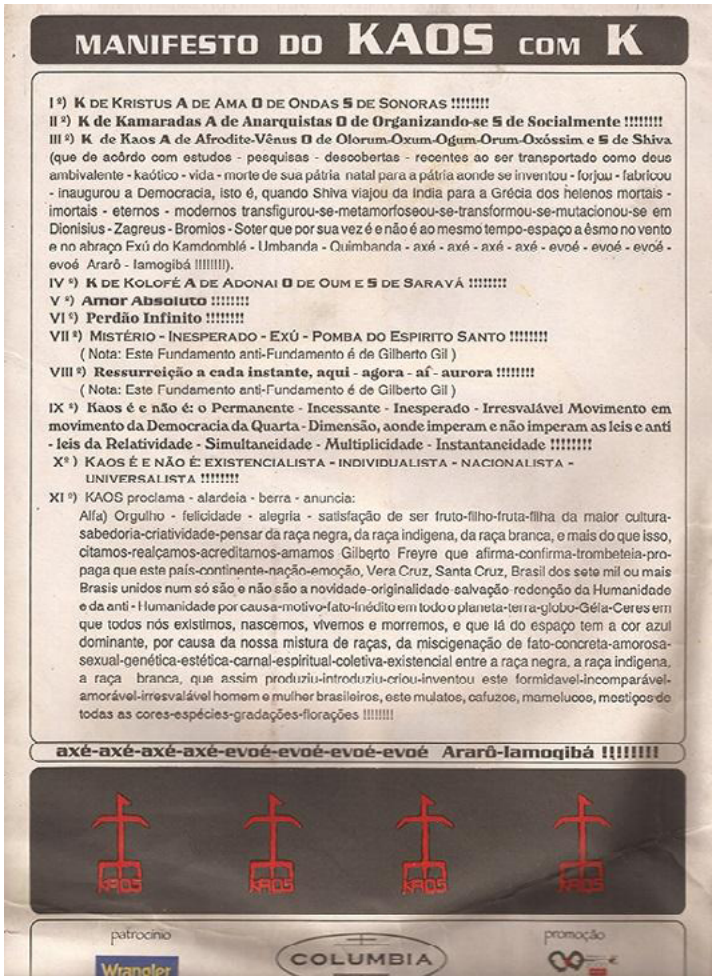
Guilherme Freire

É Professor Adjunto da Universidade Federal do Ceará, Campus de Sobral, curso de Licenciatura em Música, desde 2020. Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) com estágio doutoral realizado na Universidade de Música Franz Liszt (Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar, Alemanha). Email: guilhermefreire@ufc.br

O caso de Jorge Mautner: Marginalidade, contracultura e a profecia do Kaos

A pesquisa feita para a apresentação deste trabalho e a sua subsequente publicação teve o intuito de dar um novo impulso à proposta, feita durante minha pesquisa mestrado acadêmico, de estudar com maior aprofundamento o repertório de canções experimentais produzido, na década de 1970, por artistas conhecidos nos meios de comunicação massivos como «malditos» ou «marginais», como Jards Macalé, Walter Franco, Tom Zé, Sergio Sampaio, entre outros. Nesta comunicação tratamos especificamente do caso de Jorge Mautner - escritor, compositor, cantor e ensaísta-, que teve sua trajetória pessoal e produção artística em grande parte marcadas pela alteridade política e estética, pela imparidade com linhas de pensamento óbvias e pela distância do alto grau de reconhecimento conquistado pelos artistas vinculados ao rótulo MPB e de seus padrões estéticos (Napolitano 2002). Sua afinidade com ideias provocadoras e subversivas fica evidente desde o começo de sua produção artística, com a publicação do livro *Deus da chuva e da morte* (1962), que causou repercussão considerável, lhe rendeu um prêmio Jabuti ainda no mesmo ano e atraiu a atenção de artistas e intelectuais de São Paulo. Com uma narrativa de tom surrealista, místico, existencialista, sem pausas e abordando a temática sexual de maneira provocante, o romance já indicava a afinidade do pensamento de Mautner com a contracultura e atestava a sua orientação libertária em um período em que se travavam debates sobre a liberdade sexual facilitada pelo surgimento da pílula anticoncepcional (Alves 2017).

Com o mesmo espírito crítico e verve contestadora, Mautner cria o Partido do Kaos e publica o seu segundo livro, intitulado *Kaos*, período em que se auto intitulou como o profeta do Kaos e anunciou a chegada de uma «Nova Era» como promessa de um «mundo realmente melhor» (Alves 2017), na qual antagonismos sociais não existiriam e grupos adversários entrariam em coexistência harmônica pela dissipação das barreiras políticas e espirituais entre os homens.



MANIFESTO DO KAOS COM K

I º) K DE KRISTUS A DE AMA O DE ONDAS S DE SONORAS !!!!!!!!
II º) K de Kamaradas A de Anarquistas O de Organizando-se S de Socialmente !!!!!!!!
III º) K de Kaos A de Afrodite-Vênus O de Olorum-Oxum-Ogum-Orum-Oxóssim e S de Shiva (que de acôrdo com estudos - pesquisas - descobertas - recentes ao ser transportado como deus ambivalente - kaótico - vida - morte de sua pátria natal para a pátria aonde se inventou - forjou - fabricou - inaugurou a Democracia, isto é, quando Shiva viajou da India para a Grécia dos helenos mortais - imortais - eternos - modernos transfigurou-se-metamorfoseou-se-transformou-se-mutacionou-se em Dionisius - Zagreus - Bromios - Soter que por sua vez é e não é ao mesmo tempo-espaço a ésmo no vento e no abraço Exú do Kamdomblé - Umbanda - Quimbanda - axé - axé - axé - axé - evoé - evoé - evoé - evoé Ararô - Iamogibá !!!!!!!!).
IV º) K DE KOLOFÉ A DE ADONAI O DE OUM E S DE SARAVÁ !!!!!!!!
V º) Amor Absoluto !!!!!!!!
VI º) Perdão Infinito !!!!!!!!
VII º) MISTÉRIO - INESPERADO - EXÚ - POMBA DO ESPIRITO SANTO !!!!!!!!
(Nota: Este Fundamento anti-Fundamento é de Gilberto Gil)
VIII º) Ressurreição a cada instante, aqui - agora - aí - aurora !!!!!!!!
(Nota: Este Fundamento anti-Fundamento é de Gilberto Gil)
IX º) Kaos é e não é: o Permanente - Incessante - Inesperado - Irresvalável Movimento em movimento da Democracia da Quarta - Dimensão, aonde imperam e não imperam as leis e anti - leis da Relatividade - Simultaneidade - Multiplicidade - Instantaneidade !!!!!!!!
X º) KAOS É E NÃO É: EXISTENCIALISTA - INDIVIDUALISTA - NACIONALISTA - UNIVERSALISTA !!!!!!!!
XI º) KAOS proclama - alardeia - berra - anuncia:
Alfa) Orgulho - felicidade - alegria - satisfação de ser fruto-filho-fruta-filha da maior cultura-sabedoria-criatividade-pensar da raça negra, da raça indigena, da raça branca, e mais do que isso, citamos-realçamos-acreditamos-amamos Gilberto Freyre que afirma-confirma-trombeteia-propaga que este país-continente-nação-emoção, Vera Cruz, Santa Cruz, Brasil dos sete mil ou mais Brasis unidos num só são e não são a novidade-originalidade-salvação-redenção da Humanidade e da anti - Humanidade por causa-motivo-fato-inédito em todo o planeta-terra-globo-Géia-Ceres em que todos nós existimos, nascemos, vivemos e morremos, e que lá do espaço tem a cor azul dominante, por causa da nossa mistura de raças, da miscigenação de fato-concreta-amorosa-sexual-genética-estética-carnal-espiritual-coletiva-existencial entre a raça negra, a raça indigena, a raça branca, que assim produziu-introduziu-criou-inventou este formidavel-incomparável-amorável-irresvalável homem e mulher brasileiros, este mulatos, cafuzos, mamelucos, mestiços de todas as cores-espécies-gradações-florações !!!!!!!!
axé-axé-axé-axé-evoé-evoé-evoé-evoé Ararô-Iamogibá !!!!!!!!
KAOS KAOS KAOS KAOS
patrocínio Wrangler COLUMBIA promoção

Fig. 1 – Manifesto escrito por Jorge Mautner para o Partido do Kaos.
Fonte: Portal Panfletos da Nova Era[1].

Enquanto filho de pai refugiado judeu e de mãe iugoslava, e, por isso mesmo, inevitavelmente ligado aos traumas causados pela guerra e pela violenta perseguição nazista, Mautner defendia em tom profético em seus escritos a convivência pacífica sem conflitos étnicos na sociedade, via a miscigenação brasileira/latino-americana e a cultura africana como forma de evolução humana e fazer o seu elogio constituía uma forma combater as ideias nazistas de pureza da raça ariana, a qual era (e, lamentavelmente, ainda é) cultivada por grupos sociais e políticos racistas e supremacistas. Sintetizando suas ideias, Mautner escreveu posteriormente os versos da canção *Urge Dracon:* «Ou o mundo se brasilifica / Ou vira nazista / Jesus de Nazaré / E os tambores

[1] Portal acessado no dia 08/07/2021. Disponível em: http://www.panfletosdanovaera.com.br/detalhe/5418

de candomblé». Assim, a poética do Kaos era concebida como um utopismo contracultural que anunciava a superação dos conflitos através da própria entropia do universo e do avanço da tecnologia, uma redenção ao mesmo tempo mística, anárquico-pacifista, libertária, surrealista e existencialista dos problemas sociais (Dunn 2011: 181-183, Silva 2016: 149-51).

A crescente repressão da ditadura militar no país e as restrições da liberdade de expressão impostas através dos órgãos de censura motivaram Mautner a partir para os Estados Unidos em autoexílio, em 1966, período em que fez trabalhos simples como lavar pratos, datilografar, atuar como massagista, até encontrar o trabalho de secretário e tradutor do escritor Robert Lowell em 1967.

Durante o período em que ficou exilado nos Estados Unidos, entre 1966 e 1971, Mautner morou no distrito Haight-Ashbury da cidade de São Francisco (Califórnia), região conhecida por ter sido o centro aglutinador da contracultura, do movimento *beat* e *locus* difusor do movimento *hippie* na década de 1960. No Village, bairro onde morava, Mautner teve contato e foi influenciado por intelectuais da contracultura, como o poeta, psicoterapeuta, crítico social e teórico do anarquismo Paul Goodman, que relata ter sido o responsável por apresentar a filosofia pacifista de Mahatma Gandhi e o introduzir na reflexão sobre ecologia (Mautner 1980: 35). Também teve contato com Alfred Kazin, escritor e crítico literário norte-americano, que teve uma impressão muito positiva das reflexões filosóficas sobre a Mitologia do Kaos (Mautner 1980: 12).

Distante dos palcos e dos grandes acontecimentos culturais e políticos do Brasil, Mautner testemunhou, ao invés disso, a insurgência de movimentos sociais e de acontecimentos igualmente fervorosos da história política dos Estados Unidos, como o florescimento da contracultura, o surgimento dos hippies, os protestos contra a guerra no Vietnam, os movimentos pelos direitos civis ocorridos após a morte de líderes da resistência e combate ao racismo (Malcom X e Martin Luther King Jr.), assim como demonstrações pelos direitos de homossexuais e pela liberdade sexual (Dunn 2011: 178). Envolvido pelas experiências efusivas da contracultura e pelas demandas peculiares que teve no exterior, Mautner apenas direciona seu elã criativo para a música depois de retornar ao Brasil, em 1971.

Quando retornou ao Brasil, em 1972, Mautner ainda tinha reconhecimento pela sua produção escrita, porém não desfrutava da mesma consagração nacional de seus amigos Caetano Veloso e Gilberto Gil, os quais haviam centralizado o movimento tropicalista, conquistado reconhecimento na mídia e consolidado seus nomes na história da MPB ao lado de Gal Costa,

Maria Betânia e Chico Buarque. Como um fator decorrente de uma mudança de estratégia das grandes gravadoras de eliminar os riscos dos seus investimentos musicais, pode-se apontar certo fechamento dos espaços para experimentalismos e novas tendências na grande indústria. Uma vez que a MPB já havia finalizado seu processo de institucionalização, com uma hierarquia artística bem definida e um conjunto de artistas consagrados, as grandes gravadoras puderam prover a realização dos lucros através de casts estáveis que vendiam uma quantidade considerável de discos, perdendo-se a preocupação com a busca de novas tendências e novos talentos (Dias 2000: 57, Paiano 1994: 216).

Sendo assim, as tentativas de Mautner ingressar no mercado musical e promover sua carreira, nas décadas de 1970 e 1980, acontecem em uma configuração de mercado pouco oportuna, e, não por acaso, recebeu investimentos financeiros singelos das gravadoras e pouco destaque na imprensa. Apesar das complicações e das condições de atuação desfavoráveis em um mercado já consolidado, competitivo e com pouco espaço para investimento em artistas com projeto estético experimental, Mautner continuou cultivando suas ideias filosóficas alinhadas com a sua profecia do Kaos e com a contracultura, fazendo seus trabalhos na década de 1970 e assim realiza mais dois lançamentos: um disco homônimo *Jorge Mautner* (1974), também conhecido pelo título do show de divulgação *Um salto no escuro*, e cujo lançamento foi feito pela gravadora Polydor, e, dois anos depois, o LP *Mil e uma noites de Bagdá* (1976), lançado pela Philips/Phonogram.

Em seguida, abordaremos brevemente duas canções do LP *Jorge Mautner* (1974) e buscamos compreender os possíveis significados dos elementos musicais e os possíveis sentidos das opções estéticas realizadas pelo artista. Intentamos também verificar quais são as relações entre os temas tratados nas canções e as suas formulações filosóficas sintetizadas na Mitologia do Kaos, assim como os possíveis significados das letras e as relações com debates políticos ou estéticos daquele período.

Alguns experimentalismos poético-musicais nas faixas do LP

Uma das características marcantes da *performance* de Jorge Mautner no disco é o comportamento vocal do seu canto, que é marcado pelo emprego de saltos com glissando ascendente para notas bastante agudas em versos de destaque das canções, como, por exemplo na palavra «estrela» do primeiro verso da canção *Herói das estrelas* ou na canção *O relógio quebrou*. O uso desse efeito acaba ganhando grande relevância no disco, pois acontece na grande maioria

das faixas do disco e confere certo toque feminino ao canto, problematizando assim as identidades masculina e feminina. Essa provocação de Mautner sobre os padrões de comportamento de gênero fica ainda mais evidente em uma performance da canção *Guzzy Muzzy* registrada em um programa de televisão (não identificado), na qual se traz certa ambivalência de características masculinas e femininas[2]. O uso de calça boca de sino azul turquesa colada, blusa entreaberta com decote e adornos (colar, muitos anéis e braceletes de metal) de características femininas, além de pequenos pulos, gestos delicados com o dedo indicador e rebolados se contrapunham às características masculinas, como as partes descobertas do corpo não depilado e sua fisionomia muscular bem definida.

Outra ocorrência bastante peculiar de experimentalismo no canto acontece na faixa *Samba dos animais*, cujo tema é inspirado em suas reflexões e convicções sobre ecologia e, de maneira indireta, sobre a cultura indígena, questões já antes abordadas em sua obra literária. Em um tom nostálgico e humorístico, Mautner na letra faz um elogio dos costumes no período paleolítico, anterior à formação das civilizações, em que ele afirma que os homens falavam com os animais e vivam com paz interior. Vejamos abaixo a letra:

O homem antigamente falava
Com quem? com quem? com quem?
Com a cobra, o jabuti e o leão
Olha o macaco na selva
Aonde? aonde? ali no coqueiro!
Mas não é macaco baby, é meu irmão!
Porém durou pouquíssimo tempo
Essa incrível curtição
Pois o homem, rei do planeta
Logo fez sua careta
E começou a sua civilização
Agora já é tarde
Ninguém nunca volta jamais
O jeito é tomar um foguete
é comer deste banquete
Para obter a paz - aquela paz
Que a gente tinha quando falava com os animais

[2] Registro em vídeo da performance de Jorge Mautner acessado através do link. (Acceso: 13/06/2023):https://www.youtube.com/watch?v=gyf8EJ4nFOA no dia 25/08/2021

Quém, quém, quém
Miau, miau
Au, au, au, au
Bom dia dona Cabrita, como é que vai?[3]

Para tecer o elogio, Mautner vai imitando o som de cada um dos animais (leão, cavalo, pato, gato, cachorro, cabra) em momentos específicos da letra, quase como simulando a conversa com os animais em ritmo de samba. Além desse procedimento já bastante incomum em discos de música popular brasileira, na repetição da estrofe entra uma segunda voz dobrando o canto principal uma oitava acima com voz de pato, passando-se a impressão de Mautner estar cantando junto com um pato. Os experimentalismos praticados nessa faixa, além de causarem certo estranhamento e distinguirem fundamentalmente o projeto estético de Mautner dos demais artistas da MPB e dos padrões de beleza consolidados no mercado fonográfico, têm uma relação direta com o pensamento sobre ecologia, o qual muito provavelmente constituiu como fonte criativa no processo de elaboração do arranjo.

Mais uma prática musical peculiar se encontra na canção *Ginga de Mandinga*, na qual Mautner aborda o tema central do amor e ao mesmo tempo reverencia o samba e o quilombo, manifestações da cultura negra afro-brasileira. Conforme já apontamos anteriormente, o elogio à cultura negra é um elemento constante na obra de Mautner desde as suas primeiras publicações e, particularmente na letra dessa canção, se manifesta pelo eu-lírico que galanteia sua parceira dedicando a ela o seu batuque de samba e sua ginga, como um presente, e enaltece as vivências no quilombo e no terreiro. Vejamos a letra:

Olha só que dengue que eu faço aqui pra você
Nesse merengue
Olha só que ginga que eu gingo aqui pra você
Só de mandinga
Olha só que tombo que você leva
Sambando aqui no quilombo
Ouve só que banda que toca assim
Pra saudar quem vem de Aruanda
Tem estrelas no céu, tem estrelas no mar
Tem uma estrela sozinha no fundo do seu olhar
São tudo lantejoulas que a noite vem usar

[3] Mautner, Jorge. 1974. «Samba dos animais». *Vinil.* Brasil: Polydor.

Em cima do terreiro onde você vem sambar
Usando aquela fantasia, tem a cor do meio-dia
E tem o sol de pedraria só pra me ofuscar
Olha só que dengue que eu faço aqui pra você
Nesse merengue
Ouve só que banda que toca assim
Pra saudar quem vem de Aruanda[4]

A construção do acompanhamento instrumental apresenta certo hibridismo, pois as linhas de acompanhamento da primeira seção executadas pelo baixo, guitarra e teclado constituem em um riff característico do gênero blues (ver Figura 4 abaixo), porém a bateria toca uma condução rítmica de samba junto de uma cuíca.

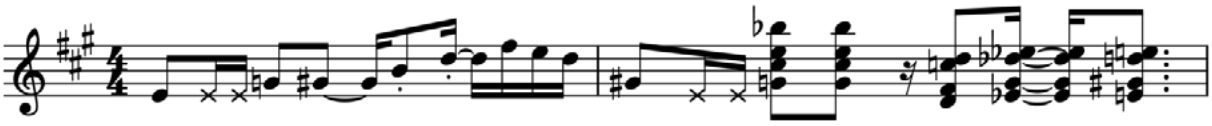


Fig. 3 – Transcrição de acompanhamento realizado pela guitarra elétrica na Seção A e em solo atonal de piano de *Ginga de Mandinga*.

Na segunda seção, as linhas de acompanhamento de todos os instrumentos são típicas do gênero samba e criam um contraste com a primeira seção pelo uso de notas mais longas, pela entrada de outros instrumentos de percussão (bongô e ganzá) e pela progressão harmônica maior e com mais acordes empregada. Após o término da segunda seção, se inicia uma seção de improviso peculiar com o riff da primeira seção, em que ganha destaque a combinação de um solo atonal de piano com acompanhamento de cuíca. O solo é repleto de notas dissonantes rápidas, escalas e *clusters* que não se harmonizam com os acordes, explorando assim a tensividade na escuta. Após o solo atonal de piano segue-se um solo de violino de Mautner, o qual também traz notas tampouco consonantes e a tensão se mantém. A opção pelo emprego de dissonâncias e experimentalismos no arranjo é um indício da postura transgressora e consciente na produção do disco e caracteriza a poética transgressora de formas musicais de Mautner, que não deixa de dar continuidade à defesa de suas ideias anteriormente publicadas em seus livros.

[4] Mautner, Jorge. 1974. «Ginga de Mandinga», *Vinil*, Polydor, Brasil.

Considerações finais

Em um período marcado pela violência física e simbólica aos grupos e às manifestações contrárias ao regime militar, observamos nas análises algumas maneiras pelas quais a produção artística de Jorge Mautner se contrapôs ao clima de repressão física e política e recriou práticas artísticas e valores do movimento da contracultura no Brasil. Ao eleger como temática central o sentimento de amor, praticar experimentalismos musicais e adotar as ideias e formulações da sua produção literária (Mitologia do Kaos) como fonte criativa nas composições, Mautner além de se posicionar politicamente, criava novas formas de compor canções, que se alinharam e caracterizaram um tipo de repertório específico de canções experimentais pós-1968, compostas pelo grupo de artistas designados como «malditos».

Através de suas performances desinibidas, de sua afinidade com temas provocadores e subversivos e dos experimentalismos musicais praticados, Mautner tensionava certos padrões de linguagem e conduta estabelecidos no mercado e os desconstruía, praticando uma poética marcada pela singularidade das ideias filosóficas do seu pensamento místico, libertário e contracultural. Observamos nas análises algumas maneiras pelas quais os diversos temas de sua obra literária foram abordados e expressados musicalmente, como o emprego de versos *nonsense* (sem sentido), formulações surrealistas nas letras, o elogio ao candomblé e às culturas negras e indígenas, temas da ecologia e do misticismo, elementos esses que caracterizam o seu projeto estético e que refletem também a atualização de temas no repertório de música popular brasileira.

Tais práticas, contanto, acontecem uma configuração de mercado pouco oportuna, com indústria cultural muito mais integrada e racionalizada que em décadas anteriores e com o fechamento de espaços para práticas experimentais, para a criação livre e improvisações. Nesse sentido, o conjunto de canções experimentais produzidas no período expressou um segmento pequeno com limites de difusão muito bem definidos, cujo alcance era suplantado pelas produções bem acabadas e consagradas no mercado, comprometidas com o embelezamento e o entretenimento. Assim, as manifestações de uma cultura *underground* e a poética transgressora de formas de canção de Mautner constituem práticas que parecem almejar devolver ao público uma dinâmica cultural perdida nos acabamentos «perfeitos» do mercado artístico (TATIT, 2004, p. 239), ou mesmo, oferecer algum grau de resistência aos esquemas impostos pelo mercado.

Referências:

Alves, Valéria Aparecida. 2017. «Viva a Liberdade: Contracultura na obra literária de Jorge Mautner», *Revista Expedições*, vol. 8, No. 2: 120–144.

Dias, Márcia Tosta. 2000. Os donos da voz: *Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: FAPESP/Boitempo Editorial.

Dunn, Cristopher. 2011. «Jorge Mautner and Countercultural Utopia in Brazil», En Beauchesne K. y Santos A. (eds.), *The Utopian Impulse in Latin America*: New York: Palgrave Macmillan: 173–185.

Mautner, Jorge. 1980. *Panfletos da Nova Era*. São Paulo: Global.

Napolitano, Marcos. 2002. «Música Popular Brasileira nos anos 70: entre a resistência política e o consumo cultural», Actas del V Congresso IASPM-AL. México, Distrito Federal: IASPM.

Paiano, Enor. 1994. «O berimbau e o som universal: Lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60», [*Tesis de maestria*], Universidade de São Paulo.

Silva, Antônio César S. 2016. «*Jorge Mautner e seus múltiplos na escrita autobiográfica*», [*Tesis Doctoral*], Salvador : Universidade Federal da Bahia.

Articulación de sociología y análisis del discurso en el estudio de la música popular. El caso de las canciones de pelea del Dúo Pimpinela

Claudio F. Díaz
Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

La sociología de la música, y en particular la aproximación sociológica a las músicas populares es un campo en expansión en América Latina. Sin embargo, una crítica común a las investigaciones que asumen una perspectiva sociológica, es que se ocupan de las condiciones sociales de producción y consumo, pero descuidan la música en sí misma como objeto de análisis. Esas críticas pueden ser superadas a partir de un acercamiento entre la sociología y el análisis del discurso. El propósito central de esta ponencia es presentar una articulación específica entre esas dos disciplinas como un camino posible para el estudio de las músicas populares. Para ello tomaré, sólo a modo de ejemplo, algunos elementos de análisis de la canción «Olvídame y pega la vuelta» del dúo Pimpinela, que forman parte de una investigación en curso compartida con la Dra. Silvina Argüello.

Palabras Clave: Sociología; Análisis del discurso; Música popular; Dúo Pimpinela.

Claudio F. Díaz

Magister en Sociosemiotica y Doctor en Letras. A cargo de la Cátedra de Sociología del discurso (Facultad d Filosofía y Humanidades, UNC). Director del equipo de Investigación «Músicas populares, discurso y sociedad» (CIFFyH-UNC). Autor de numerosas publicaciones sobre músicas populares argentinas, especialmente rock y folklore.
Email: claudiofdiaz@hotmail.com.ar

Introducción.

La sociología de la música, y en particular la aproximación sociológica a las músicas populares, es un campo en expansión en América Latina. Un campo no del todo consolidado, sin un corpus de referencia ya asentado, pero

presente en muchos trabajos de investigación, particularmente en diálogo con otras disciplinas como la historia, la musicología y la antropología. De tal manera la sociología ha contribuido a estudiar las condiciones de producción, circulación y consumo de las músicas populares, su relación con procesos complejos de construcciones identitarias, su vinculación con procesos políticos y sociales de más amplio alcance, su articulación con cambios en las relaciones de producción y en los usos de la tecnología, entre otros aspectos. Y fundamentalmente, la mirada sociológica ha venido contribuyendo a la comprensión de las músicas populares en una trama de relaciones sociales que se entienden siempre como relaciones de poder. Sin embargo, una crítica común a las investigaciones que asumen una perspectiva sociológica, es que se ocupan de las condiciones sociales de producción y consumo, pero descuidan la música en sí misma como objeto de análisis. El mismo límite se ha señalado en los abordajes sociológicos de la literatura y las artes plásticas, por ejemplo. Probablemente ese límite esté en la base del interés cada vez mayor que se ha venido mostrando en las ciencias sociales por la noción de Discurso y sus herramientas de análisis. De hecho, según Herzog y Ruiz (2019) el análisis del discurso se ha convertido en una de las principales herramientas cualitativas de investigación en las ciencias sociales, en la medida en que permite un acercamiento a las producciones discursivas que por su propia naturaleza busca dialogar con los saberes propios de las ciencias sociales. Y esto ocurre porque más allá de los diversos enfoques teóricos del campo de los estudios del discurso, hay una amplia coincidencia en que la noción misma de discurso va mucho más allá de la textualidad, puesto que intenta dilucidar las complejas relaciones entre saber, poder y subjetividad tal como planteaba Foucault (2004) ya en los 60. Este interés por las herramientas de análisis que proponen los estudios del discurso, también se ha desarrollado ya desde hace un tiempo, en los estudios sobre música popular. Según las palabras de Juan Francisco Sans (2016), entre la música y los estudios del discurso habría cierta «atracción fatal». El propósito central de esta ponencia es presentar una articulación específica entre sociología y análisis del discurso como un camino posible para el estudio de las músicas populares. Para ello tomaré, sólo a modo de ejemplo, algunos elementos de análisis de la canción «Olvídame y pega la vuelta» del dúo Pimpinela, que forman parte de una investigación en curso compartida con la Dra. Silvina Argüello.

Dos equívocos.

La articulación que propongo parte de una definición conceptual fundamental. Desde un punto de vista sociológico, la producción, circulación y consumo de discursos son prácticas sociales. Por tal motivo, y al igual que cualquier otra práctica social, se encuentran socialmente condicionadas. Juan Francisco Sans (2016: 108), al preguntarse si se puede hablar de «Discurso musical» proponía recuperar del análisis del discurso su «dimensión social», es decir «Los usos y los efectos de los textos en la sociedad». Y en ese sentido afirmaba que si a través de los estudios del discurso se pueden abordar cuestiones como el poder, la ideología, la legitimidad, etc. es porque «además de ser un producto, el discurso constituye un proceso, y fundamentalmente, una interacción social» (Sans 2016: 109). Si se considera el discurso desde la lógica de las prácticas sociales, se puede comprender, entonces, que la capacidad de los discursos de producir efectos sociales está fuertemente vinculada a las condiciones sociales de producción, circulación y consumo. Ahora bien, afirmar la legitimidad de un enfoque que llamamos sociodiscursivo de las músicas populares significa un esfuerzo permanente por despejar dos equívocos. En primer lugar, hablar de un enfoque discursivo no implica hablar de un enfoque textual, y mucho menos reducir el sentido de las canciones a lo que dicen sus letras, en la medida que eso dejaría de lado, o no consideraría suficientemente, los aspectos musicales y performáticos. Ante estas críticas, Juan Francisco Sans ha llamado la atención sobre la «multimodalidad del discurso musical» (Sans 2016: 106-107). En el caso de la semiótica desarrollada en la Argentina es ya clásica la definición de Eliseo Verón (1996: 127) según la cual discurso es toda «configuración espacio-temporal de sentido», cualquiera sea su soporte material: texto, imagen, o el cuerpo mismo. Las canciones populares, entonces, pueden pensarse como producciones discursivas que se caracterizan por su complejidad semiótica: la letra, la música, las mediaciones técnicas de su producción y circulación, y todos los aspectos performáticos que se derivan de la interpretación, interactúan de diversas maneras para producir sentido. Abordar las canciones desde un punto de vista discursivo no significa, entonces, trabajar solo con las letras, sino considerar todo ese conjunto significante. El segundo equívoco es pensar un enfoque discursivo como si se tratara de un estudio inmanente de las obras. Una crítica frecuente a quienes hacen análisis musical, aunque consideren letra y música, es que suponen que, con una mera descripción de la obra, se puede captar el sentido de la misma. Pues bien, nada más alejado de nuestro enfoque. Un abordaje propiamente discursivo requiere poner en relación ese conjunto significante con sus condiciones sociales de producción y recepción

como ha puesto en evidencia la ya larga tradición de la pragmática. Desde la teoría de los actos de habla (Austin 1990), pero también desde la tradición dialógica Bajtiniana (Bajtín 1999) sabemos que el sentido sólo se produce en el encuentro entre la obra y sus receptores, esto es, en una relación social que forma parte de un entramado complejo. Así pues, las obras musicales que estudiamos, las consideramos en tanto enunciados, y esto implica pensarlos en relación con sus condiciones sociales de producción, puesto que en esa relación radica la dimensión propiamente discursiva. Si se pueden pensar las músicas populares como discursos es porque son parte (y una muy importante, en las sociedades contemporáneas) de la producción social del sentido, esto es, de la semiosis social.

Olvídame y pega la vuelta.

Veamos qué pasa con nuestra canción si la interrogamos teniendo en cuenta estas dos acentuaciones. El tema formó parte del álbum «Pimpinela» editado por el dúo en 1982 y se convertiría en el modelo de un formato que lo caracterizaría a lo largo de su extensa carrera: las «canciones de pelea». Con esos temas el Dúo Pimpinela logró construir una diferencia que le permitió distinguirse y afianzarse en el mundo de la canción. Las canciones de pelea resultan interesantes si se tiene en cuenta la capacidad que han demostrado, a lo largo de los años, de interpelar y de generar una fuerte respuesta emotiva, principalmente del público femenino. Quizás el rasgo más característico de las canciones de pelea es que construyen un dispositivo de enunciación prácticamente inédito en el mundo de la canción popular, principalmente en una zona específica que podríamos denominar, siguiendo a Pereira y Ulhoa (2016), como canción romántica. Si bien el tratamiento de rupturas amorosas en esas canciones es muy habitual, la novedad de las canciones de pelea es que muestran a la pareja en el momento exacto en que la disputa está ocurriendo. De manera que el dispositivo de enunciación se acerca notoriamente al del teatro (De Toro 1987), aunque, a diferencia del teatro, los actores no hablan, sino que cantan, como en la ópera, la zarzuela o el musical. En ese dispositivo la performance de los artistas, tan importante en la canción popular como lo ha sostenido Simon Frith (2014) se complejiza porque más allá del uso de la voz y la interpretación de los instrumentos adquiere suma importancia la representación escénica de los personajes[1].

Para comprender el sentido, particularmente el efecto emotivo y la capacidad

[1] El vídeo oficial de la canción puede verse en: https://www.youtube.com/watch?v=fOHrY0jV6Hg (Acceso: 12 de junio, 2023).

de interpelación de la canción, veamos, con la brevedad que permite el formato de ponencia, algunos aportes del texto, la música y la performance.

A) ¿Qué hay en el texto? Tomaremos aquí algunas herramientas de la narratología gremiasiana (Henault 1979). En el soliloquio que realiza la mujer mirando a cámara se narra la pérdida de un Objeto de Valor (OV1), la relación de pareja, pero también la adquisición de un saber que la lleva a un OV nuevo: la autonomía (OV2). Eso explica que el clima emotivo/pasional pase de la tristeza a la ira ante el regreso del hombre. El regreso implica una amenaza para el nuevo valor adquirido. El contraste con el soliloquio del varón es notable. En este caso también la relación de pareja aparece como un OV. Pero dicho objeto es abandonado en busca de otro (OV3) textualizado como «emociones y sensaciones». En este caso también hay un proceso de adquisición de un saber: este OV3 pertenece al orden de la fantasía, por eso el intento de recuperar el valor perdido que despierta el arranque de ira de la mujer. Nótese que los procesos de adquisición de saber son inversos: Mientras él adquiere un saber sobre el valor de la relación (OV1) ella adquiere un saber sobre el valor de la autonomía (OV2). De ahí el arranque de ira que aparece representado, particularmente a partir del momento en que él pide explicaciones del rechazo y ella le grita que la olvide a partir de una serie de enumeraciones.

B) ¿Qué ocurre con la música? Se puede observar un conjunto de estrategias que refuerzan estos sentidos. En primer lugar, el manejo de la dinámica. El soliloquio de ella es interpretado *piano*, casi en un susurro, con el único acompañamiento de los arpegios de la guitarra. A partir del diálogo la intensidad va in crescendo hasta llegar al climax con la voz de Lucía cantando *forte* y la banda sonando a pleno. De manera que la dinámica va acompañando el paso de la tristeza a la ira como dominante pasional. Por otra parte, hay un aporte importante del desarrollo melódico armónico. En la primera parte el paralelismo de los versos es acompañado por un paralelismo en la melodía. A partir del diálogo la tensión empieza a aumentar y eso es acompañado por la secuencia de acordes que culmina en la contundencia del rechazo que queda plasmada a través de la secuencia armónica Im, V7, Im. La ira que ha ido in crescendo estalla con un acorde en la Dominante (V7) sobre el nexo consecutivo (Por eso), marcado por toda la banda, seguido por un salto ascendente de novena que introduce una disonancia y genera tensión para expresar una primera exigencia (Vete). Así se alcanza el climax de la canción con Lucía cantando con gran intensidad en la parte aguda del registro y con Joaquín haciendo muy breves intervenciones como respuesta.

C) ¿Qué aporta la performance? También contribuye a representar ese

arranque de ira no solo por el modo de usar la voz, sino también por la gestualidad. Con un detalle particular que conviene resaltar. El soliloquio de cada personaje mirando a cámara (o al público en las presentaciones en vivo) es muy común en las actuaciones del dúo. Es una forma particular de un fenómeno propio de las performances en la canción pop que ha estudiado Simon Frith (2014: 355-395). Sobre el escenario, la estrella pop se desdobla. Cuando interpreta una canción es ella misma, pero al mismo tiempo el personaje que encarna en cada canción particular. Con un juego de gestos y miradas que la conectan con el público, entra y sale de ese personaje. En el caso del dúo Pimpinela, el carácter teatral del dispositivo acentúa ese rasgo. Los hermanos Galán usan un vestuario que los identifica como el dúo Pimpinela, pero al mismo tiempo son los personajes que representan. Ahora bien, la mirada al público en las canciones de pelea es también una búsqueda de justificación, de legitimación de las pasiones expresadas y de solidaridad del público. Las pasiones pueden ser reconocidas como legítimas o no, y por lo tanto pueden desplegarse estrategias para legitimarlas (Micheli 2011). En este caso, no solo la calidad de los argumentos, sino también la cantidad de versos que canta cada uno, la potencia de la voz y las líneas melódicas que cantan, generan la sensación de que el arranque de ira está justificado y la performance lo refuerza. Tal como dice Frith (2014: 359) la performance escénica es eficaz cuando el espectador reconoce en ella las performances de la vida cotidiana: las personas, cuando están enojadas, tienden a levantar la voz. En la canción eso se logra tanto con la dinámica como con la línea melódica. Pero, además, ese enojo representado tiene relación con una trama narrativa fácilmente reconocible a partir de los saberes del público.

Más allá de la obra.

Este brevísimo análisis sólo pretende mostrar las posibilidades de abordar el discurso musical teniendo en cuenta su complejidad semiótica. Pero como dije al principio un análisis discursivo no puede quedarse en el nivel inmanente puesto que se trata de una práctica social que supone la interacción entre un agente productor socialmente condicionado y un público receptor también condicionado socialmente. ¿Pero de qué hablamos cuando decimos «condiciones sociales de producción»? Justamente ese es el aspecto en que la sociología puede aportar y complementar el análisis del discurso musical. Desde nuestro punto de vista es necesario considerar varios niveles de análisis para dar cuenta de las condiciones sociales de producción. A) En primer lugar, el estudio del lugar del agente que produce el discurso en un sistema específico de relaciones sociales como condicionante inmediato. Ya sea que se

considere una escena musical a la manera de Andy Bennet, un mundo del arte a la manera de Howard Becker o un campo en la tradición de Pierre Bourdieu, lo cierto es que la producción musical siempre se desarrolla en un marco en el que hay convenciones, reglas de juego, formas legítimas, tradiciones discursivas, maneras de hacer, de trabajar y de interactuar que condicionan de un modo directo. Así pues, en nuestro ejemplo, en el momento de editar el disco Pimpinela, los hermanos Galán estaban buscando un lugar como artistas noveles que necesitaban apuestas innovadoras en el mundo de la canción romántica para poder hacerse un lugar. La apuesta por la teatralidad, además, se ajustaba a los intereses de Lucía que estudiaba teatro además de cantar. Es decir, la actuación formaba parte de sus saberes, de su gusto o de su *habitus*, al decir de Bourdieu. La propuesta innovadora se nutrió, además de las características de Joaquín como compositor. Según los testimonios de Alejandro Arias y Daniel Griffa[2], músicos que formaron parte de la banda durante varios años, Joaquín era un compositor muy atento a los temas de actualidad, lo que generaba interés, lo que despertaba polémicas. Eso que estaba como en el aire, y que Raymond Williams (1980) con su agudeza habitual llamó «estructuras de sentimiento». De manera que sin salirse de lo que era propio del mundo de la canción romántica -es decir, la temática amatoria, el predominio de las baladas, la orquestación típica de las bandas gruperas de los 70 (Madrid 2016)- introdujeron elementos innovadores que despertaron el interés de una figura consagrada, como Luis Aguilé, a quien conocían por sus relaciones de la comunidad española de la que formaban parte, y que los ayudó a acceder a la grabación de sus primeros temas (Galán y Galán 2017).

B) En segundo lugar, es necesario pensar que ese sistema de relaciones inmediato forma parte de un conjunto más amplio que, siguiendo nuevamente a Williams podemos pensar como el proceso social global de luchas por la hegemonía en un momento y en un lugar determinado. El disco se editó en 1982. En la historia argentina, ese año está fuertemente marcado por lo político. Fue el año en que la Multipartidaria Nacional junto a la CGT, organizaciones estudiantiles y de Derechos Humanos convocaron a grandes movilizaciones contra la dictadura militar. También fue el año de la guerra de Malvinas, que terminó con la derrota en el Atlántico sur. Este hecho acabó de deslegitimar al gobierno de facto, dando inicio a un proceso de apertura que culminaría al año siguiente con la celebración de elecciones. Fue un período de fuerte politización que se hizo visible también en la música, principalmente en

[2] Ambos músicos fueron entrevistados en el marco de la investigación en curso sobre el dúo Pimpinela.

el rock y en el folklore. Las canciones de pelea del dúo Pimpinela, tal vez por ser parte del mundo de la canción romántica, no han sido analizadas en esa clave política. Sin embargo, el enorme impacto que tuvieron a partir de ese momento debería llamar la atención sobre un rasgo en particular: Las canciones de pelea mostraban mujeres empoderadas que levantaban la voz, que enfrentaban a los varones y que, tal vez esto es lo más interesante, en esa disputa siempre «ganaban». Siguiendo a Jameson (1989) podemos decir que las canciones de pelea ofrecían una resolución simbólica a un conflicto en las relaciones matrimoniales, y más ampliamente de género, que en la realidad social estaba lejos de resolverse. Las canciones de pelea expresaban también una demanda de democratización, que se articulaba con todas las otras demandas en ese sentido que caracterizaron todo el período de «transición democrática» desde la declinación de la dictadura hasta fines de los 80.

C) En tercer lugar**,** analizar las condiciones sociales requiere considerar también los procesos de plazos más largos en que se inscriben las producciones discursivas. En el discurso social había una buena cantidad de indicios de que las relaciones de género y en particular las relaciones matrimoniales, en la versión que había sido dominante, venían siendo cuestionadas, y se estaba produciendo la emergencia de nuevas miradas y nuevas sensibilidades. Eso se había hecho evidente con mucha fuerza, desde la aparición del rock, pero principalmente en la década del 60 con la emergencia de toda una serie de significados y valores que cuestionaban no sólo las relaciones de género dominantes sino también las concepciones del amor, que hoy suelen vincularse al romanticismo, pero que tienen raíces más viejas que nos llevan hasta el amor cortés y las concepciones dualistas de origen platónico. Pero en la Argentina ese proceso había sido interrumpido violentamente durante la dictadura. Recién a principios de los 80 estaban emergiendo otra vez esas nuevas sensibilidades, esos nuevos significados y valores, que, para decirlo en términos de Williams, estaban todavía «en solución», todavía no se habían estructurado en un discurso orgánico y articulado. La respuesta afectiva que obtuvieron las canciones de pelea del Dúo Pimpinela desde principios de los 80, se debe a que muchas mujeres encontraron allí un modo de expresar un malestar que todavía no tenía un discurso en el que pudiera ser nombrado y pensado. Todavía las luchas del feminismo no habían logrado poner en la agenda pública las conceptualizaciones del patriarcado que hoy ocupan un lugar central.

Consideraciones finales

Entre las diversas maneras en que la sociología de la música puede aportar en los estudios sobre música popular, hemos intentado mostrar, con la brevedad que exige el formato de congreso, una articulación posible entre sociología y análisis del discurso. Una articulación que se está expandiendo en las ciencias sociales, pero que creemos de mucha fecundidad para nuestro campo de estudios. Porque, retomando las palabras de Juan Francisco Sans, creemos firmemente que entre música y estudios del discurso existe aquella «atracción fatal» de la que hablara en el título de su artículo. Ese es el camino que venimos transitando desde hace diez años en el equipo de investigación «Músicas populares, discurso y sociedad». Me permito, como cierre, compartirles la dirección del Blog de nuestro equipo y los invito a visitarlo como un modo de compartir nuestros resultados hasta el momento:

https://blogs.ffyh.unc.edu.ar/musicaspopulares/

Referencias bibliográficas

*Au*stin, John. 1990 [1962]. *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós.

Bajtín, Mijaíl. 1999 [1982]. *Estética de la creación verbal*. Madrid, México: Siglo XXI.

De Toro, Fernando. 1987. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.

Foucault, Michel. 2004 [1969]. *La Arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Frith, Simon. 2014 [1996]. *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós.

Henault, Anne. 1979. *Las claves de la semiótica. Introducción a la semiótica general*. París: Presses Universitaires de France.

Herzog, Benno y Ruiz, Jorge. 2019. *Análisis Sociológico del discurso. Enfoques, métodos y procedimientos*. Valencia: Universitat de València.

Jameson, Frederic. 1989. *Documentos de cultura/ Documentos de barbarie*. Madrid: Visor.

Madrid, Alejandro. 2016. «Más que 'tontas canciones de amor': Sentimentalismo cosmopolita en la balada romántica de México en los 1970s y 1980s». En Ulhoa, Martha y Perira, Simone (eds.). *Canção romántica. Intimidade, mediação e identidade na América Latina*. Río de Janeiro: Folio digital.

Micheli, Raphaël. 2011. «Las emociones como objetos de construcciones argumentativas» En *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, No. 26: 141-166.

Sans, Juan Francisco. 2016. «Música y estudios del discurso: una atracción fatal». En Corti, Berenice y Díaz, Claudio (Comp.). *Música y discurso. Aproximaciones analíticas desde América Latina*. Córdoba: EDUVIM: 97-121.

Ulhoa, Martha y Pereira, Simone. 2016. *Canção romántica. Intimidade, mediação e identidade na América Latina*. Río de Janeiro: Folio digital.

Verón, Eliseo. 1996. *La Semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

Williams, Raymond. 1980. *Marxismo y Literatura*. Madrid: Península.

SIMPOSIO 3

Percusión y rítmicas Latinoamericanas: Fronteras socioculturales, expresivas y estéticas de la praxis en músicas populares

Coordinadores
Chico Santana (Universidad Federal de Paraíba, Brasil)
Leandro Parés (Universidad Nacional de Cuyo / Universidad Nacional de San Luis, Argentina)

Resumen

El simposio propuso la apertura de un espacio transdisciplinar con visión decolonial para el debate y la reflexión sobre la percusión popular y la rítmica latinoamericana. Se buscaron formas de transitar entre fronteras epistemológicas, dialogando sobre sus límites a partir de estudios de praxis musicales que tienen a la percusión y/o al ritmo como elemento fundamental. La propuesta y coordinación del trabajo se basó en la labor del LAPER: Laboratorio de Percusión y Rítmica, con sede en la Universidad Federal de Paraíba (UFPB) y que cuenta con investigadores de diversas partes de Brasil y del mundo.

Palabras Clave: Percusión, Rítmica, Decolonialismo, Transdiciplinidad.

Resumo

O simpósio propôs a abertura de um espaço transdisciplinar com visão decolonial para debate e reflexão acerca da percussão popular e da rítmica latino-americanas. Buscamos caminhos para transitar entre fronteiras epistemológicas, dialogando sobre seus limites a partir de estudos de práxis musicais que possuem a percussão e/ou a rítmica como um elemento fundamental. A proposta e coordenação dos trabalhos tiveram como base o trabalho do LAPER: Laboratório de Percussão e Rítmica, sediado na Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e que conta com pesquisadores de diversas partes do Brasil e do mundo.

Palavras-chave: Percussão, Rítmica, Decolonialismo, Transdiciplinidade.

Chico Santana

Es profesor de la Universidad Federal de Paraíba en donde coordina el Laboratorio de Percusión y Rítmica (LAPER). Realiza investigaciones en las áreas de estudios transculturales de música, educación musical y performance, con énfasis en percusión popular, corporalidad y pedagogías decoloniales. Chico también actúa como compositor, intérprete y director musical. Email: santanachico@gmail.com

Leandro Parés

Es docente de la Universidad Nacional de Cuyo y Universidad Nacional de San Luis. Realiza investigaciones en Prácticas socioeducativas, educación musical y performance, con énfasis en música popular, corporalidad y

pedagogías decoloniales. También se desempeña como intérprete de música popular argentina y latinoamericana, es cesionista y arreglador musical.
Email: leopares@gmail.com

La diversidad rítmica y percusiva latinoamericana se destaca por un dinamismo y flexibilidad característicos de las prácticas y memorias corporales de los pueblos colonizados de las Américas, funcionando durante siglos como forma de resistencia, resiliencia y transgresión frente a las diversas formas de opresión y violencia promovidas por la colonialidad. Esto se observa tanto en sus propias trayectorias socioculturales, expresivas y estéticas, como en las epistemologías y pedagogías que permean sus performances, procesos de transmisión o «reverberación» de saberes, incluyendo sus prácticas de construcción de instrumentos, cosmologías, etc.

La percusión, más que una familia de instrumentos, constituye un campo de praxis musical mantenido por practicantes en diversos contextos, aunque históricamente subordinado tanto en los medios de comunicación como en la academia. Aun así, moviliza globalmente a públicos diversos, ya sea por una fascinación fetichizada o por el poder de su quehacer musical colectiva y diversa, a menudo asociada a la danza, el canto, las fiestas, los rituales sagrados y profanos. El ritmo puede considerarse una especie de «llave», o clave, para entender la música afrodiaspórica y también para fundamentar los procesos de enseñanza y aprendizaje musical, no sólo en la percusión. La diversidad de las ponencias presentadas en el simposio reflejó esta amplitud de caminos y encrucijadas en este vasto campo.

Nueve ponencias se dividieron en tres mesas de debate, coordinadas por Chico Santana y Leandro Parés. Uno de los ejes de las discusiones giró en torno a aspectos de la enseñanza y el aprendizaje de la música. Andreia Veber, de la Universidad Estatal de Maringá (Brasil), aportó la perspectiva pedagógica de las prácticas percusivas en los procesos de formación de profesores, a partir del concepto de patrimonio cultural. Ezequiel Laina, de la Universidad Nacional de San Luis (Argentina), problematizó la enseñanza de la percusión a partir de sus experiencias docentes en Argentina, ofreciendo una mirada crítica sobre ciertas formas de abordar el universo rítmico y percusivo en contextos de enseñanza formal, señalando la centralidad del cuerpo en los procesos de iniciación musical. Gilberto Gil da Silva Santiago, de la Universidad Estatal de Bahía (Brasil), presentó su investigación sobre la enseñanza de la lectura musical para percusionistas de «blocos y/o escolas de samba», centrándose en un proyecto llevado a cabo en Salvador, donde se constató la tensión entre la academia y la «calle».

Dos ponencias aportaron aspectos analíticos relacionados con la interpretación y la estética musical. Ramón del Pino, de la Universidad Estadual de Campinas (Brasil), presentó un análisis de la clave (o línea guía) como eje estructural de la improvisación en la música instrumental brasileña. Fernando Hashimoto demostró cómo los instrumentos de percusión popular están presentes en el repertorio de piezas escritas para percusión clásica, siendo un elemento estético característico de los compositores brasileños desde el inicio de la producción en este campo.

Los trabajos de Leandro Parés (Universidad Nacional de Cuyo/ Universidad Nacional de San Luis) y Caio Bertazzoli (Universidade Federal da Paraíba) abordaron la batucada brasileña en el contexto argentino. El primero discutió la construcción de conocimiento en la experiencia del grupo Batucada Puncuyo, en la ciudad de Mendoza. La segunda presentó características e identidades de las batucadas del distrito de Córdoba. Ambas abrieron un debate sobre las dimensiones estéticas, performativas, socioculturales y políticas de la batucada.

El trabajo de Eraldo Azevedo presentó las acciones y producciones llevadas a cabo por el Laboratorio de Percusión y Rítmica de la UFPB (LAPER). La presentación mostró cómo la perspectiva decolonial adoptada por el grupo contribuye a la creación y establecimiento del campo de la percusión popular en la academia, estableciendo puentes entre el conocimiento popular y la producción científica. En la misma línea, el trabajo de Chico Santana (Universidad Federal de Paraíba) propuso una mirada decolonial sobre el vasto campo de la percusión popular brasileña, mostrando caminos y cruces de prácticas musicales y sus procesos de enseñanza y aprendizaje. Con una mirada crítica, el trabajo reverberó la propuesta general del simposio.

En su primera edición dentro del Congreso Latinoamericano de la IASPM, el simposio se configuró como un valioso espacio transdisciplinar de diálogos y debates, y contó con una activa participación del público. Los asistentes señalaron la necesidad de ampliar el espacio de la percusión popular en la academia, así como renovados enfoques sobre el campo de la rítmica, acercando esta realidad musical a los cursos superiores de música. Varios estudiantes de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (sede del evento) se manifestaron en este sentido. Personas no académicas también participaron en el simposio, creando puentes con prácticas percusivas locales, como la de la Escuela de Samba Valparaíso. También hubo una prolífica interacción con investigadores de otros simposios y se abrieron nuevas redes.

El enfoque en las dimensiones socioculturales, expresivas y estéticas de la percusión y el ritmo, además de contribuir a establecer diálogos entre

investigadores de distintas áreas disciplinarias, contribuye a consolidar y ampliar el campo de la percusión popular en el ámbito académico. La comprensión de los límites fronterizos, en un sentido amplio, y el cruce de caminos que los renegocian y trascienden, pueden revelar e iniciar nuevas rutas, ampliando los horizontes de estudios y prácticas musicales de artistas, educadores e investigadores en diversos contextos culturales.

A diversidade rítmica e percussiva latino-americana destaca-se por um dinamismo e flexibilidade característicos de práticas corporais e de memórias de povos colonizados das Américas, funcionando há séculos como um modo, mais que de resistência, de resiliência e transgressão perante diversas formas de opressão e violência promovidas pela colonialidade. Isto manifesta-se tanto nas próprias trajetórias socioculturais, expressivas e estéticas, quanto nas epistemologias e pedagogias que permeiam suas performances, processos de transmissão ou «reverberação» de saberes, incluindo suas práticas de construção de instrumentos, cosmologias etc.

A percussão, mais do que uma família de instrumentos, constitui um campo de práxis musicais historicamente subalternizadas, na mídia e na academia, mantidas por praticantes em variados contextos. Ainda assim, mobiliza globalmente audiências variadas, seja por um fascínio fetichizado, seja pela potência de seu fazer musical coletivo e diverso, muitas vezes associado à dança, canto, festejos, rituais sagrados e profanos. A rítmica pode ser vista como uma espécie de «chave», ou clave, para compreender músicas afro-diaspóricas e, também, fundamentar processos de ensino e aprendizagem musical, não apenas na percussão. A diversidade de trabalhos apresentados no simpósio refletiu essa amplitude de caminhos e encruzilhadas neste vasto campo. Nove trabalhos foram divididos em três mesas de debate, coordenadas por Chico Santana e Leandro Parés. Um dos eixos das discussões girou em torno de aspectos de ensino e aprendizagem musical. Andreia Veber, da Universidade Estadual de Maringá (Brasil), trouxe a perspectiva pedagógica de práticas percussivas em processos de formação docente, a partir do conceito de patrimônio cultural. Ezequiel Laina, da Universidad Nacional de San Luis (Argentina), problematizou o ensino de percussão partindo de suas experiências de ensino na Argentina, lançando um olhar crítico para certas formas de abordar o universo rítmico e percussivo em contexto formais de ensino, apontando a centralidade do corpo nos processos de iniciação musical. Gilberto Gil da Silva Santiago, da Universidade Estadual da Bahia (Brasil), apresentou sua pesquisa sobre ensino de leitura musical para ritmistas, tendo como foco um projeto realizado em Salvador, no qual notava-se o tensionamento das fronteiras entre a academia e a «rua».

Dois trabalhos trouxeram aspectos analíticos relativos à performance e estética musical. Ramon del Pino, da Universidade Estadual de Campinas (Brasil), apresentou uma análise da clave (ou linha-guia) como eixo estrutural da improvisação na música instrumental brasileira. Fernando Hashimoto demonstrou como os instrumentos de percussão popular estão presentes no repertório de peças escritas para percussão erudita, sendo um elemento estético característicos de compositores brasileiros desde o início da produção neste campo.

Os trabalhos de Leandro Parés (Universidad Nacional de Cuyo/ Universidad Nacional de San Luis) e Caio Bertazzoli (Universidade Federal da Paraíba) abordaram a batucada brasileira no contexto Argentino. O primeiro discutiu sobre a construção de conhecimentos na experiência do grupo Batucada Puncuyo, na cidade de Mendoza. O segundo, apresentou características e identidades das batucadas do distrito de Córdoba. Ambos abriram um debate sobre dimensões estéticas, performáticas, sócio-culturais e políticas da batucada.

O trabalho de Eraldo Azevedo apresentou as ações e produções realizadas pelo Laboratório de Percussão e Rítmica da UFPB (LAPER). A apresentação mostrou como a perspectiva decolonial adotada pelo grupo contribui para a criação e estabelecimento do campo da percussão popular na academia, estabelecendo pontes entre os saberes populares e a produção científica. Na mesma linha, o trabalho de Chico Santana (Universidade Federal da Paraíba) propôs uma mirada decolonial para o vasto campo da percussão popular brasileira, demonstrando caminhos e encruzilhadas de práticas musicais e seus processos de ensino e aprendizagem. Com um olhar crítico, o trabalho reverberou a proposta geral do simpósio.

Em sua primeira edição dentro do congresso da IASPM Latinoamericana, o simpósio se configurou como um rico espaço transdisciplinar de diálogos e debates, e teve uma participação ativa do público. Este, pontuou a necessidade de ampliar o espaço da percussão popular na academia, bem como abordagens renovadas sobre a rítmica, aproximando esta realidade musical dos cursos superiores de música. Diversos estudantes da Pontifícia Universidad Católica de Valparaíso (sede do evento) manifestaram-se nesse sentido. Pessoas não acadêmicas também participaram do simpósio, criando pontes com práticas percussivas locais, como a da Escuela de Samba Valparaíso. Houve, ainda, uma prolífica interação com pesquisadores de outros simpósios e abriram-se novas redes de contato. O enfoque nas dimensões socioculturais, expressivas e estéticas da percussão e rítmica, além de contribuir para estabelecer diálogos entre pesquisas de diferentes áreas disciplinares, colabora para consolidar

e ampliar o campo da percussão popular na academia. Compreender os limites fronteiriços, em sentido amplo, e as encruzilhadas de caminhos que os renegociam e transcendem, pode revelar e iniciar novas rotas, expandindo os horizontes de estudos e práticas musicais de artistas, educadores e pesquisadores em diversos contextos culturais.

Patrimônio cultural, música e formação docente: construindo vínculos e sentidos para as vivências artístico-musicais de professores por meio das práticas de percussão

Andréia Veber
Universidade Estadual de Maringá (Brasil)

Resumo

O texto apresenta resultados de estudo que teve como objetivo analisar as contribuições de um espaço de formação em música pela prática da percussão, para a construção de patrimônio cultural musical de professores que atuam na escola básica. O campo de estudo foi um curso de formação online, pela análise de dois questionários respondidos por 93 participantes. A análise foi realizada em base aos conceitos de patrimônio cultural, na perspectiva da Educação Patrimonial. Os resultados mostram que a percussão pelo estudo do repertório de música brasileira, foi reconhecida como aliada no processo de proporcionar vivências em música em caráter coletivo, integrador e criativo que levaram ao reconhecimento de patrimônio cultural musical pela criação de vínculos, sentido e valor, refletindo na construção de identidades culturais, individuais e coletivas.

Palavras-chave: Percussão; Patrimônio Cultural; Formação Docente; Educação Patrimonial.

Resumen

El texto presenta los resultados de un estudio que tuvo como objetivo analizar las contribuciones de un espacio de formación en música mediante la práctica de la percusión, para la construcción del patrimonio cultural musical de los profesores de la escuela básica. El campo de estudio fue un curso de capacitación en línea, a través del análisis de dos cuestionarios respondidos por 93 profesores. El análisis se llevó a cabo a partir de los conceptos de patrimonio cultural, desde la perspectiva de la Educación patrimonial. Los resultados muestran que la percusión a través del estudio del repertorio de música brasileña fue reconocida como un aliado en el

proceso de proporcionar experiencias en la música en un carácter colectivo, integrador y creativo que condujo al reconocimiento del patrimonio cultural musical mediante la creación de vínculos, significado y valor, reflejándose en la construcción de identidades culturales, individuales y colectivas.

Palabras clave: Percusión; Patrimonio cultural; Formación del profesorado; Educación Patrimonial.

Andréia Veber

É Musicista, artista e professora. Doutora em Educação, Mestre e Licenciada em Música. É professora no Departamento de Música da Universidade Estadual de Maringá desde 2011. Trabalha com temáticas integradas à formação docente, Educação Musical, Culturas populares, Educação Patrimonial e suas interfaces com as Artes.
Email: andreiaveber@gmail.com

Patrimônio cultural na perspectiva da Educação Patrimonial – uma proposta prática

Ao tratar de Patrimônio Cultural desde o campo da Educação Patrimonial, pode-se afirmar que seu foco está em considerar as diversas dimensões que estão no entorno da compreensão sobre o que seja patrimônio cultural e como ele se constitui para cada pessoa ou para cada grupo social. É sob a perspectiva deste campo de estudos e suas proposições práticas que a visão sobre o que seja considerado patrimônio cultural, antes focada com maior ênfase na ideia de objeto material e sua visão legislativa, monumentalista, histórica, econômica - apesar de seguirem nas centralidades das concepções sobre patrimônio – passam a considerar de forma mais presente a ideia de patrimônio cultural enquanto vínculo, sentido e valor como defendido por Fontal Merillas (2016). De acordo com Veber (2020) essa visão de patrimônio está na base da construção das identidades culturais, individuais e coletivas.

Neste contexto, García Valecillo (2015), alerta para uma questão importante ao argumentar que os processos de globalização e as políticas de desenvolvimento adotadas na atualidade têm transformado os espaços de relação entre as culturas, que leva as «identidades étnico-culturais» a interagirem constantemente com a indústria cultural e o consumo de bens culturais e com as tecnologias de informação e comunicação, construindo novos vínculos e significados diversos com o patrimônio cultural. Neste sentido, nos cabe questionar sobre como fortalecer o papel de cada elemento

cultural/musical presente em nossa cultura, para a criação de vínculos e produção de significados.

Corroborando com o cenário apresentado, Fontal Merillas (2013) defende a necessidade de dar ao indivíduo maior autonomia ao tratar de questões como identidade, simbolismo, relações de poder, entre outros fatores que influenciam a relação entre passado, presente e futuro, ordenando processos de decisão sobre a conservação, transformação e transmissão do que seja considerado por cada indivíduo ou grupo como patrimônio cultural.

A ideia do estudo apresentado foi ao encontro desta proposição, na criação de espaços de experiência e práticas, a partir dos quais, buscou-se a identificação dos vínculos e significados gerados por pelos participantes para as práticas musicais realizadas. Dessa forma, indo ao encontro do modo como a relação com patrimônio tem sido proposta pela educação patrimonial. Porém, ao adotarmos a compreensão de patrimônio cultural enquanto sentido, valor e significado na construção das identidades individuais e coletivas, talvez são seja uma questão tão simples e direta. Para muitos, essas são práticas distantes e, até mesmo, exóticas, distanciando-se do que poderia ser considerado como elemento identitário, seja individual ou mesmo coletivo, a depender das práticas relacionadas. A exemplo, quando falamos da prática do Carimbó, é certo que os sentidos desta prática enquanto patrimônio cultural representativo de identidade, talvez não fala sentido para um determinado grupo ou pessoa, que nunca tenha ouvido falar ou vivido o Carimbó. O que não o faz perder seu título já conquistado de patrimônio cultural imaterial brasileiro, mas, talvez sem a construção de sentido de pertencimento, essencial na construção das identidades individuais e coletivas que tornarão algo, em essência, patrimônio cultural de um determinado grupo social ou pessoa.

E é neste lugar que está a responsabilidade e papel da Educação Patrimonial enquanto proposição prática. Neste lugar estão as experiencias de ensino levadas aos espaços formativos. E a questão está justamente na forma como essas experiências são construídas junto aos distintos grupos sociais.

É neste lugar está a experiência descrita neste texto. Compreendendo a percussão enquanto prática representativa e de forte presença na cultura musical brasileira, o curso realizado com os professores teve como objetivo proporcionar experiencias práticas com música por meio da percussão utilizando-se de repertório musical presente nas manifestações artísticas de culturas populares. Com isso, pretendeu-se criar espaços de vivência e conversas sobre o tema, desde às práticas até reflexões sobre o que seja patrimônio cultural ao olharmos para as experiências musicais e quais os

sentidos e significados destes patrimônios para a vida e atuação docente dos participantes do curso.

Olhares para o lugar da percussão nas culturas populares enquanto construção de patrimônios e identidades: descrevendo uma experiência

As percussões ocupam lugar de excelência nas práticas musicais presentes nas manifestações artísticas de culturas populares. Presente em quase que a totalidade das práticas realizadas de norte a sul do país, as percussões estão na essência do que possa ser representativa da cultura musical brasileira, ou seja, na essência do que poderia ser um (ou vários) dos nossos patrimônios culturais.

Na experiência prática analisada neste estudo a percussão foi escolhida justamente por sua forte presença nas identidades musicais brasileiras e por seu caráter de coletividade. Além disso, um dos objetivos do estudo foi de identificar qual a compreensão dos professores participantes sobre o papel da percussão na construção do que seja patrimônio cultural musical na formação das identidades individuais e coletivas.

De forma ampla, o curso teve como objetivo analisar as contribuições dos espaços de formação docente em música, para a construção de patrimônio cultural musical de professores que atuam na escola básica, compreendendo patrimônio cultural enquanto relação de vínculo, pertencimento, sentido e valor, defendida como central pelo campo da Educação Patrimonial contemporânea.

O curso aconteceu em 2021, de forma totalmente online, devido a pandemia da COVID 19. Naquele momento, não havia como desenvolver práticas em caráter totalmente presencial. Foram realizados 08 encontros de duas horas cada um, pela plataforma Google Meet e com transmissão ao vivo pelo youtube em canal fechado, devido ao fato de que a sala não comportaria um numero elevado de participantes. Na sala Google Meet estava um total de 25 pessoas ao tempo em que outras aproximadamente 130 pessoas acompanhavam o curso via transmissão. Assim, ao todo foram cerca de 150 participantes, professores que atuavam em escolas básicas da região metropolitana de Maringá.

As atividades práticas em tempo síncrono eram realizadas com os participantes via Google Meet, enquanto os demais participantes eram convidados a fazer as práticas em suas casas e acompanhar com comentários e perguntas via Chat do youtube.

Ao início e ao final do curso os participantes foram convidados a responder a um questionário com questões relacionados à suas experiências musicais, à patrimônio cultural e relação com música. Todos os participantes foram convidados a responder aos questionários, sendo que um total de 73 pessoas responderam aos dois. 20 entre aquelas que participaram do curso via Google Meet e 53 pessoas entre aquelas que acompanharam o curso via youtube.

Aqui, são apresentados os resultados principais do estudo em base às reflexões coletivas elaboradas em classes e às respostas aos questionários, organizadas em duas grandes categorias: i) patrimônio cultural e sua relação com música; ii) a percussão enquanto possibilidade de experiência musical identitária.

Patrimônio cultural e sua relação com música

As questões agrupadas nesta categoria se referem às representações sobre o que seja patrimônio cultural e como os participantes entendem essa perspectiva de patrimônio considerando o universo da música.

Dos 73 respondentes, 100% dos participantes apontam para uma mudança de visão sob o que seja patrimônio cultural. Para muitos, inicialmente, ao falar sobre patrimônio, a ideia que vinha era de «museu, esculturas e coisas antigas, que são passadas de geração em geração» (participante 22). Como aponta outra participante

> *O curso me fez refletir sobre isso de patrimônio. Como fomos ensinados a ver patrimônio como o que está no museu e que temos que preservar, não podemos mudar e aquilo torna a relação distante, porque parece algo que não é nosso, então, temos que cuidar para não estragar, não mexer, não nos dá o direito, pois foi pensado e feito por pessoas antigas. Mas e ai, qual a nossa construção de patrimônio? Essa ideia de identidade me abriu horizontes e já penso diferente e quero levar outras práticas aos meus estudantes, faze-los ser construtores de seus próprios patrimônios e por ai, entender, respeitar e valorizar o que foi feito por outras pessoas em outros lugares e em outros tempos (participante 04).*

A reflexão da participante é representativa das principais reflexões trazidas pelo grupo de participantes no que se refere à compreensão sobre patrimônio cultural. Indo ao encontro do que é defendido pelo campo da Educação Patrimonial enquanto conceito basilar na contemporaneidade acerca do tema.

Já ao tratar da relação com música, os resultados foram bastante divididos. Para 41% dos participantes a música enquanto patrimônio precisaria estar associada às práticas já reconhecidas como patrimônio e o reconhecimento de novos «patrimônios musicais» dependeria da aceitação destas práticas enquanto representativas de um grupo ou comunidade. Já para os outros 59%, a ideia de «patrimônio musical» enquanto espaço de construção possível aparece, nas palavras de uma das participantes, «como um lugar mágico, que nos permite entender que também somos parte disso, que podemos colocar a nossa criação, a nossa música, do nosso tempo e que se aquilo faz sentido e nos representa, então, é patrimônio» (participante 6). Porém, não se trata de desvalorizar ou desconhecer uma produção que chega de outros tempos e lugares, mas sim, saber que também há espaço para a sua construção e que juntas todas estas práticas podem formar o que seja nosso patrimônio cultural, vivo, passível de adaptações e compreendido com respeito, cuidado e repleto de significados.

A percussão enquanto possibilidade de experiência musical identitária

A percussão, na experiência analisada, foi descrita por muitos como uma verdadeira descoberta, como «um mundo de possibilidades musicais que se abriu diante dos olhos», como afirmou uma das participantes.

Entre os respondentes (e aqui também poderíamos considerar os quase 150 participantes, uma vez que foram dados extraídos da ficha de inscrição no curso), somente quatro deles identificaram ter conhecimentos musicais. Todos os demais advém de experiencias com a música que são de seus contextos familiares, de vida, porém, nem mesmo na escola tiveram a oportunidade de passar por aulas de música e, mais longe ainda, por experiências com a percussão. No curso, eles puderam conhecer instrumentos convencionais, aprender a construir instrumentos a partir do uso de materiais alternativos e utilizar de objetos domésticos para tocar. Uma vez que o curso aconteceu online, infelizmente não foi possível que eles tivessem acesso presencial aos instrumentos.

Para a maioria dos participantes, os aprendizados trazidos acerca dos instrumentos, ritmos e manifestações artísticas, ao passo em que traziam novidades, também permitiam a muitos reconectar com memórias de infância, pelo repertório apresentado. Eles (re)conheceram a ciranda, a capoeira, o xote, o baião e um pouquinho de samba.

A descoberta das possibilidades rítmicas, das combinações sonoras da percussão foram apontadas por 100% dos respondentes como algo novo,

que jamais pensaram que poderiam fazer e entender. Como exemplificado na fala da participante 32,

> *Para mim, eu escutava as músicas e até percebia que tinha mais coisas tocando, mas quando a professora mostrou tudo separado e a gente foi fazendo junto com ela e percebendo como aquilo encaixava na música, foi como mágica, mas também como desvendar uma mágica, porque a gente pôde entender como a coisa funciona e como os instrumentos de percussão iam se combinando e, o mais incrível, que nós podíamos fazer aquilo e aquilo era nosso (participante 32).*

Para esse grupo, apesar da experiência acontecer totalmente online, a possibilidade de tocar e entender música desde a experiência com a percussão, permitiu lançar outros olhares sobre o que seja fazer música e sobre os significados dessas experiências para a vida e para a formação, deles – os participantes do curso, e dos seus alunos, na escola básica.

Algumas considerações

A prática com a percussão a partir do estudo de repertório das culturas populares brasileiras junto a este grupo, apesar de ter sido uma experiência totalmente online, permite dizer que entre os principais resultados está a ideia de que os espaços de vivência proporcionados se tornam essenciais na construção de novos olhares para o que seja patrimônio cultural e sua relação com música. Defende-se aqui que se torna central e essencial ao pensar na formação e fortalecimento das identidades o criar e potencializar espaços formativos que levem professores e estudantes de todas as idades a viver música sob diferentes perspectivas. Mas, com a conscientização do lugar e importância dessas práticas na formação do que seja patrimônio cultural numa perspectiva contemporânea que atenta para os significados, sentidos e valores atribuídos às experiencias vividas, sejam elas no passado, presente ou com olhares para o futuro.

E para finalizar, reitera-se que as formações em música levadas ao contexto das escolas, seja na formação dos professores, seja com os estudantes nos mais diversos níveis de ensino, poderão ser mais eficientes se pautados em experiências que tenham como foco central a criação de espaços de vivências musicais associadas à criação de vínculos, sentido e valor, para a construção das identidades culturais, individuais e coletivas. E a percussão, nesta experiência, além de estar no lugar de excelência de nossas culturas populares, mostrou-se como integradora e foi reconhecida como aliada no processo de proporcionar vivências em música em caráter coletivo, criativo e de reconhecimento enquanto patrimônios musicais.

Referências bibliográficas

García Valecillo, Zaida. 2015.» La educación patrimonial: Retos y pautas para educar a la ciudadanía desde lo patrimonial en Latinoamérica». *CABÁS*, No.14:58-73 Disponible en: http://bit.ly/2JTNPmq

Fontal Merillas, Olaia (eds). 2013. *La Educación Patrimonial: del patrimonio a las personas*. Gijón: Ediciones Trea

_____. 2016. «Educación patrimonial: retrospectiva y prospectivas para la próxima década». *Estudios Pedagógicos*, vol. 42, No.2: 415-436.

Veber, Andréia. 2020. «Educación musical en contexto de internacionalización: representaciones sociales de profesores sobre patrimonio cultural y culturas populares». [Tese Doctorado en Educación]: Universidad Estadual de Maringá.

Nuevos enfoques en la enseñanza de la música popular
El concepto de ensayo

Ezequiel Laina
Universidad Nacional de San Luis

Resumen

El siguiente trabajo plantea algunas preocupaciones respecto a la enseñanza de la música popular en el contexto de la educación superior, cuestionando los alcances de los modelos pedagógicos tradicionales en las carreras de arte.

También nos invita a reflexionar en torno a la forma en que aprehendemos lxs musiquxs populares y los contextos en que esto ocurre, para finalmente presentar el concepto de *ensayo* como una alternativa para la construcción de nuevas experiencias educativas en las aulas.

Palabras clave: nuevas prácticas educativas, música popular, enseñanza, ensayo.

Resumo

O presente trabalho levanta algumas preocupações em relação ao ensino da música popular no contexto do ensino superior, questionando o alcance dos modelos pedagógicos tradicionais nas carreiras artísticas.

Também convida-nos a refletir sobre a forma como apreendemos e fazemos música popular, bem como os contextos em que isto ocorre, para, por fim, apresentar o conceito de ensaio como alternativa para a construção de novas experiências educativas em sala de aula.

Palavras-chave: novas práticas educativas, música popular, ensino, ensaio.

Ezequiel Laina

Es músico y docente de nivel primario y superior, trabaja en el Profesorado Universitario en Música Popular Sudamericana dependiente de La Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de San Luis (Argentina). Su tema de preocupación es la enseñanza de la música popular, profundizando en la crítica a los formatos pedagógicos hegemónicos y cuestionando su utilidad

para la apropiación de contenidos y saberes pertinentes a un músico popular dentro de la academia. Email: elquelos@gmail.com

Epistemología y La pesada carga del hombre blanco

Para comenzar sería posible para nosotros abrir algunas discusiones respecto de la definición y los alcances de la epistemología, más pero no creemos que sea de gran utilidad para este trabajo, en cambio, si nos parece importante entender que la epistemología se refiere a una forma de conocimiento en un espacio y tiempo determinado. En este sentido, encontramos que La Real Academia Española (2014) se refiere a episteme con tres definiciones:

> *1. f. Conocimiento exacto.*
>
> *2. f. Conjunto de conocimientos que condicionan las formas de entender e interpretar el mundo en determinadas épocas.*
>
> *3. f. Fil. Saber construido metodológica y racionalmente, en oposición a opiniones que carecen de fundamento.*

En base a la segunda y tercera acepción entendemos que episteme se refiere al conjunto de conocimientos construidos bajo un paradigma metodológico que condicionan las formas de entender e interpretar el mundo en un determinado tiempo.

Boaventura de Souza (2018) se refiere al *epistemicidio* como la forma en que el poder hegemónico negó y destruyó los saberes de los pueblos que sometía. Esta aniquilación de algunas formas de aprender, crear y transmitir conocimientos y saberes, ha sido (y es) el modo en que han operado las clases dominantes, la forma mediante la cual estos sectores han decidido y seleccionado que se debe aprender, cómo, cuándo y fundamentalmente quienes.

Bajo este modo de selección se determinaron toda una serie de jerarquías que categorizan tipos de conocimientos y las formas de expresión y de creación de cierto tipo de culturas, considerando el uso exclusivo del método científico como el único validado por parte de las clases dominantes, convirtiéndose éste en una suerte de garante de la objetividad que nos protege de la subjetividad, lo irracional. Comenzar este artículo problematizando esto último es crucial para poder identificar el origen de ciertos modelos estéticos y epistémicos que hemos internalizado.

En nuestro país, para rastrear el origen de estos movimientos de transculturación sufridos durante el S XIX, es necesario remitirnos al pensamiento que dio forma a esta idea de esteticismo, según éste *Lo Bello* es

un hombre con características particulares innatas, (una sensibilidad singular, para la contemplación y producción de arte, condiciones que de alguna manera se identificaron con rasgos físicos propios del hombre blanco, europeo) y posibilidades materiales privativas de una clase acomodada económicamente, que le permitían cultivarse en dicho campo, el arte.

En el caso de la música, en tanto producción cultural siempre presente en todas las civilizaciones, tenía al igual que hoy diversas expresiones, pero no todas fueron incluidas dentro del canon. Lo que quedaba por fuera de esta validación no era sólo un *estilo estético*, sino las formas populares de representar la realidad. De esta manera se generó también en el campo de las sensibilidades, una jerarquía que limitaba el valor de aquellas manifestaciones *periféricas*. Estas maneras de ser/estar en el mundo fueron silenciadas, censuradas y en el caso de los pueblos conquistados directamente eliminadas.

Esta idea de *Bellas Artes* se asocia a cierto grupo social y encarna junto con la noción de *civilización*, dos elementos basales del ser nacional argentino. Sobre estos paradigmas se diagraman luego los planes de estudio en las escuelas, sin ir más lejos la Ley 1420 (sancionada en 1884) lleva implícita esta idea de pureza, talento, belleza e inspiración. Como hemos venido señalando, esto es parte de las violencias que las clases dominantes ejercen sobre las clases dominadas con el fin de identificar con valores negativos los saberes y expresiones populares para finalmente excluirlas del sistema estético legítimo y finalmente lograr sino su extinción, al menos su invisibilización, lo que a nuestro entender va a ser definido como «esteticidio» por Boaventura (2018).

Nos parece importante hacer este breve recorrido para tomar conciencia de los elementos implicados en las categorías y jerarquías musicales que han impregnado nuestra formación y que en muchos casos siguen siendo la base epistémica desde donde damos nuestras clases. Desde este viejo paradigma eurocéntrico aprendemos, enseñamos, valoramos y construimos nuestras experiencias en la cotidianeidad del aula.

En el caso de la música, estas relaciones jerárquicas atraviesan claramente nuestras instituciones, aun cuando los nuevos paradigmas educativos colocan al estudiante, y no al contenido, como protagónico en el proceso de enseñanza, a veces las posibilidades que tiene éste de participar en forma activa de las experiencias musicales son escasas, y más aún cuando hablamos de música popular.

La Educación superior y una invitación para reflexionar sobre nuestras prácticas

Desde la UNSL se están llevando a cabo distintas acciones que dan a entender que estamos en un momento de ruptura de estos viejos paradigmas. La reciente apertura de La Maestría en DD HH y Ciudadanía, el trabajo que se realiza desde la Secretaría de Extensión de la Facultad de Ciencias Humanas, junto al Fortalecimiento del Centro de Prácticas Socio Comunitarias y la orientación de investigaciones en esa dirección, son solo algunos ejemplos de esta tendencia.

En este sentido creemos imprescindible acompañar estos movimientos intentando pensar en cómo desarrollar nuestras prácticas educativas desde una mirada plural e inclusiva, considerando las propuestas de lxs estudiantxs, estimulando su participación y comenzando a pensar en espacios que puedan ser atravesados por estas nuevas perspectivas.

La apertura del Profesorado Universitario en Música Popular Sudamericana en el año 2017, nos brinda la posibilidad de poner en discusión de qué manera llevar adelante la enseñanza de música popular dentro de la academia, un campo de estudio poco explorado en nuestro país dada la resistencia que han presentado algunos sectores (y aún lo hacen) ante ciertas expresiones de arte popular.

Temas como: la articulación entre materias, la postura del docente respecto de los modelos de enseñanza y aprendizaje, la participación de lxs estudiantes, el estudio individual y grupal, los modos de evaluación, son algunos de los desafíos que se nos presentan. Esto nos ha obligado, no sólo a revisar los contenidos de nuestras asignaturas, sino a repensar nuevas metodologías que incluyan elementos históricamente excluidos de los formatos pedagógicos musicales, dado que el mismo estuvo siempre ligado al paradigma hegemónicos en cuestión.

La necesidad de crear nuevos formatos pedagógicos

Quienes trabajamos en la enseñanza de la música hemos notado que es fundamental entender al sujeto en forma integral para acompañar los procesos cognitivos, socio-afectivos y motrices de aprendizaje. Como integral entendemos a una persona que piensa, siente y hace.

En su tesis de maestría Rincón Díaz nos explica que:

> *Según Orlando Fals Borda el colonialismo científico e intelectual no permite valorar ni fomentar la capacidad creadora que tienen la gente y los pueblos*

con relación al conocimiento, este desprecia el saber popular y el sentido común que, como conocimientos aporta a la transformación de la sociedad (Rincón 2017: 7).

Según el filósofo, la ciencia, así como la concebimos, denota una mirada parcial del sujeto y no da lugar a que éste se manifieste de manera integral, es difícil para el paradigma racional y moderno considerar otras categorías dentro de los procesos de construcción de conocimiento, pero para quienes trabajamos en educación artística nos es imposible escindir las emociones de los procesos de aprendizaje.

Orlando Fals Borda (2009) nos propone el concepto de «sujeto sentipensante» para referirse a un modo de estar en el mundo, de entender la vida, en donde la realidad que nos atraviesa no puede ser entendida unilateralmente desde la *razón*. Este concepto no sólo nos presenta la posibilidad de comprender al sujeto desde una perspectiva mucho más amplia, sino de concebir, o mejor dicho recuperar, toda una dimensión ontológica que se desprende de entender las complejidades que nos constituyen.

Esta nueva mirada nos muestra a la persona como un conjunto de sensaciones, un sujeto con intereses y decisiones construidas en base a una lógica que supera a la *mera razón* e involucra otros aspectos constitutivos de su vida.

Jorge Larrosa comienza definiendo el concepto de *experiencia* como: «lo que nos pasa», Entendiendo esto como algo que «no soy yo, pero que me pasa a mí», en este sentido el autor señala:

...pero para que la experiencia ocurra es necesario que seamos partícipes de ese acontecimiento, o sea, la experiencia se produce en nosotros porque necesita un lugar donde producirse, el sujeto de la experiencia es un sujeto al que le pasan cosas, es vulnerable, abierto, se conmueve.... trata de pensar el sujeto de la experiencia como más pasional que activo, lo cual no quiere decir que no sea activo, sino que en la acción encuentra un motivo de pasión (Larrosa 2015).[1]

Ambos autores nos proponen otra mirada del sujeto, una mirada que requiere reconocer a nuestros estudiantes como sujetos con pasiones, sensibles y protagonistas de sus propios aprendizajes, esto nos conduce inevitablemente a estar atentos a sus intereses, a estimular sus producciones, por ello creemos

[1] Larrosa Jorge. (2015). Notas sobre el sujeto de la experiencia. La escena en curso. (Acesso: 15 de junho de 2023): https://laescenaencurso.wordpress.com/2015/03/22/notas-sobre-el-sujeto-de-la-experiencia-larrosa/

que las experiencias educativas precisan de lecturas que se inclinen a ver estos procesos desde un lugar más empático, participando de manera conjunta en una construcción colectiva del conocimiento.

Tocar un instrumento requiere de la apropiación de habilidades que superan por mucho la asimilación de conceptos teóricos, el aprendizaje de ciertas técnicas de ejecución se adquiere mediante la práctica, y todo esto ocurre en un sujeto, que luego debe poner en juego dichos elementos en una composición, individual o también colectiva.

Entender cómo se articulan estos mecanismos en lxs estudiantes, dimensionar el impacto que pueden tener nuestras opiniones ante este nivel de exposición, es para nosotrxs algo muy delicado, es un tema que nos preocupa y requiere suma atención. Es muy complejo, sino imposible, acompañarles de este modo si no creamos formatos pedagógicos que involucren al cuerpo y reconozcan la sensibilidad junto a la experiencia, como partes constitutivas de los procesos de enseñanza.

El ensayo como propuesta pedagógica

Muchas veces, antes de ingresar a nuestras clases, vemos a lxs estudiantes en los pasillos tocando canciones, compartiendo, disfrutando el momento sin mayores pretensiones. Al verlos no dejamos de preguntarnos cómo hacer para capturar ese instante y trasladarlo a las aulas para que forme parte de nuestros espacios.

El músico, docente e investigador colombiano Andrés Samper, en base a las investigaciones llevadas a cabo por Leonor Convers (2009), plantea que:

> *Las prácticas colectivas parecerían ser un punto de encuentro entre las lógicas de apropiación de las músicas tradicionales y populares y aquellas al interior de la academia. La efectividad del aprendizaje al interior de las prácticas musicales en grupo tiene que ver con la capacidad de disfrute que estas prácticas ofrecen. Sería interesante observar qué pasaría si al interior de esas prácticas en la academia, los músicos ejercieran más autonomía, y si los aspectos técnicos y teóricos se desarrollarán según la demanda de sus prácticas musicales dentro y fuera de la academia (Samper 2011: 311).*

En relación a lo mencionado por el autor quisiéramos reflexionar sobre dos conceptos: el de *disfrute* y el de *autonomía*.

Claramente para un musique el disfrute del hecho musical es un estímulo, que a su vez el docente puede utilizar para trabajar elementos de su formación: el manejo técnico del instrumento, la lectoescritura, la apropiación de los

lenguajes y los códigos musicales, son pilares ineludibles que requieren disposición y tiempo para con la tarea, entonces hallar el *placer en el estudio* puede ser la diferencia entre padecer materias o transitarlas de un modo más agradable.

Por su parte la idea de generar *autonomía*, es sin duda otro de los objetivos de nuestros espacios, este es un hábito que nos acompañará durante toda nuestra vida como intérpretes, creadores o arregladores.

En este sentido entendemos junto al autor, que la grupalidad favorece el estudio individual en función de un bien colectivo, la responsabilidad excede mi/la propia persona y se transforma en algo más potente, el conjunto comienza a mostrar cohesión, se establecen lugares no jerárquicos, pero lo suficientemente importantes como para sabernos parte de él, se empieza a construir un sentido de pertenencia.

En cuanto al docente debemos recordar que muchxs estudiantes llegan sin tener experiencia en este tipo de dinámicas grupales, por ello creemos que es fundamental entonces favorecer el desenvolvimiento natural de la clase, observando y acompañando los procesos, e interviniendo lo *justo y necesario*. Si debiéramos identificar una tarea, ésta sería la de *observar, sugerir, acompañar* los procesos.

Creemos que identificar aquellas características que forman parte de los procesos de aprendizaje de la música popular fuera de la academia, es un ejercicio decisivo para comenzar a recuperar y construir formatos pedagógicos que incluyan esta información. En este sentido, Samper (2010: 34) señala cómo Lucy Green (2005) define seis elementos que caracterizan la forma en que los músicos populares aprenden en contextos informales:

1. *Los músicos escogen el repertorio que van a trabajar, nadie se los impone.*
2. *Se trabaja sin notación. La música «se aprende a oído».*
3. *Los procesos se dan en contextos grupales fuertemente marcados por la identidad social y la amistad, en los que el aprendizaje entre pares es permanente.*
4. *No hay un proceso de aprendizaje lineal que vaya de lo simple a lo complejo, como ocurre en el ámbito formal. Más bien, ocurre de manera holística.*
5. *Existe una integración entre la escucha, la interpretación, la improvisación y la composición, con un énfasis en la creatividad personal, a diferencia de los contextos formales en los que se busca desarrollar estas habilidades de manera diferenciada, pero, además, con un predominio de la reproducción sobre la creatividad.*

Sin duda alguna la universidad es una institución que debe generar conocimiento, y si bien algunos de estos elementos pueden resultar difíciles de incluir en nuestras prácticas, lo que intentamos poner en discusión cuando hablamos de música popular es: qué tipo de *conocimientos* y en base a ello pensar que estrategias metodológicas debiéramos utilizar para que se produzcan este tipo de experiencias educativas.

Junto a este trabajo de investigación y recuperación de saberes, es indispensable comenzar a revisar los modelos en los que nos hemos formado, el paradigma de *bellas artes* está presente aún con mucha potencia y condiciona nuestros modos de pensar, planificar, enseñar y evaluar.

Sin duda el estudio individual de la música a nivel técnico y teórico no alcanza cuando a música popular se refiere. Si pretendemos una formación integral y de calidad, es imprescindible incluir aspectos que reivindiquen la grupalidad, la práctica, centrando nuestra atención en el vínculo que se genere entre lxs sujetxs y el hecho musical.

Tal vez identificar algunas de las características ya citadas, seleccionarlas, sistematizarlas, e incluirlas en nuestros espacios, pueda ayudarnos a construir experiencias educativas más nutritivas, y dialógicas, validando las experiencias de lxs estudiantes, estimulandolxs a crear, reconociéndolxs como protagonistxs de sus aprendizajes, construyendo junto a ellxs estos espacios de creación que han formado siempre parte de nuestra vida, que constituimos y nos constituye, transversal a cualquier música y geografía, benditos espacios que lxs músiques hemos identificado históricamente con una simple palabra: *ensayo*.

Referencias bibliográficas

Convers, L. 2009. *Las lógicas de apropiación y transmisión del conocimiento de las músicas tradicionales y populares colombianas y su compatibilidad con ámbitos académicos*. Bogotá, Colombia. https://bit.ly/42Itbeg

Fals Borda, Orlando 2009. *Una sociología sentipensante para América Latina*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores y CLACSO.

Samper Andrés Arbeláez. 2010. La apreciación musical en edades juveniles | Volumen 5 - Número 2 / Julio - Diciembre de 2010 / Bogotá, D.C., Colombia, pp. 29 – 41. Cuad. Músic. Artes Vis. Artes Escén.

Real Academia Española. 2014. Diccionario de la lengua española (23a ed.).

Rincón Diaz, Jonnathan. 2017. *La investigación acción participativa en Orlando Falsa Borda y la subversión del orden*. [Tesis para optar al título de Magister en Filosofía Latinoamericana]. Bogotá: Universidad Santo Tomás.

Leitura musical para ritmistas: a percepção dos símbolos através dos ritmos em Salvador

Gilberto Gil da Silva Santiago
Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, Brasil

Resumo

O presente artigo, procura identificar possíveis vantagens na aprendizagem da leitura rítmica, quando utilizamos ritmos, práticas corporais e sensoriais, oriundas da vivência musical popular afro diaspórica em Salvador, como base para atividades de ensino. Para tanto, percorre um caminho analítico e comparativo entre práticas e ferramentas musicais da cultura popular, da academia e da indústria cultural.

Palavras-chave: Leitura rítmica, Ritmos afro diaspóricos, Metrônomo, Gramani, Timeline.

Resumen

Este artículo busca identificar posibles ventajas en el aprendizaje de la lectura rítmica, cuando utilizamos ritmos, prácticas corporales y sensoriales, provenientes de la experiencia musical popular afro-diaspórica en Salvador, como base para las actividades de enseñanza. Para ello, sigue un camino analítico y comparativo entre las prácticas musicales y las herramientas de la cultura popular, de la academia y de la industria cultural.

Palabras clave: Lectura rítmica, Ritmos afro-diaspóricos, Metrónomo, Gramani, Timeline.

Buscando novas formas de ensino-aprendizagem rítmicas

Pensar no ensino da leitura rítmica num país como o Brasil, onde o Samba representa, mas nem de longe resume a sua cultura musical, é pensar em que medida toda bagagem afrodiaspórica e indígena pode contribuir e, também, precisa ser ponderada nas estratégias de ensino. Neste sentido, este artigo procura identificar possíveis vantagens no ensino/aprendizagem da leitura rítmica entre ritmistas, quando utilizamos ritmos e práticas oriundas das suas vivências musicais afrodiaspóricas em Salvador (Bahia). No ambiente

acadêmico, a percepção do ritmo escrito é frequentemente introduzida a partir de proporcionalidades aritméticas, orientadas pela estrutura métrica do ritmo. Divisões, subdivisões, sobreposições e repetições em ditados progressivos, vão construindo e moldando o vocabulário rítmico, juntamente com audições e prática de repertório. A habilidade da leitura rítmica, no contexto formal da educação musical, é construída principalmente através do desenvolvimento da capacidade de fracionar o pulso, numa espécie de sensibilização matemática dos sentidos musicais. Este estudo tem como objetivo discutir sobre estratégias e possibilidades práticas para o desenvolvimento da leitura rítmica entre ritmistas. De um modo específico, o presente trabalho objetiva analisar quais aspectos presentes nas práticas populares do ritmo poderiam ter relação com o desenvolvimento e potencialização da consciência rítmica dos seus praticantes; e quais aspectos do ensino da leitura rítmica podem estar desempenhando um papel limitante no desenvolvimento da consciência rítmica. Procuro desenvolver uma metodologia de ensino coletivo de leitura rítmica voltada para ritmistas, a partir das práticas oriundas da vivência musical afrodiaspórica em Salvador.

A abordagem aqui proposta fortalece a lógica de uma formação que também considere a identidade cultural desses indivíduos, com ênfase em seus conteúdos práticos e simbólicos inseridos em algum processo de aprendizagem da escrita musical. Interessa, portanto, refletir sobre como suprir a ausência da partitura dentro das práticas cotidianas dos ritmistas – um dos maiores empecilhos para o desenvolvimento da leitura rítmica – em estudos que dialoguem com as suas práticas. Por outro lado, a música percussiva produzida em Salvador se insere no rol dos processos afrodiaspóricos de formação, resistência e preservação cultural, que convive com um constante, dinâmico e persistente sistema de esquecimento e apagamento.

A adoção de uma postura formativa baseada em estudos que utilizam instrumentos, maneiras de tocar, ritmos e estratégias cognitivas pertencentes a vivência dos ritmistas, concorre para minimizar o choque, ou reduzir a distância, entre a abordagem da academia e da rua. Ao longo da minha experiência como educador e músico, percebi os entraves promovidos por abordagens de ensino da leitura rítmica que não consideram as características estéticas, instrumentais, da técnica, das escolhas afetivas e da história social destes músicos. Estes, de um modo geral, muitas vezes, ou são mal compreendidos, ou não possuem ferramentas para dialogar com a academia e com a música de concerto. Já os envolvidos com esta, na maioria das vezes, também não possuem ferramentas para construir um diálogo equilibrado com as formas de saber baseadas na oralidade.

Na medida em que investiga estratégias de aproximação dos ritmistas ao universo da leitura/escrita rítmica, este estudo pode ampliar as chances destes indivíduos de ingressar na academia, contribuindo para uma maior representatividade e diversidade sociocultural deste ambiente. Ampliam-se, também, as possibilidades de diálogo com o ensino/aprendizagem e com a construção de conteúdos relevantes para a sociedade como um todo, e para as comunidades de origem dos mesmos de modo específico, contribuindo, assim, para a mitigação de atropelos estéticos. Portanto, acredito que este estudo, se insere em um debate epistemológico que questiona, promove e estimula o registro, a preservação e o ensino escrito da rítmica popular, a partir do referencial dos ritmistas e de suas práticas. Do ponto de vista da produção didática, observei que existe uma ausência, ou pouca observância de material didático progressivo, para o ensino coletivo de leitura rítmica, utilizando os ritmos populares, suas formações instrumentais, suas maneiras de tocar e estratégias cognitivas da música afrodiaspórica de Salvador.

Pontos de congruência sobre o conceito de ritmo em Gramani e Nketia

Em concordância com a ideia de existir uma aproximação possível entre a compreensão do ritmo em Gramani e o conceito de *timeline*, cunhado por Nketia (Agawu 2003), Ribeiro e Fiaminghi (2019) formularam a hipótese de que a utilização de séries rítmicas em contraposição a ostinatos, presente nos estudos propostos por Gramani, se assemelham ao conceito de *timeline*, característico da música originária da África Ocidental. Nesse sentido, vale chamar a atenção para o fato de que ambas as propostas interpretativas do fenômeno rítmico extrapolam e se contrapõem ao referencial teórico e prático padronizado no âmbito dos estudos científicos sobre música, a partir de uma perspectiva exclusivamente eurocentrada. Podemos identificar aspectos semelhantes no conceito de ritmo, valorização do metro, dos acentos fortes e fracos, da estrutura mecanicista dos compassos e a fluidez do ritmo, quando José Eduardo Gramani diz:

> *A precisão da leitura e da execução de um ritmo escrito é fundamental, porém os símbolos utilizados para grafá-los expressam muito mais do que a simples medida de duração do som. Os símbolos podem expressar caráter, respiração, frases etc. Enxergá-los somente pelo ponto de vista da medida é deixar de descobrir o que há de música embutido em uma ideia em princípio puramente aritmética: ideia disfarçada em matemática, soma de dois mais dois. É pobre[...]É como se as letras de uma palavra fossem apenas soletradas e não lidas para expressar seu verdadeiro significado. A música grafada apresenta-nos apenas a superfície: alturas, durações,*

relações de intensidade e tentativas de transmitir uma ideia. Quando essa ideia simbólica tiver atingido o repertório de sensações do leitor, aí sim, terá cumprido sua função geradora, estimuladora, criativa. Haverá troca, e o aprendizado terá sido consumado (Gramani 2008: 14).

Assim, como Gramani, a partir de uma outra perspectiva métrica que não subordina mecanicamente um ritmo ao seu pulso, a teoria da *timeline* trazida por Kwabena Nketia permite a compreensão da percepção sensorial do ritmo de forma mais ampliada, interferindo consequentemente no sentido de fruição do mesmo. Aqui, abordaremos o estudo do ritmo a partir de três perspectivas complementares: observando a prática e aprendizagem do ritmo entre ritmistas de Salvador; com base nos estudos sobre a prática musical dos povos da África, Índia, Oriente Médio, dos povos originários e diaspóricos das Américas; a partir das propostas práticas de desenvolvimento gramaniano, quando propõe que o estudo do ritmo e a ideia do mesmo estaria mais relacionada com o contraponto entre linhas melódicas independentes, que seguem paralelamente, do que com a ideia de harmonia e justaposição vertical aritmética referenciada pelo tempo/pulso. Eem seu livro Rítmica, Gramani sinaliza a importância da aquisição de uma autonomia rítmica, baseada na ampliação das capacidades sensoriais e individuais de percepção do ritmo, percebido inclusive de forma independente e não limitada ao pensamento aritmético, que exclusivamente subordina o ritmo a uma congruência vertical com as batidas do tempo, ou pulso musical.

A identificação do acento métrico do primeiro tempo de cada compasso na visão ocidental de ritmo, tende a não ser tão elucidativa quando aplicada às formas musicais não europeias e polirrítmicas. Em outras palavras, o olhar euro referenciado sobre a rítmica dificulta a percepção dos ciclos de ritmo da música africana tradicional, afrodiaspórica, indiana e oriental (de modo mais amplo). O modelo eurocentrado da hierarquia dos compassos com acentos fracos e fortes, ignora a fluidez horizontal de frases musicais que perdem e ganham sentido a partir da sua combinação, construção e modelagem, em diálogo com o pulso.

As vantagens de uma aprendizagem da leitura rítmica que se autorreferencia na linguagem dos ritmos e timbres comuns aos seus praticantes e pertencentes ao seu universo cultural, pode fortalecer nestes o sentido de pertencimento e coletividade.

A escolha do termo Ritmistas, em detrimento do termo Percussionistas, está na base organizadora do pensamento que norteia este trabalho. Por outro lado, apesar do termo percussionista também traduzir características semelhantes às do ritmista, esta nomenclatura faz parte do grande rol de profissões

e atividades definidas e aceitas pela academia e pelo mundo do trabalho formal, possuindo, portanto, uma relação muito marcante com o conceito de especialistas no saber percussivo.

O curso Leitura para Ritmistas

O curso leitura para ritmistas foi criado no 2º semestre de 2018 com o objetivo principal de levar o conhecimento da leitura e escrita rítmica para ritmistas de grupos de percussão de Salvador, principalmente os ligados aos blocos afros. As aulas foram sediadas na Casa da Ponte, ONG do setor cultural, que reúne patrimônio histórico e música, no Largo do Pelourinho, nº 10, em Salvador, Bahia.

A grande maioria, procurava a escola com o argumento de ampliar os conhecimentos, mas encontravam na sua vivência musical artística cotidiana o principal desafio para uma visão ampliada sobre suas práticas. O comportamento pragmático, do fazer artístico na 'rua', muitas vezes, parecia impossibilitar um desenvolvimento mais analítico do processo de aprendizagem e, ao mesmo tempo, serviu de argumento para as estratégias desenvolvidas no curso. Assim, o curso teve, e tem, como ponto de partida o aproveitamento da bagagem técnica percussiva e cultural dos estudantes.

Após atuar como professor e músico de orquestra a mais de 20 anos, pude acumular muitas impressões sobre o desenvolvimento da leitura musical, em particular a leitura rítmica. Tendo minha própria experiência e as de outros músicos e estudantes como parâmetro de observação, estruturei o curso a partir da identificação das seguintes impressões:

- A prática coletiva da leitura musical, para além do estudo individual, pode ampliar as capacidades técnicas do músico, na medida em que o trabalho de câmera exige a ativação de muitos sentidos da percepção sensório motora pra se concretizar;
- Em conjunto, a atenção para com o senso rítmico e de pulsação, ao mesmo tempo que é indispensável, torna-se a ligação subjetiva entre os participantes;
- O aprendizado da leitura rítmica pode ser facilitado quando os instrumentos e materiais estéticos já fazem parte da vivência e história dos participantes, funcionando como uma espécie de ambientação técnico musical ao novo mundo do ritmo escrito;
- A habilidade da memória musical precisa ser estimulada e exercitada, sob pena de ver-se enfraquecida mediante extensivas práticas escritas;

- A ausência de conteúdo memorizado e/ou incorporado da vivência cotidiana no desenvolvimento musical da leitura entre os ritmistas, os coloca numa condição de incapacidade, inabilidade, vazio e nulidade perante o papel e a experiência da música escrita;
- A habilidade da escrita rítmica passa pela compreensão das proporcionalidades métricas em sua relação com o pulso, reforçando o desenvolvimento da leitura rítmica;
- O movimento corporal precisa dialogar com a prática musical, respondendo a ela.

Contar e cantar: a música dos números e o metro sensível

Sobre o pensar metronômico, percebi ao longo dos meus estudos em percussão que muitas vezes (em métodos, aulas etc.) há uma orientação recorrente para o uso do metrônomo como ferramenta que auxilia o desenvolvimento técnico, fortalecendo a relação com o pulso, a compreensão dos tempos e contratempos, e a boa execução de frases musicais. É interessante observar, por outro lado, que no caso da música popular, da música afro diaspórica religiosa, da música africana, indiana, japonesa e oriental, em geral, a aquisição de um bom tempo, ou boa consciência do pulso e 'domínio' do ritmo, não se dá através da utilização do metrônomo. A atividade musical baseada no ritmo cíclico, como é o caso comum à realidade soteropolitana, produz através da repetição das suas estruturas o amadurecimento orgânico da percepção do pulso e do ritmo. O ritmista amadurece o senso de pulso e firmeza rítmica através de um processo repetitivo, onde o ritmo se constrói pela junção das partes. As habilidades rítmicas são moldadas a partir de uma exposição sonora polirrítmica, que reforça o desenvolvimento de uma percepção policêntrica do fenômeno rítmico.

Quando observamos a maneira como se aprende e se ensina ritmo nos grupos populares, percebemos que a memorização desempenha importante papel nos processos de repetição e consequente aprendizagem musical. O pensamento para além do papel é estruturado por uma rápida apreensão do fenômeno sonoro que, decodificado através dos símbolos na partitura, rapidamente assumem a sua forma física de som, impactando diretamente no ambiente, nos corpos e no estado de espírito de cada músico. Este processo trabalha simultaneamente a habilidade de memorização instantânea e transformação de uma ideia escrita, juntamente com o processo de interação através do som e dos gestos.

Acredito que a relação com a memória, tão presente no aprendizado através da oralidade, não está ausente nos processos musicais que são reproduzidos através do uso de partitura. A oralidade aparece no centro das trocas e transferências de saberes populares. Perceber quais são os aspectos estruturais do ensino através da oralidade, identificá-los em outros contextos comuns de prática e buscar a potencialização dos mesmos, pode conferir ao ensino e aprendizagem de música baseada na escrita características mais «orgânicas», bem como a valorização da memória no contexto da aprendizagem.

Dança dos ritmistas - A prática popular e suas vantagens sensoriais

Na percussão popular os movimentos dos tocadores, na maioria das vezes, incorporam gestos de dança. Alguns dançam de fato enquanto tocam, outros desenvolvem uma dança para o tocar (espécie de coreografia) e outros, ainda, simplesmente se balançam no embalo do ritmo: o corpo dos ritmistas dificilmente fica inerte quando tocam. Assim como os tocadores de samba-reggae no Pelourinho, são muitos os exemplos dessa aproximação entre o tocar e coreografar o ritmo, num movimento que dialoga e acompanha.

Observando os desdobramentos práticos da atividade de ritmistas em bandas de percussão, me chama atenção, por exemplo, a natureza dos movimentos que compõe o seu fazer musical. O manuseio de instrumentos de percussão, muitas vezes apoiados e pendurados sobre o corpo enquanto andam, exige o desenvolvimento de um equilíbrio motor especial. Quando parados, não é incomum que dancem com a música tocada e que coreografem movimentos ensaiados. Nesta prática, todos vão juntos, mas cada um encontra a sua própria fluidez e expressividade. A prática popular do ritmo se constrói num diálogo holístico e integrativo entre o corpo individual e o corpo coletivo, a massa. Pensar o desenvolvimento do ritmo e da leitura rítmica a partir das práticas dos ritmistas, é pensar num gesto musical ritmicamente afetado, onde nossos corpos se nutrem do ritmo, estabelecendo um diálogo mais orgânico e espontâneo com suas proporcionalidades e combinações.

Ao contrário de ampliar e potencializar o domínio rítmico, a prática musical corporalmente ausente pode conduzir o indivíduo a uma condição de enfraquecimento, e até mesmo «esvaziamento», no que tange à presença do ritmo. Ideias como cantar ritmos, ou bater pés e mãos, são comumente associadas a práticas para o desenvolvimento da rítmica musical e estão na base dos fazeres africanos e afrodiáspóricos e dos povos originais do Brasil.

Uma metodologia aberta para ritmistas e acadêmicos

Os intérpretes de música escrita, ao longo do seu processo de preparação e formação musical, em geral, mantêm-se distantes de características das práticas musicais comuns ao ambiente dos ritmistas populares. A partir de uma visão fluida e não «encarcerada» da marcação do tempo, baseada em experiências psicomotoras de experimentação do ritmo no corpo e na coletividade, pode incrementar o treino e desenvolvimento rítmico na academia - numa disciplina como Percepção, por exemplo. Pode ser trabalhado, também, no participar de uma batucada ou, ainda, em corporificar o ritmo, estimular a percepção e a representação espontânea que expressa o pulso em cada pessoa. Em suma, ritmo e pulso já estão em nós; é preciso, contudo, aprender a investigar onde se encontram, ou onde se escondem. A aplicação das estratégias comentadas no presente texto pode, portanto, ser direcionada também aos estudantes, maestros, compositores e outros agentes que atuam dentro da academia e nas orquestras, utilizando a música escrita. Os ritmistas que desejam aprender a ler encontrarão, nestes estudos, algum tipo de pertencimento, devido ao fato deles serem baseados nos instrumentos, técnicas, padrões rítmicos e memória musical que lhes são familiares. Assim, teríamos a possibilidade de desenvolver em músicos oriundos da academia a sensibilidade musical que se conecta com a memória, com a corporeidade, com os ritmos populares, com as sonoridades dos instrumentos percussivos populares, promovendo, gradativamente, a aproximação entre a prática da leitura musical e o mergulho nas sensações e percepções da prática dos ritmistas.

Referências bibliográficas

Agawu, Kofi. 2003. *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*. New York: Routledge, 2003.

Gramani, José Eduardo. 2008. *Rítmica viva: a consciência musical do ritmo*. Campinas: Editora da Unicamp.

Ribeiro, Bianca y Fiaminghi, Luiz Henrique. 2019. «Do tempo medido ao tempo sentido: os ostinatos de Gramani em uma perspectiva africanista». Revista Vórtex. Vol.7, No.2: 1-29.

Laboratório de Percussão e Rítmica (LAPER): espaço de ações e reflexões decoloniais na Universidade Federal da Paraíba

Eraldo Kelvin Brasil de Azevedo
Universidade Federal da Paraíba

Resumo

O trabalho apresenta de forma panorâmica algumas atividades realizadas no LAPER (Laboratório de Percussão e rítmica da UFPB), a partir da vivência do autor como bolsista deste coletivo. Em busca de uma prática reflexiva crítica à colonialidade existente no âmbito universitário, o texto descreve ações relacionadas à percussão popular que refletem sobre seu espaço dentro da academia. Com base na análise de Queiroz (2017) sobre a colonialidade, o trabalho visa elencar as ações do projeto LAPER para trilhar rumos mais inclusivos dentro da universidade. A partir da análise de registro de ações promovidas pelo LAPER, é possível identificar caminhos que vêm sendo abertos e percorridos pelo projeto.

Palavras-chave: Decolonialidade; percussão popular; LAPER

Resumen

El artículo presenta un panorama de algunas actividades realizadas en el LAPER (Laboratorio de Percusión y Rítmica de la UFPB), a partir de la experiencia de la autora como becaria de este colectivo. En busca de una práctica reflexiva crítica a la colonialidad existente en el ambiente universitario, el texto describe acciones relacionadas a la percusión popular que reflexionan sobre su espacio dentro de la academia. A partir del análisis de Queiroz (2017) sobre la colonialidad, el trabajo pretende enumerar las acciones del proyecto LAPER para transitar caminos más inclusivos dentro de la universidad. A partir del análisis del registro de acciones promovidas por LAPER, es posible identificar caminos abiertos y recorridos por el proyecto.

Palabras clave: decolonialidad; percusión popular; LAPER

Eraldo Azevedo

é graduando em música com habilitação em percussão popular pela Universidade Federal da Paraíba. É aluno bolsista do projeto de extensão Laboratório de Percussão e Rítmica (2023); trabalhou como bolsista no projeto de iniciação científica Brazil Instrumentarium (2021); também fez parte do projeto MUSICOLA (2020).
Email: eraldo.azevedo@academico.ufpb.br

Olhar decolonial

A decolonialidade propõe um olhar crítico à hegemonia cultural imposta nos territórios colonizados, especialmente nas Américas. Como aponta Queiroz, a colonialidade é a «hegemonia de conhecimentos, saberes, comportamentos, valores e modos de agir de determinadas culturas» (Queiroz 2017: 136). Na área de música, essa afirmativa se evidencia através da persistente manutenção de cânones como fundamentos para formação musical de estudantes no estado da Paraíba.

O LAPER

O Laboratório de Percussão e Rítmica (LAPER,) grupo de pesquisa criado em 2020, se dedica à reflexão e práticas relacionadas à percussão, visando a criação de um espaço dentro da academia para um campo historicamente marginalizado. A práxis aplicada no grupo propõe caminhos para superação da hegemonia de matriz eurocentrada no ensino superior de música.

O LAPER vem atuando no âmbito da extensão universitária, realizando uma série de ações. Fiz uma análise destas, bem como das gravações das reuniões quinzenais do grupo ao longo de seu primeiro ano. Observei, ainda, as atas e produções audiovisuais (oficinas, mesas redondas, atividades pedagógicas e palestras) registradas nos canais digitais do LAPER: YouTube e Facebook. O aporte teórico de meu trabalho teve como base as contribuições de Luis Ricardo Queiroz (2017) sobre a colonialidade no ensino superior de música e a assimilação do processo de humanização das minorias, conforme o trabalho de Vera Maria Candau (2009). Nesse sentido, percebo que o LAPER adota uma perspectiva transdisciplinar, onde as fronteiras entre algumas áreas hegemônicas de conhecimento podem ser transcendidas.

Durante a pandemia de covid-19, a dinâmica de trabalho do grupo se desenvolveu em reuniões virtuais abertas para estudantes, docentes, pesquisadores/as e demais interessados, vinculados ou não à academia, que se dispuseram a dialogar sobre como a percussão popular pode contribuir para criar novas perspectivas sobre os fazeres musicais - na universidade e fora dela. A variedade do perfil do grupo colaborou para a execução de ações distintas. O desenvolvimento de cursos, oficinas e debates contribuíram para abertura de diálogo dentro da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), no que tange a diversidade de práticas musicais ligadas à percussão e à cultura popular.

A primeira ação encaminhada foi a abertura do ciclo de oficinas online (devido à pandemia de Covid-19) de percussão paraibana, ministradas por mestres de tradições populares[1]. Nesta ação, pessoas historicamente marginalizadas da academia foram protagonistas, atuando como professores(as). O LAPER ofereceu os cursos «Rítmica Viva», sobre a abordagem de José Eduardo Gramani, e «Notação rítmica para percussionistas» (dois módulos). Nestes, buscou-se uma aproximação entre os contextos e fazeres musicais dos participantes dos conteúdos e abordagens propostos. Os debates levantaram discussões relevantes nas reuniões do coletivo, gerando frutos como a elaboração de artigos, organização de eventos e produção de materiais iconográficos e fonográficos de caráter pedagógico e artístico na área da percussão popular.

Diálogos no simpósio

A participação de diversos integrantes do LAPER no Simpósio da IASPM, incluindo a minha, trouxe grande contribuição para minhas reflexões. Um congresso é um espaço hegemônico de poder, frequentado por pesquisadores hierarquicamente posicionados no mundo acadêmico. Assim, foi interessante notar os tensionamentos que trabalhos com viés crítico geraram, incluindo este mesmo. Abriu-se um espaço para discutir as lacunas e o caráter excludente dentro da academia, especialmente no campo da percussão popular. Minha apresentação sobre o projeto LAPER gerou uma discussão interessante sobre apropriação cultural, visto que uma das ações descritas se tratava de oficinas para instrumentistas universitários sobre os ritmos regionais do estado da Paraíba. Tais

[1] Link para oficinas de percussão popular paraibana (Acesso: 15 de junho de 2023): https://youtube.com/playlist?list=PLCdDjV9_AzhU0_vjoYQQ8nMMbm8R0q_fm

oficinas foram ministradas pelos próprios mestres populares de cada cultura e essa aproximação com a academia gera uma importante valorização de tais indivíduos e seus saberes. Há exemplos de participantes do LAPER originários de etnias indígenas paraibanas que utilizam sua própria cultura como objeto de estudo dentro da universidade e ganham acesso ao debate sobre os conhecimentos preservados por sua comunidade. Houve, também, relatos de como o LAPER pode servir de referência para a realizaçã de novos projetos em diversos lugares onde há uma carência de valorização da cultura local.

Conclusão

Minha participação no simpósio da IASPM-AL foi uma experiência enriquecedora em minha formação. O próprio fato de eu, um pesquisador com pouca experiência, ter tido a oportunidade de apresentar um trabalho, refletiu o viés crítico do LAPER e como podemos abrir novos espaços dentro da academia. A criação de um espaço que seja compartilhado entre pessoas de dentro da academia e pessoas das culturas tradicionais paraibanas, aponta uma rota alternativa na universidade. O projeto tem dialogado com a academia a partir dos debates do grupo composto por docentes, discentes e comunidade externa que se relacione com a percussão. As discussões têm gerado o desenvolvimento de trabalhos e análises que são apresentadas em simpósios, colóquios, congressos e demais eventos acadêmicos. Junto ao desenvolvimento destes trabalhos, da colaboração coletiva e diálogo, o grupo fomenta uma postura mais participativa de seus membros. De tal forma, o LAPER propõe um olhar decolonial a seus participantes, a fim de compreender as estruturas erguidas pela colonialidade, e contrapondo-as, ampliar fronteiras na música. A hegemonia cultural que impôs sua cultura através da colonização é confrontada pela mirada decolonial. Mas ainda há barreiras que precisam ser vencidas. Estas, poderão ser superadas quando as estruturas que sustentam a hegemonia cultural e acadêmica sejam tensionadas. A ação de conscientização é a primeira para que um povo garanta sua própria autonomia e para transgredir, por meio de suas práxis, as camadas impostas por hegemonias vigentes - na academia e na sociedade como um todo. Porém, a valorização de um lado não deve representar a demonização de outro: para construir novos lugares é preciso percorrer diversos caminhos, e o presente trabalho deu seus primeiros passos em Valparaíso.

Referências bibliográficas

Candau, Vera Maria. 2009. *Educação Intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e propostas*. Rio de Janeiro: 7letras.

Queiroz, Luis Ricardo Silva. 2017. «Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões». *Revista da ABEM*, vol.25, No. 39: 132-143.

Ensaio sobre a percussão popular brasileira: uma mirada decolonial
Ensayo sobre la percusión popular brasileña: una mirada decolonial

Chico Santana
Universidade Federal da Paraíba (Brasil)

Resumo

Este texto é um ensaio sobre uma série de reflexões e ações performáticas, investigativas e pedagógicas no campo da percussão popular, a partir de atividades promovidas pelo LAPER - Laboratório de Percussão e Rítmica da UFPB (Universidade Federal da Paraíba). O trabalho se divide entre a conceituação do campo da percussão popular brasileira, uma reflexão sobre a mirada decolonial adotada pelo autor e uma discussão introdutória sobre possíveis abordagens investigativas e pedagógicas ligadas ao tema, no processo de «caminhos e encruzilhadas».

Palavras-chave: percussão popular brasileira, decolonialidade, caminhos e encruzilhadas

Resumen

Este texto es un ensayo sobre una serie de reflexiones y acciones performativas, investigativas y pedagógicas en el campo de la percusión popular, a partir de actividades promovidas por el LAPER - Laboratorio de Percusión y Rítmica de la UFPB (Universidad Federal de Paraíba). El trabajo se divide entre la conceptualización del campo de la percusión popular brasileña, una reflexión sobre el punto de vista decolonial adoptado por el autor y una discusión introductoria sobre posibles abordajes investigativos y pedagógicos relacionados con el tema, en el proceso de «caminos y encrucijadas».

Palabras clave: percusión popular brasileña, decolonialidad, caminos y encrucijadas

Chico Santana

É professor na Universidade Federal da Paraíba, onde coordena o Laboratório de Percussão e Rítmica (LAPER). Realiza pesquisas nas áreas de estudos transculturais da música, educação musical e performance, com ênfase em percussão popular, corporalidade e pedagogias decoloniais. Chico também atua como intérprete, regente, compositor e diretor musical.
Email:santanachico@gmail.com

Percussão popular brasileira: campo plural e multidimensional

O conceito de percussão popular brasileira pode ser bastante amplo. Para debatê-lo, partimos da premissa de articular a reflexão acadêmica às práticas onde a percussão popular brasileira se faz presente, compreendendo seu dinamismo a partir de seus diversos fazeres musicais. Estes, são centrais em muitas manifestações culturais, apresentam variadas dimensões simbólicas, dialogam com dança e outras expressões artísticas, além de contemplar contextos ritualísticos integrados a diversas cosmovisões. Discutir e refletir sobre a percussão popular brasileira passa por entender sua pluralidade. Ela se constitui como um campo multidimensional de práticas e linguagens musicais interpretadas por pessoas com diferentes referenciais culturais, em diversos espaços; inclui desde expressões da chamada cultura popular tradicional, até produções da indústria do entretenimento, passando por abordagens mais experimentais e inventivas de músicas pouco midiatizadas. No trânsito entre estas dimensões em constante diálogo e interação, a percussão popular apresenta algumas características proeminentes: (i) inserção em práticas musicais coletivas, (ii) criatividade nas formas expressivas, (iii) diversidade de instrumentos e linguagens musicais que coexistem em seu universo, (iv) corporalidade como eixo do fazer musical.

A pluralidade da percussão popular brasileira pode ser percebida no protagonismo que ela assume em múltiplos contextos. Como exemplos, no universo da cultura popular poderíamos citar o coco de roda e ciranda da Paraíba, o carimbó paraense, os maracatus pernambucanos e o tambor de crioula maranhense; dentro do contexto carnavalesco, as baterias de escola de samba e blocos afros, bem como afoxés; no contexto religioso afro-indígena, candomblé, xangô, umbanda, toré, jurema e batuque; ou ainda na dimensão artística criativa, o trabalho de músicos como Naná Vasconcelos e Djalma Corrêa. São alguns exemplos que ilustram, de forma bastante parcial, a infinitude de expressões musicais do campo da percussão popular brasileira, sua multidimensionalidade. Cada exemplo citado, bem como

muitos outros, apresentam características e identidades particulares, que perpassam aspectos técnico-expressivos, contextuais e estéticos. É problemático restringir a compreensão da percussão popular a um conjunto de instrumentos e suas técnicas, ou a determinados gêneros e estilos musicais, bem como a certos artistas e linguagens. Portanto, a definição como campo permite a compreensão dos variados caminhos e encruzilhadas que o constituem como tal.

O campo da percussão popular brasileira está presente em pesquisas e trabalhos de diversas áreas de estudo, como a etnomusicologia e a educação musical. Entretanto, as práticas musicais da percussão, nestes casos, correm o risco de serem observadas de maneira limitada, restrita por filtros epistemológicos que não dão conta da riqueza interpretativa e performática do campo. É evidente que cada área dará um enfoque pertinente a seus objetivos e metodologias de estudo. Entretanto, até os dias atuais, as abordagens investigativas e pedagógicas pouco fizeram para subverter a posição marginalizada da percussão popular na academia, em alguns casos, inclusive, reforçando visões estigmatizadas, exotizadas, fetichizadas ou preconceituosas. O/a percussionista popular segue, desta maneira, à margem, invisibilizado, ou simplesmente considerado um «não-músico». O/a batuqueiro/a, o/a ritmista, por exemplo, articulam saberes complexos; mestres e mestras compartilham saberes e fundamentos profundamente elaborados. Sob essa mirada, o presente ensaio questiona de forma estrutural os preceitos que sustentam uma hierarquia desigual e injusta nas relações musicais e sócio-políticas no campo da percussão popular.

A dicotomização entre o universo popular e o universo erudito na música vai muito além do campo da percussão. Embora haja um discurso conciliador de que esta fronteira já foi superada por muitos músicos - incluindo percussionistas -, é notável que as instituições de ensino musical, em geral, reforçam a segmentação entre estas duas vertentes. Isso se evidencia na própria necessidade do uso do termo «popular» para distinguir o estudo da percussão com suas formas de expressão particulares deste campo, que vão além de especificidades de instrumentos, técnicas interpretativas ou repertórios. As habilidades e competências musicais exigidas de um percussionista popular são diferentes das de um percussionista erudito. O problema apresenta uma complexidade que extrapola o uso de terminologias imprecisas e notadamente hierarquizadas. As aptidões musicais necessárias a um ritmista de escola de samba são diferentes das de um timpanista de orquestra, que são diferentes das de um ogã que toca num terreiro de candomblé, que são distintas de um solista de marimba, que por sua vez

são diversas das do zabumbeiro de coco de roda na Paraíba, para fazer uma comparação ilustrativa.

A questão pode ser melhor elaborada se observamos as práticas musicais dentro de seus contextos específicos, desprovido de filtros e critérios que buscam enquadrá-las em categorias cerradas. Neste sentido, o presente ensaio pretende abrir alguns caminhos reflexivos para discutir um possível conceito de percussão popular brasileira, assumindo-o como um campo que não deve estar engessado ou cristalizado dentro de uma lógica excludente. Uma mirada decolonial aponta um horizonte epistemológico que pode ajudar-nos a trilhar tais caminhos.

Uma mirada decolonial

Mirar e pensar a percussão popular brasileira nos leva a entendê-la como práxis que articula diferentes tipos de performances e teorias - muitas delas pouco conhecidas, reconhecidas e valorizadas. Se a colonialidade é um conceito que explica uma hegemonia de conhecimentos, comportamentos, valores e maneiras de agir de determinadas culturas impostas a outras (Queiroz 2017), buscamos superar essa forma opressora das várias formas ser, saber e existir. Assim, um olhar decolonial traz à tona o processo de estereotipização, subalternização e invisibilização do campo da percussão popular, evidenciando uma espécie de «raiz» de sua histórica exclusão da academia e de visões que limitam uma compreensão profunda de aspectos estéticos e contextuais integrados - o que impacta nas suas formas e processos de ensino e aprendizagem. Uma mirada decolonial é, portanto, «radical» ao observar de maneira crítica a posição periférica da percussão popular na academia e outros espaços formais de ensino musical.

Sem a pretensão de negar as características sedimentadas nos estudos da música, com suas teorias e recursos analíticos constituídos ao longo de séculos, almejamos abrir novos caminhos e nos arriscar a atravessar suas encruzilhadas, conscientes da pluralidade e multidimensionalidade inerentes ao campo da percussão popular. Esta, não sendo mais vista como um adereço alegórico de manifestações e expressões culturais, mas, sim, como eixo central das mesmas, como uma base fundamental que estrutura diversas relações estéticas, sociais, políticas... musicais, enfim.

O diálogo entre abordagens investigativas e pedagógicas, bem como performáticas e interpretativas, fundamentadas em estudos acadêmicos, pode contribuir para a transformação do campo. As formas de ser, existir e saber de pessoas que transitam pelo campo da percussão popular podem

revolucionar os processos de pesquisa, ensino e aprendizagem musical. A perspectiva decolonial pode desmistificar tanto o hermetismo de conhecimentos acadêmicos - tornando-os mais acessíveis a percussionistas em geral -, quanto a ilusória intangibilidade dos saberes populares, inserindo-os e validando-os na academia (Santana 2021). «Saberes», neste sentido, são mais do que conteúdos isolados: indicam formas de articulação entre diferentes conhecimentos durante a participação em atividades coletivas (Santana 2019). Podemos trilhar diversos caminhos no estudo da percussão popular, percebendo as encruzilhadas que eles apresentam e aprendendo com elas. Uma mirada decolonial exige mais que mudanças nas abordagens e epistemologias, requer uma transformação em nossa própria conduta no mundo.

Caminhos e encruzilhadas da percussão popular brasileira: primeiros passos[1]

Para (re)conhecer e valorizar perspectivas múltiplas do campo da percussão popular brasileira, podemos questionar sua submissão a teorias alheias que não dão conta da sua grande diversidade de dinâmicas e fazeres musicais. Pensemos em alguns aspectos que refletem tal problemática: (i) terminologias musicais utilizadas por percussionistas; (ii) aspectos expressivos - balanço ou suingue, por exemplo; (iii) personalidades interpretativas e contextuais. São três pontos intimamente vinculados e cada um deles pode abrir caminhos e encruzilhadas para sua compreensão, para seu estudo e prática.

«Levada» é um termo comum entre percussionistas populares, análogo à «batida», ou «toque», e designa padrões rítmicos recorrentes dentro de uma linguagem musical específica (Santana 2018). *Levada* carrega um significado de movimento, de «levar» a algo. Esta palavra comunica sentidos ligados a aspectos expressivos, como o «balanço» ou suingue da interpretação musical. *Balanço* é um movimento de articulação rítmica decorrente de nuances nos acentos e relações entre os sons que formam uma *levada*, dentro de uma dinâmica de tempo-espaço. Estas sutilezas expressivas podem ser interpretadas de diferentes maneiras por diferentes pessoas, de acordo com sua personalidade musical e o contexto em que atua. O balanço do samba é diferente do balanço do coco, por exemplo, e isso passa pelas levadas em si, pela dança e movimentos do corpo, pelas pessoas que estão tocando

[1] Luiz Rufino discute o conceito de encruzilhada e propõe uma pedagogia baseada na cosmovisão de religiões afrobrasileiras (notadamente o candomblé e a umbanda), no que chama de projeto político, poético e ético. Ver (Rufino 2019).

e o contexto como um todo (numa roda, num cortejo/desfile, num palco etc.). Tal articulação do balanço, neste exemplo, reflete o protagonismo da corporalidade como eixo do fazer musical percussivo.

Um olhar com viés teórico musical restrito (como o eurocentrado) pode tentar enquadrar uma prática e seus conceitos em padrões que não dão conta de sua complexidade e diversidade, usando regras alheias à flexibilidade da interpretação musical da percussão popular dentro de determinados contextos, impondo, assim, uma visão limitada. Análises focadas primordialmente no contexto sócio-histórico tampouco darão conta das nuances expressivas da percussão, embora sejam fundamentais para uma visão mais ampla sobre a prática musical (ainda há que se levar em consideração as próprias formas de abordagens analíticas do contexto sócio-político e histórico, que podem se pautar por visões romantizadas, estigmatizadas ou preconceituosas).

Para transitar dentro do aparente caos que pode reverberar no infinito campo da percussão popular, propomos uma abordagem que permita uma movimentação autônoma, sensível e significativa para uma pessoa que queira trilhar caminhos musicais neste universo. Em um exercício de reflexão sobre diversos aspectos ligados à prática da percussão, podemos delinear um campo formado por diferentes conceitos. A posição de cada um deles pode mudar, com alguns assumindo lugares mais centrais ou periféricos. Conceitos co-relacionados podem estar agrupados em regiões próximas, formando áreas específicas (ligadas a questões técnicas, ou contextuais, por exemplo). Podemos escolher um aspecto para iniciar um caminho, que vai ser trilhado inicialmente entre dois pontos. Em seguida uma nova rota vai levar até outro ponto e assim por diante. Dependendo da posição dos conceitos e dos caminhos escolhidos para transitar entre eles, surgirão encruzilhadas. Estas, reverberam a potência da articulação entre diferentes aspectos, indicando possibilidades de mudança de direção e, mais do que isso, da indissociabilidade de diferentes conceitos. As encruzilhadas são pontos de inflexão e aprofundamento nas trajetórias do estudo e prática da percussão.

Podemos reorganizar e rearticular nossos campos de diversas maneiras, adequando-os a situações específicas: uma aula, um período letivo, uma pesquisa, um estudo pontual etc. Em cada rearticulação, novos caminhos podem ser trilhados, novas encruzilhadas surgem, rompendo com uma ilusória linearidade dentro de um campo com infinitas possibilidades de movimentação. O que está em jogo é se levar pelo movimento, seja na elaboração dos conceitos a serem atravessados e suas posições dentro de um campo, seja no próprio trânsito entre eles, nas experiências de trilhar

caminhos com seus encruzos. A busca por novos aspectos em diferentes posições, por novos caminhos e encruzilhadas entre eles, pode criar autonomia e sensibilidade, evidenciando que não existem regras unívocas que guiam o estudo e a prática da percussão popular. Cada contexto possui suas dinâmicas internas, que não são universais.

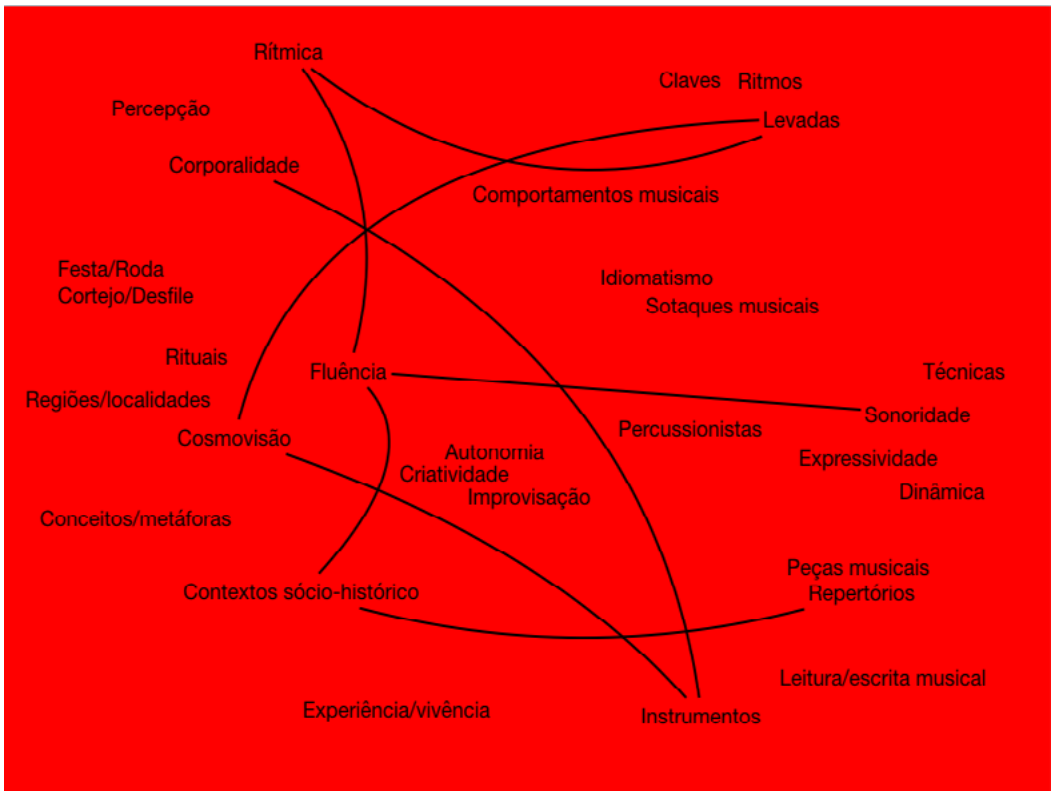


Figura 1. Caminhos e encruzilhadas no campo da percussão popular brasileira, exemplo do ijexá. Fonte: autor.

Vejamos um exemplo: o exercício de caminhos e encruzilhadas terá como objetivo a estruturação de uma aula sobre o ijexá afro-brasileiro. Pretendemos abordar o toque do agogô e do atabaque lé, o contexto religioso do ijexá e uma adaptação criativa do ritmo em instrumentos que não fazem parte da tradição do candomblé. Os pontos a serem percorridos são *instrumentos*, *cosmovisão*, *levada*, *rítmica*, *contexto sócio-histórico* e *peça/repertório*, passando ainda por *corporalidade, fluência* e *sonoridade*. Podemos partir de qualquer um deles, buscando trajetórias que passam por todos e formam encruzilhadas. Neste exemplo de uma aula, o/a educador/a pode definir junto com o/a estudante o ponto de partida e o início da trajetória, ou pode propor uma caminho prévio entre os diferentes pontos. Os caminhos e encruzilhadas almejados

vão guiar uma trajetória autônoma e diversa, passando por aspectos e conceitos interligados. Os sujeitos envolvidos nessa situação podem ter uma visão ampla do assunto abordado, mesmo com o aprofundamento de alguns aspectos mais específicos. Nesta hipotética aula: se tocará dois instrumentos (atabaque e agogô), entendendo o conceito de clave e como ela pode estruturar um ritmo; se discutirá o contexto religioso do ijexá e bases da cosmovisão que o fundamenta; se trabalhará questões da rítmica que possibilitam criar versões adaptadas de arranjos para instrumentos variados, com novas sonoridades e buscando uma fluência expressiva. Notemos que diversos outros conceitos e aspectos presentes em nosso campo pedirão novos caminhos que levem a eles, formando outras encruzilhadas.

Neste exercício, podemos partir da própria visão de percussionistas, com sua percepção sensível-musical e cosmológica, passando pelas formas de nominar suas práticas, de conceituar sua expressividade musical de maneira condizente com seu contexto particular. Os caminhos e encruzilhadas não ficam sujeitos, necessariamente, a uma direção unívoca, ou conceitos e aspectos hierarquicamente superiores uns aos outros.

Apontamentos finais

A proposta de caminhos e encruzilhadas traz uma perspectiva decolonial ao romper com modelos hegemônicos de ensino e pesquisa. Além disso, permite um olhar sensível e significativo, coerente com as práticas de percussionistas populares, «formados» dentro de contextos diversos, em processos não lineares, marcados pela oralidade e corporalidade, pelo fazer coletivo e integrado, em constante movimento. Por fim, é importante notar como este campo se configura como um espaço de disputa por narrativas e procedimentos - com suas práticas, terminologias e significados inseparáveis do fazer musical.

Uma mirada decolonial sobre a percussão popular brasileira pode revelar as múltiplas dimensões simbólicas e complexidade das práticas neste campo, reforçando uma postura crítica-reflexiva, transdisciplinar e dialógica, trazendo os saberes populares para o mesmo patamar de valor e prestígio que os conhecimentos científicos. Indo além, reconhecer a percussão popular brasileira enquanto campo plural e multidimensional permite a transcendência de fronteiras, sejam elas disciplinares, políticas ou sociais.

Referências bibliográficas

Queiroz, Luis Ricardo Silva. 2017. «Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões». *Revista da ABEM*, vol.25, No. 39: 132-143.

Rufino, Luiz. 2019. *Luiz. Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial.

Santana, Chico. 2018. *Batucada: experiência em movimento*. [Tese de doutorado]. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas.

_____. 2019. «Reverberações de saberes na batucada de samba». *Congresso Nacional da ABEM*.

_____. 2021. «Decolonizing Brazilian Popular Percussion». En Jenkins, Danny (eds.), Oxford Handbook of Public Music Theory.New York: Oxford: University Press..

SIMPOSIO 4

De los medios masivos a las plataformas digitales: la complejidad de la mediatización de la música entre fronteras e intersticios

Coordenadores:
Heloísa de Araújo Duarte Valente (Pós-Graduação em Comunicação/ UNIP)
José Luis Fernández (UBACyT – UBA / UNTREF)
Jimena Jauregui (UBACyT – UBA)

Presentación

Las intersecciones históricas establecidas entre los procesos de cobertura mediática y el desarrollo de la música popular en América Latina tuvieron importantes consecuencias para la configuración del espacio de las vidas de lo musical, en diferentes aspectos: se traspasaron fronteras geopolíticas, generando expansiones, hibridaciones y rupturas en la tensión de la polaridad local/global, en gran medida porque los registros sonoros, en sus diversos medios de comunicación, permitieron reconstruir los caminos de la música popular a partir de cartografía, archivos, memorias y paisajes sonoros en la especificidad de sus características políticas, sociales y culturales. Actualmente, los productos culturales de carácter masivo también sufren profundas transformaciones; las plataformas mediáticas digitales ofrecen horizontes para explorar en términos de nuevas prácticas de producción, difusión y consumo.

Continuando con los temas tratados en ediciones anteriores del Congreso, este Simposio tuvo como objetivos principales revisar y actualizar la línea de investigación, buscando acercarse a nuevos investigadores que pudieran aportar nuevas perspectivas de análisis, a través de sus aportes.

Entre algunos de los temas a tratar estuvieron los conceptos de:

- bordes, fronteras, intersticios y diásporas;
- la configuración de escenarios musicales y paisajes sonoros que emergen del contacto de territorios geopolíticos;
- las categorías de «world music», así como las clasificaciones propuestas por plataformas de streaming como «Made in...»;
- la recomendación de playlists según la ubicación de la cuenta del usuario, sus hábitos de escucha sobre la marcha.

Los participantes presentaron estudios analíticos desde la semiótica de la cultura y los medios, la etnomusicología, la sonología, en torno a las siguientes preguntas:

- ¿Cuál es la importancia de las plataformas de streaming en la construcción y difusión de nuevas prácticas y experiencias en música fuera de las fronteras territoriales?
- ¿Cómo caracterizar las prácticas de escucha recientes, considerando las transformaciones en las formas de la sensibilidad y los procesos de desmantelamiento de repertorios?
- ¿Cómo cambió la comunicación musical y la pertinencia del concepto local/global en el desarrollo histórico de los procesos de mediatización?

- ¿Cuáles son las implicancias que tienen las nociones de ubicuidad y movilidad en el acceso y recepción de la música?
- ¿Qué diferencias y dimensiones de valor registramos frente a recomendaciones sobre producción musical desarrolladas por personas (críticos, productores musicales, especialistas en la materia) o algoritmos (lógica técnica)?
- ¿Qué nuevos modos de convivencia se registran entre los espacios de actuaciones musicales en directo y su presencia en distintas plataformas?

Se presentaron y aprobaron 14 trabajos, 9 de ellos inscritos, 6 de ellos se presentaron oralmente en el congreso y sólo 4 fueron finalmente presentados para su publicación. La mayoría de ellos versaron sobre el panorama musical juvenil reciente y son los que se reúnen aquí.

Lázara Laura Yllarramendiz Alfonso, presentó: *Cubatón: reguetón de ida y vuelta, de La Habana a Miami (2020-2021)*. El trabajo describe un subgénero cubano del reguetón, que termina por servir a la industria del entretenimiento estadounidense. Los artistas estudiados trabajan en La Habana y Miami, asociando características sociales y mediáticas de las plataformas generadas entre ambas ciudades.

Marcelo Bergamin Conter, Ligia Maria Lasevicius Perissé analizaron, en *Lofi hip hop Brasil: Actualizaciones de la* música ambiental *en tiempos del capitalismo tardío*. Abordan las consecuencias e implicaciones políticas derivadas de la inserción de ruido generado por dispositivos analógicos (estética lofi) en el repertorio hip hop, mezclando el repertorio musical brasileño de las décadas de 1960 y 1980.

Jhonatan Mata analizó en profundidad el comportamiento de las plataformas de streaming con respecto a América Latina, con base en el estudio de Deezer, Spotify y YouTube Music. ¿América Latina existe? Latinidades *posibles en las plataformas de transmisión de música*. Inspirándose en Darcy Ribeiro, el autor analiza repertorios existentes en esas tres plataformas de streaming, con el fin de entender en qué medida la dimensión artística sigue operando como un potente mantenedor de proyectos coloniales en contextos latinoamericanos. Al ser tan diferentes entre sí, remiten a discursos generalizadores, al mismo tiempo que cuestionan visiones universales sobre las latinidades.

Heloísa de A. Duarte Valente, tomó un repertorio de las décadas de 1960-1970: *«C'est la romance de Paris, sous le ciel de Paris!»*. Tuvo en cuenta las formas de cobertura mediática de la música y los mecanismos de la memoria, a partir de los ejemplos de Édith Piaf y Charles Trenet, quienes durante más de 70 años crearon en discos un imaginario sobre Francia, a partir de su repertorio.

¿Cómo evaluar la experiencia de escuchar estas canciones hoy en plataformas de transmisión? ¿Cómo las imágenes visuales (portadas de discos, sobre todo) construyen la semántica de las canciones y reiteran la cultura mediática? Estos fueron algunos de los temas analizados, a la luz de la semiótica de la cultura y los medios.

Además de estas cuatro, durante el encuentro presencial se presentaron las ponencias de Victora Polti: *MUSICA.AR: streaming, escucha rizomática y categorizaciones colaborativas* y Guido Agustín Saá: *Mediatización, convergencia y concentración: el contexto económico y mediático del surgimiento del pop adolescente internacional* (1997-2001). Estos dos, lamentablemente, no pudieron enviar el texto final.

Apresentação

As interseções históricas estabelecidas entre os processos de cobertura midiática e o desenvolvimento da música popular na América Latina tiveram consequências importantes para a configuração do espaço das vidas musicais, em diferentes aspectos: fronteiras geopolíticas foram cruzadas, gerando expansões, hibridizações e rupturas. a tensão da polaridade local/global, em grande medida porque os registos sonoros, nos seus vários suportes, permitiram reconstruir os percursos da música popular a partir da cartografia, arquivos, memórias e paisagens sonoras na especificidade das suas características políticas, sociais e cultural. Atualmente, os produtos culturais de caráter massivo também passam por profundas transformações; As plataformas de mídia digital oferecem horizontes a serem explorados em termos de novas práticas de produção, divulgação e consumo.

Dando continuidade aos temas discutidos nas edições anteriores do Congresso, este Simpósio teve como principais objetivos revisar e atualizar a linha de pesquisa, buscando aproximar novos pesquisadores que pudessem fornecer novas perspectivas de análise, por meio de suas contribuições.

Entre alguns dos tópicos a serem discutidos estavam os conceitos de:

- fronteiras, fronteiras, interstícios e diásporas;
- a configuração de palcos musicais e paisagens sonoras que emergem do contacto de territórios geopolíticos;
- as categorias «world music», bem como as classificações propostas por plataformas de streaming como «Made in...»;
- a recomendação de listas de reprodução com base na localização da conta do usuário, seus hábitos de escuta em movimento.

Os participantes apresentaram estudos analíticos a partir da semiótica da cultura e das mídias, etnomusicologia, sonologia, em torno das seguintes questões:

- Qual é a importância das plataformas de *streaming* na construção e difusão de novas práticas e experiências na música fora das fronteiras territoriais?
- Como caracterizar as práticas de escuta recentes, considerando as transformações nas formas de sensibilidade e os processos de desmantelamento dos repertórios?
- Como se transformou a comunicação da música e a pertinência do conceito de local/global no desenvolvimento histórico dos processos de mediatização?
- Quais as implicações que as noções de ubiquidade e mobilidade apresentam, no acesso e recepção da música?
- Que diferenças e dimensões de valor registramos frente às recomendações sobre produção musical desenvolvidas por pessoas (críticos, produtores musicais, especialistas da área) ou algoritmos (lógica técnica)?
- Que novos modos de convivência se registram entre os espaços de performances musicais ao vivo e sua presença em diversas plataformas?

Foram apresentados e aprovados 14 trabalhos, 9 deles inscritos, 6 deles apresentados oralmente no congresso e apenas 4 foram finalmente submetidos para publicação. A maioria deles tratou da cena musical jovem recente e são eles que se juntam aqui.

Lázara Laura Yllarramendiz Alfonso, apresentou: *Cubatón: reguetón de ida y vuelta, de La Habana a Miami (2020-2021)*. A maioria deles tratou do cenário da música jovem recente. Lázara Yllarramendiz tratou de um subgênero cubano do reggaeton, que acaba por servir à indústria do entretenimento estadunidense. Os artistas estudados atuam em Havana e Miami, associando características sociais e midiáticas das plataformas geradas entre as duas cidades.

Marcelo Bergamin Conter, Ligia Maria Lasevicius Perissé analisaram, em *Lofi hip hop Brasil: Atualizações da música ambiente em tempos de capitalismo tardio*. Tratam das consequências e implicações políticas decorrentes da inserção de ruídos gerados pelos aparelhos analógicos (estética *lofi*) em repertório hip hop, mixando repertório de música brasileira dos anos 1960-80.

Jhonatan Mata analisou a fundo o comportamento das plataformas de streaming no que diz respeito à América Latina, a partir do estudo de Deezer, Spotify e YouTube Music: *A América Latina existe? latinidades possíveis nas*

plataformas de streaming de música. Inspirado em Darcy Ribeiro, o autor analisa repertórios existentes em três plataformas de streaming, a fim de averiguar em que medida a dimensão artística permanece operando como potente mantenedora de projetos coloniais em contextos latino-americanos. Como tão díspares entre si remetem a discursos generalizantes, ao mesmo tempo em que questionam olhares universais sobre latinidades.

Heloísa de A. Duarte Valente, tomou repertório das décadas de 1960-70: *C'est la romance de Paris, sous le ciel de Paris!*: as formas de mediatização da música e os mecanismos de memória, a partir dos exemplos de Édith Piaf e Charles Trenet, que há mais de 70 anos nos discos elaboraram um imaginário sobre a França, a partir de seu repertório. Como avaliar a experiência de escuta dessas canções, hoje, pelas plataformas de *streaming*? Como as imagens visuais (capas de disco, sobretudo), constroem a semântica das canções e reiteram a cultura midiática? Estas foram algumas questões analisadas, à luz da semiótica da cultura e da mídia.

Além destes, foram apresentadas as comunicações de Victora Polti : *MUSICA. AR: streaming, escuchas rizomáticas y categorizaciones colaborativas* e Guido Agustín Saá: *Mediatización, convergencia y concentración: el contexto económico y mediático del surgimiento del teen pop internacional* (1997-2001). Estes dois, infelizmente, não puderam enviar o texto final.

Cubatón: Reguetón de ida y vuelta, de La Habana a Miami (2020-2021)

Lázara Laura Yllarramendiz Alfonso
Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC), CUBA

Resumen

El Cubatón es una etiqueta del mercado de la música empleada para referirse al reguetón que se hace en Cuba; el cual tiene en la industria del entretenimiento norteamericana, un espacio de circulación y legitimación importante. Los artistas representativos de la vertiente viven y desarrollan sus carreras entre La Habana y Miami. Por lo tanto sus medios de socialización de contenidos tanto físicos como virtuales, se adaptan y mimetizan con las características sociales y mediáticas de las plataformas generadas entre ambas ciudades. El período de análisis se limita entre 2020-2021, cuando la pandemia por la COVID 19 implantó nuevas dinámicas en las prácticas de producción, difusión y consumo de la música. Se analiza la complejidad de la mediatización de la música urbana con las redes sociales como variable fundamental para la investigación por ser una plataforma importante para los estrenos musicales y otras dinámicas de circulación de la música urbana.

Palabras clave: cubatón; reguetón cubano; mediatización; redes sociales

Resumo

El Cubatón é um rótulo do mercado musical usado para se referir ao reggaeton feito em Cuba; que tem na indústria do entretenimento norte-americana um espaço de circulação e importante legitimidade. Os artistas representativos da vertente vivem e desenvolvem suas carreiras entre Havana e Miami. Portanto, seus meios de socialização de conteúdo, tanto físicos quanto virtuais, adaptam e mimetizam as características sociais e midiáticas das plataformas geradas entre as duas cidades. O período de análise limita-se a 2020-2021, quando a pandemia de COVID 19 introduziu novas dinâmicas nas práticas de produção, difusão e consumo musical. A complexidade da mediatização da música urbana com as redes sociais é analisada como variável fundamental para a investigação por se tratar de uma plataforma importante para estreias musicais e outras dinâmicas de circulação da música urbana.

Palavras-chave: cubatón; reguetón cubano; midiatização, redes sociais

Lázara Laura Yllarramendiz Alfonso

Licenciada en Musicología, Universidad de las Artes (ISA) Miembro de IASPM-AL. Premio Danilo Orozco 2017 de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y de Mygla. Músicas y Género. Grupo de estudios latinoamericanos. Miembro de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Email: Correo electrónico: lalau0696@gmail.com

Introdução

El concepto de cubatón como marca de la industria del entretenimiento se comprende de diferente manera, dependiendo del lugar desde el cual se narre la historia y los elementos que se tengan en cuenta para desglosar el concepto y sus mediaciones: políticas, mediáticas, sociales y culturales.

Esta investigación es continuación de la tesis de licenciatura en Musicología que realicé como trabajo de graduación de la Universidad de las Artes (ISA) en La Habana, Cuba. La principal conclusión de esa tesis fueron las vertientes del reguetón cubano, cuatro estilos de producción y consumo de este género en el país: farandulero, repartero, timbatón y cubatón. En esta ocasión profundizo en el Cubatón tomando como punto de partida una de las nociones que lo caracteriza: su presencia en la industria del entretenimiento como recurso para promover por las redes sociales una imagen de Cuba contada desde la música urbana, con claras implicaciones políticas e ideológicas.

Pero antes, expondré rasgos generales sobre el concepto de cubatón como estado de la cuestión de esta investigación:

- Los nombres de los reguetoneros en esta vertiente pueden adquirir la connotación de un producto en sí mismo, a manera de logo. Por ejemplo Gente de Zona, GDZ.
- Los featurings o colaboraciones entre artistas cubanos y foráneos es lo usual en esta vertiente como una estrategia para la proyección internacional de la música. Al mismo tiempo esto le confiere popularidad y posiciona los temas en los más altos puestos de los ratings de audiencia o en las listas de éxitos.
- Su principal plataforma de distribución está en el mercado extranjero sobre todo Norteamérica, Caribe y Centroamérica.
- De esta vertiente son exponentes: Gente de Zona, Osmani García, Jacob Forever, El Chulo, El Micha y muchos otros.

Por todo lo antes expuesto, para el análisis realizado en esta investigación se tuvieron en cuenta, además de la música, otros intereses que median para esta construcción de lo cubano con proyección internacional: lo político, las nuevas tecnologías de la información y la comunicación y aspectos sociales de la Cuba contemporánea.

Como marco teórico se empleó el siguiente concepto de globalización cultural, tomado del artículo de Gustavo Becerra-Schmid, titulado «Rol de la musicología en la globalización de la cultura» (1998)

> */.../ los procesos de globalización cultural, que son paralelos a los de individuación y se relacionan con los medios de comunicación social (comunicación de masas). Aquí tienen especial importancia, en orden creciente de proyección, la enseñanza, la presentación pública, la prensa, la radio, la televisión. Los tres últimos son especialmente importantes cuando su radio de acción es internacional y de máxima importancia cuando su difusión es mundial. (Becerra 1998: 1).*

El cubatón tiene en la industria del entretenimiento norteamericana, un espacio de circulación y legitimación importante. Los artistas representativos de la vertiente viven y desarrollan sus carreras entre La Habana y Miami. Por lo tanto, sus medios de socialización de contenidos tanto físicos como virtuales, se adaptan a las características sociales y mediáticas de las plataformas generadas en ambas ciudades.

Dado el rol que tienen en la actualidad los medios de comunicación y las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (TIC), la música también ha adquirido un rol relevante a nivel mundial resultado de la globalización del arte. Partiré del siguiente presupuesto planteado en el texto «La música como mercancía» donde el musicólogo Argeliers León plantea:

> *El desarrollo de la sociedad de consumo ha hecho de la música un objeto dirigido diversificadamente a satisfacer muy variadas necesidades humanas, dables en circunstancias muy disímiles, y recurriendo a las necesidades que dimanan de los sectores poblacionales de la sociedad de clases (León 1977: 38).*

De aquí deriva otro concepto de importante relación con el anterior, la mercantilización de la obra de arte. Sobre este tema en particular afirma el investigador musical Leonardo Acosta en su libro «Música y descolonización»: «La comercialización de todo producto musical, sea popular o culto, es un fenómeno que se inicia en los Estados Unidos en el primer cuarto de siglo y adquiere inusitadas proporciones con el desarrollo de los medios masivos de difusión» (Acosta 1982: 50). Por esta razón el cibertrabajo de campo ha sido

el método para observar, analizar y recolectar los datos que en esta ponencia presento.

En este siglo, un fenómeno local o regional si es de interés del mercado principalmente norteamericano se puede transformar y reinterpretar hasta llegar a ser un fenómeno global. El cubatón ha sido protagonista en varias ocasiones de este proceso teniendo el mito más relevante entre el 2014 y el 2015 cuando la canción Bailando interpretada por Enrique Iglesias, Gente de Zona y Descemer Bueno fue un hit mundial. Este es uno de los videoclips más vistos en la historia de Internet, específicamente en YouTube. En el 2015 llegó a ocupar la sexta posición entre los videos musicales más vistos de todos los tiempos en ese sitio web cuando alcanzó las mil millones de visualizaciones. Todos los temas que le antecedían en esta lista tienen texto en inglés.

Uno de los orígenes del término cubatón, al menos el que le confirió mayor alcance mediático fue el concierto del 20 de noviembre de 2016 titulado Cubatonazo. Presentación que según la propia prensa de La Florida tuvo sobre el escenario a «los más sonados cantantes cubanos a escala internacional», en aquel entonces: Jacob Forever, Gente de Zona, Osmani García, Divan, Chacal, Yakarta, Orishas, Taiger, Los 4, Yulien Oviedo y Kola Loka. Estos Cubatonazos estuvieron sucediendo desde 2016 hasta el 2019. Luego con la pandemia por la COVID 19 otras formas de difusión de la música se han potenciado y los conciertos en vivo no fueron posibles durante casi dos años.

Mediaciones políticas y sociales

Son varios los reguetoneros cubanos que están inmersos en los circuitos de circulación de la industria de la música de los Estados Unidos; ahí es donde entra a jugar un papel crucial el cubatón como constructo de lo cubano y derivación de lo que se debe comprender en ciertos certámenes como tropical, caribeño y latinoamericano. Nada más lejos de la identidad musical de la Mayor de las Antillas, pues se asemeja más a un producto musical pop, resultado de la industria, del mercantilismo y la globalización. Que no se malinterprete esta idea en la que no pretendo eliminar el reguetón de la lista de elementos que conforman la cubanidad; aunque en mi criterio el cubatón no es precisamente el reguetón cubano por excelencia aunque su nombre lo indique.

La imagen país que identifica al reguetón cubano es potenciado en buena medida por la industria del entretenimiento norteamericana, sobre todo con una proyección hacia el público latino residente en La Florida (estado en el que residen gran parte de los reguetoneros cubanos más exitosos del momento, nótese que digo exitosos y no populares; ya que asocio el término de éxito

con los círculos en que socializan su obra y no con la popularidad que tengan ante el público cubano). Es por ello que los temas de éxito, las tendencias de la moda, los videoclips o la jerga reguetónica en boga; se construyen desde una dualidad de imaginarios, significaciones y símbolos existentes entre La Habana y Miami; debido a procesos de ida y vuelta influenciados por procesos sociopolíticos, culturales y económicos, que influyen en el concepto de cubatón.

El contexto político a este fenómeno cultural es el recrudecimiento de las medidas del bloqueo económico de los Estados Unidos a Cuba y la guerra mediática que desata el gobierno de los Estados Unidos contra el país, guerra que tiene como estandarte el reguetón para la manipulación mediática de la realidad dentro de La Isla y atenta contra la imagen y concepción de la identidad nacional y la proyección internacional de la cultura cubana. En este caso particular, el reguetón es estandarte de una guerra cultural y de desestabilización contra el gobierno cubano revolucionario en la que se emplean las redes sociales para difundir las premisas del sueño americano.

Chacal feat Tempo - Me Quiero Perder: https://youtu.be/604ZK8fm__A

En este videoclip se aprecia la representación del sueño americano: casas lujosas, carros, dinero, mujeres exuberantes y ropa de lujo. Al mismo tiempo que se refleja el tópico del erotismo en el reguetón cubano, con la referencia a una relación homosexual entre mujeres elemento no tan frecuente en el reguetón cubano. Estos modelos de éxito reflejados en la música son el recurso de los Estados Unidos (superpotencia mundial en cuanto al desarrollo tecnológico y el mercado o industria musical) para funcionar como un sistema hegemónico de la cultura.

Para sus grandes transnacionales estas estrategias de tener la música como elemento esencial a nivel social es una vía, bajo principios capitalistas de obtener dinero y generar cada vez más ingresos multimillonarios para la industria del entretenimiento. La música como mercancía les genera cifras exorbitantes cada año y para ello se valen de los medios de comunicación desarrollados por ellos mismos, cuyo rango de acción cada vez es más amplio. Mientras más prosumidores, habrá más receptores del discurso de dominación de estos sectores o sistemas hegemónicos de la cultura. Esta música (no nos referimos a un género musical en específico sino al contexto ideológico, político y sociocultural de la música) siempre que sea del interés del mercado y los sistemas hegemónicos de la cultura, será relevante no solo por su discurso musical o textual, también por el mediático. Lo que muchas veces lanza a la fama a ciertos fenómenos musicales en la industria del entretenimiento suelen ser los programas televisivos, las noticias virales

en las redes, las estrategias en los medios de comunicación o la publicidad comercial.

En el caso específico del cubatón su promoción tanto para La Habana como para Miami radica en un terreno neutral a los efectos del público, pues se encuentra al alcance de ambas zonas y es gratuito el acceso, me refiero a YouTube. La plataforma es el escenario fundamental en el que se desarrollan las campañas promocionales de los estrenos de cubatón. Por ejemplo, canales de YouTube como Planet Records Cuba, La Farándula Cubana, Cubatton Official, listas de reproducción como Redlist-Viral Songs, o los canales de los propios reguetoneros y sus agencias de management. También algunas páginas de Facebook dedican posts al cubatón, aunque no estén exclusivamente dedicadas a la temática. Tal es el caso de Cubalite, CiberCuba, y La Farándula Cubana.

Mediatización

El período de análisis de esta investigación se centra en un momento particular para la industria de la música, 2020-2021, dos años en los que la pandemia por la COVID 19 ha implantado nuevas dinámicas en las prácticas de producción, difusión y consumo de la música; por cual la mediatización de la música urbana en este período tiene a las redes sociales como plataforma fundamental para la circulación y socialización de contenidos.

La industria de la música se ha tenido que reinventar con la pandemia por la COVID 19. Las plataformas digitales y otros medios electrónicos pasaron de ser meras herramientas para convertirse en un set fundamental para el desarrollo de las principales estrategias de posicionamiento de los artistas e interacción con su público.

El entorno mediático cubano se caracteriza en buena medida por la creatividad e ingenio de sus actores. Caso relevante en este sentido es el Paquete Semanal, una alternativa para la distribución de contenidos audiovisuales foráneos dentro del país. En el caso específico de la música, en el período de la pandemia por la COVID 19 surgió una iniciativa llama Se Pone Weno, para equipararla con una plataforma conocida a nivel internacional diría que es similar a Spotify; pero su fortaleza es la descarga de archivos de audio para luego escucharlos vía offline; esto además de las listas de reproducción. La plataforma ha tenido mucho éxito tanto así que el número de visitantes ronda los 11 mil y el tráfico de datos es de alrededor de 700 gigabytes cada mes.

Específicamente, el gremio de la música urbana en Cuba, del reguetón, tiene su propio circuito de circulación y difusión musical. Zonas tan conocidas

y desconocidas al mismo tiempo como el Paquete Semanal, redes Peer 2 Peer, Se Pone Weno, la copia de música de una USB a la otra; son algunas de las iniciativas que permiten que el reguetón cubano tenga un flujo fuerte de circulación para los estrenos musicales de cada semana. Hasta tal punto que los artistas del género, ya sea que residan en Miami o en La Habana tienen iguales posibilidades de ser el hit de la semana pues es un engranaje único. Lo que a nivel migratorio parece una distancia inalcanzable a la vista de muchos, dado difíciles situaciones políticas y socioeconómicas; a nivel cultural específicamente entre Miami y La Habana hay un fuerte intercambio musical de reguetón. El elemento vinculante son las redes sociales y los sitios de Internet creados con este fin por los reguetoneros y sus agencias de representación. Hay una frase muy empleada entre cubanos en los últimos años: «Miami es otra provincia de Cuba». La fuerte ola migratoria de cubanos hacia los Estados Unidos hace que las estrategias de promoción del reguetón cubano tengan a Miami como otro de sus objetivos promocionales y por lo tanto la diferencia geográfica no sea tan apreciable a nivel cultural y mediático por la cantidad de cubanos que residen en ambas ciudades.

La música del cubatón

En el cubatón confluye el reguetón con un género musical global: el pop; además de cualquier otra influencia que el productor o el artista hayan decidido apropiar y hacer coincidir en el tema en cuestión. En este sentido, un suceso notable a finales del 2021 fue el estreno del tema «Habla Matador» de El Taiger con El Happy, donde el changüí, el son, están presentes de una manera reduccionista; principalmente mediante el medio sonoro: el tres y «el tumbao» característico de este género musical. Un símbolo de cubanía que no se emplea frecuentemente en esta escena, mucho menos cuando es un tema pensado como éxito en la industria del entretenimiento en Miami. El concepto de lo campesino se refuerza en este clip al invitar al afamado comediante cubano Antolín el Pichón (un personaje humorístico creado como la representación de un guajiro, persona nacida en los campos de Cuba).

Habla Matador. El Taiger feat El Happy: https://youtu.be/Kq10rNLLzFs

Otro elemento importante que distingue al cubatón es la realización de colaboraciones con artistas foráneos, los tan nombrados featurings. Es un recurso para lograr el posicionamiento ideal de estos artistas en la industria musical contemporánea y la repercusión global de su trabajo. Tal es el caso de las colaboraciones de Gente de Zona con Laura Paussini o Jennifer López. Aunque también hay quienes adhieren su obra a campañas políticas

desestabilizadoras como es el caso del tema Patria y Vida que no es popular por el resultado musical sino por la significación y la campaña mediática que lidera contra la Revolución Cubana.

Conclusiones

El cubatón como vertiente del reguetón cubano tiene sus particularidades; ya que es un constructo resultado de la globalización y mercantilización del arte. La particularidad ante todo está en la representación de los códigos de cubanía en esta vertiente, además de los influjos que recibe de la cultura pop global y la incidencia de problemáticas sociopolíticas y económicas en las cuáles tiene particular incidencia la situación política generada por el Bloqueo Económico que impone los Estados Unidos a Cuba hace más de sesenta años.

Al ser una investigación en proceso, con un tema de actualidad en la música cubana hay líneas por las que encauzo esta investigación. Como por ejemplo la relación del cubatón con sucesos políticos (por ejemplo, los sucesos del 11 de julio en La Habana y las manifestaciones en los medios masivos realizadas por los reguetoneros en los días siguientes). También me propongo encauzar la investigación hacia la presencia de las mujeres en esta vertiente del reguetón cubano. Estas líneas que me sugiero para continuar la investigación son una evidencia más del cubatón como un área de la música urbana en la que confluyen elementos de teoría de los medios de comunicación, temáticas político-sociales y culturales, y los estudios de género. Porque cuando de reguetón se trata son frecuentes las expresiones y comentarios sobre el machismo y el sexismo implícito en su discurso. Propongo trascender esa mirada, en ese afán constante de comprender a mí país desde su música.

Referencias bibliográficas

Acosta, Leonardo. 1982. *Música y descolonización*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

Becerra Schmid, Gustavo. 1998. «Rol de la musicología en la globalización de la cultura» *Revista Musical Chilena,* vol. 52, No. 190: 36-54.

León, Argeliers. 1977. «La música como mercancía», En Aretz, Isabel (eds.). *América Latina en su música*: 238-254. México: Siglo XXI editores.

Lofi hip hop Brasil: Atualizações da música ambiente em tempos de capitalismo tardio[1]

Marcelo Bergamin Conter
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul (IFRS)
Ligia Maria Lasevicius Perissé
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Resumo

Investigamos os processos de significação que decorrem do ato de escuta distraída por parte de usuários do YouTube de playlists de lofi hip hop Brasil, subgênero do lofi hip hop em que canções do cânone do MPB das décadas de 1960 a 1980 são remixadas, contando com a inserção da simulação de ruídos provenientes de aparelhos fonográficos analógicos. Na esteira da proposta teórica de Lucas, interpretamos os comentários que os usuários postam nas playlists em questão como expressões da escuta expandida e que permitem reconhecer signos e sentidos políticos, culturais, tecnológicos e de linguagem que contribuem para a formalização de sonoridades singulares que expandem as fronteiras semióticas da música no Brasil, bem como a fabulação de uma identidade brasileira por meio da sonoridade em meio às contradições causadas pela pandemia de Covid19, pela precarização do trabalho e pela crise política vivida pelo país.

Palavras-chave: lofi hip hop, música ambiente, semiótica, timbre, sonoridades.

Resumen

Investigamos los procesos de significación que se derivan del acto de escucha distraída de los usuarios de YouTube de listas de reproducción de lofi hip hop Brasil, un subgénero de lofi hip hop en el que se remezclan canciones del canon

[1] O presente trabalho foi realizado com apoio do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul (IFRS), do CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico e da FAPERGS - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul.

MPB de las décadas de 1960 a 1980, apoyándose en el inserción de simulación de ruido de dispositivos de fonógrafo analógico. Siguiendo la propuesta teórica de Lucas, interpretamos los comentarios que los usuarios publican sobre las listas de reproducción en cuestión como expresiones de escucha expandida y que nos permiten reconocer signos y significados políticos, culturales, tecnológicos y lingüísticos que contribuyen a la formalización de sonidos únicos que ampliar las fronteras semióticas de la música en Brasil, así como la fabulación de una identidad brasileña a través del sonido en medio de las contradicciones provocadas por la pandemia del Covid19, la precariedad laboral y la crisis política que vive el país.

Palabras clave: lofi hip hop, música ambiental, semiótica, timbre, sonoridades.

Marcelo Bergamin Conter

É professor de produção de áudio do IFRS. É membro do GEIST - Grupo de Estudos Imagem, Sonoridades e Tecnologia e desenvolve pesquisas no âmbito da Linha de Pesquisa Semiótica e Sonoridades. Suas pesquisas versam sobre produção musical amadora.

Ligia Lasevicius

É estudante do Bacharelado em Música pela UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Participou como bolsista de iniciação científica PIBIC-CNPq na Linha de Pesquisa SemSono (Semiótica e Sonoridade) de 2020 a 2022.

Introdução

No presente texto, observamos os signos afetivos que decorrem da escuta do subgênero musical lofi hip hop Brasil em canais de *streaming* no YouTube. Trata-se de peças musicais que sampleiam canções de bossa nova, MBP e soul dos anos 1960 a 1980. Tal como o lofi hip hop internacional que o precede, as peças brasileiras têm andamento lento, batidas eletrônicas suaves derivadas do hip hop dos anos 1990 sobrepostas às canções originais. Na mixagem, os elementos sonoros passam por uma deterioração proposital do sinal, processados por *plugins* para reduzir o espectro de frequência (daí o termo lofi - uma abreviação de low-fidelity, ou seja, baixa fidelidade sonora). Aplicar texturas sonoras de baixa definição (Conter 2016) em canções antigas promove ao ouvinte jovem, a um tempo, uma nostalgia por uma época que não

viveu e a possibilidade de fruir clássicos do cânone popular brasileiro com uma roupagem contemporânea.

Nos interessa analisar o compósito sônico formado por timbres, efeitos, instrumentos musicais, plugins de áudio e samples sonoros que compõem o lofi hip hop Brasil em relação com os comentários postados por usuários do YouTube na plataforma. Intuímos que há uma dimensão política por trás do modo como elas são produzidas, mixadas e escutadas, que diz respeito aos modos como a precarização do trabalho em tempos de capitalismo tardio funciona ao mesmo tempo em que fabulam-se signos contraditórios de brasilidade que expressam as crises políticas, sanitárias e econômicas contemporâneas.

Música ambiente no ambiente de trabalho

Um dos principais meios de divulgação do lofi hip hop Brasil são as playlists do YouTube: coletâneas em vídeo que podem durar de uma até dez horas. Algumas delas se organizam dando preferência para remixes, outras para composições autorais (ainda que empregando *samples*). Essas playlists têm um papel importante na difusão do gênero, em especial por uma particularidade que nos interessa observar: indicações em seus títulos sugerindo que as músicas são para estudar, trabalhar, relaxar ou dormir (Landarini 2021). Parece contraditório que um mesmo tipo de música ajude o ouvinte tanto a ficar concentrado quanto a relaxar. É que o andamento, os encadeamentos harmônicos, a textura, todos os elementos sonoros são elaborados para que funcionem como música ambiente para nossas atividades contemporâneas, seja varrer a madrugada para terminar um trabalho para a escola ou tentar sair de uma crise de ansiedade. É comum, inclusive, encontrar nos comentários das playlists do YouTube usuários falando sobre suas dificuldades para se concentrar ou até falando sobre lidar com depressão, pânico e outros casos clínicos.

O lofi hip hop, embora não seja comumente compreendido como música ambiente, pode ser assim observado considerando-se o modo como costuma ser ouvido: distraidamente enquanto se trabalha ou estuda. Trata-se de música para não ser ouvida, mas instrumentalizada pela demanda de produtividade de uma sociedade capitalista: ela deve colaborar para neutralizar as emoções do ouvinte (reduzir ansiedade, aumentar o foco etc.) e não chamar atenção para si. Portanto, suas peças musicais têm andamento lento, batidas eletrônicas suaves derivadas do hip hop dos anos 1990 e encadeamentos harmônicos típicos do jazz, empregando acordes maiores com

sétimas ou nonas maiores. Efeitos de simulação de chiado de fita cassete, de ranhuras de vinil, sons de chuva, de trânsito urbano e diálogos de filmes são alguns dentre vários elementos ambientais que são incluídos propositalmente na mixagem, no qual os elementos sonoros passam por manipulações do sinal visando a deterioração proposital das ondas processadas através de *plugins* com a finalidade de reduzir o espectro de frequência (daí o termo lofi - uma abreviação de low-fidelity, ou seja, baixa fidelidade sonora), aplicando *plugins* para reduzir o espectro de frequência, abafando as timbragens ou modulando o sinal com efeitos de *wow* e *flutter*.[2]

Há, assim, inúmeros pontos de contato com a *ambient music* concebida por Brian Eno (2013), assim como com a Muzak, que também operavam com *loops*, repetições e peças de longa duração e instrumentais. Um dos principais meios de divulgação do lofi hip hop são as playlists do *YouTube*: coletâneas em vídeo que podem durar de uma até dez horas. Algumas playlists se organizam dando preferência para remixes, outras para composições autorais (ainda que empregando samples). O que queremos demonstrar a seguir é que o contexto em que estas duas expressões do lofi hip hop e as práticas de escuta que delas decorrem demonstram-se muito mais como parte do problema do que como uma possibilidade para explicar o fenômeno, conforme exposto pelo realismo capitalista de Mark Fisher (2020), no qual o sentimento disseminado de que não há alternativa ao capitalismo tardio impõe-se sobre nossas atividades cotidianas, independente de estarmos em tempo de trabalho ou de descanso.

Pior: a era da sociedade de controle denunciada por Deleuze (2017) *expõe* a indissociabilidade entre labor e lazer, a tal ponto que nos autodisciplinamos para permanecer produtivos mesmo após encerrar o expediente. Está aí expresso a contradição que se manifesta nas descrições dos vídeos: o lofi hip hop surge como uma espécie de narcótico sonoro com a função de reduzir a sensibilidade emocional, apaziguando a ansiedade para que seja possível estudar e trabalhar mais.

Tais condições políticas, econômicas e de saúde mental também trazem consigo uma falta de perspectiva de futuro. Fischer cita Jameson falando do pastiche e da releitura no pós-modernismo. O lofi hip hop nada mais faz do que sobrepor e manipular *samples* sonoros, sejam eles extraídos do arquivo audiovisual total que é a internet, sejam eles extraídos de bancos de sons de *plugins* de software de edição de áudio (bumbos, pratos, caixas isolados em arquivos .wav). A retromania reconhecida por Reynolds (2011) entre 2000 e 2010 se estendeu à década de 2020: o tempo e a memória se achataram: a

[2] Distorções causadas pela reprodução irregular de fitas magnéticas, quando há variação de velocidade, por exemplo.

apreciação musical no lofi hip hop é um eterno retorno de formas cristalizadas do passado, como se buscasse por sonoridades confortáveis, música de mobília para apaziguar os ânimos e ansiedades de longas jornadas de trabalho ou estudo.

A escuta expandida do lofi hip hop Brasil

Os princípios do lofi hip hop internacional são reiterados no processo de remixagem. Como mencionamos, por cima das canções originais, os remixadores não apenas adicionam *beats* de hip hop, mas também realizam procedimentos para privilegiar a escuta em volume baixo, como a compressão exagerada, bem como para estetizar a baixa resolução, aplicando os efeitos que mencionamos antes. Este processo adiciona uma camada de nostalgia devido a sua reinterpretação estética da música brasileira de 1960 a 1980. Evoca-se aí não só uma memória das canções, mas também dos meios de reprodução pelos quais se ouviu essas músicas nas décadas que precederam a reprodução digital, quando se utilizavam formatos físicos de reprodução fonográfica como o vinil e a fita cassete. Para o adolescente ou jovem adulto que nasceu na virada do milênio, constrói-se uma nostalgia por uma época que não viveu e a possibilidade de fruir clássicos do cânone popular brasileiro com uma roupagem contemporânea. Importante reconhecer aqui que tais elementos não surgem da escuta individual, mas daquilo que Lucas Cássio chama de escutas expandidas:

> *[...] a escuta musical não existe somente por si mesma, não é redutível ao puro som e nem tampouco é um fenômeno exclusivamente individual. Ela é produzida por hábitos impessoais que circunscrevem os efeitos de escutas individualmente percebidas como espontâneas. Chamamos de escutas expandidas a compreensão dessa produção (Cássio, 2022).*

Na esteira da proposta teórica de Lucas, interpretaremos os comentários que os usuários postam nos canais de lofi hip hop Brasil no YouTube como expressões da escuta expandida e que permite reconhecer signos e sentidos políticos, culturais, tecnológicos e de linguagem que contribuem para a formalização de sonoridades singulares que produzem signos da música no Brasil. Trata-se da escuta como signo, das expressões e traduções que se fazem a partir de uma escuta como signos, da produção de escutas como atos de comunicação.

Análise

Gostaríamos de concentrar nossas atenções em duas *playlists* disponíveis no YouTube. A primeira é *lofi hip hop - brazil songs playlist*,[3] foi lançada em janeiro de 2020 e já tem mais de oito milhões de visualizações. A outra é *• B R A S I L • lofi hip hop • beats para relaxar e estudar,*[4] lançada em abril de 2020, logo no início da pandemia de Covid19, contando atualmente com mais de um milhão e novecentos mil visualizações. A imagem da trilha visual de ambos os vídeos são variações do desenho em estilo mangá *lofi girl* (gif animado de uma garota estudando, de fones de ouvido e com a janela aberta com vista para uma cidade) de Juan Pablo Machado para o imaginário brasileiro, enquanto na trilha sonora temos, em ambos, vinte e sete remixagens de canções brasileiras famosas ao longo de pouco mais de uma hora de duração.

O primeiro vídeo soma mais de dezesseis mil comentários, enquanto o segundo, dois mil. Neste espaço público, usuários do YouTube exprimem percepções, sensações, ideias e considerações que lhes foram evocadas, a um tempo, pela *playlist* e pelos seus hábitos de escuta. Há pelo menos três temas que se repetem muito e que, a nosso entender, estão interrelacionados: (1) as condições de trabalho e estudo remoto impostas pela pandemia; (2) nostalgia por um período que a maior parte deste público não viveu; (3) reflexões sobre política, identidade e valores brasileiros.

(1) A proximidade do surgimento do lofi hip hop Brasil com a pandemia de Covid19 fez com que esta fosse a música que milhares de usuários buscassem para lhes confortar durante a reclusão, como podemos ver nos comentários a seguir:

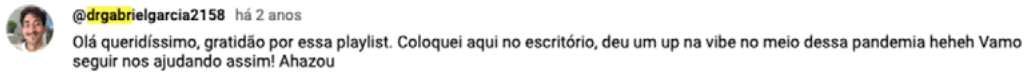


Imagem 1[5]

[3] https://www.youtube.com/watch?v=ZhstyJSNKME. (Acesso em 6 jan. 2023).

[4] https://www.youtube.com/watch?v=dSiXhiodI_o. (Acesso em 6 jan. 2023).

[5] Comentário publicado em https://www.youtube.com/watch?v=dSiXhiodI_o. (Acesso em 9 jan. 2023).

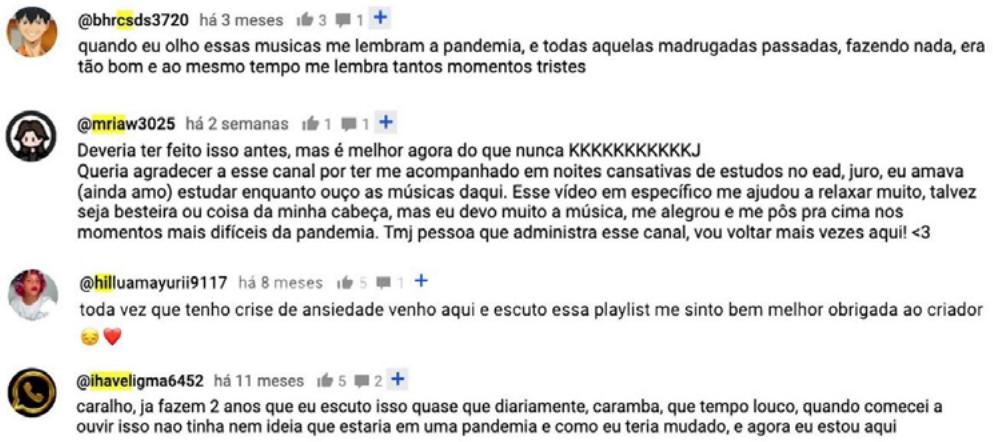


Imagem 2[6]

(2) Ao invés de uma nostalgia por um lugar de origem ou por um passado particular, o senso de nostalgia dos comentaristas é coletivo e agenciado midiaticamente (Pickering e Keightley 2006). Hábitos de escuta e territórios de significação que os precedem foram estabelecendo, ao longo de décadas, a ideia de que qualquer obra fonográfica dotada de ruídos provenientes de um envelhecimento «natural» de mídias analógicas configura a escuta de um material «de uma outra era». Hipotetizamos, também, que se criam aí signos sonoros que imaginam como se ouvia música no passado, em radinhos de pilha, discos riscados, fitas cassete mastigadas, algo muito fácil de se sugerir para um país colonizado e terceiro-mundista. Potencializar tais ruídos, mesmo que artificialmente, é criar signos nostálgicos que não representam fielmente o passado, mas o fabulam, e que podem ser compartilhados com uma coletividade.

[6] Compilação de comentários publicados em https://www.youtube.com/watch?v=ZhstyJSNKME. (Acesso em 9 jan. 2023).

@bunnykisses2305 há 1 ano 3,9 mil 123
Politica e economia do Brasil: 🥺🙄🙄🤢🤢🤮🤬
Musicas, comidas, lugares, e a cultura no geral: 😍💗💝💞💋

@user-qz7jj4ed8d há 2 anos 4,6 mil 58
Na moral, vocês não acham incrível a ideia de reviver as músicas antigas e deixar no estilo que combina com a atualidade?

@zantx7697 há 5 meses 4
21/07/2022... tanto tempo, em pleno brasil horrível em que vivemos hoje, essas obras de arte ainda me encantam, me fazem flutuar, pensar na vida, no meu passado, presente e futuro, tantos momentos bons passão pela minha mente como um filme, não podemos deixar esses tesouros ficarem para trás...

@akame3193 há 8 meses 50 4
"amo minha terra mas odeio meu país" eu ouvi essa frase em uma música e é exatamente sobre isso. Odeio meu país pela violência, pelo governo que mancha e acaba com nossa economia mas amo minha terra. Amo minha terra chamada de Brasil, amo a diversidade, culturas, estilos, músicas, samba, memes e tudo que faz nossa terra ser nomeada com tal nome.
Nossa terra tem tanta beleza, tanta coisa pra se apreciar e tenho ódio e dó de quem não vê nossa beleza, nossa essência de "terra bonita". Espero que todos os brasileiros possam ver a beleza do nosso Brasil e tenha o orgulho de ser chamado de brasileiro 💙💛

Imagem 3[7]

@greenredruivo3906 há 2 anos 569 23
por que o brasil tem músicas tão lindas? prefiro as originais, mas até remixadas em outro estilo ficam boas e calmantes.

@canalrevisa-okeparodiasped1683 há 2 anos 4 1
Saudade de ouvir essas músicas em LP, dançar na chuva, brincar na rua... Saudade de uma década inovadora e nostálgica (a melhor década): os anos 90!

@CHITUS há 1 ano 2,7 mil 70
Eu sou da Venezuela e amo a música e linngua do Brasil. Sinto que os dois países têm governos que mancham toda a beleza que nossas culturas têm. Há alguns meses, comecei a procurar mais sobre o Brasil porque queria aprender português e encontrei essas semelhanças com o meu país. Não temos samba ou carnaval, mas nosso pessoal é caloroso e nossa música é feliz. Quando somos pequenos, crescemos com a ideia de ir para o exterior e a idea de que nos países som "terceiro mundo" Você sabe...muita corrupçao... verdade. Mais além de tudo, pude reconhecer a beleza da cultura de Brasil. Então eu fiz o mesmo com o meu país e eu refleti...Venezuela tem uma cultura linda!
Não sei se vou ficar aqui ou me mudar para o exterior
mais tenho a felicidade de saber apreciar o que tenho

A música tradicional braileira é sublime! viemos de países com belas paisagens e culturas ...

Imagem 4[8]

(3) Ao produzir este choque sincrônico entre passado e presente, entre MPB e lofi hip hop, a melancolia e o clima agridoce típico de ambos os gêneros se fundem e potencializam o imaginário por trás de cada música: algumas delas são ícones da contracultura dos tempos da ditadura militar, como Belchior; outras compõem o cânone da cultura brasileira no exterior, como Tom Jobim. Daí as inúmeras reflexões sobre o Brasil e o brasileiro, como podemos ver nos comentários a seguir:

[7] Compilação de comentários publicados em https://www.youtube.com/watch?v=ZhstyJSNKME. (Acesso em 9 jan. 2023).

[8] Comentário publicado em https://www.youtube.com/watch?v=dSiXhiodI_o. (Acesso em 9 jan. 2023).

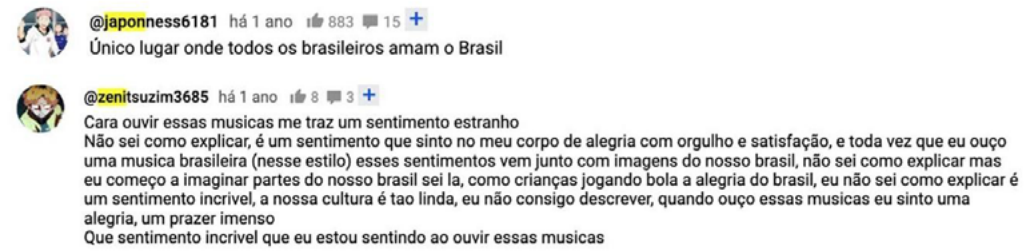


Imagem 5[9]

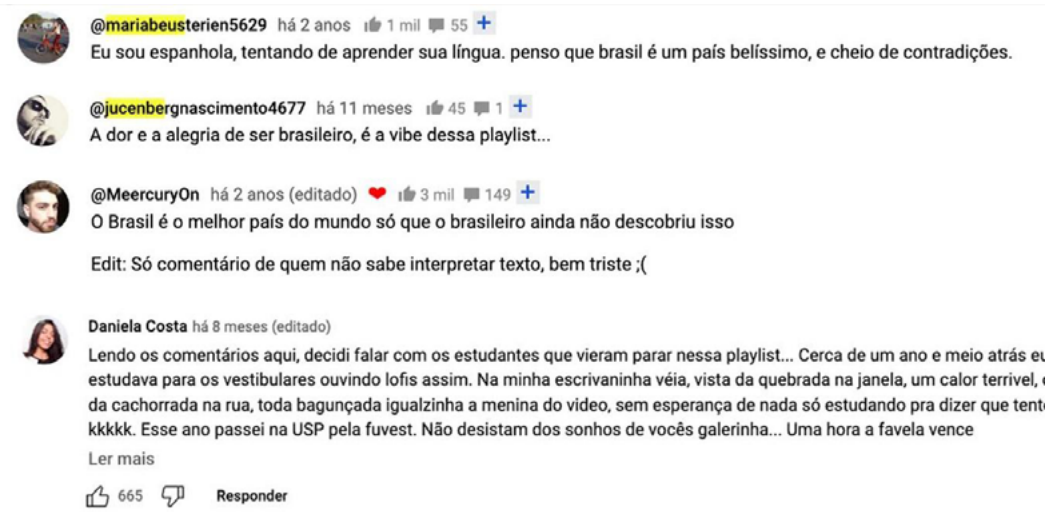


Imagem 6[10]

Considerações finais

Os comentários realizados no YouTube decorrem da escuta das músicas, mas sempre somadas aí a trilha visual, a interface do site e, claro, os hábitos de escuta precedentes. Pela perspectiva da semiótica, a escuta não é individualizada *mesmo* quando feita de modo particular, isolada. Somos seres na escuta assim como somos seres na linguagem. E é uma escuta que não se reduz apenas à audição, ainda que, cabe lembrar, coloca a sonoridade do lofi hip hop Brasil como centro dos processos de significação.

É importante também lembrarmos que o lofi hip hop Brasil surge exatamente no início da pandemia, em meio a uma crise que é sanitária, mas também

[9] Compilação de comentários publicados em https://www.youtube.com/watch?v=ZhstyJSNKME. (Acesso em 9 jan. 2023).

[10] Compilação de comentários publicados em https://www.youtube.com/watch?v=dSiXhiodI_o. (Acesso em 9 jan. 2023).

política, econômica e moral que o Brasil viveu entre 2020 e 2022, com quase 700 mil mortos por Covid19, negacionismo, aversão a ciência e ameaças ao estado democrático de direito. Em meio a tudo isso, o lofi hip hop Brasil evoca um projeto de Brasil que pouco tem a ver com o que nos tornamos. Os signos nostálgicos que daí emergem não representam o passado, mas o fabulam. A profusão de ideias do que é o Brasil e do que é ser brasileiro emerge das contradições de valores que parecem se dar pela relação entre esse passado fabulado e a complexidade do tempo presente. Mas, cabe perceber, tal fabulação é produzida no tempo presente: o passado, diz Bergson[11], é aquilo que é, constelação de imagens que se acumulam no presente, e o presente, por sua vez, é aquilo que *age*.

Entendemos que a escuta do lofi hip hop Brasil passa por dois agenciamentos importantes: o do tempo, que permite a (res)significação da brasilidade por meio da reterritorialização dos signos que residem nas sonoridades das músicas «originais», cristalizando signos mais nucleares à música brasileira. O outro é o agenciamento da baixa definição, que permite a emergência de linhas de fuga dos signos de brasilidade, desterritorializando-os. Este filtro é o que permite a reorganização dos hábitos de escuta, permitindo aos ouvintes contemporâneos reconhecer nas músicas repaginadas pelo lofi hip hop Brasil, novos signos.

Por fim, cabe tentar compreender como o lofi hip hop Brasil reflete os desafios políticos, sociais e econômicos do tempo presente. A MPB dos anos 1960 e 1970, sabemos bem, enfrentou os horrores da ditadura militar driblando os censores com metáforas e encadeamentos harmônicos e melódicos robustos. Essa mesma MPB, agora sob a roupagem do lofi hip hop, encontra hoje um povo precarizado, perdendo direitos trabalhistas, isolado em *home office*, sofrendo de ansiedade e sem perspectivas para o futuro. O lofi hip hop Brasil, com sua suavização sonora e redução de dinâmicas visando a remediação da saúde mental para o aumento da produtividade evidencia, em sua sonoridade, as contradições do capitalismo tardio.

Referências

Bergson, Henri. 2006. *Memória e vida*. São Paulo: Martins Fontes.

Conter, Marcelo B. 2016. *LO-FI: Música pop em baixa definição*. Curitiba: Appris.

Deleuze, Gilles. 2017. *Post-scriptum* sobre as sociedades de controle. In: Deleuze, Gilles (eds). *Conversações*. São Paulo: Ed. 34.

[11] Bergson, Henri. *Memória e vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Eno, Brian. 2013. «Ambient music». In: Cox, Christoph; Warner, Daniel (Orgs.). *Audio culture*: readings in modern music. New York: Bloomsbury.

Fischer, Mark. 2020. *Realismo capitalista: é Mais Fácil Imaginar o fim do Mundo do que o fim do Capitalismo?*. São Paulo: Autonomia Literária.

Landarini, Sidarta. 2021. *«Sou só uma pessoa triste»: fluxos sonoros-sensoriais no lofi hip hop*. [Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Como requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Sociologia e Antropologia]. Rio de Janeiro.

Lucas, Cássio B. 2022. *Escutas Expandidas e a produção comunicacional de escutas musicais*. [Documento de tese apresentado à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS) como requisito para a obtenção de título de doutor]. Porto Alegre.

Pickering, Michael y Emily Keightley. 2006. «The Modalities of Nostalgia. Loughborough University». *Current Sociology*. Vol.54, No.6: 919–941.

Reynolds, Simon. 2011. *Retromania*: pop culture's addiction to its own past. New York: Faber and Faber.

Rosa, André Santa e Janotti Jr., Jeder. 2019. «Lofi Hip Hop Radio»: Youtube, Música Instrumental e Novas Escuta»s. In: Prata, N.; Pessoa, S. C.; Brandao, V. C (Orgs.). *Desigualdades, gêneros e comunicação*: *olhares de pesquisadores em formação*. São Paulo: Intercom.

A América Latina existe? Latinidades possíveis nas plataformas de streaming de música

Jhonatan Mata
Universidade Federal de Juiz de Fora-UFJF

Resumo

Ao se indagar, na capa de um livro, sobre a existência de uma América Latina, Darcy Ribeiro (2010), cujo centenário de nascimento celebramos em 2022, aponta para um eterno desassossego sobre essa possibilidade, apesar de seu reconhecimento. Baseados nessa unidade geográfica que não é sinônimo de unificação, recorremos à música para pensar latinidades possíveis nas plataformas de *streaming*. Considerando que a dimensão artística permanece operando como potente mantenedora de projetos coloniais em contextos latino-americanos, lançamo-nos a uma análise de conteúdo de canções e artistas em listas de reprodução em três plataformas de *streaming* com possibilidade de pacote gratuito de utilização: *Deezer, Spotify e YouTube Music*. O que e de onde cantam? A quem suas canções, em ritmos, letras e performances sugerem representar? Catalogados como «música latina», artistas de diferentes gêneros musicais, nacionalidades e performances sortidas junto a seus respectivos públicos, apontam para discursos generalizantes, enquanto questionam olhares universais sobre latinidades.

Palavras-chave: streaming; música; Darcy Ribeiro; latinidade; plataforma.

Resumen

Al preguntarse, en la portada de un libro, sobre la existencia de una América Latina, Darcy Ribeiro (2010), cuyo centenario de nacimiento celebramos en 2022, apunta una eterna inquietud sobre esta posibilidad, a pesar de su reconocimiento. Partiendo de esta unidad geográfica que no es sinónimo de unificación, recurrimos a la música para pensar posibles latinidades en las plataformas de streaming. Considerando que la dimensión artística sigue operando como un poderoso soporte de los proyectos coloniales en contextos latinoamericanos, lanzamos un análisis de contenido de canciones y artistas en playlists en tres plataformas de streaming con posibilidad de paquete de uso gratuito: Deezer, Spotify y YouTube Música. ¿Qué y

dónde cantan? ¿A quién sugieren representar sus canciones, en ritmos, letras e interpretaciones? Catalogados como «música latina», artistas de distintos géneros musicales, nacionalidades y variadas actuaciones con sus respectivos públicos, apuntan a discursos generalizadores, al tiempo que cuestionan visiones universales sobre las latinidades.

Palabras clave: streaming; música; Darcy Ribeiro; latinidad; plataforma.

Jhonatan Mata

Docente no Programa de Pós Graduação em Comunicação-UFJF. Jornalista, Doutor em Comunicação (Ecopós-UFRJ).
Email: jhonatanmata@yahoo.com.br

Introdução

«Um pueblo sin piernas, pero que camina», de acordo com a letra do single «Latinoamérica» (2011) da banda porto-riquenha Calle 13 ou que nada por entre «os ríos, canções e o medo», como canta a letra de «Soy loco por ti América» (1968), originalmente gravada na voz de Caetano Veloso e composta por Gilberto Gil e José Carlos Capinam? As questões levantadas pelas duas composições são emblemáticas para que iniciemos nossa reflexão sobre latinidades possíveis cientes da complexidade e mesmo inesgotabilidade deste debate, que hoje também perpassa as plataformas de *streaming*, mas está longe de nelas se encerrar ou se resolver.

As mais de três décadas que separam as duas músicas (sendo a brasileira, cantada em «portunhol», uma espécie de canção-estandarte do Movimento Tropicalista e a segunda, uma mescla de cumbia, tango e salsa premiada com dois prêmios Grammy Latino como Gravação do Ano e Canção do Ano de 2011 (e com participação de artistas do Peru, Colômbia e Brasil)[1] não conseguiram diluir cisões e repetições identitárias, cuja inexorabilidade pretendemos mapear em nosso recorte contemporâneo. Suas letras tratam de temáticas históricas e socioculturais comuns a nosso continente, bem como elementos representativos de uma latinidade que é possível e passível de existir, mas está longe de ser única. E que, por muitas vezes, se forja pela diferença, mais pelo que não se é-pelo que se é de fato, como ressalta Woodward (2000: 26).

[1] A canção integra o quinto do álbum Entren los que quieran. Conta com a participação das cantoras Susana Baca, Totó la Momposina e Maria Rita (do Peru, Colômbia e Brasil, respectivamente).

Assim, para «Un pueblo escondido en la cima»(um povo escondido no topo) e «Soy la fotografía de un desaparecido» (sou a foto de um desaparecido), em uma produção, temos «um país sem nome» na outra. A evocação ao poder e à proteção que vêm da natureza se fazem presentes nas figuras de praias, palmeiras, cordilheiras, sol, chuva, vento, rios, desertos e de outros elementos naturais os quais «não se pode comprar», em nítido recado às múltiplas instâncias colonizadoras de ontem e de hoje.

A origem francesa da palavra performance, o termo «parfounir» remete à colocação em forma, de um tempo de exposição. Nesta situação, trata-se de uma «vida» que ganha formato na medida em que é exposta a múltiplos olhares, momento em que o «um» é exposto aos «outros». Na condição de «performers» de uma suposta latinidade, termo emprestado de Latour (1989), consideramos que artistas e seus respectivos públicos são mobilizados a partir de códigos específicos, que mapeamos neste trabalho. Entendendo o conceito de *streaming* ancorado na distribuição de conteúdo que desonera discos rígidos (HDs), atentamo-nos para os casos de rigidez e flexibilidade discursivas presentes nas listas pesquisadas. Remixando grandes produções e artistas independentes, o compartilhamento online de material altera os perfis de quem produz e de quem consome música. E oferece tanto a possibilidade de uma representatividade de artistas e gêneros mais plurais como também a utilização de rotulagens regionais como mero verniz mercadológico. O conceito de «canção das mídias» (Valente 2003) alinhava a respectiva proposta, já que buscamos compreender como a canção expressa, informa, corrobora, apresenta traços da cultura da qual faz referência e à qual se vincula. E de que modos suas potencialidades podem ser reforçadas por meio desses vínculos, a partir do momento em que se fala de uma ascensão da música latina ao «*mainstreaming*» da indústria fonográfica.

Darcy para compreender latinidades no *streaming*

Com 569 milhões de habitantes, a América Latina que habita a vida e obra de Darcy Ribeiro viceja para além dos números ou de uma reconhecida continuidade continental. A pertinência e atualidade de muitas de suas respostas – mas sobretudo questionamentos – para compreendermos os traços e tendências de uma suposta «latinidade» no *streaming* levaram-nos a recorrer ao pensador de um modo amplo, que ultrapassa qualquer intenção legítima de homenagem e desemboca no campo do revisional e da aplicabilidade contemporânea de suas teorias e práticas. O organizador de sua obra, Eric Nepomuceno, já adianta, no texto de apresentação de «A América Latina existe?» que a questão da «latinoamericanidad» era, para Ribeiro «algo

essencial como respirar», além de pensar o Brasil a partir de uma imersão regional quando já era potente a ideia da existência de um «eles» (os latino-americanos) e o «nós», os brasileiros.

O Brasil de 2022 precisa conviver, nas múltiplas telas e fora delas, com distinções históricas, linguísticas, geográficas e diplomáticas, dentre outras que podem ser responsáveis por nossa complexa relação com a identidade latina. Que faz com que apenas 4% dos brasileiros (ante uma média de 43% de outros seis países latinos) se considerem latino-americanos[2].

Por outro lado, recentes vitórias da artista brasileira Anitta, em espaços relevantes para divulgação e premiação dos trabalhadores da indústria da música, inserem e reconhecem o Brasil na esfera de uma «latinoamericanidad» e mesmo brasilidade promissoras, refutando a correlação limitada entre mistura de raças e atraso econômico e social, já combatida por Ribeiro em sua defesa de uma desidealizada, mas possível integração latino-americana. Neste cenário e voltando-nos ao recorte desta pesquisa, poderíamos pensar nestas plataformas como promotoras de sismos, ainda que tímidos, capazes de contribuir para a união da latinoamérica, esse arquipélago de ilhas que se comunicam mais com os grandes centros mundiais do que para dentro? Considerando – mas relativizando – as fronteiras físicas da América Latina, como a cordilheira desértica e a selva impenetrável, bem como barreiras socioeconômicas e comunicativas, como o acesso e qualidade da internet disponível e os desertos de notícias, qual o papel das plataformas de streaming de música nessa espécie de desbravar-já que de «descobrimentos etnocidas» estamos enfadados – ou mesmo em aprofundar o significado da existência em conjunto dessa América específica?

Em paralelo, ressaltamos os dados ofertados por Garret para o site TechTudo, ao apontar que os serviços de streaming de música foram responsáveis por quase 80% de todo o faturamento da indústria em 2019, movimentando 8,8 bilhões de dólares.[3] Apresentadas projeções que justificam nossa incursão, procederemos, a seguir, à análise de conteúdo de listas de reprodução de plataformas de música, ancorados em categorizações nascidas das reflexões

[2] Argentina, Chile, Colômbia, México, Equador e Peru também integram a análise. Os resultados estão na edição 2014/2015 do projeto *The Americas and the World: Public Opinion and Foreign Policy* (As Américas e o Mundo: Opinião Pública e Política Externa), coordenado pelo Centro de Investigação e Docência em Economia (Cide) do México, em colaboração com universidades da região.

[3] Garret, Filipe. 2020. «Relembre a evolução do streaming de vídeo e música entre 2010 e 2020». Em: *TechTudo* (14/12/2020). https://www.techtudo.com.br/noticias/2020/12/relembre-a-evolucao-do-streaming-de-video-e-musica-entre-2010-e-2020.ghtml (Acesso em 02/09/2022).

de Darcy Ribeiro sobre a América Latina. Ressaltamos tratar-se, em função das dimensões exigidas para o livro de atas, de compilado dos achados de pesquisa macro, que integra reflexões tecidas junto ao Projeto «Música para olhos e ouvidos», sediado na UFJF.

Soy loco por ti, streaming: análise das latinidades possíveis no Youtube Music, Spotify e Deezer

A análise de conteúdo proposta por Laurence Bardin (2011) será utilizada para mapear a aparição de aspectos reiterados nas mensagens das canções e playlists disponibilizadas nas plataformas Deezer, Spotify e YouTube Music (acessadas via aplicativo de cada em 31/08/2022 e na categoria de perfil gratuito). A autora demarca elementos - palavras, conceitos, símbolos- chave do texto, para aferir sua frequência e sua significação- o processo de categorização. Os critérios de organização de nossa análise seguiram as seguintes etapas: a pré-análise, a exploração do material e o tratamento dos resultados. Em momento inicial de pré-análise procuramos pelos termos «latina», «latino» e «latin» nos três buscadores de playlists das plataformas. Dessa forma, ao invés de demarcar um recorte temporal, nossas escolhas permitiram mapear, de modo mais fluído e completo, músicas e artistas de épocas sortidas. O objetivo aqui foi incluir toda e qualquer menção aos termos de interesse (que mapeiam latinidades), incluindo todos os gêneros que foram inseridos nestas playlists. Desse modo, seguimos regras fundamentais da análise de conteúdo, como a exaustividade, que sugere esgotar todo o assunto sem omissão de nenhuma parte; a representatividade, onde nos preocupamos com amostras que representem o universo; homogeneidade, que trata de dados que remetem ao mesmo tema (latinidades), coletados por meio de técnicas iguais e exclusividade, onde se postula que um elemento não deve ser classificado em mais de uma categoria.

Leveza, domesticidade, velocidade e vigor

Na análise de conteúdo, optamos por selecionar playlists que fossem exclusivamente criadas e disponibilizadas em destaque pelas próprias plataformas. Desse modo, evitamos listas de reprodução elaboradas por terceiros, tarefa que resultaria em outra instigante pesquisa paralela, pautada inclusive na participação do público. Assim, operamos também com o mapeamento de «intenções» e promessas de leitura sobre latinidades feitas por essas plataformas a seus respectivos públicos. O material apresentado com a credencial «principal resultado» na plataforma YouTube Music é a

pasta/playlist intitulada «Casa Latina» (2022), que comporta 100 canções, totalizando 6h37m de material. Como playlists em destaque, temos nove pastas: «Zumba para torrar calorias» (60 músicas), «Pitada Latina: inspirados no reggaeton», «Onda Latina» (80 músicas), «Pop latino para viagem» (85 músicas), «Al Milión» (50 músicas), «Roda punk latina» (30 múscas), «Muévelo, muévelo»(81 músicas) , «Hits do pop latino» (93 músicas) e «Pop Latino e alegre» (53 músicas). No Spotify, as buscas têm como resultado principal a playlist: «Viva Latino» (apresentada como «top result») e outras 90 pastas próprias e «oficiais» da plataforma, incluindo as listas «Latin hit mix», «50 Latin classics», «Latin pop classics», «Hot latina summer», «Inspiring latinas», «Energy booster:latin», «Calorcito», «Latin flavor», «Latino Machine», «This is latin music», «Latino Gang» e «Viva latino billion». No aplicativo da plataforma Deezer, a procura resultou em dois provedores de playslists: Deezer Latin Music Editor e Deezer Editor Americas. Juntas, esses dois editores agrupam 22 pastas, cujos títulos incluem «Fuego Latino» como pasta principal e outras intituladas «Caliente», «Vamos a la playa», «Happy Latin hits», «Latinos revelación» e «Especial Grammy Latino 2017». Em seguida, agrupamos as playlists a partir de promessas de latinidades que seus próprios títulos anunciavam, detalhadas nos próximos «t(r)ópicos».

Sabores, calores e outras sensações: as promessas de uma «Casa Latina»

«Família» é o nome do terceiro álbum de estúdio classificado como pop latino, da cantora e compositora cubana-americana Camila Cabello. Lançado em abril de 2022, cuja capa (Imag.1) traz a cantora abraçada a uma prima criança, traziam em destaque sentimentos e conceitos como os de alegria coletiva, resgate de raízes e identidade, conexões com entes queridos, corações abertos e- claro-latinidades.

Imagem 1: Foto da capa do álbum «Família». Foto: Divulgação/Sony Music

Faixa a faixa, o conceito do álbum é por nós vislumbrado como um proveitoso exemplo para um dos achados principais de nossa pesquisa: a ideia de uma «casa latina», pautada nas mobilizações de afeto e vínculos que as latinidades musicadas podem evocar. O sintoma foi perceptível não apenas na plataforma YouTube Music, em sua lista de destaque «Casa Latina», que traz um sofá como arte da pasta e cuja descrição é «Sua seleção diária de sons latinos para toda família», mas por toda a nossa incursão nas 3 plataformas analisadas. «Pitada latina» (YouTube Music), «Latin Flavor», «This is the Latin brothers», «Calorcito», e Latinos Unidos (no Spotiffy) e «Caliente», «Happy Latin hits» «Vamos a la playa», «Sabor Latino» e «Fuego Latino» (Deezer) exemplificam a «atmosfera» desse tipo de caracterização pautada em conceitos como calor (de sentimentos e de temperaturas), promoção de uma felicidade inocente e genuína e exaltação aos laços afetivos e relacionamentos humanos.

Essa recorrência pode ser compreendida a partir de uma releitura de Darcy Ribeiro ao mapear as peculiaridades da América Latina. Sem deixar de reconhecer a vasta literatura produzida, sobretudo, por antropólogos a respeito das singularidades das populações latino-americanas, bem como a questão da fenotipia como condicionadora de inferioridade e preconceitos, Ribeiro (2010: 30) pontua que «aqui, também, as semelhanças são mais significativas que as diferenças, já que todos esses contingentes estão plenamente «americanizados». Assim, carregando as heranças de todas as matrizes da humanidade» (2010: 35) os «neoamericanos» se sobressaem como a unidade de produto resultante da expansão ibérica.

Velocidade, energia e vigor: traços e tendências de uma latinidade Hot Wheels

Constante nas plataformas YouTube Music e Spotify, o fogo simboliza, – e sintetiza – a «força energética» que produz o lucro (Ribeiro 2010: 60) de uma América Latina resultante de novas comunidades humanas ocasionais, até não desejadas. Ou que, em outros termos de Darcy (Ribeiro 2010: 40) um povo que é «combustível humano em forma de energia muscular, destinado a ser consumido para gerar lucros», seja nas minas e canaviais coloniais ou nos latifúndios da internet e do «mainstreaming», de acordo com amplificação contemporânea nossa. «Latino boom», «Latino Machine», «Latin Frequency», «Energy booster;latin», «YouTube Music) são alguns dos exemplos, desta categoria que não foi encontrada nos títulos mapeados na plataforma Deezer.

Já adiantamos, em trabalho anterior apresentado no 18 Musimid, traços daquilo que conceituamos como sendo uma «estética Hot Wheels», presente

e recorrente nas narrativas audiovisuais de artistas da música brasileira e internacional.

Nestas histórias, veículos e humanos se mesclam, se mimetizam. Junto aos gritos de motores, às chamas dos combustíveis, metal e fogo se fundem e operam no forjar de intérpretes humanos-máquinas, que se entregam ao bailar dos trânsitos- miméticos e de veículos - entre o organismo e o meio- ou os meios, já que a comunicação pelo vídeo e pela música também norteia a proposta que desenhamos. Tais relações entre o instintivo, a infância e as origens das representações permitem antever que não é forçosa, portanto, a analogia das produções audiovisuais que analisamos com a assinatura estética da publicidade dos brinquedos da franquia estadunidense Hot Wheels.

No brinquedo ou no clipe, há, conforme percebemos, uma espécie de apologia generalizada ao customizado, ao automatizado e também à infância. E, sobretudo, à velocidade, que parece atuar não apenas no inconsciente coletivo sobre os conceitos de veículo ou auto-móvel como àquela no ritmo do próprio videoclipe e da música na era do streaming. A ideia de movimento para manutenção da «máquina latina», da música latina como suplemento energético disponibilizado nas plataformas estudadas nos dá a dimensão discursiva desta categoria.

«This is latino»: por uma pedagogia da latinoamericanidad

A última categoria que mapeamos direciona para aquilo que classificamos como sendo uma «vontade pedagógica» nos títulos das playlists. Esta fica perceptível a partir de expressões que sugerem ao público um aprendizado a respeito do que seria a América Latina, as latinidades e os latinos e latinas em esferas múltiplas. Vislumbramos duas possibilidades principais de «ofertas de aprendizagens», sendo uma voltada para elencar «o que é latino/a a partir da instância musical e outra que se pauta nos desdobramentos das latinidades para além do reggaeton, explorando representatividades e diversidades rítimicas e de comunidades humanas distintas. Pouco expressiva na plataforma YouTube Music, que conta apenas com a playlist «Roda Punk Latina», a pedagogia das latinidades no streaming de música se apresenta nas plataformas Deezer e Spotify de forma intensiva porém demarcada em termos de abordagem. Na primeira, esse aprendizado se dá principalmente a partir de listas de reprodução que trazem os vencedores de premiações relevantes pelo mundo, como a lista «Especial Grammy Latino 2017», músicas latinas que fizeram história ao longo das décadas («90s Latins Music», «Latino Vibes

hits 2022) e também as latinidades vistas na esfera das representações, a partir de produções realizadas por mulheres, como nas listas «Latinas 2022» e «Womem of Latin Music» ou de negros, como «Black icons of Latin Music» e da comunidade LGBTQIA+, como «Queer Latin» e «Latin Divas».

A plataforma Spotify, em nosso recorte e análise de conteúdo, se apresenta como a plataforma que mais trabalha com essa categoria, criando playlists cujos títulos têm proposições tonais de «dossiês sobre latinidades», como as playlists «This is latino», «This is Latin music», «Latin Kings», «Essenciales» e «This is Latin Island». É também o espaço de respiro das latinidades para além do estilo musical reggaeton, ampliando e amplificando possibilidades de ser/estar latino na música.

Considerações finais

Quem fomos? Quem somos? Quem seremos? Quem indaga é Darcy Ribeiro (2010: 65), ao tratar dessas questões que são também a síntese das perplexidades bolivarianas. Em nosso percurso pelas playlists especificadas, algumas possíveis respostas retomam discursos sobre latinidades que, a depender da abordagem, são nosso antídoto e veneno, secretado por uma espécie de rã-kambô algorítmica. Também conhecida como *Phyllomedusa bicolor*- um nome interessante para uma playlist latina inclusive, o animal[4] de cor verde neon é nativo do Acre do Brasil mas também encontrado em outros países amazônicos, como Bolívia, Colômbia, Guiana, Peru e Venezuela. E é representativo de uma latinidade e de seu eterno exercício para controlar e dosar suas potencialidades, a partir de múltiplas configurações histórico-culturais de povos que têm distintos processos de formação.

Nisso reside a busca sem fim de nossa própria identidade «como gente ambígua, que já não sendo indígena, nem africana, nem europeia, tarda ainda em assumir-se orgulhosamente como o Povo Novo que somos» (Ribeiro 2010: 107). Conforme percebemos, persistem as utopias e quimeras missionárias pautadas num povo «caliente», que por vezes é a força energética do mundo e noutras se põe a bailar com suas despretensões num jardim idílico, configurando idealizadas famílias e sociedades de homens livres e sem pecados (ou cheios de todos eles) que nunca existiu em lugar algum. Como antídoto, talvez possa nos consolar a ideia de nos ancorarmos em ritmos, parcerias artísticas e outros aparatos capazes de auxiliar a América Latina na difícil tarefa de tornar-se uma «entidade política supranacional», com menos uniformidade e mais unidade.

---

[4] Informação disponível em https://www.bbc.com/portuguese/geral/2016/05/160509_sapo_amazonia_remedio_mv. (Acesso em 02/09/2022)

Referências bibliográficas:

Bardin, Laurence. 2011. *Análise de conteúdo*. São Paulo: Edições 70.

Latour, Bruno. 1989. «Les professions». In: Latour, B (eds.). *La Science en Action*: 236-286. Paris: Éditions La Découverte.

Ribeiro, Darcy. 2010. *A América Latina existe*? Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro; Brasília, DF: Editora UnB.

Valente, Heloísa. de A. D. 2003. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera/ FAPESP.

Woodward, Katrhyn, Silva; Tomaz Tadeu da.; Hall, Stuart (org.). 2000. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais* /Toma.Z Thadeu da Silva Petrópolis, RJ:Vozes, 2000.

«C'est la romance de Paris, sous le ciel de Paris!»: as formas de mediatização da música e os mecanismos de memória[1]

Heloísa de A. Duarte Valente
Universidade Paulista (UNIP)

Resumo

Em tempos de consumo de música por plataformas de *streaming*, o conceito de território, como referência geopolítica, tornou-se obsoleto. A música armazenada nas plataformas se fixa como memória midiática, a também a partir dos repertórios musicais analógicos. Analisamos a canção popular francesa que se fixou no Brasil e no mundo, dos anos pós II Guerra Mundial até meados da década de 1970, a partir dos exemplos de Édith Piaf e Charles Trenet, que há mais de 70 anos nos discos elaboraram um imaginário sobre a França, a partir de seu repertório. Como avaliar a experiência de escuta dessas canções, hoje, pelas plataformas de *streaming*? Como as imagens visuais (capas de disco, sobretudo), constroem a semântica das canções e reiteram a cultura midiática? Estas são algumas questões que pretendemos ser analisar, à luz da semiótica da cultura e da mídia

Palavras-chave: Memória; streaming; plataformas midiáticas; canção francesa.

Resumen

En tiempos de consumo de música por las plataformas de *streaming*, el concepto de territorio, como referencia geopolítica, se volvió obsoleto. La música almacenada en las plataformas se fija como memoria mediática, a partir también por los repertorios musicales analógicos. Se analiza la canción popular francesa que se fijó en Brasil y en el mundo, desde los años post II Guerra Mundial hasta mediados de la década de 1970, a partir de los ejemplos de Édith Piaf y Charles Trenet, que hace más de 70 años en los discos

[1] O presente trabalho contou com apoio financeiro da FAPESP (Projeto Pesquisa-Regular) e é resultado parcial do projeto *Sous le ciel de Paris*- a canção francesa, no Brasil (FAPESP, processo 2018/11766-8)

elaboraron un imaginario sobre Francia, a partir de su repertorio. ¿Cómo evaluar la experiencia de escucha de esas canciones, hoy, por las plataformas de *streaming*? ¿Cómo las imágenes visuales (portadas de disco, sobre todo), construyen la semántica de las canciones y reiteran la cultura mediática? Estas son algunas cuestiones que pretenden ser analizadas, a la luz de la semiótica de la cultura y de los medios.

Palabras clave: memoria; plataformas mediáticas; canción francesa

Heloísa de A. Duarte Valente

É musicóloga e semioticista. Estuda as relações entre música, mídia, memória. Fundadora do Centro de Estudos em Música e Mídia – MusiMid e editora-chefe da Revista MusiMid. Email: musimid@gmail.com

Introdução

O texto a seguir dá sequência a um texto apresentado no último Congresso da IASPM-AL e procura seguir as diretrizes que orientaram o Simpósio 4, que dentre seus objetivos principais, preocupou-se em analisar as consequências da complexificação da mediatização técnica na música (enquanto criação, prática e consumo) tendo em conta as diversas etapas históricas (da comunicação de massas às plataformas digitais).

Considerando-se que a circulação da música se faz de maneira praticamente instantânea, pelas plataformas de *streaming*, o conceito de território tornou-se obsoleto, se considerada como referência a geopolítica. Ademais, a música se territorializa a partir de elementos que a cultura, entendida como *mecanismo* seleciona e molda, promovendo sua permanência (memória) ou exclusão (esquecimento) (Lotman e Uspenski 1981). De acordo com os mesmos autores, outros elementos «estranhos» passam a incorporar-se (a «não-cultura» torna-se «cultura»). Incluam-se, ainda, construções do imaginário social (Baitello 2014).

A conformação da memória (midiática), a partir de repertórios musicais envolve o traçado de cartografias, constituição de arquivos e paisagens sonoras que, por sua vez, são moldadas por contextos diversos (sociopolítico, mercadológico, políticas públicas etc.). Tendo em conta estes aspectos, é que desenvolvemos este texto, parte de estudo amplo, sobre a canção popular francesa, no Brasil, dos anos pós II Guerra Mundial até meados da década de 1970, quando a canção lírico-amorosa ganhou grande receptividade, mundialmente. Abordaremos a presença de Édith Piaf e

Charles Trenet: expoentes, *vedettes* de primeira grandeza, Piaf e Trenet ocupam a paisagem sonora[2] e compartilham vários traços em comum: além da contemporaneidade, imprime, cada um deles, um imaginário acerca de seu país, criado e universalizado, por meio do disco, há mais de 70 anos, a ponto de decalcar um imaginário sobre a França e sua música.

Como caracterizar as experiências de escuta desse repertório hoje, que se dá majoritariamente pelas plataformas de *streaming*? Estas se valeriam dos lugares-comuns para reiterar os códigos musicais (a canção) do passado? Considerando que o formato que contribuiu para a composição das formas de imaginário também é configurado pelas imagens visuais (capas de disco, sobretudo), pode-se admitir que a semântica das canções tenha se modificado? Estas são algumas questões que pretendem ser analisadas, à luz das teorias da paisagem sonora e da semiótica da cultura e da mídia dentre outros.

C'est une chanson qui nous ressemble ...

Desde o surgimento do disco, ainda nos anos 1800, verificamos uma realidade inovadora: o advento da esquizofonia (Schafer 2001) rompe com a *presentidade* da performance no tempo e no espaço. Paulatinamente, desde o surgimento da denominada «comunicação de massas» até o advento das plataformas digitais com circulação e distribuição em rede, verifica-se uma complexificação nos processos de mediatização técnica na música, que resultou em modificações contundentes nos eixos referenciais principais (criação, prática e consumo).

Ainda que o disco em vinil tenha recuperado parte do seu prestígio, a fruição de música se faz prioritariamente pelas plataformas de *streaming*. Não se trata de uma nova tecnologia e meio para a escuta de música, mas de *acesso*. Algumas características principais: 1) a escolha do repertório pode ser pré-selecionada pelo ouvinte, mas, geralmente, é feita a partir um algoritmo; o repertório escolhido se encontra guardado em um banco de dados digitais num servidor em local desconhecido, inocentemente denominada «nuvem»; 2) não é possível o consumo contumaz sem haver sinal para Internet e contrato (gratuito ou pago); 3) geralmente, a escuta se é individual, com fones de ouvido. Logo, as plataformas acabam operam em modo semelhante ao rádio tradicional, com programação pré-estabelecida: no posto do radialista, a escolha do ouvinte é realizada por um mecanismo técnico – o algoritmo. Em outros termos: a máquina seleciona.

---

[2] Todo e qualquer ambiente acústico, não importando sua natureza. Schafer, R. Murray, *A afinação do mundo*, São Paulo, Edunesp, 2001.

O que representa a canção popular francesa dos anos pós II Guerra Mundial até meados da década de 1970, nas plataformas? Tomamos o repertório discográfico registrado em Discogs[3], a partir de palavras-chave de caráter geral, em português e francês (canção francesa, *chanson française*) no período delimitado entre 1940 e 1970. À medida que uma listagem de obras aparecia, verificamos uma quantidade significante de discos lançados com peças de repertório de Édith Piaf e Charles Trenet (em vários países). Selecionamos estes artistas com forte presença na cultura midiática francesa, para analisar relações entre características de sua *performance* (Valente 2003), imaginário construído em torno da *persona midiática*[4] e imaginários acerca do país. Neste perfil se consideram as imagens visuais impressas nas capas de discos e sua eventual transposição (ou não) para o repertório armazenado nos bancos de dados das plataformas.

A presença da canção popular francesa, no Brasil, ainda é pouco documentada e não se conhecem acervos específicos publicamente disponíveis. Foi preciso recorrer a livros e periódicos para obter informações a respeito, já que as emissoras de rádio ora não disponibilizam a consulta pública, além de descartarem catálogos de acervo e programação. Homem de Mello e Severiano (1997) registram: *J'attendrai* (1940); *Mam'selle* 1947); *La mer* (1948); *Pigalle* (1945)*; Douce France*, *La vie en rose*, *Dance avec moi* (1949); *C'est si bon* (1950); *Sous le ciel de Paris* (1954); *Cérisier rose et pommier blanc (*1955); *La goulante du pauvre Jean* (1956); *L'hymne à l'amour* (1959); *L'arlequin de Tolède* (1962); *Ma vie* (1965); *Aline* (1966); *Comme d'habitude* (1969)*; Un jour un enfant* (1969); *Je t'aime moi non plus* (1970); *Melancholie* (1977). Eduardo Vicente (2008) apresenta dados recolhidos pelo Nopem (Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado), entre 1965 e 1979. Na lista se encontram em destaque os sucessos franceses: *Ma vie* (Alain Barrière, 1965). *La Bohème* (Charles Aznavour, 1966*) L'amour toujours l'amour* (Four Seasons, 1967), *Um homem e uma mulher* (Maurice e Vander 1967) *Irrésistiblement* (Sylvie Vartan 1969), *Sans amour* (Gilbert 1976).

Uma busca pelo assunto «canção francesa» / «chanson française» no portal Discogs, apresenta respostas genéricas. É preciso aliar à chave de consulta

[3] À falta de uma base de dados consistente. Ademais, os dados da gravação e gravadora são mencionados. No Congresso, apresentamos dados obtidos em Spotify e Deezer. Outras referências cruzadas estão sendo utilizadas, na continuidade deste estudo como, como materiais de imprensa documentando a visita de intérpretes franceses no Brasil, depoimentos de ouvintes e intérpretes locais.

[4] Embora a expressão tenha se tornado corrente, cabe conferir o crédito a Luís Carlos Lopes (2004).

também o subgrupo «vinil» para que não surjam remasterizações ou compilações inexistentes no período estudado. Observa-se um crescente número de lançamentos, a partir da década de 1950, em todo o mundo, especialmente em 1959, 1963, 1964, 1975, 1977.

Lançamentos (1951-1959)	**Lançamentos (1960-1969)**	**Lançamentos (1970-1979)**
▸ 62 1959 ▸ 39 1958 ▸ 12 1957 ▸ 5 1956 ▸ 8 1955 ▸ 8 1954 ▸ 2 1952 ▸ 6 1951 ▸ 7 1950	▸ 39 1969 ▸ 52 1968 ▸ 39 1967 ▸ 55 1966 ▸ 55 1965 ▸ 87 1964 ▸ 77 1963 ▸ 56 1962 ▸ 59 1961 ▸ 57 1960	▸ 42 1979 ▸ 67 1978 ▸ 76 1977 ▸ 68 1976 ▸ 74 1975 ▸ 37 1974 ▸ 45 1973 ▸ 25 1972 ▸ 28 1971 ▸ 43 1970

Tabela 1: hit parade1940-1970, Fonte: Discogs[5]

Charles Trenet e Édith Piaf: Imagem, imaginário, capas de disco e performance

Desde que as capas de disco suplantaram a função de invólucro, estas passaram a fazer parte do projeto do disco – ou melhor, do álbum. Assim, configura um signo compósito, pois a imagem visual constitui elemento da performance (Valente 2003) Além disso, as imagens visuais se fixam na imaginação, fincada na persona midiática / performática do artista:

> *As imagens que se incubam dentro do homem, em suas vísceras, sua pele, seus músculos ou seu cérebro, quando emergem, criam ambientes de sociabilidades – parcerias, complementariedades, cumplicidades – e de cultura – crenças, imaginários, comunhões – que, por usa vez, alimentam*

[5] Respectivamente, extraídos dos endereços (Acesso: 15 de junho de 2023): https://www.discogs.com/pt_BR/search/?limit=100&sort=hot%2Cdesc&q=chanson+fran%C3%A7aise&type=all&type=all&page=1&style_exact=Chanson&decade=1950 ; https://www.discogs.com/pt_BR/search/?limit=100&sort=hot%2Cdesc&q=chanson+fran%C3%A7aise&type=all&type=all&page=1&style_exact=Chanson&decade=1960 ; https://www.discogs.com/pt_BR/search/?limit=100&sort=hot%2Cdesc&q=chanson+fran%C3%A7aise&type=all&type=all&page=2&style_exact=Chanson&decade=1970.

e estimulam a geração e incubação de mais imagens. A este processo chamamos de imaginação: a geração de imagens a partir de sentimentos, sensações, percepções, e seu oposto, a geração de sentimentos e sensações a partir de imagens, ou ainda a criação de imagens a partir de imagens, imagens sobre imagens, que por sua vez, com sua capacidade de captura, evocam sempre emoções, novas ou revistadas, explosivas ou silentes (Baitello Jr, 2014: 22).

Para melhor compreender alguns dos meandros das representações que a canção e sua performance se fixam como elementos de imaginário na memória, tendo como referência seus intérpretes, vale observar estes dois casos: Charles Trenet e Édith Piaf. Praticamente contemporâneos, ambos remetem a uma França que existe nos *cartões postais sonoros* (Valente 2007), assim como memória da cultura midiática.

Charles Trenet, a *Douce France*

Charles Trenet (1913-2001), sempre saltitante e sorridente na sua iconografia e na performance além de cantor, é compositor de um vastíssimo repertório de canções. Associou à a sua imagem, uma atmosfera de alegria, otimismo, em que o passado é constituído de lembranças ternas, embebidas numa nostalgia que se faz ouvir na performance, sobretudo na pronúncia e na prosódia. Sua carreira é interrompida quando convocado a servir na II Guerra. *Douce France* – canção transformada em hino durante a Ocupação traz, em seus versos, evocação do país que ficou para trás, reminiscências da infância; declara amor, incluindo à pátria. Finda a Guerra, em turnê aos Estados Unidos, Trenet estabelece vínculos com notáveis epígonos do jazz: Gershwin, Ellington, Armstrong. Muitas de suas obras (sempre cantadas em francês) serão foxtrotes orientados pela estética do *swing*. Sua atividade artística entra em declínio com a eclosão do rock, retomando-a vinte anos após.

Trenet aparece na iconografia sempre com chapéu. Inicialmente um boné, que logo acabou substituído pelo chapéu voltado para trás, mostrando a testa. Alcunhado «Le fou chantant», tem-se o personagem: lépido, jovial, sorridente.

Figura 1: Charles Trenet em capas de disco e caricatura.
Fonte: Discogs

Édith Piaf, *La vie en rose*

Édith Piaf (1915-1963), teve vida breve. «La Môme». Criou sua *persona midiática* sobre a heroína que tudo supera: corpo franzino, martirizado pelas mazelas ao longo de sua vida. Diametralmente oposta a Trenet, Piaf investe numa performance marcada pela dor -mesmo quando sorri -a começar pela vestimenta. Sua gestualidade enrijecida expande-se com movimento dos braços, mãos espalmadas, tal como escultura de *mater dolorosa*. Sua voz domina o espaço físico – graças à técnica de projeção desenvolvida para cantar nas ruas. Igualmente, Piaf fará muito sucesso nos Estados Unidos e no mundo todo. Suas canções são declarações de amor romântico e à resistência. Sua morte precoce, aliada à competência performática incrementarão a sua *persona midiática*.

Figura 2: Édith Piaf em capas de disco e caricatura. Fonte: Discogs

Trenet e Piaf: a França nos ouvidos

Figura 3: Édith Piaf e Charles Trenet em capas de disco e caricatura.
Fonte: Discogs

Trenet e Piaf se referem ao tempo de sua juventude e idade madura, construindo um retrato de seu tempo, que também formam paisagens sonoras particulares da França e, sobretudo, de Paris, A capital, que tem tradição, história – é também marcada pela memória triste de sucessivas guerras... e sua superação. Ambos os artistas contribuíram para ajudar a inventar uma Paris como o lugar do mundo em que se vive plenamente - e tal criação foi sempre fartamente difundida em todo o mundo. Se parte dessa construção simbólica já se dava pela literatura, sobretudo, com o surgimento do disco, do rádio e do cinema, tais traços seriam fortemente reforçados e reiterados. A experiência sensível da escuta do disco – endossada pelas capas- propicia e favorece a criação de imagens e de um imaginário que as vozes carregam.

Posto isso, cabe estabelecer algumas questões sobre a relação entre esses dois ícones, passados mais de 50 anos do lançamento dos discos. Como tal representação atravessa o tempo pelas plataformas? Estas alteram as formas de consumo e novas formas de sensibilidade impõem-se, não obstante vários elementos da escuta radiofônica permanecerem. Talvez a quebra de continuidade cronológico-temática constitua o maior problema, já que as plataformas não têm como preocupação maior a apresentação de dados sobre o fonograma importado para o seu banco de dados e tampouco costuma estabelecer ligações de natureza estético-histórica.

Ademais, a difusão dos repertórios levou a uma mundialização a tal monta que, de certa maneira, algumas obras se tornaram-se universais, no âmbito da cultura midiática. Assim, relações de pertencimento, bem como referências entre local/global vêm passando por transformações contundentes – justamente, graças ao desenvolvimento dos processos de mediatização. Como dito no início, o conceito de território, tendo como referência a geopolítica tornou-se obsoleto...

Permanência, duração, longevidade são atributos do signo, que se configuram como memória, no seio de uma dada cultura. De acordo com a teoria semiótica da Escola de Tártu, cultura não significa acúmulo de informações. Trata-se de um mecanismo altamente organizado de conservação e descarte dos textos culturais, que incorpora elementos novos, codificando-os, traduzindo-os para outros sistemas de signos.

Os exemplos de Édith Piaf e Charles Trenet apontam que, mesmo com as dificuldades em se traçar uma listagem cronológica dos lançamentos das gravações, ainda é possível se delinear relações entre performance, memória (cultural) e memória midiática: os modelos de performance (cantores, instrumentistas), assim como as características técnicas de produção da versão mediatizada (o disco, sua reprodução radiofônica e outras); as opções dos produtores (determinação prévia de critérios estéticos), o trabalho dos engenheiros de som, no estúdio. O conjunto destes componentes, aliados à configuração da performance e a representação visual do que é originariamente sonoro (iconografia nas capas de disco) resulta numa *imagem do* artista (Baitello 2014), e num *imaginário sobre* o artista, seu lugar e seu tempo. Assim Piaf e Trenet remetem o ouvinte a diferentes imagens e imaginários sobre si e sobre a França.

Considere-se, ainda, a vinculação não apenas os artistas e sua performance, mas as próprias obras como memória. Uma obra se *inscreve no* tempo (às vezes até se desconhecendo sua origem) assim como *descreve o (seu) tempo*. O repertório que surge em uma determinada época –seja música de natureza culta, ou de mero caráter comercial, efêmero compõe paisagens sonoras. Dependendo de sua permanência, pode tornar-se memória, porque a memória da cultura midiática é também memória da cultura. O repertório de Charles Trenet e Édith Piaf, aqui tomados como exemplo, descrevem temas, poéticas composicionais, modelos de performance, gêneros em voga que perduraram por meio século e ainda permanecem, podendo ser percebidos pela escuta.

Em tempos em que as plataformas de *streaming* dominam as formas de consumo de produtos audiovisuais, a reiteração das configurações engendradas sobre a canção francesa, assim como a França, acaba por desempenhar

papel importante na construção e reiteração de um imaginário, criado e universalizado, por meio do disco, há mais de 70 anos, ora traduzidos pela linguagem digital. O que se pode avaliar respectivamente às experiências de escuta desse repertório? Em que medida as plataformas de *streaming* se valem dos lugares-comuns para reiterar os códigos musicais (no caso, a canção)? Estes constituem alguns dos temas em estudo neste projeto, em curso.

Referências bibliográficas:

Baitello Jr, Norval. 2014. «Imagem e emoção: movimentos exteriores e interiores», En: Baitello Jr., Norval e Christoph Wulff (eds.). *Emoção e Imaginação: os sentidos e as imagens em movimento*. São Paulo: Estação das Letras e Cores.

DISCOGS.*Discogs*.com.br. (Consulta em 22/20/2022).

Lopes, Luís Carlos. 2014. *O culto às mídias: interpretação, cultura e contatos.* São Carlos: EdUFSCar.

Lotman, Iúri e Uspenski, Bóris. 1981., «Sobre o mecanismo semiótico da cultura». En, Lotman, I.; Lotman, Iúri; Uspenski, Bóris (eds.). *Ensaios de semiótica soviética*. Lisboa: Livros Horizonte.

Schafer, R. Murray. 2001. *A afinação do mundo*. São Paulo: Edunesp.

Severiano, Jairo e Homem de Mello, Zuza. 1997. *A canção no tempo, 85 anos de músicas brasileiras, Vol. 1, 1901-1957.* São Paulo: Editora 34.

_____. 1999. *A canção no tempo, 85 anos de músicas brasileiras, Vol. 2, 1958-1985*. São Paulo: Editora 34.

Valente, Heloísa de A. 2003. D, *As vozes da canção na mídia.* São Paulo: Via Lettera, FAPESP.

_____. 2007«Canção artística, canção popular, canção das mídias». En Valente, Heloísa de A. (eds.) *Música e mídia. Novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera, FAPESP.

Vicente, Eduardo. 2008. «Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira, 1965–1999», *Revista ArtCultura,* Uberlândia, Vol.10, No.16: 99-117.

SIMPOSIO 5

Musicología de la producción fonográfica en Latinoamérica: los estudios de grabación y su impacto en las cartografías sonoras de la región

Coordinadores
Lisa Di Cione, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional Arturo Jauretche / Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega. lisadic2@gmail.com
Carlos Andrés Caballero Parra, Facultad de Artes y Humanidades del Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín. carloscaballero@itm.edu.co
Marco Antonio Juan de Dios Cuartas, Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid. mjuanded@ucm.es

Presentación

Más de un siglo y medio de grabaciones sonoras nos permite afrontar el análisis del fonograma como «obra» y el proceso de grabación como «práctica compositiva». Estudiar el proceso de conversión de la música en fonograma conlleva fijar el análisis en el uso personal de unos dispositivos cuyas consecuencias estéticas intervienen en el discurso musical que se genera. La grabación representa tanto el procedimiento como el objetivo final de este proceso compositivo, convirtiéndose en un recurso fundamental para el estudio de las prácticas musicales de diferentes épocas y contextos. Es precisamente su «reproductibilidad» la que la convierte en un excelente recurso para la investigación, pero más allá de la revisión *benjaminiana*, no debemos obviar el papel determinante de la grabación como creación en el desarrollo de la música popular desde comienzos del s. XX hasta la actualidad. La grabación como producción artística está directamente relacionada con el desarrollo y comercialización de la música dentro de un sistema capitalista en el que el modelo de negocio se ha tenido que readaptar a cada novedad tecnológica. El productor y el ingeniero, como mediadores del proceso creativo, comparten espacio con otros agentes de la industria musical como el *manager* que supervisa la carrera del artista o el A&R que analiza la viabilidad comercial de su música. Dentro de esta estructura, las oficinas de los sellos discográficos han convivido en un mismo espacio urbano con los estudios de grabación, condicionando los desplazamientos geográficos de los artistas hacia los «centros de influencia». La actividad de los ingenieros y productores acaba definiendo un «estilo de trabajo» y, en consecuencia, un sonido relacionado geográficamente. Como señala Owsinski (2014), los grandes estudios de grabación han ejercido un importante atractivo para los nuevos talentos, que acudían a estos centros para aprender el oficio a través de sus referentes: en este sentido, la tradición y el sistema de aprendizaje basado en la transmisión oral han sido determinantes para configurar estos «centros sonoros de referencia». De este modo, el autor identifica cuatro estilos principales heredados del pasado: Nueva York, Los Ángeles, Londres y Nashville.

El simposio pretende fijar la mirada en el papel que ejercen los centros urbanos en los márgenes de la industria de la grabación discográfica dominante: la mirada a estos centros hegemónicos y las diferentes interpretaciones de sus sonidos característicos, tratando de identificar los elementos distintivos en el uso local de dispositivos importados que son referentes del sonido inglés o estadounidense.

La relación de los estudios de grabación con los entornos urbanos ya ha sido estudiada por diferentes autores (Leyshon 2001, Gibson 2005), pero sigue

siendo necesaria una lectura específica de su impacto en Latinoamérica. El estudio de grabación representa de este modo un espacio de interrelación entre músicos, compositores, productores y otros agentes de la industria discográfica pasando a formar parte de la escena musical local. La gran urbe, como «garante de la calidad sonora», ha generado históricamente desplazamientos de músicos en busca de estos grandes centros de grabación.

Cuando en calidad de coordinadores pensamos la convocatoria para este Simposio, coincidimos en la imperiosa necesidad de invitar a los colegas a reflexionar sobre las particularidades de la producción fonográfica histórica y geográficamente situada. Aunque en diferentes momentos, los tres habíamos participado previamente en diversas reuniones científicas de la *Association for the Study of the Art of Record Production* (ASARP) donde, cada uno a su manera, sintió la necesidad de contar con interlocutores de nuestra comunidad lingüística y afinidad socio-cultural.

La musicología de la producción fonográfica es un área de estudios relativamente reciente, pero que ya cuenta con un desarrollo teórico-conceptual propio para abordar sus problemáticas específicas, donde el estatuto del «fonograma» y las redes socio-técnicas que genera, la historia social de los dispositivos técnicos, sus modalidades de uso y los intercambios discursivos en torno a ellos durante y después de su desarrollo productivo, ocupan un lugar central.

Durante los tres encuentros del Simposio durante el XV Congreso de la Rama Latinoamericana de la *International Association for the Study of Popular Music* (IASPM-AL) «Fronteras, rutas y horizontes en las músicas populares en América Latina», coorganizado junto al Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, realizados entre el 7 y el 10 de septiembre de 2022, se han planteado cuestiones en torno a tres ejes: «tradición analógica y la transformación digital»; «mediación tecnológica y estudios de grabación» y «procesos de producción fonográfica», en cada uno de ellos se plantearon nuevas ideas, interrogantes y problemas que hacen al trazado de una cartografía sonora de la región.

En el primer caso, se abordaron problemáticas propias del proceso de transición entre lo que podríamos considerar dos paradigmas sociotécnicos marcados por rupturas, pero también continuidades que darían lugar a situaciones que, a primera vista, podrían parecer contradictorias, donde se ponen en tensión los binomios «homogeneidad/disparidad», «centro periferia» y «autogestión / dependencia», tal como vimos en el trabajo de Carlos Caballero Parra sobre el sonido de dos discográficas de la ciudad de Medellín; en el trabajo de Lisa Di Cione sobre la idea de «brecha tecnológica» y

el desarrollo de una «estética de la precariedad» entre los rockeros argentinos de las décadas de 1970 y 1980 y; en la presentación de Sebastián Muñoz sobre el trabajo de los beatmakers de Santiago en las décadas de 1980 y 1990.

En el segundo caso, se abordaron cuestiones derivadas específicamente de la mediación tecnológica que abarcan prácticamente toda la historia de la producción fonográfica, desde la emergencia del fonógrafo hasta la actualidad. Marta Ulhoa compartió su trabajo sobre el tratamiento de las voces femeninas en las primeras grabaciones realizadas por Fred Finger para la Casa Edison en Brasil, Marco Antonio Juan de Dios Cuartas reflexionó sobre la movilidad de los productores generados por la localización de los grandes estudios de la era de grabación electromagnética y lo que puede ser entendido como un proceso de estandarización deliberado entre los grandes centros de producción anglosajones y la expansión de la multinacional RCA en otras regiones y, finalmente, los cambios en las prácticas de producción a partir del uso extendido del «Autotune» con finalidades estéticas complejas en la actualidad que nos trajo Cristian Villafañe.

Los trabajos reunidos en el tercer encuentro, en cambio, están focalizados en algunos casos concretos de producción fonográfica que constituyen un paso adelante frente al vasto repertorio producido regionalmente sobre el cual no hemos desarrollado análisis sistemáticos y que forman parte de la memoria sonora de la región. Los tres trabajos, a su manera, son casos relevantes para el estudio de lo que consideramos el patrimonio sonoro iberoamericano.

Los coordinadores agradecemos especialmente a las autoridades de la IASPM-AL por este maravilloso Congreso, a la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso por la enorme generosidad y hospitalidad brindada durante nuestro encuentro, tanto como al personal técnico y a los asistentes por el entusiasmo y la camaradería durante todo el tiempo que duró este simposio.

Apresentação

Mais de um século e meio de registos sonoros permite-nos analisar o fonograma como uma «obra» e o processo de gravação como uma «prática composicional». Estudar o processo de conversão da música num fonograma implica fixar a análise na utilização pessoal de dispositivos cujas consequências estéticas intervêm no discurso musical gerado. A gravação representa simultaneamente o procedimento e o objetivo final deste processo composicional, tornando-se um recurso fundamental para o estudo de práticas musicais de diferentes épocas e contextos. É justamente a sua «reprodutibilidade» que a torna um excelente recurso de pesquisa, mas para

além da revisão benjaminiana, não podemos deixar de considerar o papel determinante da gravação como criação no desenvolvimento da música popular desde o início do século XX até aos nossos dias. A gravação como produção artística está diretamente relacionada com o desenvolvimento e comercialização da música dentro de um sistema capitalista em que o modelo de negócio teve de se readaptar a cada novidade tecnológica. O produtor e o engenheiro, enquanto mediadores do processo criativo, partilham espaço com outros agentes da indústria musical, como o manager que supervisiona a carreira do artista ou o A&R que analisa a viabilidade comercial da sua música. Nesta estrutura, os escritórios das editoras discográficas têm coexistido no mesmo espaço urbano que os estúdios de gravação, condicionando os movimentos geográficos dos artistas em direção aos «centros de influência». A atividade dos engenheiros e produtores acaba por definir um «estilo de trabalho» e, consequentemente, um som geograficamente relacionado. Como refere Owsinski (2014), os grandes estúdios de gravação constituíram um importante pólo de atração para novos talentos, que se deslocavam a estes centros para aprender o ofício através dos seus referentes: neste sentido, a tradição e o sistema de aprendizagem baseado na transmissão oral foram decisivos na formação destes «centros sonoros de referência». Desta forma, o autor identifica quatro estilos principais herdados do passado: Nova Iorque, Los Angeles, Londres e Nashville.

O simpósio pretende analisar o papel dos centros urbanos à margem da indústria fonográfica dominante: o olhar sobre esses centros hegemónicos e as diferentes interpretações dos seus sons característicos, tentando identificar os elementos distintivos no uso local de dispositivos importados que são referentes do som inglês ou americano.

A relação dos estúdios de gravação com os ambientes urbanos já foi estudada por diferentes autores (Leyshon 2001, Gibson 2005), mas uma leitura específica do seu impacto na América Latina ainda é necessária. O estúdio de gravação representa, assim, um espaço de inter-relação entre músicos, compositores, produtores e outros agentes da indústria fonográfica, tornando-se parte da cena musical local. A cidade grande, como «garantidora da qualidade sonora», gerou historicamente o deslocamento de músicos em busca desses grandes centros de gravação.

Quando nós, coordenadores, pensámos na convocatória deste Simpósio, concordámos com a necessidade imperiosa de convidar colegas a refletir sobre as particularidades da produção fonográfica histórica e geograficamente situada. Embora em momentos diferentes, nós os três já tínhamos participado anteriormente em vários encontros científicos da Association for the Study

of the Art of Record Production (ASARP) onde, cada um à sua maneira, sentimos a necessidade de ter interlocutores da nossa comunidade linguística e afinidade sócio-cultural.

A musicologia da produção fonográfica é uma área de estudo relativamente recente, mas já tem o seu próprio desenvolvimento teórico e concetual para abordar os seus problemas específicos, onde o estatuto do «fonograma» e as redes sócio-técnicas que gera, a história social dos dispositivos técnicos, as suas modalidades de utilização e as trocas discursivas em torno deles durante e após o seu desenvolvimento produtivo, ocupam um lugar central.

Durante os três encontros do Simpósio durante o XV Congresso do Ramo Latino-Americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular (IASPM-AL) «Fronteiras, rotas e horizontes na música popular na América Latina», coorganizado com o Instituto de Música da Pontifícia Universidade Católica de Valparaíso, realizado entre 7 e 10 de setembro de 2022, foram levantadas questões em torno de três eixos: «tradição analógica e transformação digital»; «mediação tecnológica e estúdios de gravação» e «processos de produção fonográfica», em cada um dos quais foram levantadas novas ideias, questões e problemas que fazem o esboço de uma cartografia sonora da região.

No primeiro caso, abordaram problemas inerentes ao processo de transição entre o que poderíamos considerar dois paradigmas sociotécnicos marcados por rupturas, mas também por continuidades que dariam origem a situações que, à primeira vista, poderiam parecer contraditórias, onde os binómios «homogeneidade/disparidade», «centro/periferia» e «autogestão/dependência» são colocados em tensão, como vimos no trabalho de Carlos Caballero Parra sobre o som de duas editoras discográficas na cidade de Medellín; no trabalho de Lisa Di Cione sobre a ideia de «brecha tecnológica» e o desenvolvimento de uma «estética da precariedade» entre os roqueiros argentinos nos anos 1970 e 1980, e na apresentação de Sebastián Muñoz sobre o trabalho dos beatmakers de Santiago nos anos 1980 e 1990.

No segundo caso, foram abordadas questões derivadas especificamente da mediação tecnológica, cobrindo praticamente toda a história da produção fonográfica, desde o aparecimento do fonógrafo até à atualidade. Marta Ulhoa partilhou o seu trabalho sobre o tratamento das vozes femininas nas primeiras gravações realizadas por Fred Finger para a Edison House no Brasil, Marco Antonio Juan de Dios Cuartas reflectiu sobre a mobilidade dos produtores gerada pela localização dos grandes estúdios da era da gravação electromagnética e o que pode ser entendido como um processo de padronização deliberada entre os grandes centros de produção anglo-

saxónicos e a expansão da multinacional RCA noutras regiões e, finalmente, as mudanças nas práticas de produção fonográfica no Brasil, por fim, as mudanças nas práticas de produção a partir da generalização do uso do «Autotune» para fins estéticos complexos na atualidade, trazidas por Cristian Villafañe.

Os trabalhos reunidos no terceiro encontro, por outro lado, centram-se em alguns casos específicos de produção fonográfica que constituem um passo em frente em relação ao vasto repertório produzido regionalmente sobre o qual não desenvolvemos análises sistemáticas e que fazem parte da memória sonora da região. As três obras, à sua maneira, são casos relevantes para o estudo do que consideramos ser o património sonoro ibero-americano.

Os coordenadores agradecem especialmente às autoridades da IASPM-AL por este magnífico Congresso, à Pontificia Universidad Católica de Valparaíso pela enorme generosidade e hospitalidade oferecida durante o nosso encontro, assim como ao pessoal técnico e aos assistentes pelo seu entusiasmo e camaradagem durante todo o tempo que durou este simpósio.

Referencias bibliográficas

Gibson, Chris. 2005. «Recording Studios: Relational Spaces of Creativity in the City». *Built Environment*, Vol. 31, No. 3, *Music and the City*, pp. 192-207.

Leyshon, Andrew. 2001. «Time-space (and digital) compression: software formats, music networks, and the reorganisation of the music industry». *Environment and Planning A*, 33, pp. 49-77. https://doi.org/10.1068/a3360

Owsinski, Bobby. 2014. *The mixing engineer's handbook*. Boston: Thomson Course Technology.

Los estudios de grabación en Santiago de Chile en el período 1973 - 1989: entre la sobrevivencia de una industria y el rol formativo en la generación post-dictadura

Sergio Araya Alfaro
Universidad Alberto Hurtado

Resumen

El sonido grabado constituye una suerte de fotografía sonora y como tal un correlato historiográfico que durante la dictadura militar permitió a la industria discográfica sobrevivir bajo nuevos parámetros y transformarse en un agente pedagógico.

Adicionalmente, los espacios de grabación independientes permitieron formas de producción y nuevas escenas, evidenciando la existencia de públicos y demostrando que la producción ahora guardaba relación con un manejo diferente del material musical. Finalmente el sonido grabado reactivó la industria, renovando la figura del «ídolo», mientras que la traslación del músico desde la cabina de grabación al rol de productor tuvo en el *thrash* un ejemplo de la rearticulación de la triangulación Músico - Estudio de Grabación - Compañía Discográfica, primer paso para una autogestión que obligaría a los músicos y sellos a una mirada en 360 grados del fenómeno musical.

Palabras clave: Técnicos de grabación; estudio de grabación; producción musical; modos de reproducción; industria.

Resumo

O som gravado constitui uma espécie de fotografia sonora e como tal correlato historiográfico que durante a ditadura militar permitiu que a indústria fonográfica sobrevivesse sob novos parâmetros e se tornasse um agente pedagógico.

Adicionalmente, os espaços de gravação independentes permitiram formas de produção e novas cenas, evidenciando a existência de audiências e demonstrando que a produção passou a estar relacionada com uma maior gestão do material musical. Por fim, o som gravado reativou a indústria,

renovando a figura do «ídolo», enquanto a passagem do músico da cabine de gravação para a função de produtor teve no *thrash* um exemplo da rearticulação da triangulação músico - estúdio de gravação - gravadora empresa, o primeiro passo para a autogestão que obrigaria músicos e gravadoras a um olhar de 360 graus.

Palavras-chave: Técnicos de gravação; estúdio de gravação; produção musical; modos de reprodução; industria.

Sergio Araya

Lic. en Teoría e Historia del Arte y Mg. en Musicología Latinoamericana. Integra el Grupo de Investigación sobre Música Grabada (España) y el Grupo de Estudio de Musicología de la Producción Fonográfica (Argentina). Autor del libro «Chile sin ecualizar: conversaciones sobre Música Popular Chilena» (2021). Email: sergioaraya.magister@gmail.com

El aspecto formativo al que alude el presente artículo guarda directa relación con el vuelco que sufrió el rol de productor al interior del estudio de grabación y el surgimiento de estudios de grabación particulares como espacios que albergaron nuevas propuestas. En ese sentido es importante considerar lo que plantea Ricardo García, figura emblemática de la industria discográfica chilena fallecido el año 1990, cuando señala que «...hay formas y tratamientos que no podrían haber existido antes del 73» (Araya 2016: 73). Y esto evidentemente, se relaciona con el contexto en que nacen las nuevas músicas y sonidos.

Los estudios de grabación permitieron que –a nivel país– se fueran recuperando lentamente los espacios públicos por medio de la música, la publicidad y las cortinas de programas de radio y televisión, modificando el paisaje sonoro y propiciando una escucha estructural en contraposición a una escucha irresponsable, propia de un sujeto no reflexivo, de acuerdo a lo planteado por Peter Szendy (2003).

En esta etapa, la tecnología jugará un rol determinante para vehicular las propuestas y encriptar los nacientes discursos anti-dictadura. En ese sentido la aparición del casete compacto como soporte de registro y reproducción va a ser decisiva y su rol definitivamente podemos catalogarlo como subversivo, [1]

[1] El dispositivo había sido puesto en el mercado el año 1962 por la firma Philips originalmente para dictado, pero su rápida evolución hizo que se masificara en la década del '70.

pues propagó las propuestas contraculturales por medio del consumo privado que se daba en gran medida por medio del personal estéreo, dispositivo de reproducción que con el nombre comercial de «Walkman», la firma japonesa Sony había puesto en el mercado el año 1979. Señalemos también que la autonomía discursiva del casete es tan innegable como relevante a partir de la década del '80. Se instala con este formato lo que George Yúdice (2007) denomina «copia social de la música», evitando hablar de «piratería» al no mediar un afán de lucro sino más bien un genuino deseo de compartir una experiencia sonora.

Esto trajo como consecuencia grabaciones y regrabaciones domésticas donde la calidad del sonido era deficiente, pero que definitivamente estaba amparada por la premisa de «propagar contenidos más que promocionar artistas», de acuerdo a lo planteado por González, Ohlsen y Rolle (2009). Esto, que podría considerarse una ilegalidad, se ve relativizado por lo planteado por Michael Chanan (1995) cuando señala que «las grandes corporaciones han puesto en el mercado dispositivos que transgreden las leyes del mercado».

De esta forma, llega a instalarse en la memoria colectiva local un universo que hemos denominado «marcas sonoras» y que son aquellas canciones y sonidos que no abandonarán jamás la memoria de un país que –pese al control ejercido por la dictadura– supo encontrar en la música una vía de escape. En esta línea de tiempo 1973 - 1989, es importante señalar que destacan las marcas sonoras relacionadas con la publicidad televisiva y radial como el «personal estéreo» de la marca nacional IRT, las bicicletas CIC y la marca de productos lácteos SOPROLE, así como las de programas de televisión que alcanzaron alta sintonía, como el programa humorístico «Jappening con Ja». Especial mención merece el característico redoble de la radioemisora Cooperativa, claro indicio de noticias de índole político en un momento en que los medios de comunicación en su gran mayoría estaban controlados o intervenidos.

En lo relacionado estrictamente a lo musical existen algunos ejemplos necesarios de destacar por su relevancia y la proyección que tuvieron en el tiempo y que pasamos a describir.

a) Brevemente gente / (Raúl Alarcón - Florcita Motuda) [2]

Con esta canción Raúl Alarcón se presenta en la competencia del Festival de Viña del Mar el año 1977, y desde una performatividad reñida con la formalidad interpela al poder existente y deja una marca indeleble en la Historia de la Música Popular Chilena con una canción compuesta e interpretada desde la alteridad.

[2] Ver presentación en https://youtu.be/kJlsuf2Txk4 (Acceso: 09/08/2023).

b) El tiempo en las bastillas / Fernando Ubiergo

Composición del cantautor Fernando Ubiergo, ganadora del Festival de Viña del Mar el año 1978 e incluida en el disco grabado el mismo año para RCA Victor y que lo consagra definitivamente en su faceta autoral y que por medio de la multi-versión de la que es objeto en la serie televisiva «Los 80»,[3] contextualiza un pasado cercano para las nuevas generaciones.

c) Una lágrima en la garganta / Zalo Reyes

Grabada por el cantante para EMI Odeón como parte del álbum «Llorando mi pena» el año 1979, con el paso del tiempo –y después de una exitosa presentación en la XXIV versión del Festival de Viña del Mar el año 1983 y posterior incursión en México– «Una lágrima en la garganta» lo transforma paulatinamente en un artista de culto para los jóvenes de las décadas noventa y siguientes, alcanzando ribetes *kitsch* y a partir de ello en un constructo con aristas estéticas hasta su muerte en agosto del 2022.

d) Mentira / Buddy Richard

Esta canción confirma la permanente labor compositiva del cantautor veinte años después de grabar el primer disco en directo en Chile, registro realizado por el técnico Fernando Mateo en el Teatro Astor con el estudio portátil de RCA Victor el 10 de diciembre de 1969. Realza su importancia el hecho de haber sido versionada por figuras de renombre internacional, como la intérprete argentina Valeria Lynch.

e) Aconcagua / Los Jaivas

Constituye la única canción del disco homónimo del grupo Los Jaivas –fechado el año 1982– que fuera grabada y mezclada en los Estudios Sonotec de Santiago de Chile precisamente por Fernando Mateo,[4] y que los lleva de regreso al escenario de la Quinta Vergara el año 1983, entregando al público gran parte de un repertorio que sólo había sido escuchado en grabaciones hasta ese momento y de manera en cierto modo encubierta por lo que la agrupación representaba en términos ideológicos. Los restantes *tracks* del disco fueron grabados previamente en Francia, en los estudios Pathé Marconi por el técnico de la agrupación, Daniel Michel.

---

[3] Serie que recrea la vida de una familia en el Chile bajo dictadura. Emitida por el entonces Canal 13 –hoy T13– cuenta con siete temporadas y el primer capítulo data del 12 de octubre del 2008. Entre las versiones realizadas destacan las de Difuntos Correa, Francisca Valenzuela y Pedro Foncea junto a C-Funk.

[4] Mateo había grabado el año 1972 el disco conocido como «La ventana», publicado en enero de 1973, que incluye los clásicos «Mira niñita» y «Todos juntos».

f) Llegó volando / Patricio Manns - Óscar Andrade

Canción incluida por Andrade en su disco «Vida», grabado para el sello SYM el año 1983. Compuesta por Patricio Manns –figura emblemática de la Nueva Canción Chilena, movimiento asociado al gobierno de la Unidad Popular liderado por Salvador Allende– sufre una modificación en su letra –autorizada por Manns– para sortear la censura y tener no sólo una alta rotación radial sino también presencia en una televisión absolutamente controlada.
En consecuencia, Andrade presentifica la ausencia de un compositor fundamental de la música popular chilena y con ello configura un oyente determinado en un nuevo tiempo.

g) El baile de los que sobran / Los Prisioneros

En este caso es importante señalar que a pesar de haber sido editada el año 1986 como parte del segundo disco de Los Prisioneros –«Pateando piedras»– es una canción que dadas las circunstancias políticas, económicas y sociales de nuestro país jamás perdió vigencia, llegando a transformarse –junto a «El derecho de vivir en paz» del cantautor Víctor Jara– prácticamente en un himno de las nuevas generaciones, teniendo una relevancia absoluta a partir del denominado estallido social de octubre del 2019 iniciado en la capital de nuestro país.

El éxito logrado por el primer disco de esta agrupación –«La voz de los 80»– sería de vital importancia para lo que vendría después. Registrado el año 1984 por el técnico Francisco Straub en un estudio de ocho pistas para Fusión Producciones y distribuido posteriormente por EMI, permitiría a su líder Jorge González enfrentar la grabación de «Pateando Piedras» considerando el estudio de grabación como un instrumento más, lo que ampliaría exponencialmente las posibilidades sonoras de la agrupación, acercándola a una estética *techno* y *new wave*. Si el primer disco lo había marcado la base guitarra - bajo - batería, el segundo disco –grabado por Alejandro Lyon para EMI– estaría marcado por el sonido del sintetizador.

h) «Río, río» (tradicional) / Upa[5]

El caso del grupo Upa es emblemático y muy particular, pues a petición del cineasta Gonzalo Justiniano realizan una versión de una canción tradicional como es «Río, río» para su película «Sussi» del año 1987, cuyos arreglos estuvieron a cargo de Sebastián Piga y María José Levine –saxofonista y tecladista invitada de la agrupación respectivamente– y que se instala en la juventud de los años ochenta con una connotación sónica absolutamente

[5] Revisar audio e imagen del single en https://youtu.be/3GcZTpPzEGI (Acceso: 09/08/2023).

distinta al estar basada en sintetizadores. La marca sonora que aquí resalta la constituyen las líneas con timbre de bronce y órgano, características de la nueva versión.

La versión de Upa constituye además un caso emblemático si consideramos que el recital que diera la agrupación en el ex Estadio Chile [6] con motivo del lanzamiento de su segundo disco «Que nos devuelvan la emoción» –grabado el año 1987 en Estudios Horizonte por el ingeniero Hernán Rojas y que contenía el single– a través del baile ejerce una suerte de exorcismo en un lugar asociado a la tortura y la represión por parte de la dictadura de Augusto Pinochet. El trabajo en estudio agregaría la versión *remix* o extendida del single a cargo del técnico de grabación Óscar López, cuya duración sobrepasa los cinco minutos y destaca los *riffs* que aparecen en la siguiente imagen:

Teclado sintetizador con timbre *brass*.

Teclado sintetizador con timbre *organ*.

Existe acá una intención de desarmar el objeto sonoro y reordenarlo para un oído moderno, lo que conlleva implícitamente una reflexión acerca del sentido aurático de la obra original. Lo interesante es que la versión extendida generó simultáneamente el cambio de dos paradigmas:

a) desde el consumo, al ser más solicitada que la versión oficial incluida en el disco

b) desde la programación radial, pues con su duración de poco más de cinco minutos, escapaba al formato de las canciones de tres minutos y medio que predominaban en ese momento, abriendo la puerta para que algunas emisoras de frecuencia modulada orientadas al segmento juvenil –como las radios Concierto, Carolina, Tiempo y Galaxia entre otras– crearan sus propias versiones extendidas de las canciones más populares del denominado

[6] Actualmente «Estadio Víctor Jara», en honor al cantautor detenido y torturado en ese lugar y posteriormente fusilado en el sector sur de la capital.

«rock latino».[7] Los *remixes* apuntaban indudablemente al baile, una instancia liberadora pero no exenta de una carga ideológica para una generación nacida bajo un régimen totalitario.

En esta etapa marcan presencia como centros de registros los estudios Odeón –presentes desde la década del 50–, ACCUS, Serrano 333, Aries –de propiedad del sesionista José Ureta–, REC y Filmocentro, siendo relevantes los nombres de Alejandro Auad, Franz Benko, Alejandro Lyon, Tito Astete, Francisco Straub, Jorge Esteban, José Luis Corral, Hernán Rojas, Manolo Sáenz y Jaime de Aguirre detrás de la mesa de grabación, a los que se suman quienes habían desarrollado gran parte de su trabajo en las décadas pasadas como Luis Torrejón, el propio Fernando Mateo y Víctor Vidal.

Finalmente, creemos que tan importante como el estudio de grabación fue el trabajo realizado por sellos discográficos determinados, como Alerce, ATTIC y SYM, pues funcionaron como la extensión natural del trabajo realizado en estudios, reforzando con ello el elemento pedagógico para las nuevas generaciones con contenidos anti-dictadura.

Alerce surge el año 1976 de la mano de Ricardo García y Carlos Necochea a partir de la necesidad de registrar una música, idea que implica la intención de legar algo para la posteridad. El slogan «La otra música» acompaña hasta hoy al sello, que tendrá como marca registrada desde sus inicios optar por una música con raíz profunda y alejada del *main stream*.

El sello SYM y su registro fundacional «Sonia canta a Violeta Parra...10 temas de amor» fechado el año 1979 y grabado en Sonotec, resignifica la obra de la cantautora desde la fusión de lenguajes con la voz de Sonia Schrebler, la participación de la agrupación Latinomusicaviva y los arreglos y dirección del fallecido director de orquesta, arreglador y vibrafonista Guillermo Rifo.[8] Es importante consignar que el álbum mezcla los lenguajes de la música docta, el jazz y el folclore en una nueva puesta en valor del trabajo de Violeta Parra en momentos en que su obra estaba vetada.[9]

---

7 Movimiento surgido a mediados de los años 80 –también conocido como «Nuevo pop chileno»– con gran influencia del rock argentino de la época pero que tuvo gran éxito a nivel local y que permitió la visibilidad de propuestas interesantes como Los Prisioneros, Viena, Upa y Electrodomésticos.

8 Latinomusicaviva era el tercer proyecto de Rifo desde la fusión después de Aquila (1974) y Agrupación Hindemith (1976).

9 El año 1980 el director de orquesta francés Paul Mauriat (1925 - 2006) interpretaría en el Festival de Viña del Mar una versión easy listening de «Gracias a la vida» junto a la orquesta del certamen, validando la obra de la compositora en plena dictadura y ante una audiencia gigantesca.

Por su parte, ATTIC Estudio –que funcionó brevemente como sello discográfico– no sólo representa una suerte de punta de lanza de la autogestión en la cadena de producción, sino que sus bajos costos incidieron directamente en la democratización del *thrash* en tanto poética, constituyendo un equivalente de los espacios donde se representaba esta música, como los gimnasios Manuel Plaza y Nataniel en Santiago, y las ciudades de Concepción, Valparaíso, Quilpué y Villa Alemana.

Adicionalmente, Fusión Producciones continuó sumando agrupaciones a su catálogo pop,[10] y Musicavision –de la mano de Chile Films– abrió un espacio para las bandas sonoras de las teleseries, producto televisivo en boga desde inicios de los años ochenta y con plena vigencia en la actualidad.

Una instancia que se suma a este nuevo escenario a partir de la experiencia del registro lo constituyen las salas de ensayo equipadas y acondicionadas considerando la experiencia y las necesidades de los propios músicos, llegando a constituir un espacio donde muchas veces se registraba la primera toma de una grabación que posteriormente tendría una producción más acabada al interior de un estudio.

En conclusión, la rearticulación de los espacios de grabación desde la iniciativa privada en connivencia con una nueva visión del rol de productor musical al interior del estudio de grabación, permitió –en lo inmediato– poner a disposición de un público consumidor de música un abanico amplio de estilos y sonoridades, contribuyendo a la construcción de un relato desde la música grabada, entregando una fotografía sonora –una crónica finalmente– de una época inicialmente silenciada desde el poder político.

Referencias bibliográficas

Araya, Sergio. 2016. *Aproximación a la industria discográfica en Chile 1973 – 1989: Nuevas prácticas y escuchas.* (Tesis de Magister). Universidad Alberto Hurtado. Santiago, Chile.

Chanan, Michael. 1995. *Repeated takes: a short history of recording and his effects on music.* Londres: Verso.

González, Juan Pablo; Ohlsen, Óscar, y Rolle, Claudio. 2009. *Historia social de la música popular en Chile 1950-1970.* Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.

Szendy, Peter. 2003. *Escucha. Una historia del oído melómano.* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.

Yúdice, George. 2007. *Nuevas tecnologías, música y experiencias.* Barcelona: Editorial Gedisa S.A.

[10] Puntualmente Aparato Raro y Nadie.

Produção musical independente e estúdios de gravação no Brasil: o caso dos estúdios Sono-Viso e Isaec nas décadas de 1970 e 1980

Icaro Bittencourt
Instituto Federal Catarinense
Francisco Alcides Cougo Junior
Universidade Federal de Santa Maria

Resumo

A partir do final da década de 1970, disseminaram-se em diversas regiões do Brasil os lançamentos de discos independentes, gravados fora das *majors* ou de grandes gravadoras nacionais. Este trabalho analisa a trajetória de dois estúdios de gravação que foram utilizados por artistas dessa produção independente, que encontraram nesses espaços uma forma viável de produção e gravação de suas obras: Sono-Viso (do Rio de Janeiro) e Isaec (de Porto Alegre). A partir do estudo e da interpretação de fontes jornalísticas, de depoimentos de artistas e produtores, bem como do próprio material discográfico produzido nesses estúdios, o objetivo deste trabalho é analisar as principais características desses locais, apontando semelhanças e diferenças entre eles, e estabelecendo suas relações com a produção musical independente que se desenvolveu no Brasil em fins dos anos 1970 e durante a década de 1980.

Palavras-chave: produção musical independente; estúdios de gravação; música brasileira; Sono-Viso; Isaec

Resumen

A partir del final de la década de 1970, pulularon en diversas regiones de Brasil los lanzamientos de discos independientes, grabados fuera de las majors o de las grandes discográficas nacionales. En este trabajo se analiza la trayectoria de dos estudios de grabación que fueron utilizados por artistas de esa producción independiente, quienes encontraron en esos espacios una forma viable de producción y grabación de sus obras: Sono-Viso (de Río de Janeiro) e Isaec (de Porto Alegre). A partir del estudio y de la interpretación de fuentes

periodísticas, de testimonios de artistas y productores, así como del propio material discográfico producido en esos estudios, el objetivo de este trabajo es analizar las principales características de esos lugares, señalando semejanzas y diferencias entre ellos y estableciendo sus relaciones con la producción musical independiente que se desarrolló en Brasil a fines de los años 1970 y durante la década de 1980.

Palabras clave: producción musical independiente; estudios de grabación; música brasileña; Sono-Viso; Isaec

Icaro Bittencourt

Licenciado e Bacharel em História, Mestre em História e Doutorando em História na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Tenho experiência na área de História, com ênfase em História do Brasil República, História Social do Trabalho e História da Música Popular Brasileira. Atualmente sou professor EBTT no Instituto Federal Catarinense - Campus São Francisco do Sul. Email: icarohistoria@gmail.com

Francisco Alcides Cougo Junior

Bacharel em Arquivologia e Graduado em História – Licenciatura, Especialista em Ética e Educação em Direitos Humanos, Mestre em História e Doutor em Memória Social e Patrimônio Cultural pela Universidade Federal de Pelotas. Professor Adjunto do Departamento de Arquivologia, Centro de Ciências Sociais e Humanas (CCSH) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Email: chicocougo@gmail.com

Introdução

Em texto sobre a produção musical independente brasileira nos anos 1980, Iná Camargo Costa (1984) destacou que o mercado musical brasileiro era caracterizado por uma defasagem estrutural: a produção cultural na área de música era muito maior do que a indústria fonográfica poderia absorver. Esse pressuposto foi incorporado anos mais tarde por um importante estudo sobre a indústria fonográfica brasileira, realizado por Marcia Tosta Dias (2000), no qual a autora relaciona o surgimento das gravadoras independentes ao processo de concentração das multinacionais do disco.

Aquela defasagem mencionada, portanto, ao contrário de apenas sufocar a demanda dos artistas, fez multiplicar estratégias e ações de gravação independente de discos, motivadas por diferentes razões. Entre elas,

destacaram-se: a crítica de alguns artistas à ingerência das gravadoras em seus trabalhos; a dificuldade de veicular formas e conteúdos musicais considerados demasiadamente regionais; a luta pela autonomia artística e pela garantia dos direitos de autor dos compositores sobre suas obras; a tomada de uma atitude de resistência frente às multinacionais do disco, muitas vezes considerada um ato análogo à resistência ao autoritarismo da ditadura militar.

Como destacou Marcia Tosta Dias (2000), as produções independentes atuavam em complementaridade à indústria fonográfica convencional. Assim, mesmo que muitas vezes um discurso de oposição e resistência ao mundo do *mainstream* fosse uma das partes mais visíveis da atuação das gravadoras e estúdios independentes, a sua posição estrutural acabava por desempenhar um papel de desaguar as demandas que a indústria não absorvia mas que, dependendo da repercussão comercial, poderiam futuramente aparecer nos catálogos das grandes gravadoras.

Na transição entre as décadas de 1970 e 1980, inúmeras iniciativas de produção independente despontaram em diferentes regiões do Brasil, diversificando o mercado musical antes dominado quase que absolutamente por grandes gravadoras, a maioria delas de origem estrangeira. Dentre as experiências independentes, a que teve maior repercussão na crítica foi a que se desenvolveu no entorno do teatro Lira Paulistana, complexo cultural que abrigou também um selo discográfico (entre 1979 e 1986) e viabilizou o trabalho de diversos artistas como Itamar Assumpção, Eliete Negreiros, Grupo Rumo e Grupo Um, entre outros.

A produção musical do Lira foi desde cedo associada ao contexto espacial e temporal específico no qual se desenvolveu, atribuindo-se às expressões musicais oriundas do selo o rótulo de «Vanguarda Paulista», em uma época que uma nova juventude universitária em tempos de «abertura» política demandava novas sonoridades e experimentalismos estéticos. Assim, tanto no caso da canção (Fenerick 2007), quanto no da música instrumental (Ruiz 2021), os autores têm destacado a relação entre a estética musical dos artistas que participaram do Lira e o espaço «paulista» no qual a atuação daqueles se desenvolveu.

Com o intuito de ampliar as pesquisas sobre a produção musical independente brasileira, identificando e analisando outros exemplos que associaram produção discográfica e realidades locais específicas, esse trabalho aborda a atuação de dois estúdios de gravação entre o final dos anos 1970 e início da década de 1980: o Sono-Viso, localizado no Rio de Janeiro, e o ISAEC, situado em Porto Alegre. Em ambos os casos, uma produção discográfica significativa

colocou em destaque a experiência de produção fonográfica realizada nos dois espaços, que viabilizaram a expressão artística de diversos músicos na antiga capital federal e também na capital gaúcha.

É necessário salientar que a abordagem que fazemos dos dois estúdios ainda é preliminar, apresentando as principais características dos dois espaços e suas principais ações no contexto estudado, com o intuito de contribuir para o aprimoramento posterior das investigações sobre as relações entre produção musical independente situada em diferentes regiões do Brasil.

A Sono-Viso no Rio de Janeiro[1]

A Sono-Viso[2] foi fundada pelo padre alemão Josef Maria Engel, ligado à Congregação do Sagrado Coração da Igreja de Santana[3]. Inicialmente uma entidade filantrópica, adquiriu formato empresarial ao longo da década de 1970 e foi adquirida pela editora Vozes em 1987.[4]

Equipado com uma mesa de gravação de oito canais, o estúdio da Sono-Viso fazia parte de um complexo mais amplo da produtora audiovisual católica, focada na produção de conteúdo didático e catequético, alguns deles vinculados à perspectiva da Teologia da Libertação. Além disso, a empresa integrou a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, encampada pelo MEC, com doação de material audiovisual sobre a temática folclórica.

Como exemplo do espectro político e teológico no qual estava situada a produção da Sono-Viso, é possível citar a ferrenha oposição que fazia a seus conteúdos o jornalista conservador Gustavo Corção, que identificava no material impresso na Sono-Viso e na Vozes «porcarias ditadas por Satanás» (Paula 2015: 280). Em 1970, o então ministro da Educação e Cultura, Jarbas Passarinho, também criticou a suposta subversão embutida nos catecismos editados pela Sono-Viso.[5]

Toninho Barbosa era considerado por alguns músicos um profissional que ia além da função de técnico do estúdio, interferindo também na realização do disco como um produtor. É o que comentaram Luli e Lucina

[1] Parte deste subtítulo consta na tese de doutorado a seguir: Bittencourt, Icaro. 2022. *Como fazer música independente no Brasil*: produção musical, arte e política na trajetória de Francisco Mário (1978-1988). [Tese de Doutorado]. Curitiba: UFPR.

[2] O nome do estúdio e da produtora audiovisual costuma aparecer nas fontes ora como Sonoviso ora como Sono-Viso.

[3] *Jornal do Brasil*, 11/08/1972, p. 13 e 08/01/1987, p. 5.

[4] *Jornal do Brasil*, 28/07/1987, p. 4.

[5] *Correio da Manhã*, 07/04/1970, p. 8.

em 1979: «O Toninho na realidade é mais do que um técnico, pois junto aos independentes ele assume a função de um produtor, se envolvendo por inteiro com o trabalho.»[6] A reportagem ainda continua dando mais detalhes sobre a influência do técnico de estúdio na empreitada dos independentes: «E Toninho Barbosa é uma das razões da Sono-Viso ter se tornado uma espécie de quartel-general das produções alternativas. A outra é o fato dos padres que são proprietários do estúdio cobrarem metade do preço oficial da hora-estúdio para os artistas independentes.»

Toninho Barbosa, segundo nota publicada pela *Tribuna da Imprensa*, teria chegado ao estúdio Sonoviso em 1971, depois de ter percorrido rádios e emissoras de televisão em Teresina, Recife, Brasília e São Paulo. Segundo o texto, o técnico era: «Um dos grandes responsáveis pelo verdadeiro *boom* de discos dependentes [sic] no Brasil [...], que vem há anos dando um incomparável apoio aos músicos brasileiros e incentivando-os a enveredar por essa forma de produção alternativa».[7] Considerado por Arnaldo de Souteiro como o Rudy Van Gelder brasileiro[8], era constantemente elogiado pelo jornalista como o responsável pela qualidade técnica das gravações, elogiadas inclusive no exterior, quando do lançamento na França do disco *A Tarde* , de Nivaldo Ornelas, gravado em 1981 na Sono-Viso.

O próprio técnico, em entrevista de 1986, menciona que os músicos cobravam «pela tabela independente». Apesar de não detalhar os valores específicos dessa «tabela», o técnico de estúdio garantia que sem ela a gravação dos independentes seria inviável economicamente. Naquele mesmo ano da entrevista (e na mesma matéria), Tárik de Souza comenta sobre a retomada das gravações independentes após o Plano Cruzado, já que as demandas para o estúdio Sono-Viso haviam diminuído consideravelmente em 1984 e 1985.[9]

Assim, mesmo que não tenha constituído um selo fonográfico, o estúdio da Sono-Viso foi fundamental para a disseminação de produções musicais

---

6 Miguel, José; Menezes, Cristiano. Luli e Lucinha: o som ecológico e independente dá vida a «Yorimatã». *Correio Braziliense*, 23 ago. 1979, p. 19.

7 Souteiro, Arnaldo de. Som. *Tribuna da Imprensa*, 21 abr. 1982, p. 11.

8 Souteiro, Arnaldo de. Remando contra a maré. *Tribuna da Imprensa*, 03 maio 1989, p. 18. Rudy Van Gelder foi um engenheiro de som responsável por inúmeras e consagradas gravações de jazz de artistas como Miles Davis, John Coltrane, entre outros. Muitas delas foram lançadas pelo famoso selo Blue Note Records . Cf. obituário no site do jornal *The New York Times* . Disponível em: https://nyti.ms/40KWD2k . (Acesso 20 nov. 2020).

9 Souza, Tárik de. A virada dos independentes. *Jornal do Brasil*, 11 jun. 1986, Caderno B, p. 7.

independentes que foram desenvolvidas principalmente por artistas que residiam no Rio de Janeiro, como Antonio Adolfo e Francisco Mário, e que possuíam seus próprios selos, como o Artezanal e o Libertas, respectivamente.

Apesar da heterogeneidade das produções musicais oriundas dos estúdios da Sono-Viso, uma parte considerável delas fazia parte de uma tendência específica da «discografia independente»: criações musicais que apostavam em uma certa «liberdade artesanal» frente aos novos rumos do catálogo das grandes gravadoras e que apostavam ainda em gêneros musicais relacionados ou à música instrumental brasileira ou ao formato cancional relacionado às referências da MPB dos anos 1960 e 1970.

De alguma maneira, essa tendência tinha presença no Rio de Janeiro porque nesta cidade ainda existiam muitos grupos de influência dedicados à delimitação e difusão de uma música brasileira considerada «autêntica» e que começavam a se sentir desprestigiados com a crise da MPB e a diversificação de gêneros musicais que começavam a despontar nas gravadoras do início da década de 1980.

A ISAEC em Porto Alegre

A ISAEC Gravações e Produções foi criada em Porto Alegre, em 1972, vinculada ao Instituto Sinodal de Assistência, Educação e Cultura, organismo sucessor do Sínodo Rio-grandense, uma associação civil vinculada à Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil. Originalmente, a empresa tinha como objetivo produzir e distribuir conteúdo radiofônico de caráter confessional, como o programa *Hora Evangélica*, conduzido pelo pastor Hilmar Kannenberg e apresentado em mais de 50 emissoras de rádio por todo o país.[10]

Montado com poucos equipamentos, adquiridos a partir de recursos oriundos da Igreja Luterana da Suécia, o estúdio da ISAEC nasceu com o compromisso de ser autossustentável, motivo que o levou à produção de conteúdo de caráter comercial (*jingles*, *spots*, trilhas sonoras) desde sua criação. Em seus primeiros anos, o espaço foi sublocado para diferentes trabalhos, embora continuasse atrelado, fundamentalmente, à produção de conteúdo vinculado aos interesses luteranos – como a *Bíblia Sagrada para Cegos*, gravada em fitas cassete, em julho de 1977.[11]

---

[10] A radio que fala ao cristão. *Jornal do Brasil*, 6 jul. 1973, p. 5.

[11] Biblia para cego é gravada em «cassete». Jornal do Brasil, 22 jul. 1977, p. 12. https://www.academia.edu/27715605/Produ%C3%A7%C3%A3o_Musical_na_IECLB. Acontece. *Jornal do Brasil*, 13 mai. 1978, p. 10.

Sob o comando do pastor Augusto Ernesto Kunert, em novembro de 1977 os diferentes setores de comunicação da Igreja Evangélica de Confissão Luterana de Porto Alegre foram reorganizados em torno da Fundação ISAEC de Comunicação (FIC), empresa responsável por atividades de rádio e produção musical. Um prédio construído para sediar a Assembleia Geral da Fundação Luterana Mundial, na rua Senhor dos Passos, Centro da cidade, tornou-se a primeira sede da nova instituição (Hunger 2012).12 No endereço, a FIC construiu o melhor estúdio de gravações do sul do país à época.

No início de 1978, a gravadora passou a ser dirigida pelo músico Geraldo Flach e, a exemplo das grandes companhias do eixo Rio-São Paulo, lançou cinco selos: Pentagrama, América, Querência, Abertura e Opus. O nascimento de uma nova gravadora nacional –organizada a exemplo das líderes do setor– chamou a atenção do crítico Tárik de Souza. À época, ele escreveu que a ISAEC nascia com a intenção de «furar o monopólio econômico-cultural» existente no país.13 Um evidente exagero.

Em 1979, a ISAEC já contava com 60 contratados. A estrutura de produção artística dirigida por Flach baseava-se na fórmula já consagrada pelas gigantes do mercado – a mescla entre artistas novatos e conhecidos. O selo Abertura dedicava-se a discos de artistas reconhecidos, voltados ao público universitário. O Pentagrama, por sua vez, tinha o mesmo público-alvo, mas destinava-se ao lançamento de novos nomes. A etiqueta América lançava música popular «para o povão», incluindo discos de samba. Já o selo Opus voltava-se à produção de música erudita. Por fim, o rótulo Querência –o maior em quantidade de artistas contratados– dedicava-se estritamente à música regionalista/gauchesca, então muito em evidência em virtude do sucesso dos festivais nativistas no Rio Grande do Sul.

Os dois primeiros discos da fase comercial da ISAEC foram «Paralelo 30», uma antologia de novos cantores-compositores gaúchos, todos dedicados à música popular, e «Coro dos Perdidos», de Fernando Ribeiro. Lançadas em meados de 1978, as obras foram bem recebidas pela crítica e abriram caminho para pelo menos outros dez LPs, incluindo «O choro é livre», do flautista Plauto Cruz, pelo selo Pentagrama, e um disco solo do pianista Miguel Proença, editado pela etiqueta Opus.

Com um primeiro ano no mínimo promissor, era de se imaginar que 1979 marcaria a consolidação da ISAEC como gravadora «independente» localizada fora do eixo Rio-São Paulo. De fato, naquele ano a gravadora gaúcha lançaria seus principais discos, alguns até hoje considerados como os mais importantes da música produzida no Rio Grande do Sul. Datam

de 1979 os LPs «Teimoso e vivo», de Raul Ellwanger, «Amigos e parceiros», de Paulinho Tapajós, e o álbum homônimo de Jerônimo Jardim. Ainda no mesmo ano, a atriz Sandra Bréa –então uma das mais importantes do cinema e da televisão– lançou o disco «Parque de Diversões» pelo selo América, tornando-se a primeira artista de projeção nacional a gravar pela ISAEC.

Entretanto, apesar do sucesso, já em 1979 começam as primeiras manifestações a respeito das dificuldades de manter uma gravadora nacional regionalizada. Em matéria publicada no *Jornal do Brasil*, em 11 de agosto daquele ano, um dos diretores da ISAEC –o radialista Lauro Hagemann– manifestou a «deslealdade» entre o disco nacional e o estrangeiro no mercado brasileiro.[12]

Ao longo de 1979, a ISAEC gravou sua última leva de discos, incluindo o projeto «Pé de Pilão», LP de poesias narradas pelo célebre Mário Quintana. No final do ano, o catálogo da gravadora gaúcha chegava a cerca de 100 *long plays* dos mais diferentes gêneros –MPB, música nativista, instrumental, cafona etc.–, produção gravada por artistas renomados e também por talentos locais (incluindo corais de cidades do interior do estado, que viajavam a Porto Alegre especialmente para registrar as canções que embalavam cerimônias e festas nos pequenos municípios do Rio Grande do Sul). Apesar da profusão de gravações, na virada para 1980 a ISAEC sucumbiu economicamente. Em 26 de janeiro de 1980, o *Jornal do Brasil* anunciou o encerramento das atividades da gravadora. O diretor-geral da ISAEC revelou que a empreitada havia sido vítima do próprio meio: «Pagar para que nossos artistas fossem tocados nas rádios não estava nos nossos planos e a corrupção vai contra os princípios da empresa», declarou.[13]

De acordo com a base do portal *Discogs*, entre 1978 e 1980, a ISAEC Gravações e Produções lançou pelo menos 50 LPs. Em janeiro de 1980, a gravadora encerrou suas atividades, mas o moderno estúdio da rua Senhor dos Passos seguiu operando – agora sublocado para outras gravadoras e até mesmo para artistas independentes. Até 1996, centenas de discos foram gravados no legendário espaço situado no Centro de Porto Alegre. E, apesar de sua efemeridade, até hoje o período em que a ISAEC funcionou como gravadora comercial é lembrado com nostalgia e orgulho.

---

[12] Tempo e contratempo. *Jornal do Brasil*, 11 ago. 1979, p. 6.

[13] A menor fatia do bolo é a dos empresários nacionais. *Jornal do Brasil*, 26 jan. 1980, p. 7.

Considerações finais

Do ponto de vista de uma «cartografia sonora» relacionada às produções discográficas dos dois estúdios, é possível relacionar a ISAEC com a música desenvolvida no Rio Grande do Sul, tanto aquela de viés mais regionalista quando a dos compositores urbanos que ficaram conhecidos como pertencentes à MPG.

A Sonoviso, por sua vez, viabilizou a produção de importantes compositores, tanto letristas quanto instrumentistas, que lutavam pela produção independente no Rio de Janeiro e se associavam, muitos deles, a uma oposição declarada à sonoridade «comercial» lançada pelas grandes gravadoras. Alguns dos trabalhos do estúdio também auxiliaram em projetos oriundos das políticas públicas para a cultura da ditadura militar, como o Discos PRO-MEMUS, da Funarte.

No que diz respeito ao contexto histórico no qual atuaram os dois estúdios no recorte temporal analisado, é importante destacar como naquela época se vivia o processo inicial de distensão da ditadura militar brasileira e, além disso, a indústria fonográfica desfrutava de um processo de reorganização de seus interesses após a consolidação e lucratividade que o setor angariou em anos anteriores.

Um aspecto interessante na comparação entre os dois estúdios é como ambos estavam relacionados a práticas progressistas de igrejas cristãs (católicas ou luteranas), que tentavam diversificar, através da comunicação, suas relações com a sociedade civil brasileira. Desse modo, a proposta alternativa de artistas que tentavam seguir um caminho mais autônomo em relação à indústria fonográfica da época encontrou possibilidade de realização através de espaços institucionais originados de setores progressistas de igrejas que faziam contraponto ao autoritarismo e ao conservadorismo da ditadura brasileira.

Mesmo distantes espacialmente, os dois estúdios tiveram sua atuação principal dentro do campo da música independente na mesma época, principalmente entre o final dos anos 1970 e início dos anos 1980, apesar de continuarem existindo como espaço de produção fonográfica em momentos posteriores. Como mencionado, a Sono-Viso, mesmo não tendo sido um selo discográfico, aparecia em alguns casos citada em destaque nos rótulos e no encarte dos LPs. Já a ISAEC desenvolveu uma curta experiência como gravadora, lançando diversos selos e discos que marcaram época e ainda são referências dentro da produção discográfica do Rio Grande do Sul.

A pesquisa ainda não se encontra na condição de responder sobre como funcionavam, na prática, os processos de produção musical relacionados à Sono-Viso e à ISAEC, mas esse trabalho preliminar pretende servir de base para investigações posteriores sobre estes aspectos.

Referências

Audi, Cesar Augusto Conter. 2022. *Gravadora ISAEC, Raiz de Pedra e Cheiro de Vida*: o movimento musical em Porto Alegre nos anos 80. Porto Alegre: Editora Bestiário.

Costa, Iná Camargo. 1984. Quatro Notas sobre a Produção Independente de Música. *Arte em Revista* Independentes, Ano 6, nº8, São Paulo, CEAC:. 06-21.

Fenerick, José Adriano. 2007. *Façanhas às próprias custas*: a produção musical da vanguarda paulista. São Paulo: Annablume/Fapesp.

Galletta, Thiago Pires. 2014. Para além das grandes gravadoras: percursos históricos, imaginários e práticas do «independente» no Brasil. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 1: 54-79.

Girão, Paulo. 2012. *Glória ao rei dos confins do além*: uma música pode mudar uma vida. Rio de Janeiro: KBR.

Juan de Dios Cuartas, Marco Antonio. 2016. La producción musical como objeto de estudio musicológico: un acercamiento metodológico a su análisis. *Cuadernos de Etnomusicología*. Nº8: 21-47.

Mann, Henrique. 2002. *Som do sul*: a história da música do Rio Grande do Sul no século XX. Porto Alegre: Tchê.

Mário, Chico. 1986. *Como fazer um disco independente*. Petrópolis (RJ): Vozes/Ibase.

Paula, Christiane Jalles de. 2015. *O bom combate*: Gustavo Corção na imprensa brasileira (1953-1976). Rio de Janeiro: FGV/Faperj.

Ruiz, Renan Branco. 2021. A vanguarda paulista instrumental. *Música Popular em Revista*, v. 8, p. e021005.

De la homogeneidad analógica a la disparidad digital: el sonido de dos discográficas tradicionales en la ciudad de Medellín y su adaptación al cambio tecnológico

Carlos Andrés Caballero Parra
Profesor titular y decano de la Facultad de Artes y Humanidades del Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín

Resumen

En el auge de la industria discográfica en la ciudad de Medellín entre las décadas de los 60 y 80, devinieron una serie de cambios tecnológicos hasta la entrada de la era de la grabación digital en los 90, que obligaron a las disqueras a reinventar sus formas de producción discográfica, y a la adquisición y selección tecnológica de nuevos sistemas de grabación. Estos cambios fueron trascendentales y ocurrieron de una forma relativamente similar en cada una de ellas, sin embargo, pese a que los equipos usados por las disqueras en la era analógica eran de características similares en marcas y referencias, las diferencias estético sonoras fueron más notorias en esta, que en la era del audio digital, cuando las disqueras diferían de gran manera en su tecnología de grabación, como es este el caso de dos de las disqueras más importantes de la ciudad: Discos Fuentes y Zeida/Codiscos.

Palabras clave: Producción musical, audio analógico, audio digital, industria discográfica, música popular

Resumo

Durante o boom da indústria fonográfica na cidade de Medellín entre as décadas de 1960 e 1980, uma série de mudanças tecnológicas ocorreram até o início da era da gravação digital na década de 1990, obrigando as gravadoras a reinventar seus caminhos. e seleção tecnológica de novos sistemas de gravação. Essas mudanças foram transcendentais e ocorreram de forma relativamente semelhante em cada uma delas, porém, apesar de os equipamentos utilizados pelas gravadoras na era analógica apresentarem características semelhantes em termos de marcas e referências, as diferenças

estético-sonoras foram mais notável nisso, que na era do áudio digital, quando as gravadoras diferiam muito em sua tecnologia de gravação, como é o caso de duas das gravadoras mais importantes da cidade: Discos Fuentes e Zeida/Codiscos.

Palavras-chave: Produção musical, áudio analógico, áudio digital, indústria fonográfica, música popular.

Carlos Andrés Caballero Parra

Doctor en Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, Mágister en E-Learning, Especialista en Postproducción de Audio y Maestro en Guitarra de la Universidad de Antioquia. Actualmente es profesor investigador y decano de la Facultad de Artes y Humanidades del Instituto Tecnológico Metropolitano – ITM de Medellín. Email: carloscaballero@itm.edu.co.

Introducción

La industria discográfica en la ciudad de Medellín, que surge a finales de la década del 40 y tiene su apogeo comercial entre las décadas de los 60 y 70, tuvo, como todas las disqueras a nivel mundial, la necesidad de adquirir equipos tecnológicos de grabación de audio de ultima generación que les permitiera posicionar su marca y fungir como la poseedora del mejor «sonido» frente a sus competidoras. Estos equipos regularmente eran mencionados por los departamentos de promoción y publicidad como parte de su estrategia comercial de ventas, por medio de carátulas y notas de prensa, algo que se sostuvo por mucho tiempo y que incluso se evidenció en la era digital, especialmente en la década de los 90.

Ahora bien, en la era analógica, cuando los equipos y maquinas permitían la captura y fijación de los fonogramas en soporte físico, las disqueras de la ciudad contaban casi todas con equipamiento similar en todo su flujo de señal; micrófonos, magnetófonos de cinta y hasta el torno de corte, eran de características técnicas, marcas y modelos similares, con sutiles diferencias en las consolas y otros equipos periféricos en el flujo de señal, sin embargo, el cambio hacia el audio digital que se empieza a gestar hacia finales de la década de los 80 y principios de los 90, conllevó a una decisión trascendental por parte de las compañías discográficas, pues eran dos los formatos de grabación digital de cinta que dominaron la escena discográfica mundial, por un lado el ADAT[1] y sus grabadoras de 8 canales y por el otro, los sistemas

[1] Formato de grabación en cinta digital lanzado en 1991 por la compañía estadounidense Alesis.

lineales de 24 y hasta 48 canales con el formato DASH,[2] ambos sistemas tuvieron su apogeo hasta antes de la entrada de los sistemas DAW de disco duro, con lo cual se volvió´a «unificar el sonido», pero alrededor de un software por encima de los demás equipos de captura como grabadoras, micrófonos y consolas.

Estos dos sistemas tenían diferencias sustanciales de diseño, construcción y operación, lo que además determinaba del valor de adquisición en el mercado de importación y que era verdaderamente sustancial, por lo tanto, la decisión que afrontaron las disqueras pasaba más por un tema de orden financiero que estético/sonoro y comercial. Por otra parte, las personas encargadas del funcionamiento de estos equipos tenían una preparación y una trayectoria diferente en cada una de las disqueras existentes en la ciudad, lo que también es importante para el análisis en cuestión (Zagorsky-Thomas 2014: 41-42).

Con base en el análisis historiográfico realizado a la adquisición de las máquinas y equipos que permitieron a las discográficas Discos Fuentes y Zeida-Codiscos, convertirse en las dos más grandes disqueras de la ciudad de Medellín[3], se pueden destacar algunas diferencias y similitudes en torno al resultado estético-sonoro final, dependiendo de la época de estudio. Si bien en la edad dorada de estas dos discográficas entre las décadas de los 60 y 70 había una similitud importante en los equipos analógicos con los que hacían sus producciones discográficas, no lo fue así´en la transición al audio digital entre las décadas de los 80 y 90, lo cual permite entender la trayectoria sonora y el devenir estético de cada uno de estos sellos discográficos.

Las diferencias analógicas

En 1969 la compañía Discos Fuentes adquirió la primera consola con tecnología de estado sólido, con la cual «dejaban atrás los ruidosos equipos de tubos» (Jaramillo y Peláez 1996: 53) y entraban al mundo del sonido transistorizado. Si bien este cambio fue notorio y así lo hicieron saber en sendas notas de contracarátula en varios de los álbumes publicados en este año, lo cierto es que la mayoría del resto de los equipos que hacían parte de la cadena o flujo de señal de audio, eran muy similares en la mayoría de las disqueras que existían en la ciudad en aquella época. Los micrófonos,

---

[2] Formato creado por la compañía japonesa Sony en 1988.

[3] Sonolux, la otra gran disquera de la ciudad, se mudó a principios de los 90 para la ciudad de Bogotá y fue liquidada en la década del 2000, recientemente su catálogo fue adquirido por la compañía FM Entretenimiento, antigua FM Discos y Cintas.

con algunas diferencias, siempre fueron los RCA 44 y 77 de transducción dinámica, sumados a los clásicos Neumman alemanes U67 y el Telefunken U47, ambos de condensador como método de transducción. Además de estas referencias también eran muy comunes los EV–635A de la compañía estadounidense Electro-Voice, los cuales se volvieron un referente en el mercado del audio profesional. Por otra parte, estaban los magnetófonos de bobina abierta de uno, dos, tres y hasta cuatro canales, los cuales fueron un estándar como soporte físico de captura desde principios de la década de los 50, hasta muy entrada la década de los 70, cuando fueron reemplazados por las grabadoras multicanal de ocho hasta 24 canales, junto con la tecnología de grabación sincrónica.

En este caso, la mayoría de las disqueras de la ciudad compartían la misma grabadora de la compañía norteamericana Ampex, especialmente el modelo 300 en sus diferentes versiones. En cuanto a los equipos periféricos, tales como procesadores de frecuencia, dinámica y espaciales, las compañías compartían sus gustos por el ecualizador Pulteq EQP-1A, el compresor/limitador óptico LA-2A de Teletronix y la aparatosa cámara de eco alemana EMT 140. Finalmente estaba el torno de corte, con el que se daba el último paso estético-sonoro antes de pasar al proceso de duplicación mecánica, que para las décadas de los 60 y 70, el más usado era el torno de la compañía norteamericana Scully con amplificadores y cabezales Westrex.

A pesar de estas similitudes tecnológicas, las diferencias sonoras entre cada una de las disqueras que compartían la época de las grabaciones analógicas en la ciudad de Medellín, eran significativamente audibles, especialmente cuando se podían apreciar en productos musicales de géneros similares, como era el caso de la música tropical bailable colombiana y en especial, con el auge de los compilados discográficos de fin de año: *14 Cañonazos Bailables* (1961) de Discos Fuentes, *El Disco del Año* (1969) de Codiscos y *Lo Mejor del Año* (1975) de Discos Victoria.

En estos compilados es posible hacer una escucha crítica de algunos *covers* o *fusilajes* (López-Cano 2018: 208) que fueron grabados y prensados en estos variados de fin de año por las disqueras de la ciudad, lo que permite hacer un análisis de las propiedades estético-sonoras que componen un fonograma, como son la ecualización, la sonoridad, la espacialidad y el balance biaural. Para este caso podemos analizar dos momentos específicos, el primero de ellos en el año 1969, cuando el compilado *14 Cañonazos Bailables* volumen 9 y el *Disco del Año* en su primera versión, coincidieron en un tema interpretado por dos agrupaciones de conformación organológica y género similar, como fueron Los Hispanos y Los Graduados, quienes en el mismo año grabaron

el tema «Así empezaron papá y mamá» del compositor Ángel Luis García. Las dos interpretaciones son disímiles, principalmente por el carácter interpretativo propio de cada una de las agrupaciones que hicieron el registro sonoro, sin embargo, vale la pena ir más allá de las simples consideraciones morfológicas del análisis musical tradicional, y profundizar en el carácter estético-sonoro de la obra, con base en los elementos presentados, y es allí donde se encuentran las diferencias más relevantes.

Una de ellas tiene que ver con la relación espacial y la puesta en escena o *staging* (Lacasse 2000: 19; Zagorsky-Thomas 2014: 39) que realiza cada uno de las agrupaciones a través de los grabadores o «ingenieros de audio» que tenían la labor de ubicar la agrupación tanto de forma física y acústica en el estudio de grabación, como artificial por medio del procesamiento posterior y mezcla del fonograma. La escucha permite diferenciar estas ubicaciones, la puesta en escena y cómo las versiones difieren dependiendo de quien realice esta labor.

El segundo momento se puede analizar cuando en el año 1975, tres de las compañías de la ciudad coinciden con tres versiones diferentes de la misma obra, en este caso la chicha peruana «Caminito Serrano» del compositor Enrique Delgado, que fue grabada en los variados de fin de año por la agrupación Afrosound para Discos Fuentes, por La Patrulla para Codiscos y licenciada por Discos Victoria con la versión original de Los Destellos. En cada una de estas versiones, además de las diferencias musicales, las diferencias estético-sonoras son muy notables, teniendo en cuenta que la tecnología de grabación multipista apenas estaba siendo adoptada por las compañías de la ciudad.

La disparidad y similitud del momento digital

Durante toda la década de los 80, las compañías fueron pasando de la tecnología de grabación ruidosa que ofrecían los equipos analógicos y valvulares, a la claridad que les permitían los equipos con tecnología de estado sólido, esto por supuesto sumado a las posibilidades que brindaban la grabación multicanal y el sincronismo de cinta. Esto le permitía a productores y artistas grabar instrumento por instrumento, con la posibilidad de repetir cuantas veces fuera necesario hasta que tanto productor, como intérprete, quedaran satisfechos con la toma, generando de esta manera, el primer paso a la homogeneidad sonora, pues todas las grabaciones quedaban casi «perfectas» en sus características estético-sonoras.

Sin embargo, este fenómeno sería contrario a la tendencia generada en las décadas anteriores, en donde la interpretación musical estaba por encima de las posibilidades tecnológicas de captura, pues los artistas tenían muy pocas oportunidades de lograr la «toma perfecta» en contraposición al cambio tecnológico que permitió la multiplicidad de repeticiones en las producciones discográficas.

En cuanto a los equipos tecnológicos de grabación, las compañías se empezaban a alejar de la tendencia de las décadas pasadas, en donde coincidían en varios de los elementos que componían la cadena de audio, por ejemplo, Codiscos incorporó en la década de los 80 un nuevo torno de la compañía alemana Neumman, el cual reemplaza el Scully, cambiando de esta manera la pieza final del dispositivo estético y línea de montaje sonora; de la misma manera fueron reemplazados los ya obsoletos magnetófonos Ampex por las grabadoras multicanal de 24 canales Otari y MCI. Otro elemento en que las compañías discográficas coincidieron con el paso de los años, fue en el tipo de consola, pues Discos Fuentes, Sonolux, Codiscos y Discos Victoria, adquirieron en la década de los 80 y que incluso hasta hoy en día las conservan, la consola de referencia Sony MXP–3000, que había reemplazado a la norteamericana MCI a finales de la década de los 70.

Pero la verdadera «disparidad homogénea» llegó a la industria discográfica de la ciudad, e incluso mundial, en la primera mitad de la década de los 90, momento en el que las compañías debían escoger entre uno de los dos sistemas de grabación digital en cinta, el sistema DASH de la compañía japonesa Sony y el ADAT, introducido por la norteamericana Alesis. Aquí las diferencias yacían en las posibilidades de adquisición y selección del sistema con base en los presupuestos y en la confiabilidad que, de estas dos tecnologías, se hacía por cada una de las compañías discográficas.

Para este caso se ponen en contexto dos de las discográficas señaladas, Discos Fuentes que seleccionó el sistema DASH, y Codiscos quienes implementaron la tecnología del ADAT. Las dos compañías venían trabajando desde la década de los 80 con las grabadoras multicanal MCI y Otari de 24 canales, de tal forma que debían conservar esta misma cantidad de canales a la hora de hacer la transición; esto lo sabían las compañías diseñadoras y constructoras de equipos de audio, de tal forma que esta transición tecnológica no causara inconvenientes para las compañías discográficas del mundo. El sistema DASH resultaba tremendamente más práctico en su operatividad y de mayores prestaciones técnicas que el ADAT, pues si bien este último era mucho más económico, debía enganchar tres máquinas para igualar la cantidad de canales que venían incluidos en

la tecnología de Sony. Esto sin lugar a dudas generaba una complejidad operativa, pues los departamentos de ingeniería de mantenimiento de las compañías, ya no debían estar pendientes del funcionamiento correcto de una máquina sino de tres.

Ahora bien, a pesar de esta aparente disparidad técnica entre las dos compañías, la verdad era que para el público en general e incluso para el más especializado, las diferencias eran muy pocas, y volvemos a poner el punto de atención en uno de los géneros más comerciales producido por estas dos compañías, el tropical bailable colombiano, especialmente el denominado «chucu-chucu» o «raspa» (Parra, 2014) y en particular, dos agrupaciones que coincidieron discográficamente a mediados de los 90, como fueron el Combo de las Estrellas (1975) y El Tropicombo (1995) que, para este ejemplo se presentan dos producciones realizadas el mismo año incluso por el mismo productor, el compositor y pianista Jorge Cottes (1962). El álbum llamado *Esto si es amor* (C 9821791) de El Combo de las Estrellas producido por Cottes en Codiscos en el año 1995 y el tema «Que lindo es quererte» (202067 – B6) de El Tropicombo en Discos Fuentes, fueron realizados en dos sistemas y agrupaciones diferentes, aunque conservaban algunos de los mismos músicos de sesión, empezando por el mismo productor. Estos dos temas salieron de manera simultánea y causaron una confusión en los oyentes de este género tropical, pues a la hegemonía que tenia la longeva agrupación El Combo de las Estrellas se le imponía otra agrupación, la cual sonaba prácticamente igual, y sólo diferían en la voz del cantante, sumado a las similitudes estético sonoras que generaban aun más confusión en el público del momento. Esto no necesariamente fue exclusivo del chucu-chucu, también el vallenato romántico grabado por estos dos sellos discográficos en la misma época, adolecía de la misma confusión.

Apuntes y discusión final

Los estudios relacionados con el análisis musicológico de las producciones discográficas coinciden en que estos factores de índole tecnológico, tienen una repercusión en la recepción final del público. Zagorsky-Thomas presenta incluso dos categorías de análisis que permiten dilucidar aspectos tocados en este trabajo: «El desarrollo de la tecnología de audio y grabación, y como esto afectó el sonido de la música grabada» (2014:39) y «El uso de la tecnología y su relacionamiento entre el artista de la grabación, la práctica y el manejo de los equipos» (2014:40). Aquí es evidente que la afectación sonora dada por la evolución tecnológica, no fue del todo un factor de mejora en la concepción estético-sonora, pues si bien el sonido era más limpio y

prístino en comparación con el ruidoso analógico, este último estaba provisto de cierta sensación de autenticidad, toda vez que supone una interpretación directa y cruda de los músicos en la puesta en escena, inmersa dentro del dispositivo estético denominado, estudio de grabación.

Por otra parte, Schmidt Horning afirma que:

> *En sus esfuerzos por mejorar el sonido, los profesionales y los aficionados experimentan con la técnica, innovaron con nuevos dispositivos, encontraron nuevos usos para tecnologías antiguas y adaptaron los equipos existentes para que funcionaran de formas no deseadas por sus creadores. (2013:7)*[4]

Esta afirmación de la profesora de la universidad Johns Hopkins, da cuenta precisamente de esa interesante función que cumplían quienes eran los protagonistas «tecno-estetas» (Caballero 2023: 205) de este análisis, es decir, aquellos que intermediaban entre el artista y las máquinas, los cuales por cierto sufrieron además toda esta transformación tecnológica de lo analógico a lo digital y que llevaron estas músicas por la senda de estas dinámicas innovadoras.

Finalmente, se pueden dejar para la discusión académica y profesional, la idea que plantea Samantha Bennett alrededor del juego del uso de la tecnología como «nostálgica, *fashion* o retro» cuando se trata de encontrar, en estas épocas contemporáneas, una cierta «iconicidad en el uso de la tecnología *vintage* para la grabación de audio» (2012), y que es lo que precisamente se obtiene de este análisis final, las posibilidades que presenta el estudio de estos fenómenos y la opción de retrotraerlos a las propuestas contemporáneas en las artes de la grabación y de la producción musical.

Bibliografía

Bennett, Samantha. 2012. «Endless analogue: situation vintage technologies in the contemporary recording & production Workplace». *Journal of the Art of Record Production*, 07. Disponible en: https://www.arpjournal.com/asarpwp/endless-analogue-situating-vintage-technologies-in-the-contemporary-recording-production-workplace/ [Consultado el 1/05/2023].

Caballero Parra, Carlos Andrés. 2023. *La producción musical en Colombia en las décadas de 1960 y 1970. Formas de registro y estético sonora de la música tropical colombiana*. [Tesis doctoral]. Valencia, España: Universidad Politécnica de Valencia: 205.

Jaramillo, Felipe, Ofelia Peláez. 1996. *Colombia musical. Una historia, una empre*sa. Medellín: Discos Fuentes.

[4] Traducción libre del autor.

Lacasse, Serge. 2000. '*Listen to my voice': The evocative power of vocal staging in recorded rock music and other forms of vocal expression*. [Tesis doctoral]. Liverpool: Universidad de Liverpool: 19.

López-Cano, Rubén. 2018. *M*úsica dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital. Barcelona: Musikeon.

Parra Valencia, Juan Diego. 2014. *Arqueología del chucu-chucu: la revolución sonora tropical urbana antioqueña. Medellín años 60 y 70*. Medellín: Fondo Editorial ITM.

Schmidt Horning, Susan. 2015. *Chasing sound. Technology, culture, and the art of studio recording from Edison to the LP*. Charles Vilage, MD: Johns Hopkins University press.

Zagorsky-Thomas, Simon. 2014. *The musicology of record production*. Londres: Cambridge University Press.

Estandarización sonora internacional frente a identidad sonora local: el caso de los estudios de grabación de la RCA en Latinoamérica

Marco Antonio Juan de Dios Cuartas
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Tomando como referencia los estudios de grabación de Nashville, inaugurados en 1957, la compañía discográfica de la RCA (Radio Corporation of America) comienza a desarrollar una expansión empresarial, pero también sonora, creando estudios de grabación en capitales que considera estratégicas para la comercialización nacional de los artistas locales vinculados a su sello. A partir de este contexto de internacionalización se plantean debates en torno a la «estandarización sonora internacional», con la aplicación de diseños acústicos supervisados por ingenieros estadounidenses o la importación de equipos de sonido que asientan una «huella sonora» determinada por el «tecno-colonialismo» anglosajón, y que caracteriza al sector profesional del audio cuando se desarrolla en los márgenes. La investigación parte del debate en torno al estudio de grabación como generador de un sonido diferenciador de escenas musicales locales, frente a la estandarización de un sonido internacionalizado como consecuencia de la expansión empresarial de las grandes multinacionales.

Palabras clave: Producción musical, RCA, estandarización sonora, huella sonora, tecno-colonialismo.

Resumo

Tomando como refere os estudos de gravação de Nashville, inaugurados em 1957, a companhia discográfica da RCA (Rádio Corporation of America) começa a desenvolver uma expansão empresarial, mas também sonora, criando estudos de gravação em capitais que considera estratégicas para a comercialização nacional dos artistas locais vinculados ao seu selo. A partir deste contexto de internacionalização propõem-se debates em torno da «estandardização sonora internacional», com a aplicação de desenhos acústicos supervisionados por engenheiros norte-americanos

ou a importação de equipas de som que assentam uma «impressão sonora» determinada pelo «tecno-colonialismo» anglo-saxão, e que caracteriza ao setor profissional do áudio quando se desenvolve nas margens. A investigação parte do debate em torno do estudo de gravação como gerador de um som diferenciador de cenas musicais locais, em frente à estandardização de um som internacionalizado como consequência da expansão empresarial das grandes multinacionais.

Palavras-chave: Produção musical, RCA, estandardização sonora, impressão sonora, tecno-colonialismo.

Marco Antonio Juan de Dios Cuartas

Doctor en Musicología e Ingeniero de Audio. En la actualidad es profesor del Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid (España). Desde febrero de 2020 es secretario de la sección española de la AES (Audio Engineering Society). Email: mjuanded@ucm.es

La «producción musical» y los espacios de grabación

Uno de los aspectos determinantes para definir la producción musical como objeto de estudio dentro de la musicología es entender la grabación como «composición» y el proceso como «práctica compositiva». Estudiar la producción musical desde la academia implica asumir un uso artístico de la tecnología de la grabación. En este sentido, las artes de la grabación representan todo el conjunto de decisiones técnicas cuyas consecuencias son estéticas (Frith y Zagorski-Thomas 2012). Pero la producción musical es un ámbito estrechamente relacionado con el concepto de industria, y se desarrolla dentro del modelo de producción capitalista en el que se ha basado la venta unitaria de trabajos discográficos. La creación de un «producto» conlleva la consecución de unas fases que incluyen una inversión económica inicial en el estudio de grabación como espacio que proporciona los recursos técnicos y humanos necesarios para el proceso de creación, la fabricación en cadena de los diferentes soportes de grabación, y sus vías de distribución y venta buscando siempre un retorno económico. La producción musical engloba de este modo un complejo campo profesional donde intervienen decisiones tanto económicas como artísticas.

Pero la forma en la que el artista se relaciona con la grabación sonora se mantiene en muchas ocasiones al margen de los intereses empresariales. Se trata de una nueva concepción de la obra musical en la que los procesos tecnológicos juegan un papel determinante en la creación. Pero más allá de la

estrategia comercial, el concepto de «producción musical» se relaciona con cualquier música vinculada a la industria discográfica, adaptando diferentes repertorios a nuevos modos de escucha sobre los que se construyen nuevos significados de la obra musical. Los espacios destinados a la grabación sonora son en su mayoría negocios de entidades privadas que han ocupado edificios en los centros de las grandes urbes o grandes espacios en complejos industriales de la periferia. Los estudios históricos de las compañías discográficas lo eran en definitiva de empresas privadas que, al cesar su actividad por el cambio en el modelo de negocio durante la transición digital, prescinden de todos sus bienes muebles e inmuebles. La visión romántica de la tecnología *vintage* y el coleccionismo como seña de identidad del ingeniero de sonido lleva en muchos casos a que, tras la desaparición de un estudio, sus dispositivos de grabación y procesamiento de audio se diseminen en estudios de grabación más pequeños. La deslocalización de los dispositivos coincide con una visión «tecnostálgica» de la grabación de la década de los años 60 y 70, los ingenieros y productores actuales idealizan esta tecnología, aunque como señalan Pitch y Reinecke (2009) no significa necesariamente volver a un pasado en particular, se trata de un movimiento a nuevos sonidos, a nuevas interacciones concretadas a través de combinaciones del pasado y el presente. La inquietud por la tecnología del pasado permite al musicólogo realizar un seguimiento del nuevo destino de una vieja consola de mezclas, un compresor de válvulas o un micrófono de cinta, realizando una trazabilidad histórica que nos lleva a diferentes zonas geográficas, sociedades, usos musicales, etc. Se produce, en definitiva, una deslocalización de la grabación fruto del proceso disruptivo digital y la desaparición de los antiguos estudios de grabación: los viejos dispositivos encuentran nuevas ubicaciones, pero en muchos casos, no desaparecen.

Por el contrario, las salas de grabación no corren la misma suerte. Aunque podamos dudar de la relevancia histórica de algunas de las construcciones en las que se ha desarrollado la actividad de los estudios de grabación, lo cierto es que su desaparición hace muy difícil poder transmitir a generaciones futuras cómo eran estos espacios destinados a la grabación sonora y, por supuesto, dificulta enormemente nuestra labor de investigación.

Los estudios de grabación como redes trasnacionales: el caso de RCA

El estudio de grabación se consolida como un espacio creativo a partir de la segunda mitad del siglo XX (Eno 2004). Asociados a las grandes discográficas, los estudios forman parte de su tejido empresarial,

interviniendo en el proceso que va desde la selección de artistas y canciones hasta los arreglos musicales y el papel cada vez mayor de los procesos creativos relacionados con la tecnología de la grabación. La asociación del estudio de grabación con el sello discográfico determina, además, en muchos casos, la concentración de grandes estudios en las grandes ciudades: las compañías y sus estudios ejercen así una poderosa atracción tanto a nivel nacional (traslado de artistas de las pequeñas a las grandes ciudades), como a nivel internacional (los artistas se acercan a los que se consideran sus «centros sonoros de referencia»). Watson (2015: 1) señala en este sentido cómo los estudios de grabación «desempeñan un papel central en la creación del sonido de escenas musicales particulares, y actúan como punto focal para las redes de músicos y de la creatividad musical». El punto de partida en este sentido es entender el estudio de grabación como parte de una red, como un agente más que ayuda a definir el concepto de escena. La producción musical desarrollada en el entorno del estudio de grabación tiene por lo general como motivación principal trascender lo local. En este sentido, las grandes urbes funcionan como centro de atracción también para la producción discográfica. La industria de la grabación se ha centrado tradicionalmente en las grandes ciudades por un sencillo motivo: en estas ciudades es donde se concentran las oficinas de las principales compañías discográficas. La actividad de ingenieros y productores, directamente conectados a las grandes compañías discográficas, terminan por definir un «estilo de trabajo» y, como consecuencia, un sonido que se relaciona geográficamente. Los grandes estudios de grabación han ejercido una importante atracción para nuevos talentos que se acercaron a estos centros para aprender la profesión a través de sus referentes: en este sentido, la tradición y el sistema de aprendizaje basado en la transmisión oral ha sido determinante para configurar estos «centros sonoros de referencia».

Tal y como señala Owsinski (2014) se produce una homogenización sonora como consecuencia de la movilidad de los ingenieros y productores musicales, que identificamos con ciudades como Nueva York, Los Ángeles, Londres o Nashville. Este enfoque urbano de la música grabada ha sido explicado por Leyshon (2001) mediante el concepto de «musical network», donde identifica cuatro principales redes: creativity, reproduction, distribution, and consumption. Cada una de ellas juega un papel específico en la cadena de valor de la economía musical y tiene su propia geografía distintiva. La relación de los estudios de grabación con los entornos urbanos ha sido estudiada también por Gibson (2005) considerando sus características como espacio de interrelación entre músicos, compositores,

productores y otros agentes de la industria musical. Los equipos de trabajo en los que conviven productores, asistentes, arreglistas e ingenieros definen de forma definitiva estas escenas que relacionamos con unos sonidos determinados.

Los grandes estudios que asociamos a las principales compañías discográficas multinacionales juegan un papel determinante en la configuración de estos «centros sonoros de referencia». Compañías como Columbia, Decca, RCA o Philips van conformando en las grandes ciudades a lo largo de la primera mitad del siglo XX estudios de grabación que crean importantes redes de contacto entre músicos, ingenieros y productores.

Un ejemplo paradigmático es el de la RCA. Las siglas de Radio Corporation of America comienzan a asociarse a Victor Talking Machine Company cuando adquiere esta compañía en 1929. Aunque se trata de una compañía con un entramado empresarial complejo que comienza con Thomas Alva Edison y que llega hasta la actual corporación de Sony Music, nos centraremos exclusivamente en el papel de los estudios de grabación de esta compañía.

Aunque la compañía ha pasado por diferentes etapas, nos interesa principalmente aquella más asociada al uso creativo del estudio de grabación a partir de la segunda mitad de los años 50 del siglo XX. Tomando como referencia los estudios de grabación de Nashville, inaugurados en 1957, la compañía discográfica de la RCA comienza a implementar una expansión empresarial, pero también sonora, creando estudios de grabación en capitales que considera estratégicas para la comercialización nacional de los artistas locales vinculados a su sello. La expansión de la multinacional RCA conlleva la apertura o modernización de estudios de grabación en capitales como Buenos Aires, Madrid o Roma en Italia a partir de la década de los 60. Se trataba de diseños acústicos supervisados en la mayoría de los casos por ingenieros estadounidenses que posteriormente se equipaban con consolas Neve, como en el caso de los estudios de la RCA en Buenos Aires, importando lo que podríamos denominar como «huella sonora» anglosajona en Latinoamérica. Los estudios de grabación vinculados a una multinacional conllevan de este modo una estandarización de los espacios de grabación. En este sentido, el músico español Luis Delgado afirmaba lo siguiente respecto a los estudios de esta compañía en Madrid:

«El de RCA era en aquellos tiempos uno de los estudios más grandes y mejor equipados de España. Contaba con dos salas, cada una de ellas dotada con equipos de primera clase, cuya máxima expresión estaba en el magnetofón Ampex MM1200 de 24 pistas, manejado desde una imponente mesa de 42

canales de la prestigiosa compañía británica Cadac. El diseño acústico de las salas había sido realizado por los ingenieros americanos, que montaban los estudios de la RCA en todo el mundo, y era gemelo de los de Nueva York y Milán. La enorme sala «A» tenía una altura de unos 12 metros, dominados por un control al que se accedía a través de una larga escalera. Esta sala podía dar cabida a una orquesta sinfónica, y sus paredes estaban equipadas con un conjunto de paneles móviles manejados por un complejo sistema de engranajes mecánicos, que permitía ajustar las condiciones acústicas a las necesidades de cada sesión». [1]

La compañía RCA, al igual que otras como EMI o Philips, tienen una característica que debemos considerar relevante: disponían de su propio departamento de I+D, donde se creaban los dispositivos de grabación y procesamiento que posteriormente se empleaban en las producciones discográficas. En este sentido, podemos hablar de consolas, micrófonos e incluso, en el caso de RCA, conectores creados por la propia compañía que también comercializaba los discos, y que aportaban en algunos casos un sonido propio. Aunque en los estudios de las compañías discográficas el uso de determinado equipamiento de grabación y mezcla nos permite identificar un sonido asociado a la marca, lo cierto es que estos estudios también empleaban equipos de otras empresas como consolas Neve o micrófonos Neumann.

En su proceso de expansión internacional, con estudios en Nueva York, Los Ángeles, Montreal o Toronto, el 11 de marzo de 1929 se establecerían los nuevos estudios de la RCA Víctor en el barrio Saavedra de Buenos Aires. Pero el caso de Buenos Aires no es el único en América del Sur, en 1928 la RCA Victor construyó un estudio de grabación en Santiago que pasaría a ser propiedad de la Victor Talking Machine Chile en 1930. La RCA Víctor se establecería igualmente en otros países como en Brasil en 1928 o en México en 1935, estableciendo una red de grabación y distribución por diferentes regiones de Latinoamérica. Los estudios de Buenos Aires constituían un amplio complejo que abarcaba toda una manzana y que en la actualidad está ocupado por las oficinas de Cablevisión Fibertel, por lo tanto, aunque no ha desparecido el edificio sí que han desaparecido los antiguos estudios de grabación. Los estudios de la RCA en Buenos Aires pasarían por diferentes remodelaciones importantes como la de 1971, un nuevo estudio diseñado por Alan Stivens similar al estudio «C» de Nueva York.

---

[1] Extraído de su web personal: https://www.luisdelgado.net/mecanica/mecanicapopular.php?id=1 (Acceso: 23/08/22).

La política expansiva de las grandes multinacionales nos lleva a preguntarnos si existe realmente una intención de llevar a cabo una estandarización sonora internacional frente a la idea de un sonido local. Las grandes multinacionales como la RCA u otras vinculadas a la tecnología de la grabación y a la comercialización discográfica como Philips han ejercido un papel determinante en la configuración de una estética sonora asociada a la grabación en países que se sitúan en los márgenes de estos centros tecnológicos anglosajones.

Esta dicotomía centro-periferia aparece vinculada a una victimización de los profesionales locales condicionada por su condición periférica respecto a los centros de poder, aquellos a los que pertenecen los creadores de una estética que surge a partir de la creación de los dispositivos que la hacen posible. En este sentido, en una entrevista realizada por la Asociación Argentina de Técnicos e Ingenieros de Audio al histórico ingeniero de sonido Iván Consentino, este realizaba las siguientes declaraciones:

> *Estabamos muy desesperados por conocer a los ingenieros por conocer a los ingenieros que venían de Holanda, que venían a la Argentina con uno que se llamaba Bergsma [...] no sé si estaba en Perú o dónde, y que lo habían bajado a Buenos Aires, pero era un tipo muy reconocido en todo el mundo [...].*[2]

Podemos identificar un flujo de profesionales hacia los grandes centros urbanos, un intercambio de conocimientos que influye en las características y calidad de las grabaciones, con una mirada siempre presente hacia los centros sonoros de referencia como parte del ideal sonoro que se persigue. Este fenómeno coincide con la idea de «fluidity» de Connel y Gibson (2003), un flujo de personas que forma parte de una red de movilidad que interconecta centros de grabación sonora acercando la tecnología e integrándola en el ámbito local:

> *Aprendí la técnica de cortar cinta, con esta gente, ya ahí tenía tres o cuatro o cinco grabadores Philips, que eran unos pedazos de grabadores inmensos [...] lo habían traído de Holanda era Ave Nostrum. Esos eran [...] los que habían hecho unas grabaciones espléndidas, ¡Philips!.*[3]

El ingeniero extranjero es el ejemplo ideal porque se identifica con grabaciones que tenemos idealizadas, y que forman parte de un corpus

---

[2] Entrevista realizada por la Asociación Argentina de Técnicos e Ingenieros de Audio (AATIA) en 2017. Disponible online en: https://youtu.be/RTGFFHKdbEE (Consulta: 28/08/22).

[3] Ídem

discográfico que relacionamos con determinados países. En su estudio sobre el significado del «sonido inglés» y el «sonido americano» en la producción musical, Zagorski-Thomas (2012) justifica determinados parámetros técnicos característicos de las grabaciones en ambos países desde un contexto socioeconómico, argumentando cómo los dominios culturales y ámbitos sociales en Reino Unido y en Estados Unidos proporcionan las infraestructuras nacionales y las fuerzas centrípetas dentro de las cuáles los individuos desarrollan su propia práctica creativa a través de la fuerza centrífuga de su propia experiencia personal. Para Zagorski-Thomas, los dominios culturales de los dos países constan de una infraestructura física, con sus influencias y restricciones inherentes, y un sistema de reglas simbólicas relacionadas con la práctica de la grabación e incorporadas en las normas de la formación y la práctica profesional. Pero en el caso de Latinoamérica, al igual que en el de España, no existe esa infraestructura tecnológica ni unos referentes de fabricación que impongan sus propios códigos estéticos. Se trata de países importadores que asumen su desarrollo de la industria de la grabación bajo un colonialismo tecnológico. El término tecno-colonialismo (Zaidi et al. 2018: 134), empleado en los últimos años para describir ciertos desarrollos digitales coloniales en escenas virtuales, podría aplicarse al caso de la tecnología de la grabación. El tecno-colonialismo puede entenderse como un «proceso imbricado entre lo interno, internacional y transnacional» (Camarena y Durán 2019) generando una «estandarización» como consecuencia de la introducción de determinadas marcas de audio en los dispositivos que conforman los estudios de grabación.

En relación con la idea de la «estandarización sonora internacional», uno de los principales intentos comerciales de producir salas acústicamente estandarizadas fue el de Tom Hidley con Westlake Audio, planteando un diseño de «salas neutras» con tiempos de reverberación bajos que se comenzaron a aplicar en estudios de grabación de todo el mundo. Dice Zagorski-Thomas respecto a este sistema de acondicionamiento acústico:

> *Al inicio de la década de 1970 la compañía americana Westlake inició una tendencia de acústica apagada en el diseño de espacios de interpretación del estudio. La idea era hacer espacios neutros de modo que las grabaciones realizadas en un estudio de Westlake podrían usarse en cualquier otro estudio de Westlake en el mundo. [...] También el estudio de planos y fotografías de estudios disponibles durante la década de 1970 parece indicar que las reformas y reconstrucciones que dieron lugar a más habitaciones de aislamiento, en lo que previamente eran grandes espacios*

de grabación, ya habían acontecido antes y sobre todo en los EE.UU. El uso de paneles portátiles para ayudar a la separación en la grabación parece haber estado bastante presente en ambos lados del Atlántico (Zagorski-Thomas 2012).

Podría de este modo vincularse la evolución de la acústica de los estudios de grabación a determinados procesos de globalización que influyen en la homogeneización sonora, y conectan con las teorías de la tecno-colonialidad influyendo en la consolidación de estándares globales en los procesos de producción musical.

Conclusiones

Los estudios de grabación, como parte de una red empresarial que se concentra en las grandes ciudades, generan a lo largo del siglo XX movilidades geográficas en las que intervienen no solo músicos, también ingenieros y productores. En este sentido, no se ha realizado aún una cartografía sonora que aborde la influencia de los estudios de grabación en la configuración de escenas musicales en Latinoamérica, así como los intercambios y movilidades de ingenieros y productores con España o con los países de referencia anglosajona. En este sentido, RCA en Latinoamérica (al igual que en otros países como España e Italia) representa un caso paradigmático de estandarización sonora con consecuencias en la identidad y la aportación de ingenieros y productores locales.

Bibliografía

Camarena González, Rodrigo y Duran Matute, Inés. 2019. «Tecno-Colonialismo y Sub-Ciudadanía Digital en la Democracia Mexicana». En *Crise das democracias liberáis*. Valencia: Editorial Tirant Lo Blanch.

Connell, John & Gibson, Chris. 2003. *Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place*. London; New York: Routledge.

Eno, Brian. 2002. «The studio as compositional tool». in Cox, C. & Warner, D. (eds). *Audio Culture: Readings in Modern Music.* London: Continuum.

Frith, Simon; Zagorski-Thomas, Simon. (eds.) 2012. *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field*. Farnham: Ashgate.

Gibson, Chris. 2005. «Recording Studios: Relational Spaces of Creativity in the City». *Built Environment*, Vol.31, No.3: 192-207. https://doi.org/10.2148/benv.2005.31.3.192

Leyshon, Andrew. 2001. «Time-Space (and Digital) Compression: Software Formats, Music Networks, and the Reorganisation of the Music Industry». *Environment and Planning A: Economy and Space*, Vol.33, No.1: 49-77. https://doi.org/10.1068/a3360

Owsinski, Bobby. 2014. *The Mixing Engineer's Handbook*. Boston: Thomson Course Technology.

Pinch, T. and Reinecke, D. 2009. ETechnostalgia: How Old Gear Lives on in New Music». En Bijsterveld, K. and van Dijck, J. Eds. *Sound Souvenirs: Audio Technologies, Memory and Cultural Practices*. Amsterdam: Amsterdam University Press: 152-166.

Watson, Allan. 2015. *Cultural Production in and Beyond the Recording Studio*. New York: Routledge.

Zaidi, Saba; Mehwish Sahibzada; Saman Salah; Anisa Tul Mehdi & Durdana Rafique. 2018. «A linguistic discursive analysis of techno colonialism through the post-cyberpunk literature.» *International Journal of English Linguistics* 8 (6):131-138.

Zagorski-Thomas, Simon. 2012. «The US vs the UK Sound: Meaning in Music Production in the 1970s». En Zagorski-Thomas, S. and Frith, S. Eds. *The Art of Record Production: An Introductory Reader to a New Academic Field*. Farnham: Ashgate Publishing Limited: 57–76.

Zagorski-Thomas, Simon. 2014. *The musicology of record production*. Cambridge University Press.

Ser rockero en Argentina: el centro, la periferia y la idea de brecha tecnológica en la era de la grabación analógica

Lisa Di Cione
Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional Arturo Jauretche
Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega

Resumen

Este trabajo se apoya en entrevistas a varios productores de rock en Argentina, quienes señalaron divergencias en las «maneras de hacer» y los «modos de sentir», respecto de las casas matrices de las compañías multinacionales donde trabajaron en la segunda mitad del siglo XX. La construcción discursiva de esta diferencia nos invita a reflexionar sobre la existencia de una «brecha tecnológica» (real o imaginaria) asociada con carencias materiales y simbólicas entre el «centro» y la «periferia». Para los entrevistados, el lugar «periférico» se manifiesta, a veces, como atraso tecnológico, otras, como carencia o deficiencia de la calidad de insumos, pero por lo general, la identidad local se construye en función de la diferencia, sea por subordinación o rebeldía. Se postula el desarrollo de una «estética de la precariedad», considerada como una reivindicación emblemática, en el trabajo de Billy Bond en la década de 1970 y Daniel Melero en la década de 1980.

Palabras clave: producción fonográfica - Rock - Grabación analógica - Argentina

Resumo

Este trabalho é sustentado por entrevistas com diversos produtores de rock da Argentina, que apontaram divergências nos «modos de fazer» e nos «modos de sentir», no que diz respeito às sedes das empresas multinacionais onde trabalharam na segunda metade do século século 20. A construção discursiva dessa diferença nos convida a refletir sobre a existência de uma «lacuna tecnológica» (real ou imaginária) associada

a deficiências materiais e simbólicas entre o «centro» e a «periferia». Para os entrevistados, o lugar «periférico» se manifesta, ora, como atraso tecnológico, ora, como falta ou deficiência da qualidade dos insumos, mas, em geral, a identidade local é construída a partir da diferença, seja por subordinação ou rebelião. O desenvolvimento de uma «estética da precariedade» é postulado, considerado como uma reivindicação emblemática, na obra de Billy Bond na década de 1970 e de Daniel Melero na década de 1980.

Palavras-chave: Produção Fonográfica – Rock – Gravação Analógica - Argentina

Lisa Di Cione

Licenciada y Profesora de Nivel Medio y Superior en Artes por la Universidad de Buenos Aires, Profesora Adjunta de Estudios de Músicas Populares en la misma institución. Docente de Prácticas Culturales en UNAJ e investigadora del Instituto Nacional de Musicología 'Carlos Vega', Ministerio de Cultura de la Nación. lisadic2@gmail.com

Introducción

Mi propuesta para este encuentro tiene como punto de partida una cantidad de entrevistas realizadas a los productores de los discos más importantes de rock en Argentina durante la segunda mitad del siglo XX quienes, en función de las condiciones de trabajo locales, señalaron divergencias en las «maneras de hacer» y los «modos de sentir», respecto de lo que ocurría en las casas matrices de las compañías multinacionales donde ellos trabajaban durante las décadas de 1970 y 1980.

La construcción discursiva de esta diferencia nos invita a reflexionar sobre la existencia de una «brecha tecnológica» (real o imaginaria) asociada con carencias materiales y simbólicas entre el «centro» y la «periferia». Para los entrevistados, el lugar «periférico» se manifiesta de diversas maneras: a veces como atraso tecnológico, otras veces como carencia o deficiencia de la calidad de insumos, pero por lo general, la identidad local se construye en función de la diferencia, sea por subordinación o rebeldía. En este trabajo expondré lo que postulo como el desarrollo de una «estética de la precariedad», considerada como una reivindicación emblemática, en el trabajo de dos productores de rock de reconocida trayectoria: Billy Bond en la década de 1970 y Daniel Melero en la década de 1980.

La idea de «brecha tecnológica y su vinculación con la creación de la Comisión Económica para América Latina (CAPAL)

Desde una perspectiva histórica muy general, la noción de centro y periferia se remonta al período inaugurado por la Revolución Industrial, basada en la diferencia entre países según sus condiciones de intercambio con Inglaterra. Pero la idea de «progreso» asociado al «desarrollo tecnológico», se instala institucionalmente a nivel regional con la creación de la Comisión Económica para América Latina (CEPAL).[1] Su fundación, en 1948, se vincula con los esfuerzos de recuperación tras la Segunda Guerra Mundial en el marco del Plan Marshall que dejaba de lado especialmente a América Latina.[2] Ese mismo año, el economista argentino Raúl Prebisch, presenta un informe titulado «El desarrollo económico de la américa latina y alguno de sus principales problemas», donde fundamenta el origen del «subdesarrollo» latinoamericano, en lo que en la actualidad se conoce como la tesis Prebisch-Singer y es una de las teorías estructurales más discutidas.[3] El informe ponía la cuestión de «progreso técnico» en el centro de la escena y exponía la supremacía de los beneficiarios directos de la Revolución Industrial frente a la periferia sometida a la división internacional del trabajo en condiciones desiguales.[4]

1 La Comisión Económica para América Latina (CEPAL) fue establecida por la resolución 106 (VI) del Consejo Económico y Social, del 25 de febrero de 1948, y comenzó a funcionar ese mismo año. En su resolución 1984/67, del 27 de julio de 1984, el Consejo decidió que la Comisión pasara a llamarse Comisión Económica para América Latina y el Caribe (https://www.cepal.org/es/acerca).

2 En 1946, el Congreso aprobó las Actas de Chapultepec, que permitían el reingreso a la comunidad internacional, y al año siguiente el Tratado Interamericano de Asistencia Recíproca, firmado en Río de Janeiro: «pero la hostilidad norteamericana, alimentada por viejas razones económicas y motivos políticos más recientes, no disminuyó y Estados Unidos siguió dispuesto a hacer pagar a la Argentina por su independencia durante la guerra» (Romero 1994: 139). Esto significó un boicot sistemático sobre el comercio exterior y cuando, en 1948, se lanza el Plan Marshall, Estados Unidos prohibió que los dólares aportados a Europa se usaran para importaciones de la Argentina.

3 La tesis Prebisch-Singer sostuvo que los países periféricos exportadores de materias primas encuentran como condicionante estructural externo el deterioro tendencial de esta relación de precios. En la actualidad es una de las teorías estructurales más discutidas (Marcelo 2013: s/n).

4 A fines de la década de 1940, el progreso técnico era el gran ausente de la teoría económica y, aunque Carlos Marx y los economistas clásicos habían reivindicado su importancia en el siglo XIX y había sido parcialmente retomado en la primera mitad del siglo XX, no tenía lugar en la teoría académica predominante, donde los modelos neoclásicos y neokeynesianos de crecimiento eran esencialmente formalizaciones abstractas. (Di Filippo 1998: 177).

El ideario dominante sobre el cual se asienta el concepto de «brecha tecnológica» tiene su contraparte en la teoría política conocida como «desarrollismo» [5], implementada a fines de la década de 1940 y, aunque con diferencias entre diversas corrientes, vigente hasta mediados de la década de 1970.[6]

La construcción discursiva sobre centro-periferia y «brecha tecnológica» en los entrevistados

El lugar del centro y la periferia entre los entrevistados se organiza geográfica y culturalmente en torno a los modelos de Londres y Nueva York y la valoración calidad-precio de los equipos nacionales e importados, pero también con la percepción de una diferencia de sensibilidades. Mario Sobrino afirma:

> *La brecha está. La brecha existe. Igual acá se graba muy bien. Recontra bien. Y para grabar un músico argentino que suene como Al Jarreau en el estudio donde suena Al Jarreau, yo no sé si lo va a lograr. A lo mejor arrima el bochín, pero no sé si va a sonar como el disco de Al Jarreau, porque tiene una contra muy grande: el tipo que está allá no te entiende. Y no maneja tu sensibilidad ni tus olores ni tus colores. Maneja a Al Jarreau y Al Jarreau le recontra cierra. Entonces, caemos en lo mismo. Si vos te crees Al Jarreau. No sos Al Jarreau, entonces, valorate y aceptate como tal. (Sobrino 2017: s/n).*

El testimonio de Mario Sobrino no refiere solo a las diferencias acústicas, estructurales y materiales de los estudios locales y las posibles diferencias en la formación técnica de los ingenieros,[7] sino a las diferentes maneras de sentir

[5] El «desarrollismo» tuvo gran influencia América Latina entre 1950 y 1980 impulsando los modelos de sustitución de importaciones, especialmente en Argentina, Chile, Uruguay, Brasil, República Dominicana y México. A partir de la crisis del petróleo de 1973 el desarrollismo entró en crisis. Luego de las crisis internacionales del sudeste asiático en la década de 1990, varios países de América Latina (Argentina, Brasil, Rep. Dominicana, México, Uruguay, etc.) han impulsado políticas económicas neo-desarrollistas, adaptadas al contexto de la globalización.

[6] Las corrientes más nacionalistas confiaban en las capacidades endógenas y promovieron el desarrollo industrial mediante «sustitución de importaciones», otras corrientes privilegiaban la industrialización acelerada por la vía de la inversión extranjera directa.

[7] Varios investigadores reconocen las diferencias derivadas de las condiciones materiales de los estudios de grabación, así como la posibilidad de que en ellos se desarrollen prácticas distintivas respecto de lo que ocurre en otros lugares del mundo. Mientras las nuevas tecnologías parecen extender la influencia occidental en el mundo tendiente a la «homogeneización» de la música, también abren nuevas direcciones de expresión, inspiradas en nuevas lógicas de creación musical, empoderamiento cultural y valores expresivos (Greene 2005: 3).

o empatizar con los músicos durante el proceso de producción fonográfica. Esto significa que, aún si las condiciones materiales fueran similares, el resultado nunca será el mismo.

La comparación con las producciones propias con las discográficas de Londres o Nueva York es un tópico omnipresente en todos los entrevistados. En Argentina aún no se han producido trabajos sobre las cualidades distintivas de los estudios de grabación locales como el de Simon Zagorski-Thomas (2012) sobre el «sonido» de Londres y Nueva York en la década de 1970. Pero, los productores discográficos argentinos reconocen «maneras de hacer» que hablan de un «distanciamiento» respecto de ambos centros:

> *Los ingleses la tenían muy clara en aquella época, había una distancia muy grande entre el audio inglés y lo que pasaba... o sea, había una distancia grande en lo que grababan los Beatles con respecto a otras bandas que grababan en Londres, y acá había más distancia todavía. Yo creo que era por la existencia de una brecha tecnológica pero también por falta de información y desconocimiento técnico (Julio Presas 2017: 6)*

El testimonio de Julio Presas fundamenta la «distancia» en el nivel de información y conocimiento técnico que circulaba a nivel local en la década de 1960 y 1970. Charly García y Luis Alberto Spinetta fueron los primeros referentes del rock nacional que viajaron a EEUU para la producción de un disco.[8] Estas producciones no colmaron ni sus expectativas ni las de sus

[8] García terminó en Los Ángeles la grabación de *Seru Giran* (Sazam-Music Hall, 1978). El primer álbum homónimo de Seru Girán se grabó en dos etapas: la primera en San Pablo con Billy Bond como productor, para el sello Music Hall en el estudio El Dorado, con Flavinho y Luiz Carlos como ingenieros de grabación. La segunda en ABC Recording Studios de Los Ángeles con Daniel Goldberg como director musical, Jay Antista como ingeniero de mezcla y Lanky Linstrot a cargo de la masterización. La producción ejecutiva de esta última etapa estuvo a cargo de mánager Daniel Grinbank que daba sus primeros pasos en la carrera profesional. Luis Alberto Spinetta viajó en 1979 a Nueva York para grabar un álbum bilingüe con el objetivo de promocionar su música en Estados Unidos. La iniciativa de grabar *Only Love Can Sustain* (CBS, 1980) fue propuesta por su amigo Guillermo Vilas quien facilitó la firma de un contrato con la discográfica. El álbum incluía composiciones propias y ajenas como «Omens of Love» de Gino Vanelli. El resultado, sin embargo, no fue el esperado. La producción estuvo a cargo de George Butler, los arreglos de Torrie Zito y la ingeniería de sonido de Frank Craigo (Pistocchi, Jorge y Lernoud, Pipo 1979: 55). El disco se grabó en los legendarios estudios de la CBS de Nueva York, durante la grabación de álbum. Mike Marcus está parado con remera blanca. Spinetta, sentado. Luego, George Butler y Torrie Zito, arreglador orquestal del disco y antiguo colaborador de John Lennon en «Imagine», y en el mismo estudio.

audiencias. Aunque las razones pueden diferir en ambos casos, el balance negativo confirma el efecto real de la «diferencia de sensibilidades» entre el sur y el norte. Sin embargo, la importancia simbólica de Londres y Nueva York como centro, modelo a seguir y garantía de «calidad» continuó en aumento. Paulatinamente, se fue instalando la modalidad de grabar, mezclar o terminar el proceso de alguna de estas etapas en estudios periféricos de ambas ciudades, tendencia que llegó a su máxima expresión en la década de 1990.

Otro tópico recurrente entre los entrevistados es la diferencia de calidad y rendimiento de los instrumentos y equipos de fabricación nacional y los importados:

> *Que te digan cosas como 'Yo quiero el bombo de Phill Collins te pasa hoy' [...] Lo que primero hago, después de reirme, es preguntarle para qué quiere parecerse a Phill Collins si él no es Phill Colllins. La batería que tiene no es la de Phill Collins, los micrófonos que están usando, no son los que tiene Phill Collins, que está en la NASA. El estudio donde graba Phill Collins, es la NASA. Y estás grabando en un estudio que es clase «J» [risas] conmigo que no soy nadie y vos con una CAF pedorra ¡¿y querés que el bombo suene como el de Phill Collins?! Hay algo que está mal» (Mario Sobrino 2017: s/n).*

Mario Breuer también recuerda situaciones similares: «Me venían con esas baterías viejas, antiguas, y me decían 'che, vamos a usar esto, fijate que parezca una batería de verdad'. Pero las baterías de verdad suenan de otra manera. Bueno, yo me las iba arreglando» (Mario Breuer citado en Anzardi 2017: s/n).

Un repaso por la historia de la fabricación de baterías en la Argentina que, por razones de tiempo no podré desarrollar, puede extenderse a la fabricación de otros equipos e iluminar cómo se consolida una demanda de importación en detrimento de la industria nacional.

Cuando hablamos de centro y periferia, estamos hablando, fundamentalmente, de condiciones materiales de existencia desiguales. La mayoría de los profesionales entrevistados en algún momento refieren a las condiciones de trabajo precarias o deficientes durante el proceso de conversión de la música en fonograma respecto de lo que dictaban los estándares de la industria discográfica en otras regiones:

> *Vos necesitas que una cinta, antes de grabar, sea nueva. Que se le haga el análisis de los canales como corresponde, tirándole señales a cada canal, con los 1000 ciclos, a ver cómo responde. Calibrar la máquina antes de cada toma con los clientes. Eso acá no se hacía. El tipo que está laburando quiere hacer las cosas bien, pero en cuanto el dueño del lugar no quiere poner las*

cosas porque es muy caro... Imaginate, calibrar la cinta significa que vos tenés que perder tiempo, y el tipo quiere facturar la hora. Ya... esas cosas argentinas que son las que... ¿Me entendés de lo que estoy hablando? (Julio Presas 2017: s/n).

Del testimonio de Julio Presas se desprende que el problema de fondo no era la falta de conocimiento técnico o displicencia sobre los procedimientos adecuados para mantener estándares de calidad, sino un problema de índole económico. Con el afán de abaratar costos de producción, muchas veces se saltean pasos o se escatiman recursos materiales.

Esto nos obliga a reflexionar con mayor profundidad el efecto que puede haber tenido en la producción fonográfica local la necesidad de insumos costosos que se convertían en insuficientes — aún peor—inexistentes.

La mayoría de los entrevistados recuerda que la modalidad de reutilizar las cintas era generalizada y el único motivo era bajar los costos de producción:

El artista en cuestión, cuando llega a un estudio particular para grabar, no es el dueño del multipista, se lleva la mezcla, pero el multipista es del estudio. Esa cinta se alquila o se presta porque sale un huevo. Entonces, como sale un huevo, se fue el artista en cuestión... ya está la mezcla, ya está. Vos ya le cobraste el alquiler de la cinta. El alquiler ¿qué le permitió al tipo? No tener que desembolsar y no tener que comprar la cinta. (Mario Sobrino 2017: s/n).

El testimonio de Julio Presas confirma que el problema era económico, pero lo señalado por Mario Sobrino introduce una cuestión nueva cuyos efectos recaen en cuestiones patrimoniales y también la construcción del campo de estudios que nos ocupa. Julio Presas agrega:

Yo me acuerdo de que esas cosas las peleaba [...] Hasta alquilaban la cinta, usada [...] Para colmo, no quedaron registros de esas cosas, porque las cintas se sobregrababan, se usaban para un nuevo proyecto. En ese procedimiento borrabas todo lo anterior (Julio Presas 2017: 18).

La escasez de insumos y la reducción de costos de producción también afecta al circuito de fabricación y distribución de soportes.[9]

[9] La revista *Expreso imaginario* a fines de la década de 1970 convocó a referentes de la industria discográfica argentina para reflexionar sobre este tema. Adolfo San Martín de WEA, Adrián Berwick de Phonogram y Roberto Volpe de Odeón señalaron las limitaciones del mercado del disco cuando los bienes de consumo se mantienen por encima del precio internacional y los ingresos no alcanzan para productos suntuarios. Los empresarios conversaron principalmente sobre las diferencias de costos y presentación entre las ediciones nacionales y las importadas (Roberto Volpe citado en Rothschild 1979: 48). También la diferencia del precio en dólares de un disco

Todo lo señalado hasta aquí se torna aún más complejo si reconocemos que el «federalismo» no se practica en el desarrollo diario de algunas actividades donde se evidencias diferencias sustanciales entre Buenos Aires y el interior del país. Por lo general y salvo escasas excepciones, cuando hablamos de rock en la Argentina hacemos referencia exclusivamente al ámbito de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y eventualmente, la región metropolitana que hoy conocemos como AMBA. De esta manera, Buenos Aires se erige como el «centro» y solo se percibe como «periferia» cuando las cosas se miden en relación con las multinacionales.[10]

El relato de los músicos del interior del país habla de una «periferia» de la periferia muy marcada, parcialmente mitigada por el desarrollo de la tecnología digital del siglo XXI. Richard Cantero, músico de rock de la provincia de misiones, poco tiempo después de haber editado su primer disco solista, autoproducido y titulado *Al este del sol* reclamaba políticas culturales orientadas a la descentralización de la actividad.[11] En la segunda mitad del siglo XX no era fácil grabar en un estudio profesional para nadie, pero las dificultades eran mayores para quienes vivían en el interior y debían viajar a Buenos Aires solo para «probar suerte».

La «precariedad» y el «atraso» como emblema

La subalternidad se inscribe en relaciones de poder desiguales, pero toda forma de dominación tiene un límite. Michel De Certeau propone las categorías de «táctica» y «estrategia» para pensar la manera en que transitamos nuestra vida cotidiana según la posición social-cultural que

importado respecto de uno nacional (Adolfo San Martín citado en Rothschild 1979: 49). Además, los discos de fabricación nacional presentaban fallas en su estructura debido a sensibles modificaciones en el proceso productivo (Adrián Berwick citado en Rothschild 1979: 48).

10 Charly García recuerda su experiencia en Nueva York durante la grabación de *Clics Modernos* (Interdic, 1982): «El aporte de Joe [Blaney] fue mortal, porque fue la primera vez que tenía un ingeniero *american*, que había grabado con The Clash y no sé qué norteamericano y estaba grabando en la sala A de Electric Lady, que es el mejor estudio del mundo. Ahí te das cuenta de cómo es el sonido, cómo son los discos y cómo se hacen» (García 2007: 6).

11 En la provincia de Misiones, la situación era crítica: «Necesitamos espacios para tocar. Necesitamos lugares para trabajar. No estamos pidiendo ni siquiera que se hagan cargo de nuestras necesidades económicas. Yo no creo que el Estado tenga que salir a contratar artistas. El Estado tiene que generar políticas culturales y, en todo caso, contratar estructuras que promuevan la industria cultural, pero no artistas. Eso es lo que necesitamos. Este punto de ebullición musical y cultural que está viviendo Misiones va a caer como un piano» (Richard Cantero, citado en Giménez 2010: 64).

ocupamos.[12] Las «tácticas» se manifiestan en muchas prácticas cotidianas y constituyen «maneras de hacer» que logran éxitos contra el más fuerte. Estas «maneras de hacer» dispersas, creativas y artesanales, son prácticas débiles y desapercibidas que dan cuenta de las resistencias culturales.

Una interpretación superficial de los testimonios citados podría llevarnos a identificar procesos de «victimización» o —mejor dicho— «autoestigmatización» asociados a nuestra condición periférica, lo cual deriva en la construcción un «nosotros» devaluado respecto de un «otro» que nos marca el camino a seguir de un modo inalcanzable. Sin embargo, los procesos de estigmatización también suelen ser resistidos. Rossana Reguillo Cruz añade la noción «emblema»[13] como contrapartida de la de «estigma».[14] Mediante operaciones identitarias, cognitivas, culturales y simbólicas complejas, los mismos estereotipos estigmatizantes se pueden transformar en reivindicaciones propias.

Dos casos «emblemáticos» y el desarrollo de una «estética de la precariedad»

En la década de 1970, el máster de *Tontos (Operita)* (Music Hall, 1972) se grabó en Phonalex sobre cintas usadas como tantos otros álbumes del período.[15] Una de ellas había servido antes al grupo La barra de chocolate y la otra para

---

[12] La «estrategia» es definida como el cálculo efectuado por quienes ocupan un lugar privilegiado en un determinado campo cultural y, por consiguiente, tienen la posibilidad de planificar a largo plazo. La «táctica» en cambio, es la manera de contrarrestar la estrategia de los poderosos por quienes se encuentran en un lugar de subalternidad (De Certeau 2000: 49-50).

[13] Un emblema funciona como símbolo positivo y reivindicación identitaria para un colectivo social. Rossana Reguillo Cruz explicó el modo por el cual algunos grupos lograban transformar en emblemas las representaciones que otros sujetos sociales utilizaban para estigmatizarlos. Mediante operaciones identitarias, cognitivas, culturales y simbólicas complejas estos jóvenes utilizaban los mismos estereotipos estigmatizantes como reivindicaciones propias.

[14] Erving Goffman utiliza el nombre «estigma» para señalar aquello que desacredita, marca la diferencia respecto del otro y lo vuelve socialmente despreciable (Goffman 2006: 13).

[15] La reutilización de cintas o fragmentos de grabaciones previas no era una novedad en 1973 y no tenía un nombre específico. El músico canadiense John Oswald acuñó el nombre *plunderphonics* y, desde entonces se utiliza para definir cualquier música que tome grabaciones de audio existentes para transformarlas de alguna manera y realizar una nueva composición (Courtis en Cox 2004). En 1972 La Pesada ya estaba usando este procedimiento con total dominio, manipulando explícitamente cintas ajenas

unos «tangos» interpretados por el capocómico Jorge Porcel.[16] El productor Billy Bond quien figura en los créditos del disco como «manager de la consola» recuerda:

> *La parte del gordo Porcel y La Barra de Chocolate es muy fácil de explicar. Usamos cintas recauchutadas porque no teníamos mosca para grabar con cintas nuevas; usamos cintas del mismo sello, grabamos encima de otros artistas, qué se yo (Billy Bond citado en Muleiro 2018: s/d).*[17]

Lo destacable es que, al escuchar el efecto no previsto de la sobregrabación, decidió dejarlo y capitalizarlo estéticamente.[18] Billy Bond «sabía» que ese imprevisto debido a la escasez de insumos podía devenir en un signo estético positivo, relativamente vanguardista y probado por referentes británicos con anterioridad. [19]

En la década de 1980 caen las ventas de fonogramas en Argentina y, paradójicamente, según datos de AADI-CAPIF aumentan las producciones fonográficas.[20] Las causas se vinculan, por un lado, al efecto de la inflación y, por otro, al surgimiento del casete doméstico de cinta virgen. En este

---

[16] Interpolados entre las distintas secuencias del disco aparecen fragmentos de «Buenos Aires madrugada», interpretada por Jorge Porcel y «Voces en la calle», interpretada por Pajarito Zaguri con La Barra de Chocolate, entre otros sonidos pregrabados incidentales, incluyendo un cantante de ópera y temas muzak no identificados o efectos de sonido varios.

[17] Billy Bond se refiere al máster del disco simple editado en 1970 donde el comediante Jorge Porcel interpreta «Buenos Aires Madrugada» y «Payaso sin amor» (Music Hall – N° 31.508).

[18] Billy Bond recuerda: «En una aparece Pajarito Zaguri, que cuadraba muy bien en los cerdos, los tontos, los hippies. Y también está Jorge Porcel en un track y dije: 'A la mierda, vamos a dejarlo'. También leemos las noticias del día. Si te pones a descifrar, hay muchísimas cosas que pasaron, detalles. Después de La Barra de Chocolate aparece una guitarra que lo tapa, que es como una ametralladora contra La Barra, porque para nosotros eran una banda muy ratona, casi tanto como el grupo Pintura Fresca» (Billy Bond citado en Muleiro 2018: s/n).

[19] En el terreno de la música popular, la práctica de emplear material fonográfico previo en nuevas composiciones se encuentra en «Tomorrow Never Knows» de los Beatles, incluido en el álbum Revolver (1966). También en los álbumes *Absolutely Free* (1967) y *Lumpy Gravy y Only In It For The Money* (1967) de Frank Zappa.

[20] Calcagno y Lerman afirman: «Durante los años ochenta cae la venta de fonogramas. La depresión del mercado se debe, en gran parte, al surgimiento de los primeros aparatos que permiten al público reproducir sin costos. Las ventas se reducen a 14 millones y, durante la hiperinflación, a 6,5. El LP es desplazado por el casete en un 85%. En 1992, la compañía EPSA (Electrical Products SAIC) comienza a fabricar CDs en la Argentina» (Calcagno y Lerman 2010: 87).

contexto, Daniel Melero[21] crea el sello Catálogo Incierto y edita los trabajos más vanguardistas de la escena del rock en cintas de circulación muy reducida mediante duplicaciones caseras.[22]

Catálogo Incierto funcionaba en la casa-estudio de Melero en el barrio porteño de Flores donde tenía una porta estudio Tascam de cuatro canales y dos grabadores de cinta abierta Revox. Alfredo Pería (ex baterista de Mimilocos) recuerda cómo se grabó el primer álbum de la banda,[23] llamdo *Trulepa* (Catálogo Incierto, 1986):

> *Grabábamos los teclados en dos canales y los pasábamos a uno, tratando de ecualizar con la mayor fidelidad. Después repetíamos el procedimiento con las bases y las guitarras. Teníamos que panear para liberar canales y poder seguir grabando [...] El que cantaba se encerraba en el baño con un micrófono, para conseguir de manera natural el reverb [sic] que buscábamos. (Alfredo Pería, citado en Andrade 2009: 143).*

Otras cintas se grababan directamente en la portaestudio durante los recitales en vivo, sin intención de ocultar o corregir la diferencia de amplitud de las señales, los niveles de ruido del ambiente ni la distorsión general. Mas

[21] El músico y productor se define como «un oyente que devino en músico» (Álvarez Núñez 2012: 73) y reconoce que nunca se interesó por la adquisición formal de competencias técnicas como lo habían hecho sus coetáneos: «Mi primer paso cuando comencé a producir fue tratar de no lograr lo que oía. ¿De qué se trata? En general, los sonidos de los productores, de alguna manera, pasan a ser estándares de los técnicos de grabación. Entonces, yo iba como rehuyendo de esas sonoridades clásicas ya establecidas. Tuve que aprender cómo se hacía para no hacerlo, para no caer en ese error que era patrimonio de los técnicos» (Daniel Melero citado en Álvarez Núñez 2012: 76).

[22] Entre 1984 y 1985, Melero grabó demos inéditos con su grupo Los Encargados. El sello se consolida con la edición del trabajo instrumental de Christian Rosas titulado *Nadie sabe* (Catálogo Incierto, 1986). *Noches agitadas en el cementerio* (1986) de TTM y *Estudios de casos* (1987) de Los Corrosivos, en cambio, fueron grabados con una Portaestudio Tascam durante presentaciones en vivo en el mítico Centro Parakultural. En estos trabajos prevalece una vocación «documentalista» sin intención de ocultar o corregir la diferencia de amplitud de las señales, los niveles de ruido del ambiente ni la distorsión general y responden a una búsqueda consciente de registrar el acontecimiento señalando las limitaciones del equipamiento y su potencialidad para el tratamiento estructural y estético del ruido.

[23] El guitarrista y miembro fundador de Mimilocos, Cristian Rosas, había grabado antes *Nadie sabe* (Catálogo Incierto, 1984) su trabajo solista instrumental. Dado que ese mismo año se había producido el primer material de Los Encargados, que aún permanece inédito, podemos conjeturar que se utilizó el mismo equipamiento. Melero, citado en Álvarez Núñez (2012: 132-133) señala que *Necesidad* de Los Encargados se realizó con sus grabadores Revox y algunos invitados, entre ellos, Ulises Butrón y Richard Coleman.

bien respondía a una búsqueda consciente de registrar el acontecimiento señalando las limitaciones del equipamiento y su potencialidad para el tratamiento estructural y estético del ruido.

La mayoría de las cintas de Catálogo Incierto nunca se reeditaron en soportes alternativos al casete.[24] De ese modo cuasi artesanal Melero comenzaba a dar forma a una escena alternativa del rock y despertó la curiosidad de la multinacional RCA que, ese mismo año, edita *Silencio* (RCA, 1986), el primer LP de su grupo Los Encargados. Luego, su primer trabajo solista titulado *Conga* (BMG, 1988). Pero el reconocimiento masivo llega con la edición de *Colores Santos* (Sony-BMG, 1992) trabajo conjunto con Gustavo Cerati, líder de Soda Stereo, uno de los grupos más populares del momento y pionero en la apertura del rock argentino al mercado internacional.[25] A partir de entonces, Melero comienza a producir para la multinacional los debuts discográficos de una cantidad de grupos que la prensa especializada denomina primero «la movida sónica» y, más tarde, identifica como «el nuevo rock argentino».[26]

El ejemplo de Billy Bond en la década de 1970 y el de Daniel Melero en la de 1980 dan cuenta de la capacidad de los músicos y productores argentinos para capitalizar las restricciones materiales a favor de una poética distintiva. En el caso de Billy Bond las restricciones de insumos se vieron

---

[24] Aunque algún fonograma aislado integró trabajos discográficos posteriores de los músicos de su catálogo que luego firmarían su primer contrato con compañías multinacionales. La única excepción fue el grupo Uno X Uno quienes, a partir de su experiencia con Melero inauguran al año siguiente su propio sello independiente.

[25] Melero recuerda: «*Colores Santos* se hizo con una tecnología mucho más precaria que Tecno. Lo interesante es que lo que teníamos lo utilizamos con una imaginación y unos conceptos que en definitiva son mucho más importantes que cualquier tecnología. Rescato que se valore que hice Tecno únicamente bajando software y aprendiendo a modificarlo de una manera muy sencilla, pero yo no publiqué solamente por eso, lo hice porque consideré que eran interesantes los temas. Lo mismo con *Colores Santos*» (Melero citado en Santos 2016: s/n).

[26] Melero reconoce la paradoja del *underground* que los autores del fanzine prefieren llamar «under(grone)»: «Para mí Catálogo siempre fue difícil de sostener, por ejemplo, cuando salió yo estaba luchando por entrar con mi banda a una multinacional, lo que aparentemente sería contradictorio. Al principio se consideraba que yo había transado, y era cierto, había vendido lo que yo hacía, y me parecía magnífico [después vino Radio Trípoli] Fue como un aval definitivo a los grupos de sótano» (Melero citado en Pietrafesa y Lingux s/n: 1-2).
Algunos de los grupos producidos por Melero en este período fueron los de Juana La Loca, *Electronauta* (1993, Iguana Records); Los Brujos, *Fin de semana salvaje* (1991, Epic Records); Babasónicos, *Pasto* (1992, Sony Music); Victoria Abril (Victoria Mil), *Más Victoria Abril* (1999) y *Armas* (2001), entre otros.

compensadas con el tiempo ilimitado en el estudio Phonalex, lo cual favoreció la experimentación grupal que dio forma al disco durante un extenso proceso de grabación y mezcla solo posible en esas condiciones de independencia. En el caso de Daniel Melero las restricciones económicas que le impedían adquirir determinados instrumentos o montar un estudio profesional orientaron su atención sobre las potencialidades estéticas del ruido como material compositivo, lo cual derivó en la creación de un sello discográfico independiente con una impronta muy personal. La idea de una «estética de la precariedad» se postula aquí con un signo positivo y se apoya en estas condiciones de producción.

La siguiente apreciación de Mario Sobrino funciona como una invitación a abrazar lo propio y emblematizar eso mismo que por lo general es percibido como falta, carencia o condición de inferioridad:

> *Porque si vos tocás la batería y tu primera batería fue una CAF... te costó un huevo comprártela y la estás disfrutando. Te costó horrores llegar a esa CAF. Entonces, lo que primero tenés que hacer es amar a tu CaF. Ya vas a tener una Gretch. Cuando seas Gardel, ya vas a pasar a una Gretch... pero tenés una CAF. Y te costó mucho y a tu viejo le costó mucho. Entonces valorá la CAF. Y te van a decir «loco pero tu sonido suena como el orto». Porque es una CAF. Sí, está buenísimo. Porque tengo eso y llegué a la CAF después de estar tocando con un cajón. Pero muchos no, tienen la CAF y quieren que sea el bombo de Phil Collins. Y bueno, no tenés el bombo de Phill Collins, tenés una CAF (Sobrino 2017: s/n).*

A comienzos de la década de 1990, estas ideas se encarnan en el trabajo de una cantidad de grupos influenciados por el modo de trabajo autogestionado de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. Estos músicos configuran una escena musical particular que varios investigadores definen como «rock chabón» cuya existencia persiste, aunque con menor importancia, en la actualidad.

Referencias Bibliográfica

Álvarez Núñez, Gustavo. 2012. *Ahora, antes y después*. Buenos Aires: Deriva.

Andrade, Juan (et al). 2009. *Gente que no. Post punks, darks y otros iconoclastas del under porteño en los 80*. Buenos Aires: Piloto de Tormenta.

Anzardi, Federico. 2017. «El arquitecto del rock». *La agenda revista*, 24 de agosto https://laagenda.buenosaires.gob.ar/post/164558797600/m%C3%BAsica-el-arquitecto-del-rock (consulta el 3 de julio de 2019).

Breuer, Mario. 2017. *Rec and Roll*. Buenos Aires: Aguilar.

Calcagno, Natalia y Lerman, Gabriel (Dir.). 2010. *Valor y símbolo. Dos siglos de industrias culturales en la Argentina*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura. Presidencia de la Nación.

De Certeau, Michel. 2000 [1980]. *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer l*. México: Universidad lberoamericana / lTESO.

Di Filippo, Armando. 1998. «La visión centro-periferia hoy». *Revista de la CEPAL*, número extraordinario, octubre, pp. 175-192.

García, Charly. 2007. «Clics modernos». *RollingStone*, N° 109, abril. Especial de colección: 100 mejores discos del *rock* nacional.

Giménez, Christian. 2020. «Al este del sol: un caso de rock Pop misionero». En Gutiérrez, Edgardo (ed.). *Rock del país. Estudios culturales de rock en Argentina*, pp. 57-66. San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.

Goffman, Erving. 2006 [1970]. *Estigma: la identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.

Greene, Paul D. and Tomas Porcello (eds.). 2005. *Wired for Sound. Engineering and Technologies in Sonic Cultures*. Middletown: Wesleyan University Press.

Marcelo, Josefina. 2013. «Términos de Intercambio: rediscusión e implicancias para el desarrollo». *XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza*, Mesa Temática: 54: «Itinerarios del pensamiento económico latinoamericano durante el siglo XX: debates y prácticas», 2 al 5 de octubre. https://cdsa.aacademica.org/000-010/459.pdf (acceso: 15/11/ 2021).

Muleiro, Hernán. 2018. «El bocón ataca de nuevo: Una charla con Billy Bond», Vice, 20 de diciembre. https://www.vice.com/es/article/wj3a8m/entrevista-billy-bond-y-la-pesada-tontos-operita-el-bocon-ataca-de-nuevo-2018 (consulta el 7 de noviembre de 2020).

Pietrafesa, Patricia y Lingux S/N. «Entrevista a Daniel Melero». *Resistencia fanzine*, N°4.

Pistocchi, Jorge y Lernoud, Pipo (Dir. Ed.) 1979 «Grabando en USA». *Expreso Imaginario*, N°38, septiembre, Suplemento Mordisco.

Py, Félix E. 2003. *Por quién retumban los parches. Algunas historias de baterías y bateristas argentinos*. Buenos Aires: Dunken.

Reguillo Cruz, Rossana. 2000. *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Bogotá: Norma.

Romero, Luis Alberto. 1994. *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: FCE.

Rothschild, Ralph. 1979. «Servicios Mordix Inc. Presenta: La industria del disco, lado A». *Expreso Imaginario*, N°38, septiembre, Suplemento Mordisco: 48-49.

Santos, Eduardo. 2016. «No creo en la vanguardia. Una entrevista con Daniel Melero». *Vice*, 10 de noviembre [en línea] https://www.vice.com/es/article/vdbpq4/no-creo-en-la-vanguardia-una-charla-con-daniel-melero (acceso: 12/10/2021).

Williams, Raymond. 2000. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.

Zagorski-Thomas, Simon. 2012. «The US vs the UK Sound; Meaning in Music Production in the 1970s». En Simon Frith, Simon y Zagorski-Thomas, Simon. *The Art of Record Production*. Surrey, England: Ashgate.

Entrevistas inéditas y conversaciones personales

Breuer, Mario. 2017. Entrevista personal realizada el 15 de mayo.

Mario Breuer. 2017. Entrevista personal realizada el 1 de agosto.

Sobrino, Mario. 2017. Entrevista personal realizada el 14 de junio.

Presas, Julio. 2017. Entrevista personal realizada el 11 de julio.

El salto a la industria americana: Rocío Jurado y la grabación del disco Señora

Inmaculada Matía Polo
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Rocío Jurado (1946-2006) destaca como una de las grandes voces de la canción española y flamenca. Su trayectoria incluye tanto la música como el cine, con películas como «Una chica casi decente» y «La querida». Pero sería su colaboración con el compositor Manuel Alejandro en el álbum *Señora* la que marcaría su salto definitivo a la fama en Latinoamérica. El disco, diseñado a medida por el compositor para expresar el estado emocional de la cantante, presenta temas icónicos como «Señora», «Ese hombre» y «Algo se me fue contigo». Jurado rompería de este modo con la imagen conservadora de la canción española adoptando un enfoque más moderno y melódico. *Señora* no solo fue un producto discográfico, también una ventana a la vida de Rocío Jurado que conectaba con su audiencia y, al mismo tiempo, reflejaba la evolución de la sociedad española de finales de los años 70.

Palabras clave: Rocío Jurado, Manuel Alejandro, canción española, producción musical, estudio de grabación, RCA.

Resumo

Rocío Jurado (1946-2006) destaca-se como uma das grandes vozes do cante espanhol e flamenco. A sua carreira inclui a música e o cinema, com filmes como «Una chica casi decente» e «La querida». Mas seria a sua colaboração com o compositor Manuel Alejandro no álbum Señora que marcaria o seu salto definitivo para a fama na América Latina. O álbum, concebido à medida pelo compositor para exprimir o estado emocional da cantora, apresenta temas icónicos como «Señora», «Ese hombre» e «Algo se me fue contigo». Jurado romperá assim com a imagem conservadora da canção espanhola, adoptando uma abordagem mais moderna e melódica. Señora não foi apenas um produto discográfico, mas também uma janela para a vida de Rocío Jurado que se relacionou com o seu público e, ao mesmo tempo, reflectiu a evolução da sociedade espanhola no final da década de 1970.

Palavras-chave: Rocío Jurado, Manuel Alejandro, canção espanhola, produção musical, estúdio de gravação, RCA.

Inmaculada Matía Polo

Doctora en Musicología y Licenciada en Derecho por la UCM, ha impartido docencia en distintas universidades españolas e internacionales. Ha participado en un centenar de congresos, colaborado en proyectos internacionales vinculados a la danza y la escena popular y es autora de más de 40 artículos y capítulos de libros. Email: mmatia01@ucm.es

Introducción

Nacida en Chipiona en 1946 y formada en los tablaos del flamenco, Rocío Jurado está considerada como una de las grandes voces de la canción (española, melódica y flamenca). Con una trayectoria dilatada en la interpretación musical y en la industria cinematográfica, para la que graba las cintas *En Andalucía nació el amor* (1966), que protagoniza con Juan Luis Galiardo, *Lola la piconera* (1979) anteriormente llevada a la pantalla por Juanita Reina (1951), *Una chica casi decente* (1971), dirigida por Germán Lorente, o *La querida* (1976) desde los inicios obtiene el reconocimiento del público y la crítica, lo que le lleva a obtener los premios Pérez Guzmán de Fandangos de Huelva (1962) y el Primer Concurso Internacional de Arte Flamenco celebrado en Jerez de la Frontera (1962).

Sin embargo, no será hasta su vinculación con el compositor Manuel Alejandro y la grabación en 1979 del disco *Señora* bajo el sello RCA Records, cuando se produce su salto definitivo a América. Producido, orquestado y escrito por el creador andaluz, se trata de un trabajo expresamente diseñado para ella, en el que se consigue trasladar el estado emocional en el que se encontraba la cantante.

Con títulos icónicos como «Señora», «Ese hombre» o «Algo se me fue contigo» y continuando la línea de la construcción de un personaje «más melódico que folklórico», en palabras del propio Manuel Alejandro, en este artículo pretendo analizar la significación del álbum *Señora* en la carrera interpretativa de Rocío Jurado, así como el papel del sello RCA como impulsor de su trayectoria tanto en el ámbito español como hispanoamericano.

Madrid como centro amplificador de talentos: el salto a la industria musical

El hecho de que las prácticas culturales se vean representadas a través de diferentes vías de difusión, ya sea de manera sincrónica o dilatada en el tiempo, ha sido una constante en la historia cultural del siglo XX. La utilización de herramientas como el cine, la radio o los folletines en la génesis y divulgación de la escena, provoca que los medios para la vinculación del espectador con el espectáculo representado se multipliquen, permitiendo amplificar su influencia y dotar a las actuaciones una capacidad de transformación en diferentes niveles: estético y social (Ruiz y Sánchez 2008: 38; Miranda 2008: 145).

Antes de centrarnos en aspectos vinculados a la propia grabación del disco *Señora*, creo necesario establecer unas líneas biográficas que nos permitan situar su trayectoria en la escena, su colaboración con Manuel Alejandro y la propia significación del LP.

Los primeros años de Rocío, transcurren en un pueblo de la provincia de Cádiz, Chipiona, donde influenciada por su padre Fernando Mohedano, cantaor flamenco, comienza a mostrar interés por la interpretación y el baile. Tras una primera etapa en la que combina el trabajo en profesiones diversas con actuaciones como cantante de flamenco, en 1958 consigue su primer reconocimiento en Radio Sevilla, a través de su participación en un concurso de voces celebrado en el Teatro Álvarez Quintero, donde consigue el primer premio. Le seguirán el galardón Pérez Gúzman de Fandangos de Huelva (1962) y el Primer Concurso Internacional de Arte Flamenco celebrado en Jerez de la Frontera (1962). Paralelamente a estos éxitos en certámenes vinculados al cante, da muestra de su interés por otros géneros musicales; así, empieza a ser conocida por el público por su interpretación del tema *Mañana sale*, popularizado por Concha Piquer, con el que de nuevo recibe un primer premio para artistas nóveles en Radio Nacional de España (Sevilla) en el año 1961.

Tras ser contratada por Pastora Imperio para el tablao El Duende (1964) y posteriormente en Los Canasteros, propiedad de Manolo Caracol (1964), participa en el espectáculo de Enrique Vargas «el Príncipe Gitano» (1968), con el que se presenta en el Teatro Apolo de Madrid. Asimismo, su imagen atractiva y explícitamente sensual le permite conseguir el título Lady España 1967, como representación del canon de mujer española, y el tercer puesto en el certamen de Lady Europa, con el que accede a un público no necesariamente relacionado con la canción española o el flamenco. El single *Tengo miedo,* compuesto por «el Príncipe Gitano», que encabezó durante

más de tres meses las listas de canción española de Cadena Azul, le llevó a ser reconocida por Radio Juventud como la mejor intérprete española del año 1969.

El apoyo de Rafael de León y Juan Solano será clave en su carrera como intérprete, un fenómeno similar al que ocurrirá posteriormente con Isabel Pantoja, con la que Rocío coincide en la academia de Solano. Artífices de algunos de los títulos más icónicos del género, la relación de Jurado con Solano y León se mantendrá hasta el fallecimiento, primero de Rafael de León (1982) y posteriormente de Solano (1992). Tal es así, que a la muerte de León, Jurado sacó al mercado un disco con temas inéditos del maestro musicados por Solano, quien estuvo presente en su presentación en Los Reales Alcázares de Sevilla. En este disco, que llevó por título *Canciones de España. A mi querido Rafael de León*, incluyó los temas: *Pastora Imperio, Contigo, Ay amor, ay amante, La yerbabuena, La noche, Más sola que la una, Compañero mío, Tango, tarango, La clávela* y uno de los últimos títulos escritos por León para Rocío: *La mujer de un torero*, que fue objeto de controversia entre sus dos últimas discípulas: Rocío e Isabel.

Los años finales del franquismo: nuevas vías para la interpretación

Con un nuevo orden político, motivado por el fin de la dictadura franquista pero, sobre todo, por el cambio de paradigma –a todos los niveles– que está viviendo la sociedad, la gran pantalla actuó como reflejo –y en ocasiones como avanzadilla– para la creación de símbolos[1]. Rocío Jurado se imbrica en esos cambios y junto con nombres como los de Barbara Rey, Rocío Durcal o Lola Flores, transgrede la imagen de una mujer subordinada y juega con los límites de la provocación (a través de la libertad sexual), formando parte de ese imaginario poliédrico en el que se construye una nueva identidad. En este contexto se produce su participación en las películas *Una chica casi decente*, rodada en 1971, y *La querida* (1973), dirigida por Fernando Fernán Gómez, en la que interpreta a una chica de pueblo que en su llegada a la ciudad se relaciona con varios protectores y amantes. Lo explícito del título iba acompañado de un aparato promocional en el que se señalaban algunas de las características atribuidas no tanto al desarrollo del guión, sino al propio constructo

[1] Para una ampliación de estos aspectos, véanse los textos: Celsa Alonso et allí, 2010: *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Pilar Ramos López (ed.), 2012. *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*, Eva Woods 2012, *White Gypsies. Race and Stardom in Spanhish Musicals* y Gemma Pérez Zaldoundo, 2013 «Una música para el «Nuevo Estado», en *Música, ideología y política en el primer franquismo*.

iconográfico de Rocío Jurado: Inquietante, abrasadora, peligrosa o el estreno más apasionante del año, son algunos de los calificativos que, acompañados de su imagen, se utilizaron como reclamo para el estreno –y fueron publicados de manera masiva en los diferentes periódicos–. En este sentido, José María Íñigo en sus memorias *Ahora hablo yo*, relata su intervención en el programa de televisión Estudio abierto, en abril de 1972:

> *Apareció vistiendo una capa de tipo abrigo que le cubría hasta los tobillos. Era realmente espectacular y así empezó a cantar la primera de sus canciones. En un momento de su interpretación se quitó la capa, la dejó en el suelo y surgió vestida con un escueto traje negro de raso de una manera tan inesperada que cogió por sorpresa a todos los presentes: a los cámaras, al realizador, a los iluminadores. Aquello supuso una especie de destape que debió poner de los nervios al censor Francisco Ortiz (padre de Luis Ortiz, marido de Gunilla von Bismarck), que ordenó colocarle un chal a Rocío. Recuerda Juan Soto que los teléfonos de Prado del Rey echaban humo. Desde El Pardo, la Iglesia, los ministerios y las señoras del Opus, caían repulsas, presiones y consignas. «Una exhibición de taberna portuaria», según el diario Arriba (Iñigo 2004, 165).*

Es en esta cinta, en la que coincide con Manuel Alejandro, quien será su Pigmalión y el autor del tema «A que no te vas», incluido en el disco *De Ahora en adelante*. Grabado en 1978, incluye diez canciones que ponían de relevancia las cualidades vocales de Rocío Jurado, e incluía temas icónicos como «Lo siento mi amor», «Mi amante amigo o «Si amanece. Si bien A que no te vas, se convirtió en su tarjeta de presentación en el mercado hispanoamericano en el que todavía no había logrado un reconocimiento, su triunfo definitivo en el continente se produciría con la edición, al año siguiente, del álbum *Señora*, la obra cumbre de su colaboración con Manuel Alejandro y que, además, contenía algunas de las más impresionantes joyas de la discografía de ambos: «Si llega él», «Ese hombre», «Algo se me fue contigo», «Como yo te amo», «Quiero olvidarte ahora», «Esta sed que tengo», «Muchacho», «Señora», Amores a solas» y «Me hubiera gustado tanto», todas ellas compuestas y arregladas por Manuel Alejandro y Ana Magdalena, excepto los temas 9 y 10 que fueron compuestos por David Beigbeder. Algunos de los temas, como *Señora*, *Como yo te amo*, *Algo se me fue contigo* o *Si llega él*, llegaron ser verdaderos himnos.

Cito el testimonio de Antonio *El Murciano*, recogido por el periodista Alberto Pinteño en 1979, y que refleja la intimidad del proceso de gestación.

> *A las tres de la madrugada de un frío día de diciembre de 1978 Rocío Jurado recibió una llamada en el estudio de grabación de Madrid. Se encontraba*

junto a su amigo Antonio Murciano finalizando el disco de flamenco Por derecho. Al otro lado del teléfono estaba el compositor Manuel Alejandro. «Le dijo a Rocío que nos fuésemos a su casa de La Moraleja, que quería cantarle el disco nuevo que le había compuesto. Nos presentamos en su casa —relata Murciano—. Nos sentamos en el suelo Rocío y yo con nuestros whiskies, Manuel Alejandro al piano nos interpretó todas y cada una de las canciones de Señora, el disco que encumbraría definitivamente a la Jurado (Pinteño 2021, s/p).

El disco, al igual que el anterior, fue editado por RCA buscando un sonido que usaba los sintetizadores, instrumentos como el saxofón y que le alejaba del prototipo de cantante de copla. Si bien la orquesta fue grabada en los estudios situados en la calle Carlos Maurrás de Madrid, uno de los más grandes y mejor equipados de España, la voz de Jurado, así como las mezclas se llevaron a cabo en los estudios Sonoland por el ingeniero de sonido Juan José Alija.

Los estudios RCA de Madrid contaban con dos salas, cada una de ellas dotada con equipos de primera clase, cuya máxima expresión estaba en el magnetofón Ampex MM1200 de 24 pistas, manejado desde una imponente mesa de 42 canales de la prestigiosa compañía británica Cadac Holding Ltd. El diseño acústico de las salas había sido realizado por los ingenieros americanos, que montaban los estudios de la RCA en todo el mundo, y era gemelo de los de Nueva York y Milan. La enorme sala «A» tenía una altura de unos 12m, dominados por un control al que se accedía a través de una larga escalera. Esta sala podía dar cabida a una orquesta sinfónica, y sus paredes estaban equipadas con un complejo sistema de paneles móviles manejados por un complejo sistema de engranajes mecánicos, que permitía ajustar los registros dando un amplio margen de actuación a la producción. -Todos estos aspectos, en los que no voy a profundizar enlazan con la inclusión de ingenieros locales en los estudios que se crearon al margen del mercado anglosajón, así como con la búsqueda de un sonido específico y dialoga con conceptos vinculados a la relación entre centro y periferia.

Por otro lado, de la mano de Manuel Alejandro, Rocío Jurado consigue trasladar la actualidad emocional de la cantante a la escena con canciones que el público identificaba como un testimonio en primera persona de la propia Rocío. Pero no sólo el público, sino que ella misma reconoce como al escuchar algunos temas, sintió como las letras reflejaban su actualidad vital. Siguiendo el testimonio de su amigo el poeta Antonio el Murciano.

Cuando Manuel Alejandro comenzó a cantar este tema (Algo se me fue contigo, madre / algo siento que me falta, madre / las raíces de mi vida y de mi sangre), Rocío se emocionó tanto que comenzó a llorar

desconsoladamente». Tan solo unos meses antes, en junio del 78, la madre de la cantante, Rosario Jurado, había fallecido a los 51 años de cáncer de páncreas, la misma enfermedad que se llevaría a La Chipionera. «Rocío se secó las lágrimas y dijo: 'Este es mi disco'. Y así fue (Pinteño, 2021 s/p)

No hay que olvidar que, al igual que la de otras tonadilleras, su trayectoria personal había sido escrita, contada y radiada, a través de diferentes medios, que han seguido su intimidad a la par que sus actuaciones en la escena (su matrimonio con el boxeador Pedro Carrasco, su maternidad y posterior divorcio). El disco *Señora,* por tanto, no solo adquiere significación como un producto musical, sino como un folletín que sirve al público para estar al tanto de su actualidad vital (identificando a la cantante con el personaje y rompiendo la ficción que supone la escena convertida en un espacio de confesión (y de catarsis) entre Rocío Jurado y sus seguidores).

El LP por otro lado, presenta un nuevo constructo iconográfico de Rocío Jurado (ya adelantado como hemos visto en cintas como «La Querida», o en su presentación en Florida Park en 1979, pero que no había trasladado a su producción discográfica), a través de una imagen que proyectaba juventud, frescura y transgresión y que buscaba un nuevo público. Es significativa, en esta línea, la crónica firmada por Maruja Torres y que publica la revista especializada en cine *Fotogramas* en marzo de 1980, donde pone de manifiesto este aspecto:

La RCA ha invertido un buen dinero en la promoción de «Señora» y Rocío Jurado anda inmersa en esa campaña que la ha colocado por primera vez en los «hit parades»: porque para llegar a ellos no era suficiente con ser religiosa, apolítica y conservadora. Había también que estandarizarse, o refinarse, o dejar a un lado el lápiz roto y la caricatura. Jurado ya sólo se ríe de Jurado en la intimidad, cuando no hay peligro de magnetófono a la vista (Torres 1980, s/p)

En esta línea, y de acuerdo a la idea de nación de Benedict Anderson (1993), a través de su versión de las dos Españas, Rocío Jurado puede considerarse como la plasmación de dos comunidades imaginadas, Por un lado: como bandera del españolismo andalucista, ya que el público la sigue asociando a la interpretación de la canción española y por otro, como icono de la modernidad, entendida como ruptura, provocación y libertad sexual.

Finalmente, a la pregunta de por qué Rocío Jurado aborda un nuevo repertorio en este LP, hay que señalar el aspecto económico como uno de los condicionantes. No hay que olvidar que los discos de copla y flamenco, por aquel entonces estaban restringidos a un sector minoritario, asociados a lo

conservador y caduco y apenas tenían beneficios en su salida al mercado, y era necesario modernizar su propuesta musical para acceder a un nuevo mercado. La propia Rocío Jurado, lo señala en líneas posteriores de esta misma entrevista.

> *Lo que yo quería decir antes es que parece que has dejado el flamenco. ¿Con él no se llega a las listas de éxitos? —Claro que no. El del flamenco es un público mucho más minoritario. Aunque yo, en mi «show», sigo metiendo algo. Pero ahora, con estas canciones, he cantado en un Madison Square Garden ante veintidós mil personas, en el estadio de Miami, en el Auditorium de México. —O sea que ahora eres más negocio que antes. Hace poco has estado en Chile, en el festival de Viña del Mar, haciendo de jurado. ¿No te preocupa, tal como están allí las cosas? —No, está muy bien, muy bien. Está muy tranquilo todo, la gente muy bien, y se respira felicidad. Tú sabes que aquí crean un clima que dicen que no todo está bien allí. Yo, desde luego, lo que he vivido, [no es así] claro que era en un plano diferente de estar con el pueblo. Pero mira, me llevó un taxista al aeropuerto, y él también me dijo que la tranquilidad que tenía y el respeto que había ahora para todo el mundo no lo había habido en épocas anteriores (Torres 1980, s/p).*

Esta última declaración controvertida, nos hace pensar la mitificación del personaje de Rocío Jurado en la actualidad, vinculado a una ideología más progresista y abierta. Sin embargo, este aspecto contrasta con una revisión del archivo hemerográfico, en el que sus declaraciones, controvertidas y no siempre en una línea de pensamiento renovador, estaban destinadas a agradar al público o las instituciones que le recibían en los diferentes escenarios.

Tras el lanzamiento del disco, se celebró una fiesta en la sala Mau-Mau de Madrid, donde no faltaron junto a figuras de la alta sociedad de entonces, así como músicos de la escena del momento como Pastora Vega (bisnieta de Pastora Imperio), Lola Flores, Lolita, La Chunga, José Peña o Micaela La Polaca. La actuación de Rocío Jurado se dividió en dos partes: En la primera, interpretó algunos de los temas incluidos en el nuevo disco, vestida de traje negro bordado de lentejuelas y siguiendo la reseña publicada en ABC «escote», mientras que la segunda la dedicó al repertorio flamenco, vestida con bata de lunares y cascada de claveles. En el intermedio actuó el guitarrista Niño Ricardo. Con un público cercano, Rocío fue muy aplaudida, cantando para finalizar el tema «Yo soy de España», entre ovaciones («La fiesta de...Rocío Jurado», *ABC*, 13 de febrero 1980, p. 29).

Esta presentación pone de manifiesto el aspecto iconográfico señalado como los vestuarios más transgresores sólo os utilizaba cuando se enfrentaba a un

repertorio de canción ligera, mientras que, para el repertorio de flamenco, o de canción española, la imagen que proyectaba era mucho más conservadora.

El éxito de ventas del disco, que llegó a superar los 25 millones de copias, la llevó a realizar una gira por el continente, en la que, de la mano de RCA Records, visitó los escenarios de Chile, Argentina, México o Cuba. Por otro lado, su vinculación con un nuevo mercado y la posibilidad de llegar a un público mucho más numeroso que el de la península, no pasó desapercibida para la artista ni para su compañía, siendo su siguiente disco *Rocío Jurado canta a México*, donde incluye el tema, «Si amanece», esta vez a ritmo de ranchera y con el acompañamiento del Mariachi Oro y Plata de Pepe Chávez.

Conclusiones

Bajo el paraguas de contextos culturales que configuran prácticas y reflexiones, se reconfigura la imagen de las intérpretes en la escena, a veces con un repertorio parecido al existente en años anteriores, pero con una connotación divergente. Con la canción española en decadencia a finales de la década de 1970, un repertorio considerado caduco y asociado al régimen franquista, Rocío Jurado, a través del disco Señora, comienza una nueva andadura como cantante de canción melódica, aupada por el sello RCA y consigue articular un nuevo sonido, alejado de los parámetros de folklórica que le permite triunfar no sólo en el espacio peninsular, sino en un nuevo mercado latinoamericano

Asimismo, este disco, la servirá para representar su propia actualidad vital, rompiendo la ficción entre el personaje y la cantante. En este sentido, Señora se presenta no sólo como un producto discográfico, sino como una revista de actualidad donde el público canciones, pero también el testimonio de Rocío Jurado.

Finalmente señalar como el disco *Señora* reflejó la transformación de una sociedad que abandonaba la autarquía, mutaba de lo rural a la urbe y veía cómo los valores vinculados a la iglesia y a la censura comenzaban a perder espacio. El disco, pensado desde la modernidad, ahonda en repertorios entonces considerados caducos, y permiten a Rocío Jurado construir un contexto creativo de acuerdo con una nueva identidad cultural.

Referencias bibliográficas

Alonso, Celsa. 2010. «Símbolos y estereotipos nacionales en la música popular española en los años sesenta». En Alonso, Celsa (eds.). *Creación musical, cultura popular y creación nacional en la España contemporánea* (pp. 205-232). Madrid: ICCMU.

Benedict, Anderson. 1993. C*omunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Iñigo, José María. 2004. *Ahora hablo yo*. Barcelona: Belacqua Ediciones.

Pinteño, Alberto. 2021. «Rocío Jurado, la historia íntima de la más grande». *Vanity fair, La Revista,* 1 de junio de 2021. Obtenido de: https://www.revistavanityfair.es/la-revista/articulos/rocio-jurado-la-mas-grande-pedro-carrasco-ortega-cano-amador-mohedano-jose-fernando-rosa-benito/20963 [Consulta: 10 de abril, 2023]

Miranda, Laura. 2018. «Recuerdo y esperanza y copla y suspiro: Identidad nacional y folclóricas….». En *Música y construcción de identidades: Poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España* (pp. 143-157). Madrid: Sociedad Española de Musicología.

Pérez Zaldoundo, Gemma. 2013. «Una música para el «Nuevo Estado», en Música, *ideología y política en el primer franquismo*, Granada: Editorial Libargo.

Ramos López, Pilar (ed.) 2012. *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Logroño: Universidad de la Rioja

Ruiz Muñoz, María Jesús e Inmaculada Sánchez Alarcón. 2008, *La imagen de la mujer andaluza en el cine español*, Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces

Woods, Eva. 2012. *White Gypsies. Race and Stardom in Spanhish Musicals* Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press

La producción musical del álbum «La 22» de la agrupación colombiana de rock *1280 Almas:* una reconfiguración musical

Diego Alejandro Rodríguez
Universidad Nacional de Colombia

Resumen

Las *1280 Almas* son una agrupación colombiana de rock que, desde sus orígenes, se ha caracterizado por conformar un proyecto musical autogestionado, que integra el ciclo de la composición, la producción, la distribución fonográfica y la gestión cultural. Luego de tres discos con la multinacional BMG, donde se destaca «La 22» de 1996, crean el sello «La Coneja Ciega», donde la agrupación ha grabado y producido cinco álbumes de 2004 a 2018.

La presente ponencia tiene por objetivo realizar una caracterización de la producción musical y fonográfica del disco «La 22», teniendo en cuenta la producción de los años noventa, la caracterización de la industria musical, la propuesta de autogestión actual desde «La Coneja Ciega» y su influencia en la música de la agrupación. Se realiza un análisis descriptivo de la producción discográfica y su propuesta musical en dos versiones de la canción «Soledad Criminal».

Palabras clave: Autogestión, Producción musical, Rock, Industria Musical

Resumo

As 1280 Almas são uma banda colombiana de rock que, desde sua origem, se caracteriza por formar um projeto musical autogestionado, que integra o ciclo de composição, produção, distribuição fonográfica e gestão cultural. Depois de três discos com a multinacional BMG, onde se destaca «La 22» de 1996, eles criaram a gravadora «La Coneja Ciega», onde a banda gravou e produziu cinco álbuns de 2004 a 2018.

A presente ponencia tem como objetivo caracterizar a produção musical e fonográfica do álbum «La 22», levando em conta a produção dos anos 90, a caracterização da indústria musical, a proposta de autogestão atual a partir

de «La Coneja Ciega» e sua influência na música da banda. Realiza-se uma análise descritiva da produção discográfica e sua proposta musical em duas versões da música «Soledad Criminal».

Palavras-chave: Autogestão, Produção musical, Rock, Indústria musical

Diego Alejandro Rodríguez

Sociólogo de la Universidad Santo Tomás y magister en musicología de la Universidad Nacional de Colombia. Director de gestión de conocimiento e investigación de la Fundación Tiempo de Juego en Bogotá. Investigador en el campo de la producción musical del rock de los años ochenta y noventa en Colombia.

Introducción

Las *1280 Almas* son una agrupación colombiana de rock que, desde sus orígenes, se ha caracterizado por conformar un proyecto musical autogestionado, que integra el ciclo de la composición, la producción, la distribución fonográfica y la gestión cultural. Se considera una agrupación emblemática de la ciudad de Bogotá, contando numerosas presentaciones a lo largo de su carrera en el circuito cultural de la ciudad y en su festival más representativo, Rock al Parque.

Conformados como un grupo de amigos que deciden hacer música siguiendo influencias como Kortatu o Mano Negra, actualmente cuentan con más de 30 años de trayectoria musical. Su primer demo «Háblame de horror», editado de manera independiente en cassette en 1992, se convirtió en su primer álbum de estudio y también el motivo para crear su primer sello musical «Hormigaloca». En 1994 hacen parte de las agrupaciones que el grupo BMG graba en América Latina con el sello Culebra. Producen «Aquí vamos otra vez» (1994), «La 22» (1996) y «Changoman» (1998). Crean el sello independiente «La Coneja Ciega», donde grabaron sus siguientes álbumes «Sangre Rebelde» de 2004, Pueblo Alimaña de 2012, «Domestiko» de 2016, y «Marteko Euriak» de 2018. Musicalmente, su sonido está muy cercano al ska rock y el reggae, con instrumentación de voz, guitarra, bajo, batería y percusiones.

La producción Musical de la 22

Con los contratos de BMG en los noventa, se grabaron también discos icónicos del rock colombiano como «El Dorado» de Aterciopelados en 1995 o «Balas de bebé» de La Derecha, en 1996. De igual importancia para la escena musical

emergente, se grabaron «Aquí vamos otra vez» en 1994 y «La 22» en 1996 de 1280 Almas. La formación de la agrupación en ese momento fue Fernando del Castillo en la voz, Leonardo López en la percusión latina, Juan Carlos Rojas en el bajo, Hernando Sierra en guitarra y Pablo Kalmanovitz en batería. En el disco se acredita como productor a Ricardo Rodríguez, e ingeniero a Mauricio Cano. La preproducción del disco se realizó en el estudio Audio Ocho en diciembre de 1995, mientras que la grabación y mezcla se realizó entre febrero y marzo de 1996, en Audiovisión, uno de los estudios más importantes de Colombia desde la época.

Es relevante comentar que los dos estudios mencionados son importantes en la conformación de la escena musical del rock. En Audio Ocho Aterciopelados realizó la preproducción del álbum «La Pipa de la paz» y en Audiovision se grabó «El Dorado», así como «Balas de bebé» de La Derecha. Estas dos agrupaciones, junto con las Almas, desarrollaron un sonido particular que las destacaron como protagonistas del crecimiento del campo musical del rock. Sus discos son representativos de la incipiente industria musical rockera de la primera mitad de los años noventa en Colombia.

El reto de estudiar la producción musical en retrospectiva consiste en la reconstrucción del proceso de grabación en una producción particular. La necesidad de conocer el estudio de grabación, los productores, los equipos con los que se grabaron, los músicos y los factores que configuran la memoria en el ciclo de la producción musical, desde la composición hasta el consumo. Aquí el factor tecnológico es determinante, como apunta Juan de Dios Cuartas:

> *A diferencia de los estudios centrados en la interpretación, la «musicología de la producción musical» debe incluir necesariamente la mediación tecnológica como parte integrante del análisis, un hecho que vehicula necesariamente la investigación hacia una incursión etnográfica que permita la identificación de los recursos técnicos y humanos que intervienen (Juan de Dios y Roquer 2020: 47).*

Luego del Álbum «Aquí vamos otra vez», donde se destacó el sencillo «Soledad Criminal», grabaron «La 22», uno de los discos más reconocidos de la agrupación. En cuanto a la producción, el disco no tiene una orientación precisa y la mezcla responde a criterios básicos de ecualización. Las 1280 Almas grabaron en los estudios Audiovisión con una consola Neve, que aún pertenece a la sala B de los mismos. Sobre el disco, afirma Juan Carlos Rojas en entrevista:

> *Por contrato grabamos el disco en un buen estudio, digamos la grabación y la producción final para nosotros no fue la óptima... pero el disco fue muy*

bien recibido y yo hoy en día cuando volvemos a tocar ese disco, es como hacer covers de un grupo de los noventa, porque uno ya creció y ya musicalmente es otra cosa... Hay unos errores musicales que ahora corregimos... las armonías de las canciones estaban hechas en una nota, no en una progresión... Hoy en día yo pienso que la 22 es un disco de hip hop, porque nosotros estábamos muy preocupados por acompañar la voz, pero no es tan melódica, es un poco más recitada.[1]

En general, en el álbum se destaca el cruce entre el rock y el ska, con bajos melódicos y rítmicos al mismo tiempo, y letras que desarrollan reflexiones ligadas a la ciudad, la vivencia de la calle, así como a los problemas y preocupaciones juveniles. Tiene una duración de 57:31 e incluye unas versiones libres de The Velvet Underground, Tito Cortes y de la Sonora Matancera. De estos últimos la canción «Marinero», que junto con «Negrita», son dos ska rápidos y danzables, basados en breves acordes, que se convirtieron en canciones características sonoras de la agrupación.

Sobre el componente estético e ideológico, en el booklet se encuentran referencias literarias, fotografías de la agrupación y de la historia urbana de Bogotá, especialmente, del llamado «Bogotazo», fenómeno de violencia ocurrido como consecuencia del asesinato del líder político Jorge Eliécer Gaitán en 1948. Esta conexión con la historia de Colombia se amplía con la alusión a la masacre de las bananeras (1928) en la canción «El platanal».

En varias de las letras se reinterpreta la sensación de desesperanza y no futuro del punk, pero en otras canciones como «Ven con las almas» y «Viene la banda» se encuentra una reivindicación que caracteriza la agrupación, hacia la identidad colectiva y la sensación de grupo. El lema de la banda con el que empatiza su audiencia es la palabra «Alegría» y puede ser, junto con su propuesta gráfica y estética, por ejemplo, la del puño alzado, uno de los símbolos que más destaca la agrupación. En los siguientes discos, pasada la década de los noventa, se fortalece el proceso de la autogestión y la autoproducción, en una dirección casi opuesta a la industria musical.

Industria discográfica e independencia

Para la época, algunas disqueras nacionales como Sonolux o Discos Fuentes habían incursionado en la grabación de grupos de rock, como Kraken o Estados Alterados. Con BMG grabarían agrupaciones mencionadas anteriormente, pero también se editarían numerosos álbumes de rock

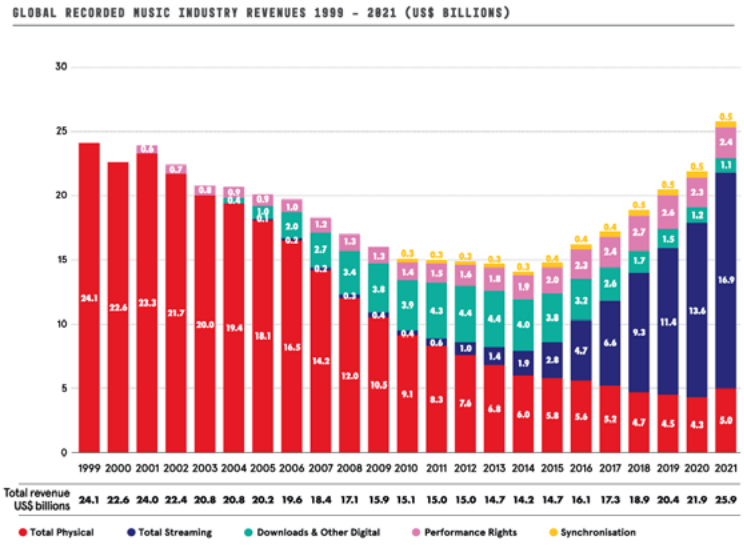
[1] Juan Carlos Rojas, entrevista personal, Diego Rodríguez, llamada virtual, octubre de 2021.

de otros países. Más adelante, la disquera MTM grabaría otros grupos nacionales como Catedral y Ultrageno. De allí que sea necesario estudiar los procesos de producción de los discos de rock de la época, que dan cuenta de la conformación de un campo musical y de una industria incipiente que reflejó las relaciones entre la composición, la producción y la distribución musical. Afirma Juan de Dios Cuartas:

> *... estudiar la «grabación-creación» de un producto musical conlleva necesariamente la revisión de los vínculos indisolubles que existen entre el artista-ingeniero productor y la compañía discográfica que normalmente lo financia, y que finalmente lo comercializa. La producción musical engloba un complejo campo profesional donde intervienen decisiones económicas y artísticas (Juan de Dios y Roquer 2020: 44).*

Desde la década de los noventa, la industria musical ha sufrido grandes transformaciones. Según la IFPI, desde 1999 no se presentaba un crecimiento del mercado musical. En ese año, los medios físicos, especialmente el CD y Casette dominaban el mercado de 24 billones de dólares. Como se ilustra en el gráfico, en 2021, el mercado creció a más de 25 billones, donde las plataformas digitales representan cerca del 66% de los ingresos con 16,5 billones y el formato físico 19,2% con 5 billones total.

Las descargas digitales tienen representación desde 2010 pero decrecen drásticamente desde 2015. Los ingresos por conciertos se mantienen desde el mismo año en cerca de 9,4% y también desde el mismo año surge la sincronización. Así la industria musical actual responde principalmente al mercado del consumo digital, donde los ingresos para artistas pequeños son mínimos.



Fuente: Global Music Report 2022. Disponible en https://globalmusicreport.ifpi.org

En esa relación de lo económico y lo artístico, la experiencia de la agrupación con la empresa discográfica fue compleja desde los mismos años noventa. Los integrantes sentían una contradicción constante y no correspondían con las solicitudes frente a la realización de videos, entrevistas, y acceso a medios de comunicación. Afirma el bajista Juan Carlos Rojas: «tenemos que rebelarnos contra los contratos del capitalismo y cómo el capitalismo nos empieza a borrar, porque, de hecho, si usted leyera el contrato que nosotros firmamos para esa época, es completamente leonino, todo para ellos, para nosotros nada.»[2]

Cerrada la década de los noventa, las 1280 Almas vieron la necesidad de volver a la independencia y años después crearon La Coneja Ciega. Sin embargo, con el surgimiento de las plataformas de distribución de música digital en streaming y el crecimiento de la industria musical en ese ámbito, las 1280 Almas subieron a plataformas los archivos de su música y catálogo principal.

Debido a la sincronización de una de sus canciones, es decir, el uso de música en audiovisuales y videojuegos, Sony Music se comunicó con la agrupación, pidiéndoles los derechos sobre los fonogramas de los discos grabados con BMG:

> *Sony Music nos llamaron y nos dijeron «esas grabaciones son nuestras». Entonces «ay Dios mío», fuimos allá y peleamos con ellos «cédanos los derechos de la grabación, no es justo que ustedes estén explotando eso ahora y que pretendan ganar dinero, cuando nosotros somos los que hemos mantenido vivo que esa música sea un referente*[3]

Con este comentario del productor y bajista, es importante poner en discusión la dicotomía manifiesta que surge entre la canción como objeto y como proceso, propuesta por Juan Pablo González (2009), en este caso, la posesión de la discográfica del material fonográfico versus la autoría y performatividad musical de la agrupación, que ha permitido la circulación de las canciones de esos discos desde los conciertos e iniciativas derivadas de su estudio de grabación, como DVDs, recopilaciones y festivales. El fonograma puede representar la canción como objeto, como «performatividad fija», frente a la canción como proceso, aquella que es interpretada en conciertos, a la que se le suman arreglos, que es escuchada y cantada por una audiencia.

A la situación mencionada con la disquera, se suma que las cintas originales de grabación del disco fueron conservadas y años después desechadas por

[2] Juan Carlos Rojas, entrevista personal.

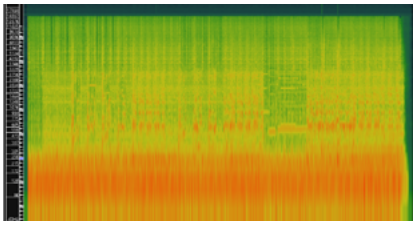
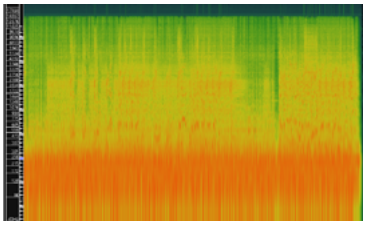
[3] Juan Carlos Rojas, entrevista personal.

Ricardo Rodríguez, el productor de «La 22». Ante las dos circunstancias, ligadas a la industria musical actual, las 1280 Almas deciden regrabar el disco en 2021.

> *(...) pues lo que hacemos los artistas, es volver a grabar, porque somos dueños de la grabación nueva.... Entonces decidimos hacerlo así, para lanzar un acetato, y regrabamos el disco de La 22, en el estudio de La Coneja Ciega, producido por mí, pero, manteniendo el espíritu de la grabación original, no de la mezcla, pero sí de la grabación original.*[4]

La producción «rebelde»

Iniciaron en 2015 con la canción «Soledad Criminal», incluida en el álbum Aquí vamos otra vez, primera producción con BMG en 1994. Le llamaron «La Soledad Criminal» versión rebelde y lanzaron su nueva versión en 2021. Con esta pieza fue posible realizar un análisis descriptivo de las dos versiones, entendiendo que no existen cambios significativos en términos de melodía, armonía o ritmo. De nuevo siguiendo a González frente al hecho que la canción grabada es uno de los textos de la música popular, un análisis musical realizado a partir de programas de edición de audio puede dar cuenta de aspectos característicos de la grabación. A continuación, se relacionan los elementos fundamentales a nivel sonoro de las dos grabaciones:

Característica	**Soledad Criminal - BMG 1994**	**La Soledad Criminal (rebelde) - La Coneja Ciega 2021**
Duración	3:07	3:05
BPM	133 promedio	147 promedio
Espectrograma Final	110 es la frecuencia con mayores dB -14,8 	63.2 es la frecuencia con mayores dB -17.5 
Picos medios y altos	Presencia de frecuencias hasta 15 Khz	Presencia de frecuencias hasta 21 Khz

[4] Juan Carlos Rojas, entrevista personal.

Forma	AB	AB
Instrumentación	▸ Hay coros para acentuar las estrofas iniciales ▸ La guitarra sigue un patrón melódico toda la canción ▸ La batería tiene un sonido comprimido, el bombo se funde con el bajo y el redoblante tiene un sonido metálico uniforme ▸ La mezcla es uniforme y equilibrada hacia frecuencias bajas y medias	▸ Hay percusión en el estéreo L ▸ La guitarra hace variaciones disonantes y fuera del tiempo ▸ La batería hace diferentes patrones rítmicos y tiene más presencia en la mezcla, el redoblante tiene reverb ▸ La mezcla persigue el sonido en vivo, ni la batería ni la voz tienen compresión y son muy dinámicas

De esta manera, en la última versión se mantiene el bajo como secuencia melódica. Las guitarras hacen variaciones sobre la misma secuencia. El tempo es más rápido y variable, se juega con las percusiones en estéreo y la intensidad en la voz, que no está comprimida. De aquí que la mezcla final en esta producción busque emular el sonido en vivo. Sobre la canción como proceso, afirma González (2009: 206):

> *(...) es en el cuerpo del cantante donde se materializa la inmaterialidad del sonido, dotando de un 'grano' o una textura corporal a una vibración sonora, con todos sus parámetros en juego el oyente, también aporta su cuerpo como receptáculo final de ese 'grano vibrante' que es el sonido performado. El cuerpo, entonces bailará siempre que hagamos o escuchemos música, aunque parezca que no nos movamos.*

La presentación en vivo es un factor clave de la agrupación, la conexión con el público, con seguidores que replican su simbolismo, el puño, el grito de alegría, o el hecho que realicen sus presentaciones principalmente en los bares y circuitos alternativos de la ciudad de Bogotá.

La re-grabación del disco se realizó entonces en el estudio la Coneja Ciega, que cuenta con una consola principal Allen Heath GL2400 de 24 canales, junto con monitores Yamaha Hs8. Al igual que el álbum del 96, se grabaron los instrumentos por separado, pero con el espíritu de mezcla de sonido en vivo que se ha mencionado. Para diferenciar del álbum del 96 incluyeron en el nombre «Rebelde», como habían nombrado a la nueva versión de «soledad criminal».

Conclusiones

La reconfiguración del álbum «La 22» pasa no sólo por la apropiación de un conjunto de fonogramas por los autores, sino también por una regrabación que busca la autenticidad del sonido en vivo, la reivindicación de valores frente al consumo del arte, la importancia de la autogestión y conformación de redes para la producción y difusión cultural, así como la continuidad de una escena musical del rock en Colombia, que ya hace tiempo dejó de estar en el interés de las disqueras, pero del cual siguen redituando.

El análisis descriptivo de la producción discográfica permitió abordar aspectos clave de la producción de una empresa discográfica en los años noventa y la de una agrupación y sello independiente en la escena contemporánea. Allí se evidencia la influencia de su propuesta ideológica, musical y estética, en el marco de la caracterización del campo musical e industria cultural de la ciudad de Bogotá.

Referencias bibliográficas

Juan de Dios Cuartas, Marco Antonio y Roquer González, Jordi. 2020. «La producción musical: un reto para la musicología del s.XXI» *Cuadernos de Etnomusicología*, No15, (2): 43-56

González, Juan Pablo.2009. «De la canción-objeto a la canción-proceso: repensando el análisis en música popular». *Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega».* Buenos Aires, Año XXIII, No.23: 195-2010

Discografía

1280 Almas (1994). *Aquí Vamos Otra Vez*. [CD]. BMG Ariola de Colombia.

1280 Almas (1996). *La 22*. [CD]. BMG Ariola de Colombia.

1280 Almas (2020). *La Soledad Criminal.* [Sencillo Digital]. La Coneja Ciega.

SIMPOSIO 6

Música y poder. Música popular, dictaduras y resistencia

Coordinadores:
Darío Tejeda, Instituto de Estudios Caribeños (INEC), República Dominicana
Laurisabel Maria de Ana da Silva, Universidad Federal de Bahía (UFBA), Brasil
Renan Ruiz, Universidad Estatal Paulista (UNESP, Francia), Brasil
Antonio Carlos Araújo Ribeiro Júnior,
Universidad Federal de Maranhão (UFMA, Maranhão), Brasil

En los últimos años, a raíz de la ola conservadora, se ha observado, especialmente en América Latina, el resurgimiento de la extrema derecha. A pesar de sus especificidades y variaciones, algunas características comunes de estos movimientos masivos residen en el revisionismo romantizado de la memoria de los regímenes dictatoriales, teorías conspirativas, antiintelectualismo, prejuicio cultural, negacionismo histórico, defensa de proyectos económicos austeros, persecución y descalificación de producciones artísticas contrarias a las dictaduras y al nazifascismo.

Teniendo en cuenta este contexto político efervescente, el simposio «Música y Poder» tuvo como objetivo principal conocer trabajos enfocados en el entrecruzamiento de diferentes aspectos del campo musical (prácticas, géneros, artistas, mercados) con las dinámicas de las dictaduras latinoamericanas y caribeñas, centrándose en períodos de transición y contextos posteriores, o post-dictadura –en el sentido de ampliar el debate más allá de los tradicionales límites cronológicos de duración de los regímenes dictatoriales–, considerando así el impacto de las dictaduras con un horizonte histórico de corta, mediana y larga duración. Así, en consonancia con esta propuesta y abordando los cortes de tiempo, el simposio buscó seleccionar estudios que, en su conjunto, ofrezcan problemáticas, epistemologías y perspectivas teórico-metodológicas a través de las cuales es posible ofrecer, en diálogo con la historiografía pertinente, nuevas miradas sobre las experiencias dictatoriales, así como las distintas producciones, estrategias, artimañas y tácticas de resistencia expresadas musical o extra musicalmente. Se entiende que estas actitudes adquirieron diferentes formas y contenidos; por eso, precisamente, con la intención de llevar a cabo, en la medida de lo posible, una reevaluación del tema en cuestión – con miras a debatir, al mismo tiempo, las propias ideas de América Latina y del Caribe (sus temporalidades, historicidad, fronteras, caminos y horizontes) –, el simposio contó con estudios que abarcaron diversos agentes, artefactos e instancias musicales (producción, recepción y circulación): desde la canción popular, pasando por la producción instrumental y las canciones de (y en la) protesta, ritmos bailables, bailes, espectáculos, provisiones de la industria fonográfica, pedagogías de escucha estandarizadas, hasta la colonización cultural y las políticas musicales implementadas u oficializadas por las dictaduras.

En resumen, las discusiones abarcaron desde las actitudes (in)subordinadas, antidisciplinarias o, incluso, contradictorias, de la sociedad civil hacia los regímenes autoritarios (las llamadas «zonas grises», para usar una expresión del historiador Pierre Laborie), hasta los usos y los abusos de la música como

elemento fundamental en el *modus operandi* represivo de las dictaduras, así como los efectos de estas prácticas en el mercado y el lugar del público consumidor. Entre los fenómenos y categorías clave que conformaron las cuatro mesas del simposio, destacamos las concepciones de poder, contrapoder, insubordinación, resistencia directa, indirecta o ambigua, las disputas simbólicas, las paradojas derivadas del (des)equilibrio de fuerzas en tiempos de restricción, la revalorización del sentido político de las trayectorias y producciones musicales (sus límites y posibilidades, su propia gramática, continuidades y discontinuidades), entre otros temas, dispersos en una cartografía interactiva, cuyos puntos de partida y diálogo incluyeron las experiencias de Chile, Brasil, República Dominicana, Puerto Rico, Colombia, Nicaragua, Paraguay, Argentina.

Por eso, la primera mesa, titulada: *Música popular y autoritarismo en América Latina: epistemologías, definiciones y disputas desde el Caribe hasta la Argentina,* se abrió con la presentación de Tomás Agustín Mariani (Conicet). La investigación se propuso revisitar la trayectoria y producción fonográfica del cantautor argentino Julio Lacarra, prestando especial atención a las actividades músico-políticas del artista en la fase de transición de la dictadura argentina (1976-1983). Luego, Catalina Gutiérrez Peláez, a través de sus registros audiovisuales, nos invitó a escuchar los sonidos del Paro Nacional ocurrido en Colombia en abril de 2021, en respuesta a una serie de medidas impopulares del Gobierno de Álvaro Uribe, en un contexto de inestabilidad económica y social en tiempos de COVID-19. Finalmente, Darío Tejeda (INEC) escudriñó la lógica (explícita e implícita) de la instrumentalización de la música por parte de los regímenes dictatoriales latinoamericanos: sus discursos civilizatorios, esquemas de canonización y plataformas mediáticas.

La segunda mesa: *Música popular y autoritarismo en Brasil: jazz, música instrumental y reinvención de la canción,* contó con las presentaciones de Cláudia Neiva de Matos (UFF), quien presentó una lectura / escucha crítica de la canción «Negros blues», de Jorge Mautner, lanzada en 1981, y su relación con el contexto contracultural de la apertura política de los últimos años de la dictadura militar brasileña (1964-1985). Pensando en otro campo musical de esta, a su vez, Simone Cunha (PUC-RJ) analizó la trayectoria de la percusionista Naná Vasconcelos, con el objetivo de demostrar las posibles articulaciones políticas de la «música instrumental» con el contexto represivo del régimen. Cerrando este panel, los músicos y doctorandos en Historia, Antonio Carlos Araújo (UFMA) y Renan Branco Ruiz (UNESP), revisaron el entrelazamiento de las dictaduras brasileña y argentina, para discutir los

cambios en la producción de música instrumental en Brasil, tomando como pauta la trayectoria del pianista Francisco Tenório Jr., músico fundamental para la invención del llamado sambajazz, quien fue asesinado fríamente en Buenos Aires, en 1976.

La tercera mesa: *Música Popular y autoritarismo en Chile: Resistencias, Exilios y Configuraciones Contemporáneas,* presentó a Ricardo Álvarez Bulacio (PUCV), cuyo trabajo discutió el desarrollo del jazz durante la dictadura militar chilena (1973-1990). Manejando documentos sonoros, programas de televisión, artículos de prensa y entrevistas, Bulacio demostró cómo el contexto de esos años influyó en la práctica del jazz en Chile. Javier Rodríguez Aedo estudió la producción de espectáculos teatrales que, en París, abordaban la situación política de Chile durante la dictadura, enfocándose entre 1973 y 1978, centrándose en la obra «Chili-sur-Seine, Chili sur scéne», de Claude Mauriac (del diario *Le Fígaro*). Ariel Mamani (CEHISO/UNR – UADER) ofreció un análisis de la resistencia musical a la dictadura militar en Chile a partir de la reconfiguración de la Nueva Canción Chilena en medio de la experiencia del exilio, considerando los casos de Quilapayún e Inti Illimani. Roberto Sánchez (UACh) analizó los cruces entre música y política desde el contexto chileno contemporáneo, a partir de las apropiaciones de la canción «El Baile De Los Que Sobran» (1986) del grupo Los Prisioneros, realizadas en las manifestaciones políticas de 2019.

Finalmente, en *Diálogos Insurgentes: Música, Política y Antidisciplina en América Latina y las Rutas Transatlánticas,* recibimos a Jaime Bofill (Conservatorio de Música, Puerto Rico), Juan Fernando Velásquez (U. de A/ITM, Colombia) y Natalia Bieletto (U. Mayor, Chile), quienes exploraron las similitudes y diferencias en la relación entre música y política en las manifestaciones políticas que tuvieron lugar en sus respectivos países, entre 2019-2022. El XV congreso de la IASPM-AL fue el primer encuentro presencial en el contexto pospandemia; así que, para debatir temas tan urgentes ante las convulsiones políticas contemporáneas (precisamente en la misma semana del rechazo a la nueva constitución chilena, y 49 aniversario del golpe contra el gobierno de Salvador Allende), destacamos que la mesa fue, también, una forma de compartir la calidez de las similitudes a partir de la diversidad de individuos e investigaciones realizadas en la América Latina, tanto hispana como portuguesa.

Aunque en este libro no aparecen todas las ponencias presentadas en el simposio, esperamos que los textos aquí publicados sean impulsos sugerentes para continuar los debates que se llevaron a cabo en el evento. ¡Buena lectura!

La canción de nuestros días (1983) de Julio Lacarra en la transición democrática argentina

Tomás Mariani
(UNQ/CONICET)

Resumen

En este trabajo proponemos un análisis del disco *La canción de nuestros días* (1983) de Julio Lacarra en el marco del último año de dictadura argentina desde una perspectiva socio discursiva. El disco contiene diez canciones: seis con letra y música de propia autoría, y cuatro con música de Lacarra y letra de poetas argentinos. Ya desde la apertura del lado A, la canción que da nombre al disco inicia diciendo «No me voy de aquí porque es mi tierra», y pese al miedo espera «despertares de sol violento». Un posicionamiento contrario al orden imperante desde 1976, y a la vez en línea con les artistas vinculades al Nuevo Cancionero que volvían a actuar en Argentina desde 1982.

Palabras clave: Folklore; Dictadura; Democracia.

Resumo

Neste trabalho propomos uma análise do álbum *La canción de nuestros días* (1983) de Julio Lacarra, no contexto do último ano da ditadura argentina numa perspectiva sócio-discursiva. O álbum contém dez canções: seis com letra e música própria, e quatro com música de Lacarra e letra de poetas argentinos. Já desde a abertura do lado A, a canção que dá nome ao álbum começa por dizer «Não saio daqui porque é a minha terra», e apesar do medo, ele espera «despertar de sol violento». Uma posição contrária à ordem vigente desde 1976, e ao mesmo tempo em consonância com os artistas ligados ao Nuevo Cancionero que tinham regressado para actuar na Argentina desde 1982.

Palavras-chave: Folclore; Ditadura; Democracia.

Tomás Mariani

Becario doctoral CONICET. Lic. en Composición con Medios Electroacústicos (UNQ). Integrante del proyecto Territorios de la Música Argentina Contemporánea (TeMAC), dirigido por Martín Liut (EUDA, UNQ). Docente de Historia de la Música (UNQ, 2018-2022). E-mail: tomasmariani040487@yahoo.com.ar

Trayectoria y posición relativa de Julio Lacarra

Julio César Suárez, luego conocido como Julio Lacarra, nació en 1947 en la pequeña localidad de Capitán Sarmiento. Según sus relatos, allí entró en contacto con las primeras músicas que lo marcaron: «tangos, estilos, milongas, rancheras, chamamé»[1]. Pocos años después se mudó con su familia al conurbano bonaerense, a Don Bosco, en el partido de Quilmes, zona en la que está radicado desde entonces. En su infancia tuvo interés por el canto –de folklore y de tango– y en su adolescencia aprendió guitarra y armó sus primeros grupos.

El *boom* folklórico de comienzos de los '60 y más adelante de la canción militante dentro de este ámbito fueron claves en su acercamiento a la música (Díaz 2009). En 1968, todavía como Julio Suárez, se presentó como solista en Cosquín y grabó su primera canción *Cante Señor* con la discográfica Music Hall. Ese año conoció personalmente a artistas vinculades a la canción militante como Armando Tejada Gómez, Hamlet Lima Quintana, Mercedes Sosa, Ariel Petrocelli, entre otres. También se hizo habitué de la peña de Chito Zeballos en Córdoba y entró en relación con artistas de diversas posiciones del folklore.

Al poco tiempo grabaron *Cante Señor* –un aire de carnavalito– Jaime Torres (1969), Los Comechingones (1970) y Los cinco del Norte (1971). Pero tuvo especial repercusión, por el nivel de difusión que alcanzó, que Jorge Cafrune la cantara en la película *Argentinísima* (1972). Lacarra relata que Cafrune escuchó su canción cantada por su hermana Chany Suárez en una peña y luego del concierto se la pidió a ella. Ese fue, quizás, el primer hito relevante para ubicar a su hermana Chany como la principal intérprete y difusora de sus canciones.

En 1970 volvió a cantar en el festival de Cosquin, con Hernán Figueroa Reyes como productor. A instancias de este eligió cambiar su nombre artístico por Julio Lacarra, según su relato, para evitar ser confundido con otros artistas de apellido Suárez. Entre las opciones que manejaron se terminó inclinando por Lacarra, que es el apellido de su madre. Se trata de una elección fundamental: para un cantautor en el folklore argentino el nombre artístico tiene un peso importante. Casos como los de Atahualpa Yupanqui (Héctor Roberto Chavero), Horacio Guarany (Eraclio Catalín Rodríguez Cereijo) o Argentino Luna (Rodolfo Giménez), dan cuenta de eso. Lacarra eligió hacer caso al

[1] Lacarra, J., Reportaje de Daniel Heffes, La cofradía, LR11 Radio UNLP, 03/08/2014, 3'06'' a 3'11'', (Acceso: 18 de junio, 2023): https://www.youtube.com/watch?v=xVag-DODCNdc

pedido de su productor, pero a la vez mantuvo una identificación familiar, de su historia personal. Esto le permite sostener una cercanía entre persona y personaje en su labor como cantautor.

La estrategia de Figueroa Reyes no le abrió las puertas de las empresas discográficas, pero de todos modos siguió vinculándose con artistas muy reconocides: Lacarra se insertó en un entramado de relaciones marcado por Nuevo Cancionero, militancia, nueva canción latinoamericana y renovación del folklore. En esos años logró posicionarse en el campo del folklore como autor y compositor gracias a las interpretaciones de otres artistas, aunque no pudo acceder a la grabación de un disco de larga duración propio. Ya en los años de dictadura si bien siguió componiendo canciones y dando conciertos –especialmente en la zona de Quilmes–, les grandes artistas con quienes se había vinculado atravesaban persecuciones, censuras, exilios, entre otras dificultades. Esto limitó sus posibilidades de trabajo como artista, por lo cual vivió de otras actividades como vender terrenos o ser preceptor en una escuela secundaria.

Como adelantamos, su hermana Chany Suárez fue una intérprete clave de sus canciones. Ella editó discos de larga duración con regularidad desde 1975 y siempre incluyó al menos una canción de Lacarra[2]. El repertorio de Chany se nutría de la Nueva Canción local y latinoamericana, de la escena de proyección folklórica, del rock y el pop argentino, tanto de autores reconocides como nóveles. Los arreglos, a cargo del guitarrista Daniel Homer -su pareja-, daban lugar a un sonido que abrevaba en el rock, el pop y el jazz rock. En 1980 ella grabó *A quien doy*, de Lacarra. Fabián Matus, hijo de Mercedes Sosa, le hizo llegar ese disco a su madre que se encontraba exiliada en Europa. En 1981 Sosa grabó la canción y tituló con ella su único disco de estudio en el exilio. Ese fue un hecho decisivo en la trayectoria de Lacarra, al cual se le sumó su participación como invitado en los conciertos del regreso de Sosa en febrero de 1982[3]. Esos conciertos, y el LP editado a partir de ellos, se convirtieron en un símbolo anti-dictatorial en la etapa final del régimen iniciado en 1976. De este modo, Lacarra se posicionó públicamente como contrario al gobierno militar de facto y cercano a, quizás, la artista más destacada del momento en la música popular argentina.

La guerra de Malvinas, que se extendió entre el 2 de abril y el 14 de junio de 1982, desencadenó una serie de procesos políticos, sociales y culturales que marcaron el fin de la dictadura. El fracaso en el enfrentamiento bélico obligó

[2] Salvo en su disco de música infantil de 1979.

[3] También su hermana Chany y su cuñado Daniel Homer participaron de esos conciertos.

a los militares a finalmente convocar a elecciones generales, que se hicieron efectivas en octubre del año siguiente, dando como ganador a Raúl Alfonsín. En esos meses se multiplicaron las expresiones artísticas en espacios públicos y medios de comunicación, las voces contrarias al régimen militar –en gran medida silenciadas hasta ese momento– no solo volvieron a escucharse sino que fueron mayoritarias (Guber 2022). Para las músicas populares fue especialmente importante la prohibición durante la guerra de músicas en idioma inglés. El espacio vacío fue ocupado con músicas locales, sobre todo rock, pero también folklore. Las empresas discográficas invirtieron en la edición de discos de mayor cantidad de artistas locales alimentando esa demanda. En ese nuevo escenario, poco antes de la apertura democrática, Lacarra pudo grabar su primer LP como intérprete titulado *La canción de nuestros días* (1983) en el sello RCA Victor.

El disco: *La canción de nuestros días* (1983)

La tapa del disco está compuesta sobre una foto en la que Lacarra, de perfil y con gesto serio, mira hacia afuera a través de una ventana. La luz artificial y el azul oscuro del fondo dan a entender que es de noche. *La canción de nuestros días* se presenta al menos como una observación seria. En una segunda capa de interpretación se puede considerar que lo que observa no son días luminosos. La mirada seria de la noche sucede además mediada por una ventana, que impone una distancia. En una tercera capa de interpretación se puede considerar que Lacarra, la canción y el disco están en condiciones de dar cuenta de lo que sucede pero no necesariamente de intervenir.

En la contratapa se puede leer que el disco contiene diez canciones: seis con letra y música de propia autoría, y cuatro con música de Lacarra y letra de poetas argentinos. Dos de amigos suyos a quienes musicalizó poemas en varias oportunidades. Las otras dos letras son de Armando Tejada Gómez, fundador del MNC, ambas con contenidos militantes explícitos.

Antes de detenernos en el repertorio, indagamos un poco en *los* participantes del disco. Daniel Homer hizo los arreglos, tocó las guitarras y otros instrumentos. Como dijimos él también había hecho los arreglos en los discos de Chany Suárez. Sin dudas aparecen en este álbum esas experiencias y las relaciones creadas en ellas: se repiten instrumentos, sello, músicos, y también virtuosismo instrumental, complejidad armónica y rítmica, un sonido entre rock-pop y jazz-rock. Al igual que los discos de Chany o el de César Isella que Homer arregló en ese mismo año, las guitarras –sobre todo acústica y eléctrica– son protagonistas, junto a la voz solista.

En una escucha general del álbum, en términos rítmicos, la milonga o el pulso típico de milonga (el 3+3+2) aparece en varias de las canciones. Conviven la milonga porteña, más tanguera, con la rural pampeana (en *Soneto y medio* y *Milonga del si volviera*, por ejemplo), junto con baladas pop-rock con pulso de milonga (*Olor a pasto verde* y *A pesar de los males*). Luego hay chamarrita (en *Palo de gallinero* y *Daniel el carpintero*), chamamé (en *Palabras autorizadas*), ritmos en 6/8 sin un patrón y forma típica (en *La canción de nuestros días* y *A quien doy*), juegos rítmicos que pueden asociarse al candombe (en *Hijo del sur*). De todos modos, ninguna de las canciones se atiene a los usos más tradicionales, por lo cual, es difícil para las/os oyentes identificar con claridad los géneros musicales. Si bien la palabra no aparece explícita en el disco, este tipo de arreglos y sonoridad puede vincularse con la idea de «fusión», muy en boga en la época. Podemos afirmar que es, al menos, uno de los modos en que se escuchó este material.

El timbre, el registro medio-grave, ciertos giros melódicos y fraseos de la voz de Lacarra tiene aspectos relacionables al folklore o el tango pero también a la Nueva Canción Argentina de fines de los '60 –con María Elena Walsh como principal figura– y a la Nueva Canción Catalana –en particular, Joan Manuel Serrat–. Este último junto a referentes de la Nueva Canción Cubana como Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, así como artistas locales de difícil clasificación como Víctor Heredia tuvieron amplia difusión en la transición argentina. En todos estos casos, y allí reside el claro vínculo de Lacarra con ellos, se combina un posicionamiento contrario al régimen militar iniciado en 1976 con músicas que mezclan géneros tradicionales y pop-rock. Otro punto en común con Serrat y con Heredia es la musicalización de poetas reconocidos, más allá de las letras propias. Además, los tres tienen en común un registro vocal de medio a grave y el uso recurrente de un notable vibrato como recurso expresivo.

Las temáticas de los textos, salvo en *Palo de gallinero* (con letra de Tejada Gómez), son abordadas en tono serio, y eso se acompaña con un predominio de tempos lentos (*Olor a pasto verde*, *Soneto y medio*, *Milonga del si volviera*, *A pesar de los males*) o al menos momentos clave de los arreglos con dinámicas piano o mezzopiano y tempo retenido (tal como sucede en *La canción de nuestros días*, *A quien doy*, *Palabras autorizadas*, *Daniel el Carpintero*). Algunos puntos del *decálogo militante* que definió Carlos Molinero (2011) para la década 1966-1975 en el folklore argentino pueden encontrarse en este disco de Lacarra: la denuncia o reinterpretación social aparece como identificación con sectores empobrecidos, por momentos ubicado desde el conurbano bonaerense, o como crítica a las clases altas opresoras y a las

divisiones entre las clases bajas; también se reivindica explícitamente el protagonismo de la canción en la lucha; el «pacifismo combatiente» o lucha contra guerras consideradas no propias aparece como oposición genérica a la guerra, sin nombrar cual, aunque por cercanía temporal puede asociarse a la de Malvinas. Otros puntos de ese decálogo militante aparecen modificados o no aparecen. Por ejemplo, la denuncia de los padecimientos de un niño en situación de pobreza en *Hijo del sur* es solo descriptiva y no incluye un llamado a la acción; la distancia entre discursos ilustrados y urgencias sociales que se expresa en *Palabras autorizadas* está lejos de una reivindicación de liderazgos y protagonismo social en la lucha; en *A pesar de los males* no es el militante, joven y hombre –con el Che Guevara como paradigma–, sino las «madres del mundo» quienes pueden frenar la guerra; a estos agregaremos otros ejemplos en los párrafos que siguen. También se tematizan asuntos como los recuerdos de la niñez y adolescencia (*Olor a pasto verde*), la vida cotidiana de un trabajador (*Daniel, el carpintero*), el deseo de trascendencia –sin referencia a ideas religiosas–, atado al amor romántico, heterosexual y posesivo (*Milonga del si volviera*).

Nos detenemos ahora en dos canciones debido a algunas condiciones que resaltan su importancia en el repertorio: la que da nombre al álbum y abre el lado A y la que abre el lado B, que fue grabada dos años antes por Mercedes Sosa.

La canción de nuestros días comienza con una guitarra acústica arpegiando un Si con 4ª, a la cual se suma un sintetizador con un bajo en Si y una melodía modal (Si mixolidio). En las estrofas pasa a establecerse en un Mi mixolidio. Lacarra empieza a cantar sobre la guitarra acústica arpegiada y en la segunda estrofa se suman al acompañamiento guitarra eléctrica, bajo, batería y tumbadoras, en un entramado rítmico construido con alternancias y coincidencias entre instrumentos. El breve estribillo unifica al grupo sobre una rítmica común. La disposición de los acordes de las guitarras, el uso del Sol mayor alterando el ámbito de Mi mixolidio, el forte en todos los instrumentos, entre otras cosas, da lugar una sonoridad más rockera. Tanto en las estrofas como en el estribillo, la voz, siempre con potencia, aparece en primer plano y articulando bien las palabras de modo que se comprende el texto con claridad.

El primer verso afirma «No me voy de aquí porque es mi tierra», en primera persona. La segunda estrofa es una invitación a una segunda persona: «canta y di las cosas que te suceden». Reivindica el canto y afirma que «nadie podrá callarlo, si lo que dices son las verdades tuyas y de tu gente». La tercera estrofa habla desde un nosotros: «No olvidemos el miedo». La canción se mueve entre lo individual y lo colectivo, entre la autoafirmación y la convocatoria.

Hay observación pero, a diferencia de lo que puede sugerir la tapa, el yo de la canción interviene, canta, invita a cantar y a aguantar las penas «entre muchos». Esto puede sugerir una propuesta de acción política, como en las canciones militantes previas al golpe del '76 que estudió Molinero, sin embargo, parece tratarse más bien de una resistencia: no irse es una decisión de alguien «duro de sesera», las penas hay que aguantarlas y el futuro es incierto («ya vendrán despertares de sol violento», dice la tercera estrofa).

En el medio del recorrido se auto-define de este modo: «Esta es la canción de nuestros días, libre de ataduras, clara y sencilla». La libertad es tematizada profusamente en estos años: desde el candidato y luego presidente Raúl Alfonsín –con su énfasis en el sufragio y el estado de derecho– hasta Mercedes Sosa insistiendo en esa palabra al final de *Guitarra enlunarada* (Marcos Valle y Paulo Sérgio Valle), cantando *Como un pájaro libre* (Adela Gleijer y Diana Reches) o «mama la libertad, siempre la llevarás dentro del corazón» de la canción *Inconsciente Colectivo*, que también cantaba su autor, Charly García. Quizás el lugar que ocupaba la revolución como horizonte en canciones militantes de los '70, en la transición lo ocupó la libertad: individual, de elección político-partidaria, de prensa, de asociación, de manifestación pública. Lacarra dice «libre de ataduras» en ese escenario de rechazo al gobierno militar que ejerció, como parte de lo que hoy llamamos Terrorismo de Estado, un tutelaje de facto sobre sociedad argentina (para usar una expresión de Alfonsín).

El lado B lo abre *A quien doy*, la canción que grabara dos años antes Mercedes Sosa. En la letra el «a quien doy» aparece como pregunta: por las/os destinatarias/os de su canto, sus sentimientos, pensamientos, vivencias. Pero también aparece como afirmación: da una serie de cosas, a pesar de no definir a quien. Eso que da o se pregunta a quien dar incluye una larga enumeración, entre las cuales destacamos: «la osadía de ser libre» –otra vez la libertad–, el desafío a «la mentira [...] del brazo con los demás» –otra vez, lo colectivo en la resistencia– y finalmente «mi honradez, única virtud humana que me desveló en la almohada, herencia grande tal vez». Esa frase final puede vincularse con otro de los temas de debate público: la «corrupción»[4]. Tal como lo estudió Marina Franco (2018) en sus últimos años de gobierno el régimen castrense atravesó un proceso de deslegitimación pública, primero por la crisis económica y social, luego por la crisis de conducción política, por las restricciones a las libertades individuales, la censura y el cierre cultural, en menor medida por las violaciones a los derechos humanos y finalmente la derrota en la guerra de Malvinas –que fue leída luego como un

[4] Palabra usada por Alfonsín en su discurso de asunción.

engaño–. El ganador de las elecciones a presidente, según explica Franco, más que a partir de los derechos humanos construyó su campaña sobre las expectativas de «empezar de nuevo» y dejar la violencia atrás, asociando moralidad y restablecimiento del estado de derecho –a secas–. El no respeto de las libertades individuales y del estado de derecho, así como el ejercicio de la violencia –«de derecha o de izquierda»–, se evaluaron como una falta ética. Podemos considerar que la exaltación de la «honradez» y el desafío a la «mentira» que hace Lacarra, y que canta Mercedes, por contraste con el culto al militante que muere por la causa revolucionaria propio de la canción militante de los '70, tiene una cierta afinidad con esas discusiones públicas. Sin embargo, es necesario dar cuenta, en este análisis, de la complejidad e interacciones de la canción y el disco: la frase que exalta la honradez termina reconociéndola como una herencia. Más allá de su historia más personal, en su trayectoria profesional –como vimos– son justamente referentes de la canción militante a quienes tomó como antecesores. El vínculo con Mercedes, a través de su grabación y de la participación en sus conciertos, y con Armando Tejada Gómez, al incluir dos canciones con letras suyas en este disco, reafirma esa filiación.

Conclusiones

En este trabajo dimos cuenta de la trayectoria de Julio Lacarra en el folklore argentino al momento de editar el álbum *La canción de nuestros días* (1983), así como la red de relaciones en la que se insertó y el posicionamiento que tomó en el marco de la transición democrática argentina.

Tres puntos claves de las condiciones de producción del álbum son: el declive de la dictadura tras la derrota en Malvinas, la mayor demanda e inversión de las empresas discográficas en producciones locales y la cercanía de Lacarra con Mercedes Sosa y otras/os artistas que volvieron a ocupar lugares importantes en el folklore argentino.

Dimos cuenta de aspectos sonoros, visuales, literarios y sus vínculos con otros discursos producidos en esa etapa, de modo tal que pusimos de relieve algunos de los sentidos producidos por el disco. Entre ellos destacamos un repertorio con un tratamiento asociable a la Nueva Canción Latinoamericana, los arreglos cercanos a la idea de «fusión» propia de la época, el tratamiento de temáticas propias de la canción militante previa –con coincidencias y diferencias– y de nuevas temáticas vinculadas a discusiones de la transición democrática argentina –como la libertad y la honradez–.

Referencias bibliográficas

Díaz, Claudio F. 2009. *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al Folklore Argentino*. Córdoba: Recovecos.

Franco, Marina. 2018. *El final del silencio: dictadura, sociedad y derechos humanos en la transición (Argentina, 1979-1983)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Guber, Rosana. 2022. «Una guerra implausible. Las ciencias sociales, las humanidades y el lado moralmente probo en los estudios de Malvinas», *Programa Interuniversitario de Historia Política*, No. 113: 1-31

https://historiapolitica.com/datos/biblioteca/malvinas_guber2.pdf

Molinero, Carlos. 2011. *Militancia de la Canción, política en el canto folklórico de la Argentina (1944-1975)*. Buenos Aires: De Aquí a la Vuelta.

La música en el Paro Nacional de Colombia 2021

Catalina Gutiérrez Peláez (UFBA)

Resumen

El Paro Nacional de Colombia en 2021, fue un estallido social sin precedentes en la historia reciente del país, no solo porque unificó a todos los sectores sociales, sino porque la música fue protagonista en marchas, plantones y en la web. Este hecho excepcional llamó mi atención y me dediqué a investigar para comprender el papel de la música en la generación de cambios sociales, y a documentar la participación de ésta en movimientos sociales / protestas, en Colombia y Latinoamérica, y desde una perspectiva histórica y actual.

Palabras clave: Música, Protesta, Paro.

Resumo

A Greve Nacional da Colômbia em 2021, foi um surto social sem precedentes na historia recente do país, não apenas porque unificou a todos os setores sociais, mas porque a música foi protagonista em marchas, plenárias e na web. Este fato excepcional chamou minha atenção e dediquei-me a pesquisar a participação desta em movimentos sociais / protestos, na Colômbia e Latinoamérica, e desde uma perspetiva histórica e atual.

Palavras-chave: Música, Protesto, Greve.

Catalina Gutiérrez Peláez

Colombiana siempre inquieta con la realidad social que la rodea. Se ha desempeñado como Música popular ambulante (por Sudamérica) y Profesora de Artes; es Zootecnista y Especialista en Estudios Amazónicos de la Universidad Nacional de Colombia y Maestra en Etnomusicología de la Universidad Federal de Bahía (UFBA), Brasil. E-mail: ktyk1979@gmail.com

El Despertar del Pueblo Colombiano

En noviembre de 2019, comenzaron las primeras protestas contra el gobierno de Iván Duque en Colombia; pero gracias a la Pandemia, este movimiento social, que estaba tomando fuerza, se disipo. Sin embargo las organizaciones

sociales, desde el encierro, continuaron proponiendo acciones para resolver los problemas que generaron las protestas y que con la Pandemia se agudizaron; pero el gobierno no demostró interés, y a comienzos del 2021, propuso una reforma tributaria totalmente contraria a las necesidades del pueblo; lo que (sumado a toda una historia de violencia estatal), provocó un estallido social sin precedentes en el país del ultimo siglo; en el que lxs artistas de todas las áreas (pero sobre todo lxs músicxs), jugaron un papel muy importante; fueron combustible en marchas y plantones informativos, comunicadores de procesos y decisiones, y generadores de contenido informativo a circular dentro y fuera del país.

Como ciudadana colombiana consciente de la situación de mi país, me vi invitada a participar activamente en muchas actividades propuestas, como música acompañe tocando en marchas y plantones, y como académica, me sentí en la obligación de documentar lo que sucedía, para producir y compartir información al respecto. Intente resumir todo en un pequeño documento audiovisual de 5 minutos, pero cuando comencé a investigar para argumentar, comprendí que: no solo no conseguiría resumir la historia política reciente de Colombia (últimos 120 años) en 5 minutos, sino que la participación de lxs artistas/músicxs merecería un capitulo aparte. Para resolver la primera parte, produje un pequeño video documental de 15 minutos que narra el fenómeno del paro nacional, sus causas y desdoblamientos; éste video se publicó con el nombre «El despertar del pueblo colombiano» y esta disponible en Youtube.[1] Y para resolver la segunda parte, escribo este documento que narra desde una visión histórica y actual, el papel de la música en los movimientos sociales y protestas.

Imagen 1: Portada documental. Fuente: Archivo personal

[1] Disponible en: https://youtu.be/Un5NId9yiJk (Acceso: 25 de junio, 2023)

El papel político de la música

Desde los inicios de la historia escrita encontramos referencias que conceden a la música un papel importante en la sociedad. Aristóteles en su libro «Política», reconoce en ella, la capacidad de modificar nuestros sentimientos y formar costumbres, por lo que la recomienda como parte de la educación en la juventud y como actividad digna para matar el ocio en la adultez. Batista (2018) nos cuenta como los primeros instrumentos de viento se usaron para acompañar las marchas y avivar los ánimos de las tropas, y como las primeras composiciones que se utilizaron para reverenciar a los dioses (Himnos), se transformaron luego (siglo XVIII) en elemento unificador, generador de identidad y patriotismo para los pueblos. Por otra parte, Attali (1995), en su libro «Ruidos», habla del poder del músico en la sociedad (comparándolo con el del sacerdote), y de como, a depender de lo que expresa, puede ser endiosado o rechazado; de la censura y el control del ruido, porque éste «anuncia exigencias de autonomía cultural, reivindicaciones de diferencias o de marginalidad» (Attali 1995: 18-19), y de la consecuente necesidad de monopolizar la emisión del mensaje; también habla de un mapa de intersecciones entre la música y la sociedad, con 3 etapas o fundamentos: Hacer Olvidar, Hacer Creer, Hacer Callar (34). Por su parte Blacking (1973) supone que la música protege a su emisor y lo autoriza para expresar sentimientos (reclamos) generales, sin riesgos de represalias. Mientras Sakolsky & Wei-Han Ho aseguran que la música en la protesta es un punto de encuentro y elemento de integración entre los artistas, la audiencia y la política (en Pérez-Valero 2020: 281). Por otra parte, encontramos que varios autores concuerdan con que el espacio público es responsable directo en la construcción de la ciudadanía (Calliari 2014, Jacobs 2014), y la música en este espacio (como sucede en las marchas y/o plantones), contribuye de manera significativa en este proceso (Panotim 2018).

La música protesta o canción social en América latina

Según González (1986: 59-84), la «Nueva Canción Latinoamericana» o «Canción social» surgió tras un proceso de expansión de la música folclórica que llegó a los sectores estudiantiles, intelectuales y progresista, dejando de lado el mercado y la necesidad de identidad, priorizando en cambio la necesidad de dar a conocer la realidad rural y social; y según Bautista (2018: 81) desde sus orígenes aspiraba a reflejar la identidad latinoamericana, y a reforzar la unidad de estos pueblos frente al terrorismo de estado, las injusticias de la dictaduras y sus sistemáticas violaciones a los derechos humanos.

En Venezuela la canción social existe desde la década de los 60s. Sus primerxs exponentes fueron Soledad Bravo, Gloria Marti y Alí Primera; éste la llamaba «Canción necesaria», y tuvo que crear su propio sello discográfico (Cigarron) pues en Venezuela nadie quería grabar sus canciones; murió en 1985, víctima de un accidente automovilístico (presuntamente provocado).

En Chile, Violeta Parra, una de las mayores representantes de la música chilena, protestaba en sus canciones, aún antes de la dictadura; Por su parte, Víctor Jara (Ícono de la canción protesta y símbolo de resistencia), fue torturado y asesinado pocos días después del golpe militar de Augusto Pinochet (11/09/1973 – 11/03/1990), por atreverse a realizar y difundir sus composiciones, mientras otros músicos chilenos tuvieron que exiliarse para no correr la misma suerte: Illapu, Intiillimany, Quilapayún, entre otros.

En Argentina, la dictadura (24/03/76 – 10/12/83), recibió el nombre de «proceso de reorganización nacional». Las autoridades represivas no se fijaron inicialmente en los recitales como espacios de resistencia, por lo que hasta finales de la dictadura estos espacios fueron libres; pero el «Comité Federal de Radiodifusión» COMFER creo una lista negra de «Cantables cuyas letras se consideran no aptas para ser difundidas por los servicios de radiodifusión». En esa lista aparecían temas compuestos y/o interpretados por los argentinos: Armando Tejada Gómez, Ómar Moreno Palacios, Horacio Guarany (exiliado), Mercedes Sosa (autoexiliada), Carlos Di fluvio, Raúl Porcheto; además de artistas de habla inglesa como Queen, Eric Clapton, Billy Bond, Pink Floyd, The Doors, Dona Summer, Rod Stewart, John Lennon, y los latinoamericanos Roberto Carlos (Brasil), Aníbal Sampayo (Uruguay) y Victor Jara (Chile), entre otros. Algunos artistas como Charly García con Serú Girán, y Spinetta con las bandas Pescado Rabioso, Almendra y Spinetta Jade, consiguieron mantenerse fuera de esta lista colocando mensajes cifrados en sus canciones (Bautista 2018).

En Brasil, en 1969, asumió el poder el General Emílio Garrastazu Médici y estableció la pena de muerte para quien perturbara la tranquilidad de la comunidad brasilera. Comenzó la censura en la música, la prensa y la TV. Chico Buarque respondió con «A pesar de você», canción que alcanzo a ser grabada y distribuida antes de ser percibida como anti-dictatorial (Homem 2009), también surgieron otros representantes de la canción social como; Milton Nascimento, Geraldo Vandré, Caetano Velozo y Gilberto Gil, estos dos últimos fueron presos durante la dictadura, por lo que luego se exiliaron.

En Cuba, tras la revolución de 1958, se produjo canción social desde diferentes perspectivas; algunos como Carlos Puebla, Silvio Rodriguez y Pablo Milanez, cantaron apoyándola, sin embargo, el régimen con sus nuevas normas, dejo

sin trabajo una gran cantidad de artistas y muchos se exiliaron: Celia Cruz, Emilio Estefan y Olga Guillot, entre otros, por lo que también se cantó por descontento.

En Nicaragua, el LP «Guitarra Armada» (1979), de los hermanos Luis Enrique y Carlos Mejía Godoy, enseñaba a la población (mayoritariamente analfabeta), además de los principios de la revolución Sandinista (1979 – 1990), algunas particularidades sobre la forma y utilización de armamento (Miranda 2014). Este trabajo, quizás no deba considerarse canción social, sino más bien revolucionaria y en todo caso, a saber, es único en su caso.

En Colombia, la música de mediados de los 60s a finales de los 80s, era de tipo militante/partidista; es decir, se hacía principalmente para informar y atraer nuevos militantes a la causa. Esto se hizo inicialmente por medio del teatro y luego se incorporó la música; no se promociono en el mercado fonográfico porque eso era venderse al capitalismo (Miñana 2020: 162); así que su difusión se hizo principalmente por medio de recitales a nivel nacional e internacional. Sus letras se publicaron inicialmente en cancioneros y se difundieron en casetes grabados artesanalmente, haciendo populares a algunos artistas (que luego grabaron con empresas discográficas), como Ana y Jaime (y a su principal compositor, Nelson Osorio), Jorge Velosa (creador del género «Carranga»), Cesar Mora, y el grupo Nueva Cultura (Miñana 2020). Otrxs, menos reconocidxs como representantes de la canción social, fueron: Fausto, José Alejando Moralez (primero en este género), Luiz Gabriel Naranjo, Gustavo Adolfo Rengifo, Eliana Primera, Pablus Gallinasus, Arnulfo Briceño y el grupo Esfera. Hubo tan poco reconocimiento al papel de este género, que este tipo de música se grabo más adelante con el nombre de «Los años maravillosos». Actualmente encontramos artistas de todos los géneros que expresan en algunas de sus letras su descontento ante la situación del país: De Bruces a mi, La Pestilencia, Aguas ardientes, Edson Velandia y Adriana Lizcano, Aterciopelados, ChoQuibTown, Morat, entre otros.

Imagen 2: Representantes de la Canción social en Latinoamérica

La música en las protestas en América latina (este siglo)

Los movimientos sociales generados por la inconformidad de los pueblos latinoamericanos durante los últimos años se han caracterizado entre otras cosas, por contar con acompañamiento musical durante y fuera de las protestas.

En Venezuela durante las protestas (2014, 2017 y 2019), sonó como canción emblemática el Himno Nacional «Gloria al bravo pueblo», y otras nacionales e internacionales como; «Canción Venezuela», «Canción del Pueblo» y «Va Pensiero». En 2017, tras la muerte de uno de sus músicos (Armando Canizales) en medio de una manifestación; el Sistema Nacional de Orquestas Juveniles se adhirió a la protesta e hizo fuerte presencia en adelante; otro grupo reconocido en medio de las protestas, fue «las Piloneras», que nació en 2017 como marcha pacífica feminista acompañada con ritmo y canto; y el Violinista «Willy Arteaga», que se enfrento en varias ocasiones a la policía con su violín como única arma; gracias a esto perdió su instrumento, fue torturado y preso durante varios días y se convirtió en símbolo de la música como resistencia (Palacios 2020).

Imagen 3. Músicos destacados en protestas (Venezuela 2017-2019)

En Brasil, las marchas anti-bolsonaristas (2018), siempre estuvieron acompañadas de músicos (principalmente percusionistas) tocando temas populares que los marchantes acompañaban cantando y bailando; y el Cantautor Caetano Veloso creo una playlist con temas propios y de otrxs artistas como Gal Costa, Carlinhos Brown, Chico Buarque y el grupo Os Mutantes, rechazando a dicho candidato.

Imagen 4. Marchas antibolsonaristas (Brasil 2018). Fuente: Archivo personal

En Chile, la «pos-dictadura» terminó por revelarse como continuación del mismo sistema y los músicos empezaron a manifestarse; en 2011 hubo un primer estallido con la Cueca urbana como principal acompañante musical, y según Spencer (2019), la canción social acompañó este estallido al producirse (en adelante) en mayor cantidad y variedad. En 2019 un nuevo estallido social revivió temas clásicos de la música erudita europea, como el «Requiem» de Mozart y «La novena sinfonía» de Bethoven (Fuguellie 2019), del Rock Nacional como «El baile de los que sobran» de Los prisioneros, y obviamente de la vieja canción social, como «El derecho de vivir en paz» de Victor Jara, que se cantó en masa en una acción convocada por el colectivo «1000 guitarras para Victor Jara» el 25 de octubre del 2019[2]. También se hizo famoso el colectivo «Las Tesis» con la performance «El violador eres tú» que se realizo por primera vez el 20 de noviembre del 2019 en Valparaiso y luego se ha replicado en varios países del mundo.[3] Además de la proliferación de nuevas composiciones en ritmos populares latinoamericanos como Cumbia, Regueton y Rap y nuevos artistas de reconocimiento internacional como Ana Tijousx (Spencer 2019).

[2] Andrade, Eduardo. «El derecho de vivir en paz. Victor Jara a casi un año del estallido social, y a 88 de su nacimiento». «Diario Chile, cultura». 27 de septiembre de 2020. https://radio.uchile.cl/2020/09/27/el-derecho-de-vivir-en-paz-victor-jara-a-casi-un-ano-del-estallido-social-y-a-88-de-su-nacimiento/ (Acceso: 10 de enero, 2023)

[3] Ana Pais. «Las Tesis sobre «Un violador en tu camino»: Se nos escapó de las manos y lo hermoso es que fue apropiado por otras».BBC News mundo. 6 de diciembre de 2019. https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50690475 (Acceso: 10 de enero, 2023): https://www.youtube.com/watch?v=aB7r6hdo3W4

Imagen 5. Movimientos destacados en protestas (Chile 2019)

En Cuba, para el 15 de noviembre del 2021, se programó la «Marcha Cívica por el Cambio» para proclamar democracia y libertad, pero no se pudo realizar por cuestiones de «control político». Este hecho suscitó rechazo hasta de músicos cubanos que otrora apoyaron al régimen Castrista como Pablo Milanez y Silvio Rodriguez, y de músicos de otros países latinoamericanos (Ruben Blades), e incentivo la producción musical reciente: Leo Brower, Jakob Forever, Willy Chirino, Dayana, Lenier, Micha, Chacal, Osmani Garcia y el grupo «Gente de zona» que ganó el grammy Latino 2021, por su tema «Patria y vida».

Las Artes en el Paro Nacional de Colombia 2021

En Colombia las protestas hasta el 2019 y 2021, habían sido generalmente muy sectorizadas, es decir, en ocasiones protestaban los camioneros, en ocasiones los mineros, en otras los agricultores, los profesores y así cada sector en un momento diferente, aveces se unían dos o tres sectores, pero nunca se habían unificado todos en una misma causa y los artistas en general participaban poco y jamás habían protagonizado, una protesta a nivel nacional. El estallido social que comenzó en 2019 y terminó de desarrollarse en 2021, fue excepcional en ambos sentidos; unifico a todos los sectores (incluso a los barristas de diferentes equipos de futbol), y los artistas (de todas las áreas), no solo acompañaron todo el tiempo (en 2019 y 2012), todo tipo de actividades, sino que protagonizaron una de las marchas más numerosas a nivel nacional, y la más bonita, colorida y pacífica de todas las que se dieron durante los más de 50 días que duró el Paro Nacional en 2021. Además, a partir de estos acontecimientos, se fortalecieron diferentes movimientos artísticos como el Sindicato de Músicos de Colombia

«Simucol» (creado en 02/09/2020) y la Union Nacional de Artistas «UNA» (fundada en 20/03/2019), que habían sido altamente debilitados por la pandemia, y se creó el Frente Amplio por la Defensa de la Cultura (12/2020) con el fin de luchar por el reconocimiento y la defensa de los derechos de los artistas de todas las áreas.

Imagen 6. Marcha Nacional de artistas, (Colombia 2021).
Fuente: Archivo personal

La Música en el Paro Nacional de Colombia 2021

Durante las protestas del 2021 en Colombia, no se cantó el Himno nacional, pero si, el Himno de la Guardia Indígena, aprendido y acompañado por todos los marchantes como símbolo de reconocimiento a una ancestralidad negada y maltratada históricamente.

El tema «Bella Ciao», del repertorio popular europeo, que desde sus orígenes como canto de trabajo Italiano en el siglo XIX, ha sido re-versionada en diferentes idiomas para protestar ante diferentes situaciones (primera guerra mundial y fascismo); se cantó en las marchas como arenga con una nueva variación en su letra, ahora con el nombre de «Duque chao».

No se entonaron temas del repertorio de «los años maravillosos», pero se marcho a ritmo de Cumbias, Bambucos, Sanjuaneros y Joropos; y se grito a todo pulmón el tema «Colombia tierra querida» de Lucho Bermudez, como símbolo de identidad nacional. También se marcho al ritmo de Huainos, Sanjuanitos, Sayas y Caporales, haciendo evidente el reconocimiento de la identidad latinoamericana.

Se realizaron innumerables plantones artísticos (principalmente musicales), con el fin de informar a la comunidad, homenajear a los caídos y animar a los que resistían en los bloqueos. Los temas y estilos fueron variados pero sobresalió entre todos la canción «El Pueblo Unido jamás sera vencido» de Quilapayún.

Hubo un aumento considerable en la producción de nuevos temas musicales en todos los estilos, denunciando, reclamando derechos e invitando a la convivencia pacífica. Estos, distribuidos principalmente por internet (el nuevo «espacio público»), captaron la atención internacional hacia este conflicto que dejó un saldo considerable de heridos, muertos y desaparecidos.

Imagen 7. Música en el Paro Nacional (Colombia 2021).Fuente: Archivo personal

Consideraciones finales

La música tiene el poder de convocar, generar memoria e identidad, informar, denunciar, catalizar emociones y excitar a la acción; por lo mismo es una herramienta de movilización y de control social reconocida ampliamente, no solo por quienes la producen (compositores, interpretes, productores...), sino también por el sistema que procura controlar los mensajes y emociones que con ella se emiten; antes por medio de la censura; hoy, manipulando el mercado.

Los cultores de la música protesta o canción social, han asumido la misión de utilizar ese poder en pro del bienestar de los pueblos; informando la historia, los conflictos, los derechos y violaciones a los mismos; llamando la atención

respecto a lo que esta mal. Muchos han pagado el precio de su osadía con rechazo, exilio, y hasta con la vida. Aún así, cada vez son más los músicos que, comprendiendo la gran responsabilidad de utilizar correctamente el poder que tienen en sus manos, se atreven a expresar su descontento con el sistema y sus gobiernos.

En América latina vienen surgiendo con gran fuerza movimientos sociales y/o protestas, que evidencian el malestar de los pueblos frente al crecimiento del capitalismo salvaje; y la participación de los artistas de todas las expresiones y principalmente de los músicos en estas acciones, viene aumentando igualmente; sin embargo, aunque la música es el botón de propulsión, para potenciar y ampliar el poder de la masa; es la masa, la encargada de ejercer presión sobre los gobiernos, exigiendo sus derechos y haciendo cumplir sus demandas.

Referencias bibliográficas

Attali, Jacques. 1995. *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. Madrid: Siglo XXI.

Aristóteles. 1875. *Política*. Madrid: Biblioteca filosófica, Medina y Navarro.

Batista, Antoni. 2018. *La sinfonía de la libertad: Música y política*. Ed. Debate

Bautista, Karen. 2018. *La música protesta latinoamericana: la gran arma para la resistencia de los movimientos estudiantiles frente a la dictadura argentina de 1976*. [Tesis de grado]. Pontificia Universidad Javeriana.

Blacking, John. 1973. *How musical is man*. Washington: University of Washington Press.

Calliari, Mauro. 2014. *Espaços públicos de São Paulo: o resgate da urbanidade*. [Dissertação Universidade Presbiteriana Mackenzie].

Fuguellie, Daniela. 2020. «Resignificando el canon: El Requiem de Mozart en el estallido social chileno». *Boletín Música, casa de las Américas*, No.54: 92-109.

González, Juan Pablo. 1986. «Hacia el estudio de la Música Popular Latinoamericana». *Revista Musical Chilena*, Vol. XL, No.165: 59-84.

Homem, Wagner. 2009. *Histórias de canções de Chico Buarque*. Editorial Leya.

Jacobs, Jane. 2014. *Morte e vida das grandes cidades*. São Paulo: UMF Martins Fontes.

Miranda, Gustavo. 2014. «Cantando conseguimos la revolución: Guitarra armada en la revolución Sandinista». *XI Congreso IASPM-AL:* 440-445.

Miñana, Blasco, Carlos. 2020. «Más allá de la protesta. Música militante en Bogotá en los años 60 y la transformación de la Música colombiana». *Transhumante. Revista Americana de Historia Social*, No. 15:151-172. Doi: 10.17533/udea.trahs.n15a07

Palacios, Mariantonia. 2020. «El sonido de la protesta». Ponencia XIV congreso IASPM-AL.

Panotim, Paulo Cesar. 2018. «Música de rua na cidade de São Paulo: Ativismo e negociações. Compassos, passos, espaços: os lugares da música». En: *14º Encontro de música e midia*, No.14. São Paulo.

Pérez-Valero, Luis. 2020. «Poéticas políticas sonoras: pasado, presente y re-significación de la música popular en las manifestaciones públicas de Chile en 2019». *Cuadernos de Música, Artes visuales y Artes escenicas*. Vol.17, No1, 2020, https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae17-1.ppsp

Spencer, Christian. 2020. «Hacia un nuevo cancionero popular: Música, creación y política en la revuelta social chilena (2019-2020)». *Boletín Música Casa de las Américas*, Nro. 54: 29-51.

Las políticas musicales de las «dictaduras modernas» hispanoamericanas en el siglo XX

Darío Tejeda
Instituto de Estudios Caribeños (INEC)

Resumen

Aquí abordamos cómo los regímenes autoritarios usan la música y sus medios de circulación para apuntalar sus proyectos de nación, en particular, para avanzar en sus agendas ideológicas y políticas, incluyendo crear cánones musicales asociados a sus relatos de identidad nacional. Se analiza el funcionamiento de unas políticas musicales orientadas a la legitimación de las dictaduras y a la seducción política de amplias audiencias, acudiendo al poder de la música y a la apropiación del nacionalismo musical, como parte de los «métodos modernos» de ejercicio del poder vinculado con redes mediáticas articuladas a la propaganda política, el adoctrinamiento y la ideologización. A través de múltiples rituales sonoros (culto a la personalidad del dictador, uso de las fiestas públicas y del folklore musical con fines políticos e ideológicos, fomento de cierta música «nacional», uso del poder para prácticas de placer), las dictaduras muestran la dimensión festiva del poder político, procurando modernizar y civilizar a la sociedad desde el Estado, a lo cual sirven el control de las instituciones musicales y el sometimiento de la escena musical para fijar los sonidos de la dictadura como sonidos de nación.

Palabras clave: música y dictadura, políticas musicales, nacionalismo musical, fiestas públicas, folklore musical

Resumo

Aqui abordaremos cómo os regimes autoritários usam a música e seus meios de circulação para sustentar seus projetos nacionais, em particular, para avançar suas agendas ideológicas e políticas, incluindo a criação de cânones musicais associados às suas narrativas de identidade nacional. Analisa-se o funcionamento de políticas musicais voltadas para a legitimação de ditaduras e à sedução política de amplas audiências, recorrendo ao poder da música e à apropriação do nacionalismo musical, como parte dos «métodos modernos» de exercício do poder vinculados a redes midiáticas que, por

sua vez, estão ligadas à propaganda política, doutrinação e ideologização. Através de múltiplos rituais sonoros (culto à personalidade do ditador, utilização de festas públicas e do folclore musical para fins políticos e ideológicos, promoção de certas músicas «nacionais», utilização do poder para práticas de prazer), as ditaduras evidenciam a dimensão festiva do poder político, tentando modernizar e civilizar a sociedade a partir do Estado, que se serve do controle das instituições musicais e da subjugação da cena musical para estabelecer os sons da ditadura como sons da nação.

Palavras-chave: música e ditadura, política musical, nacionalismo musical, festas públicas, folclore musical

Darío Tejeda

Historiador y politólogo, dedicado a temas de literatura, música, cultura y política. Doctorado Filosofía y Letras. Miembro de número de la Academia de Ciencias de República Dominicana. Libros: *La pasión danzaria,* galardonado en Premio Internacional de Musicología Casa de las Américas, Cuba; *La escritura múltiple*, Premio Nacional de Ensayo Universidad UCE; *Enfrentar la fiera en su propia madriguera,* Premio Internacional Museo de la Resistencia de República Dominicana.

Para ganar legitimidad y consentimiento social, las dictaduras no solo se apoyan en instrumentos represivos, sino también, en mediaciones ideológicas y culturales, procurando seducir no solo a las elites económicas y políticas, sino, además, a amplios sectores sociales. Ejercen no solo la fuerza de las armas: con frecuencia, utilizan el poder acudiendo, asimismo, a recursos más sutiles, como la música, la canción y el baile; estas son mediaciones para apuntar sus estrategias de control y dominación de la sociedad.

El siglo XX fue la centuria de las «dictaduras modernas» en Latinoamérica. En *La Era de Trujillo Un estudio casuístico de dictadura hispanoamericana*, Jesús de Galíndez calificó como tales a regímenes dictatoriales que usan «métodos modernos», como «la técnica de la propaganda»:

> *... los tiranos han cambiado disfraces y métodos... Utilizan la propaganda, y todos los sistemas modernos de opresión y deformación; el andamiaje se ha complicado... La mentalidad sigue siendo idéntica. [...] Los métodos, policiales en su esencia. Y en todos, la megalomanía... Pero el mundo moderno es exigente, es necesario guardar las apariencias. Entonces, el régimen busca la complicidad de los intelectuales para cubrir sus miserias... Se crean instituciones culturales, revistas y periódicos, que abundan en elogios a «la obra cultural y democrática del gobierno» (Galíndez 1958: 36).*

Las dictaduras usan políticamente la música y los sonidos como parte de su sistema de poder. Tanto en sociedades industriales como en países agrarios, lo musical y lo mediático jugaron un papel más allá de una función ideológica asociada al entretenimiento, prontamente convertido en una lucrativa industria.

En el siglo XX, la música alcanzó una magnitud inédita como dispositivo para apoyar relaciones de poder político, tanto para la dominación, como para la resistencia política. Esto ocurrió al calor de la era mecánica y la revolución tecnológica, coincidiendo históricamente con un contexto global de creciente industrialización, modernización y urbanización. Dos factores clave fueron: el desarrollo de la industria musical (sellos discográficos, espectáculos musicales masivos, mercado de radio-receptores y otros rasgos), y el apogeo mediático (radiofonía, cine y televisión). En el lapso entreguerras, esto impactó en la formación de una «cultura de masas» y de una «sociedad de consumo», fenómenos, todos, abordados por teóricos de la escuela de Frankfurt.

En Latinoamérica, ha sido posible determinar el funcionamiento de unas políticas musicales del poder durante las dictaduras civiles, militares y cívico-militares. En mis propios estudio del tema (Tejeda 2018) he hallado tres planos donde estas operan: el del poder establecido, en el cual la música y los medios apoyan la dominación política y cultural, (el campo hegemónico, en la visión gramsciana: Estado - sociedad política - sociedad civil); la esfera de la resistencia, en la cual la música y los medios operan para resistir a los regímenes vigentes por vías sonoras (es el campo de la contrahegemonía, el contrapoder y la contracultura, con sus respectivos matices); y un campo alterno, un plano «neutro» que oscila entre ambos polos y, como una balanza, puede inclinarse hacia uno u otro lado, según las circunstancias.

Para determinar qué papel juegan en esa disputa la música popular y sus medios de circulación masiva, metodológicamente enfoco el estudio en dos niveles: el de los discursos, que denomino el nivel de superficie, y el de las prácticas, que llamo nivel de profundidad; en ambos casos, los estudios pueden enfocarse en el poder, en el contrapoder y en el campo alterno, observando sus prédicas y sus actuaciones.

El poder de las dictaduras

En Latinoamérica en el siglo XX, en las fases de establecimiento y afianzamiento de su poder los regímenes dictatoriales aplicaron abrumadoramente sus políticas clásicas de sometimiento y control violento

de las esferas musical y mediática. El control de la escena musical se aplicó directamente, en forma física o material, sobre músicos, intérpretes, productores, editores, medios de difusión y otros agentes del sector; el procedimiento consistió en lo más conocido: la represión institucionalizada sobre estos, bajo la acusación de ser izquierdistas.

En esos momentos, los métodos represivo aplicados incluyeron, casi exclusivamente, el asesinato o desaparición, el encarcelamiento, la tortura, la persecución (a menudo, con listas negras), los allanamientos, la censura laboral y de difusión (casi siempre con listas de canciones, géneros musicales, artistas y grupos censurados, nacionales y extranjeros), el amedrentamiento, la quema o destrucción de catálogos, el destierro, el castigo sonoro en las cárceles como medio de tortura auditiva, de control emocional y de adoctrinamiento de prisioneros, o bien para ocultar las torturas mediante sonidos en alto volumen, la vigilancia de compositores e intérpretes, y la imposición de nuevas normas para la composición, ejecución y difusión de música, redefiniendo, así, la plataforma jurídica de la esfera musical y del campo mediático. Estas prácticas pusieron la escena musical al amparo de los aparatos de represión estatal. Podemos denominar este conjunto como dispositivos para dominar la música.

Mientras, a largo y mediano plazo, operaron políticas de música para dominar. En este ámbito, ¿en qué consistieron tales políticas musicales de las dictaduras?[1]

Por un lado, el mantenimiento de la censura impuso, a su vez, la autocensura. La combinación de ambos fenómenos silenció a ejecutantes y oyentes de música popular vinculados a movimientos políticos y sociales; el silenciamiento se orientaba a su invisibilización, apostando a su desaparición de la escena musical. Se buscaba borrar toda huella izquierdista. Aún más: en algunos casos, como en la dictadura uruguaya, la censura se vinculó a la etnicidad, mediante la puesta en práctica de un «racismo institucional», pues, como sostiene Parody (2014), el paradigma de «Orden y el Progreso» aplicado, «también fue racial y sonoro».

Otro efecto a largo plazo de la censura y la autocensura fue su conversión en un vehículo de manipulación de la opinión pública (Favoreto 2014): en la medida en que la canción social, el canto folklórico y la música de raigambre africana sufrieron los embates del poder (Orquera 2015), se conducía a la

[1] Por la brevedad de este escrito, aquí me enfocaré en una mirada panorámica a las políticas musicales de los regímenes dictatoriales; en otros, abordaré las prácticas musicales de resistencia y alternas.

sociedad a repensar la nación por medio de la música y la canción, legitimando unos géneros y estilos, y la correspondiente deslegitimación e, incluso, la prohibición, de otros.

Esta operación musical selectiva permitió al poder político usar diversos géneros y estilos de música como dispositivos sonoros autoritarios. En ese sentido, los sonidos de las «dictaduras modernas» acompañaron a los métodos de fuerza usados por el poder, jugando un papel relevante en la configuración de audiencias autoritarias, proyectadas, a la vez, como «civilizadas» y, por tanto, como el modelo a seguir.

A menudo, las audiencias autoritarias estuvieron constituidas por segmentos de escuchas seducidos por cancioneros y sonoridades que auscultaban las ideas de «orden», «progreso», «trabajo», «seguridad», «modernización» y «civilización», valores pregonados por las dictaduras; se puede hallar una rica variedad en la acentuación de estos valores según países, y por períodos dentro de un mismo país.

El poder de la música y los «métodos modernos» de las dictaduras

Los fenómenos de industrialización, modernización y urbanización facilitaron a los poderes dictatoriales apalancar sucesos musicales y mediáticos, con la implementación de políticas orientadas por lineamientos mesiánicos, proteccionistas, fomentalistas, extensionistas y difusionistas de la música aceptada por el poder, mientras establecieron mecanismos de censura y proscripción, invisibilización u orillamiento de las músicas ilegitimadas. Estas fueron enfocadas como contrarias a la orientación de las dictaduras: la de «civilizar» a la sociedad, vista por los dictadores como un conglomerado de seres humanos «incultos», en particular, las poblaciones rurales, indígenas y afrodescendientes.

Un breve repaso de las políticas musicales implementadas por las dictaduras latinoamericanas, muestra que uno de sus principales rasgos consistió en el culto a la personalidad del dictador. Práctica que hunde sus raíces en el mesianismo del período colonial americano, heredado del Concilio de Trento, el personalismo político latinoamericano muestra que el caudillo es megalómano por naturaleza. Se utilizan la propaganda y la música para crear una imagen de Benefactor, Protector, Pacificador, Libertador y otras tantos títulos de grandeza. La egolatría aparece reflejada en nombres de formaciones musicales, caso de la dictadura de Trujillo en República Dominicana: Orquesta Benefactor, Orquesta Presidente, Orquesta Generalísimo, y otros.

Asimismo, el culto al dictador evidencia el afán por acumular capital simbólico,

como sostiene Derby (2016), retomando la noción de poder simbólico de Pierre Bourdieu; es frecuente escuchar canciones resaltando las proezas de los dictadores, durante su vigencia como gobernantes. Las alabanzas cantadas ayudan a construir el mito de «héroe» (Mateo 1993). A menudo, este se acompaña de una retórica de bondad: en República Dominicana, Trujillo fue llamado «Moderno Mecenas de las Artes», y en Brasil, Getulio Vargas fue llamado «Padre de los Pobres» (Levine1998). Como señala Paranhos (2009), esa mitología exhalaba una imagen de grandeza y de grandilocuencia.

La música le hace falta al poder –en particular, a los hombres del poder–, quienes necesitan celebrar sus victorias. El dictador disfruta con su glorificación, elemento íntimamente asociado al mesianismo. Así, la canción deviene en un mecanismo para cantarle al régimen y a quien lo encabeza; la canción de alabanza generó cancioneros como el trujillista en República Dominicana y el cancionero franquista en España (Vásquez 2000).

Los cancioneros estaban vinculados con las políticas de propaganda –especialmente radiofónica, televisada y cinematográfica–, de adoctrinamiento e ideologización (Bernarda 1980). Esta capacidad del Estado autoritario se asoció a la nueva atmósfera musical creada por la cultura mediática –que facilitó la circulación masiva de producciones y actividades musicales–, y al desarrollo de la industria musical y su encadenamiento con los circuitos radiofónicos y de cine-teatros (Tejeda 2002). También, en España, el franquismo «utilizó intensiva y sistemáticamente la cultura y la música como propaganda para definir su imagen y encauzar la opinión pública (Iglesias 2013)». La inmensa labor de difusión musical de las dictaduras, indica que la música fue un componente privilegiado para asimilación y absorción de las clases populares.

Las dictaduras aprovecharon la alta capacidad de la música para penetrar en las audiencias y ganar amplias adhesiones. En las composiciones de alabanza y similares, las creaciones artísticas formaron parte del sistema ideológico de la dictadura. Muchas veces, esto incluyó la «composición de música para el Estado» (Buch, Contreras y Silva 2016), canalizada vía la contratación de artistas y agrupaciones musicales, generalmente, para actividades orientadas hacia grandes audiencias, como las fiestas públicas.

Música y rituales sonoros de las dictaduras: la dimensión festiva del poder

Bajo las dictaduras hallamos frecuentes ritos de celebración. Aquí encontramos la dimensión festiva del poder, que es un rasgo relevante en ciertas dictaduras; estas usan técnicas de seducción social para mediatizar la

sociedad y para dar relieve al régimen (Uría 2003). Así, por ejemplo, las fiestas se convierten en dispositivos para seducir, tanto a las elites como a las clases populares. Las dictaduras se apropian de las fiestas públicas, convirtiendo el espacio público en el lugar para cristalizar un Estado-espectáculo. Durante la Guerra de las Malvinas en 1982, la dictadura argentina necesitó de los jóvenes: de verlos como enemigos, estos pasaron a ser convocados para colaborar con el régimen, que cedió espacios públicos para, a través de su música, persuadir a la población a apoyar la guerra (Favoretto 2014).

Si los clubes sociales devienen en espacio privativo de bailes aristocráticos patrocinados por el poder político, y los auditorios son el lugar de conciertos de la elite letrada, las plazas públicas exponen ante el pueblo la teatralidad de poder, que se ritualiza mediante retretas de exaltación del régimen o espectaculares eventos festivos para grandes audiencias, en los cuales, la suntuosidad refleja la magnificencia del poder; los ritos de celebración favoritos son las fiestas patrias (mejor si es un centenario o un bicentenario), las fiestas de juramentación, y las efemérides del propio poder (el primer decenio, los 25 años en el poder, y similares).

La celebración del poder político tiene, asimismo, un aspecto íntimo: el disfrute privado de las ventajas del control del Estado. El poder goza y se goza; el poder celebra y se celebra. Las dictaduras suelen cultivar el aspecto placentero de la música, exponiendo una «pasión por el uso del poder al servicio del placer» (Derby 2016: 28). Trujillo tenía su propia orquesta de Palacio, significativamente llamada «Orquesta Generalísimo».

Las dictaduras y el nacionalismo musical

Más allá de una afición personal hacia el baile, a menudo hallamos cierta devoción por determinados géneros musicales, casi siempre expresivos de una música «nacional». Esto asocia a las dictaduras con el nacionalismo musical. A esta escuela pertenecieron los principales protagonistas de la escena sinfónica bajo el trujillato en República Dominicana (Bernarda 1980).

Interesadamente, las dictaduras adoptan una ideología nacionalista, que suele manifestarse en el campo musical mediante un ardoroso deseo de fijar en la nación las huellas sonoras de la dictadura. Para Trujillo era el merengue, como para la dictadura de Pinochet fue la cueca, que vivió «un derrotero de cooptación autoritaria», tanto que en 1979 «se le declara Danza Nacional de Chile» (Jordán y Rojas 2009).

De ese modo, hallamos que varias dictaduras latinoamericanas implementaron políticas de «identidad nacional» y, a veces, de folklore. En

España fue similar: la nación y su identidad fueron elementos fundamentales en la «ideología franquista» (Criado y Ortiz 2012). Desde el Estado, estos regímenes buscaron establecer o consolidar determinados géneros musicales como emblemas sonoros de la nación. Adoptando un concepto de Dávila, fomentaron «una identidad patrocinada» (Dávila 1997). Esta, y sus expresiones musicales y danzarias, se favorecieron con cierta política proteccionista y fomentalista, con la cual, en el campo musical, solían reorganizarse las bandas de música, sobre todo militares, se fomentaban el canto escolar y el coral, se construyeron edificaciones para la enseñanza y audición musical (auditorios, salas de conciertos, conservatorios, academias), se establecieron, convirtieron u oficializaron instituciones musicales, se otorgaron subvenciones a academias de música, se equiparon conjuntos instrumentales, y se apoyó la profesionalización de la enseñanza y la actualización docente con becas para estudios en el extranjero, entre otras acciones. Estas, en conjunto con diversas prácticas asistencialistas y clientelares, operaron como formas de seducción hacia los agentes del sector música. De esa manera, algunas dictaduras lograron una amplia adhesión de músicos, mediante su reclutamiento y cooptación, con lo cual obtuvieron su colaboración y complicidad.

Aparecer defendiendo la cultura y la «identidad nacional», no necesariamente implicó adoptar un género musical como símbolo de la nación. Hallamos casos, como Cuba, donde ningún tipo de dictadura asumió una música específica como expresión de la identidad nacional; no lo hubo con Gerardo Machado, ni con Fulgencio Batista, antes de 1959, ni desde este año, con la Revolución Cubana, bajo una administración tipo dictadura del proletariado; más bien hallamos una combinación de continuidades (de diversos géneros y grupos musicales) y de rupturas (como la Nueva Trova, fomentada por el Estado) (Orejuela 2006). El régimen socialista se asumió como un movimiento de reafirmación y proyección de *lo cubano*; cuestionó los patrones estéticos prevalecientes hasta el inicio de la Revolución, y transformó la interpretación de la cultura y la identidad nacional, promoviendo un nuevo canon; sin identificar la nación con un género en particular, el régimen revolucionario asumió una política de difusión y fomento del folklore cubano («llevar la cultura al pueblo»). Con esta, adquirieron visibilidad los toques rituales afrocubanos mediante presentaciones en vivo y espacios televisivos propios (Orejuela 2006).

Así, mientras la dictadura uruguaya censuró e intentó invisibilizar el folklore de raíz africana, en Cuba se reivindicó. Otro cambio importante de la Revolución Cubana fue el énfasis en los vínculos entre política y cultura,

resaltando el papel de las instituciones artísticas: en la isla caribeña, la educación musical alcanzó su máximo desarrollo, generando artistas de categoría mundial, en sintonía con el rol prominente que el socialismo de Estado atribuye a la cultura (Moore 2006).

A la inversa de los regímenes que se proclaman defensores de la cultura y la «identidad nacional», hallamos los extranjerizantes, como el de Porfirio Díaz, quien era afrancesado y amaba tanto la música francesa de salón, que quería implantarla en México.

En uno u otro caso, las políticas musicales del poder político se asociaban con la idea proyectada por las dictaduras de levantar un Estado y una nación modernos, civilizando la sociedad; los regímenes de derecha pretendían hacerlo siguiendo patrones europeos, una especie de continuación de su modelo colonial, mientras los regímenes de izquierda procuraban romper con este.

La idea de un Estado modernos y una «nación civilizada», se impulsó desde la escena musical con tanta intensidad como en ámbitos tradicionalmente más resaltados en los estudios sociales: las obras públicas, la instrucción, la higiene y la salud pública.

Conclusiones

Modernizar y civilizar a la sociedad desde el Estado, apoyados en las armas: ese pareció ser el paradigma de los regímenes dictatoriales latinoamericanos del siglo XX, lo que puede explicar la puesta en escena, de manera autoritaria, de discursos y prácticas orientadas al control y sometimiento del sector música. Combinando los clásicos métodos de la represión institucionalizada, con «métodos modernos» de legitimación y de seducción política de amplias audiencias, bajo las dictaduras se observa el funcionamiento de unas políticas musicales orientadas hacia ese propósito. Estas muestran una estrecha vinculación con redes mediáticas, articuladas a instancias de propaganda política, de adoctrinamiento e ideologización.

Las políticas musicales implementadas por los regímenes autoritarios no solo complementaron los procesos represivos; además de eso, su puesta en escena buscaba hacer avanzar sus agendas ideológicas y políticas, e incluso, crear cánones musicales, asociados a los relatos de identidad nacional.

Las políticas musicales aplicadas incluyeron tópicos como el culto a la personalidad de los dictadores, el control las fiestas públicas, la difusión de ciertos conceptos de «identidad nacional», el uso instrumental del folklore musical con fines políticos e ideológicos, el fomento de cierta música

«nacional» y de instituciones musicales con propósitos modernizantes y civilizatorios, el uso del poder para prácticas de placer, todo procurando fijar los sonidos de la dictadura como sonidos de nación.

Referencias bibliográficas

Bernarda, Jorge. 1980. *Las bases ideológicas de la práctica musical durante la Era de Trujillo*. Santo Domingo: Centro de Estudios de la Realidad Social Dominicana.

Buch, Esteban; Contreras, Igor y Manuel Deniz Silva (eds.). 2016. *Composing for the State: Music in Twentieth-Century Dictatorships*. New York: Routledge.

Criado, Ana de la Asunción y Carmen Ortiz. 2012. «Folclore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección femenina de Falange». *Gazeta de Antropología*, Vol.28, No.3.

Dávila, Arlene M. 1997. *Sponsored Identities: Cultural Politics in Puerto Rico*. Philadelphia: Temple University Press.

Derby, Lauren. 2016. *La seducción del dictador. Política e imaginación popular en la Era de Trujillo*. Santo Domingo: Academia Dominicana de la Historia.

Favoretto, Mara. 2014. «La dictadura argentina y el rock: enemigos íntimos», *Resonancias*, vol.18, No.34: 69-87: 2014. DOI: 10.7764/res.2014.34.5

Galíndez, Jesús de. 1958. *La Era de Trujillo Un estudio casuístico de dictadura hispanoamericana*. Buenos Aires: Editorial Americana.

Iglesias, Iván. 2013. «Hechicero de las pasiones del alma: El jazz y la subversión de la biopolítica franquista (1939-1959)», *Trans: Revista Transcultural de Música*, No 17.

Jordán, Laura y Araucaria Rojas. 2009. «Clandestinidades de punta y taco. Estudio sobre la creación y circulación de cuecas y música clandestina», *Boletín Música*, No.24: 60-82.

Levine, Robert M. 1998. *Father of the Poor? Vargas and his Era*. Cambridge: Cambridge University Press.

Mateo, Andrés L. 1993. *Mito y cultura en la era de Trujillo*. Santo Domingo: La Trinitaria.

Moore, Robin D. 2006. *Music and Revolution. Cultural Change in Socialist Cuba 2010*. Berkeley: University of California Press.

Orejuela Martínez, Adriana. 2006 *El son no se fue de Cuba. Claves para una historia 1959-1973*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Orquera, Fabiola. 2015. «Los sonidos y el silencio. Folklore en Tucumán y última dictadura», *Telar*, vol.13, No.14: 277-298.

Paranhos, Adalberto. 2009. «Las voces disonantes del samba bajo la dictadura del 'Estado Novo'», *Boletín Música*, No.24: 28-44.

Parody, Viviana. 2014. «Música, política y etnicidad: convergencias entre democracia y dictadura en el proceso de relocalización del candombe afrouruguayo en Buenos Aires (1973-2013)», *Resonancias*, vol.18, No.(3): 127-153. DOI: 10.7764/res.2014.34.8

Tejeda, Darío. 2018. «Las políticas musicales del poder en la era de Trujillo en República Dominicana, 1930-1960». En Alain Basail Rodríguez et. al. (coord.). *Raíces comunes e historias compartidas México Centroamérica y el Caribe*: 329 344. Chiapas: Cesmeca-Unicach / Buenos Aires: Clacso.

_____. 2002. *La pasión danzaría*. Santo Domingo: Academia de Ciencias de la República Dominicana.

Uría, Jorge (ed.). 2003. *La cultura popular en la España contemporánea. Doce estudios*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Vásquez Montalbán, Manuel. 2000. *Cancionero general del franquismo 1939-1975*. Barcelona: Editorial Crítica.

Solos manchados de sangue: o caso do pianista Tenório Jr. e a (re)invenção do jazz brasileiro em meio às tramas ditatoriais do Cone Sul.

Antônio Carlos Araújo Ribeiro Jr
UFMA
Renan Branco Ruiz
UNESP/Franca

Resumo

Pelo prisma do paradigma indiciário (Ginzburg 2007) e do método biográfico (Bourdieu 2001), analisamos o caso do pianista Tenório Jr., buscando discutir as especificidades de sua trajetória, interconectando o contexto de reinvenção do jazz brasileiro no horizonte de recrudescimento político das ditaduras latino-americanas. Morto em 1976 em plena ditadura argentina, a memória do músico foi acionada como símbolo da condição do jazz no Brasil naquele período. Investigamos, assim, a vida e os discursos sobre Tenório, destacando os desmembramentos históricos do instrumental brasileiro. Concluímos, enfim, que o caso do músico permite explorar não somente a relação entre jazz e música instrumental, mas também algumas conexões entre as ditaduras brasileira e argentina.

Palavras-chave: sambajazz, jazz brasileiro, música instrumental, ditadura-militar, Operação Condor

Resumen

A través del prisma del paradigma indiciario (Ginzburg, 2007) y el método biográfico (Bourdieu, 2001), analizamos el caso del pianista Tenório Jr., buscando discutir las especificidades de su carrera, interconectando el contexto de reinvención del jazz brasileño con el horizonte de resurgimiento político de las culturas latinoamericanas. Fallecido en 1976 durante la dictadura argentina, la memoria del músico fue honrada como símbolo del estado del jazz en Brasil en ese momento. También investigamos la vida y los discursos de Tenório, destacando el desmembramiento histórico de la música instrumental brasileña. Concluimos, entonces, que el caso

del músico permite explorar no sólo la relación entre el jazz y la música instrumental, sino también algunas conexiones entre las culturas brasileña y argentina.

Palabras clave: sambajazz, jazz brasileño, música instrumental, dictadura militar, Operación Cóndor

Antônio Carlos Araújo Ribeiro Jr

Doutorando em História e Conexões Atlânticas e Mestre em Cultura e Sociedade pela UFMA, São Luís-MA. Graduado em História pela UEMA, São Luís-MA. Especialista em História e Cultura Afro-brasileira pela FACUMINAS, Montes Claros-MG. Integrante do GEJAZZBR (Grupo de Estudos do Jazz no Brasil) e do GPMUSI (Grupo de Estudos em Práticas Musicais no Maranhão). E-mail: antonio_arjr@hotmail.com.

Renan Branco Ruiz

Doutorando e mestre em História e Cultura Social pela Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da UNESP/Franca, Franca-SP. Membro do GECU (Grupo de Estudos Culturais da UNESP) e do GEJAZZBR (Grupo de Estudos Jazz no Brasil). E-mail: renan.ruiz@unesp.br.

Antecedentes musicais

Francisco Cerqueira Tenório Jr. nasceu em Laranjeiras, Rio de Janeiro, em 04 de julho de 1941. Alcinda Lourenço Cerqueira e Francisco Tenório Cerqueira foram seus progenitores. Chegou a cursar a Faculdade Nacional de Medicina, mas resolveu focar na prática do piano, não tardando a se inserir no cenário musical carioca. Foi nesse período (início dos anos 60) que Tenório manteve intenso trânsito pelo circuito musical carioca, acompanhando diversos cantores e instrumentistas. Logo se tornaria um expoente do sambajazz e uma das figuras centrais para o entendimento acerca de seu desenvolvimento – elaborado, vale dizer, em paralelo ao desenrolar da ditadura militar brasileira. Embora muito ativo e requisitado, Tenório gravou apenas um disco solo, *Embalo* (1964, RGE): de certa forma, uma espécie de «manifesto sambajazz». Ressaltamos que a ideia do disco surgiu de um convite feito pelos diretores da RGE José Scatena e Benil Santos, que permitiram a Tenório escolher o engenheiro de som, decidir livremente sobre os arranjos, a escolha dos músicos e até sobre a capa do LP, o que ilustra o prestígio dispensado ao músico e à sonoridade do sambajazz

(Castro 2017). Tal fato indica que havia significativo potencial mercadológico em torno do sambajazz, a ponto de as gravadoras investirem nessa nova produção, visando, evidentemente, o público fã de jazz e samba, ávido por novidades sonoras num período de difusão do rock. É de se supor que havia, então, boas expectativas quanto à aceitação do disco *Embalo*.

A possibilidade de alterar os rumos da música brasileira pelo viés instrumental parece ter incentivado um ímpeto renovador buscado pelos instrumentistas. Tanto que os pianos-trio se espalharam não somente pelo Beco das Garrafas[1], no Rio de Janeiro, mas também por diversos espaços de São Paulo. Isso evidencia a importância dos instrumentistas e da música instrumental jazzística para a estruturação de um novo mercado de música, mais abrangente, correlacionando-se à bossa nova (uma das principais expressões da música cantada do sudeste do país). Ou seja, entre 1950 e 1960, a canção também lucrou com a reformulação do ambiente musical estimulada pelo instrumental e pelo sambajazz (Saraiva 2007; França 2015).

Todavia, diferente da bossa nova, que tem seu lugar extremamente consolidado na imprensa e na bibliografia acadêmica sobre a música brasileira, essas manifestações instrumentais – que foram tão atuantes quanto a canção no mesmo período – foram postergadas por parte da historiografia musical, ainda hesitante quanto a esse objeto de pesquisa. Resgatar a trajetória de instrumentistas relacionados ao sambajazz, enfatizando, sobretudo, o contexto político nacional, se mostra, portanto, urgente[2]. Em se tratando de Tenório, impossível retomar sua biografia sem mencionar a tragédia que o acometeu em solo argentino, em março de 1976.

Verso e anverso de um crime

20 de maio de 1986. O ex-oficial argentino Claudio Vallejos, aproveitando o processo de desmantelamento dos regimes autoritários latino-americanos, confessa ter sido um dos responsáveis pela prisão, tortura e morte de Tenório Jr. Relata-se que o músico teria sido abordado por oficiais em frente ao Hotel Normandie, na esquina da avenida Corrientes com a rua Rodríguez Penã. O músico estava em Buenos Aires porque fazia uma turnê pela América do Sul, ao lado de Toquinho e Vinicius de Moraes. Em mais uma noite na cidade,

---

[1] Espaço boêmio de Copacabana. As boates Little Club, Bottle's, Baccará e Ma Griffe, criadas no final dos anos 1950, foram ponto de encontro dos trios instrumentais.

[2] A propósito, outro exemplo elucidativo das disputas entre jazz, canção e música instrumental durante a ditadura militar brasileira é o caso do autoexílio da pianista maranhense Tânia Maria (cf. Ribeiro JR; Ruiz, 2022).

o pianista saiu do hotel para comer um sanduíche e comprar um remédio. Quando autuado, nem a carteira profissional de músico e nem o fato de o pai ser um delegado o protegeram dos golpistas, que optaram por prendê-lo, conduzindo-o até a Comissaria 5A, delegacia da Rua Lavalle, próxima à Escola Mecânica Armada: marcada pelo histórico de crimes durante a ditadura.

Tenório tivesse ou não noção do que ocorria em todo Cone Sul, a região era palco da Operação Condor: sombria aliança político-militar entre regimes autoritários com o objetivo de combater uma suposta união das esquerdas da América Latina. Formalizada em uma reunião ocorrida em Santiago, no Chile, em 1975, os encontros entre os representantes dos governos ditatoriais ocorriam mesmo antes dessa data. Chile e Argentina mantinham estreitas relações nesse esquema internacional; algo ensaiado desde o atentado em Buenos Aires contra o general Carlos Prats, ex-ministro de Pinochet, em 1974 (Quadrat 2002). Revelador no caso Tenório Jr. é que o Brasil também estava envolvido no esquema.

Quando preso, o próprio SNI (Serviço Nacional de Informações) informou que Tenório não tinha antecedentes políticos[3], mas sabia também que «ele tinha muitos amigos comunistas» (Vallejos, 1986: 49), motivo pelo qual autorizou-se que fosse pressionado a dar nomes e informações. Não suportando mais as agressões, o pianista teria, então, revelado o nome de «músicos brasileiros que tinham ideias políticas, mas não eram ativistas» (1986: 49); possivelmente, não se tratava de cantores/compositores abertamente contrários à ditadura, mas, talvez, de instrumentistas que responsabilizavam o governo militar pelo estado de coisas que os desvalorizava no Brasil[4]. Não bastava para serem alvos de perseguição política. Por isso diz-se que, para os golpistas, «Tenório já não interessava [mais]» (idem). Mas interessava ao SNI e à Embaixada brasileira, que permitiram que os suplícios prosseguissem. A passividade do Estado fez o resto, e o crime, cometido: depois de ser torturado por dias, com direito a choques elétricos, Tenório foi morto com um tiro na cabeça pelo comandante Alfredo Ignacio Astiz, conhecido como Anjo da Morte.

---

[3] Oliveira (1997; 2017) afirma que Tenório se preocupava apenas com a música; que não tinha uma posição política clara, insinuando-se até mesmo que fosse de direita. O autor alega ainda que tentou mostrar a Tenório «a ação da máquina política internacional também sobre o Brasil, particularmente sobre nossa música», mas ele era «impermeável a política» (Oliveira 1997: 179).

[4] Como se desprende do comentário da pianista Tânia Maria. Cf. Folha Online - Ilustrada - Tânia Maria rompe 30 anos de «exílio» musical - 02/03/2005 (uol.com.br).

O direito e o avesso da história

Apesar da expressiva repercussão na imprensa (no Brasil e na Argentina), e de certo rebuliço na classe artística brasileira, o tema Tenório Jr. se tornou um tabu, ficando por muito tempo silenciado (Ribeiro Jr., Ruiz, 2021). *O crime contra Tenório* (1997), livro do guitarrista Frederico Mendonça de Oliveira (Fredera)[5], foi pioneiro em enfrentar esse problema[6], sendo, portanto, fundamental para este estudo. Escrita por outro instrumentista do universo do jazz e da música instrumental, na obra, a morte de Tenório é apresentada como «violenta metáfora para representar como síntese o que sofreram os músicos instrumentistas brasileiros desde a instalação de ditaduras de direita na América Latina na década de 70» (1997: 21). Vale destacar que a assertiva sobre o boicote ao instrumental foi atualizada na segunda edição do livro, evitando mencionar a ditadura, e culpabilizando «a implantação do 'mercado da canção', pernicioso instrumento político da intervenção já em marcha» (2017: 15).

Assim, para o autor, a partir de 1964 teria havido um conluio entre multinacionais, o governo militar e os artistas da MPB para supervalorizar a canção popular, tornando-a rentável produto de mercado, se não banindo, subdimensionando a música instrumental. Essa suposta trama teria alcançado seu clímax com os Festivais Internacionais da Canção (1966-1972), quando a grande mídia se voltou para a canção, amplificando a imagem de compositores e intérpretes, passando a difundir massivamente valores extramusicais através dessas carreiras. Na tentativa de legitimar sua tese, Fredera sublinha sua posição de testemunha ocular dos eventos, acionando sua carreira musical como fator que lhe permite reclamar a autoridade/credibilidade dos instrumentistas para escrever suas próprias narrativas sobre a música brasileira.

De fato, o mercado fonográfico em expansão favoreceu a música cantada durante os anos 1970 e atuou na consolidação da MPB (Morelli, 2009: 61-

[5] Fredera nasceu em 20/05/1945, no Rio de Janeiro. Abandonou a formação em Letras para se dedicar à música, atuando ativamente entre 60 e 70, quando acompanhou diversos cantores da MPB. Nesse ínterim, integrou a banda Som Imaginário, atuou na Turma da Pilantragem e Clube da Esquina. Entre 1974 e 1976, teve proximidade com Tenório, compartilhando o cotidiano profissional.

[6] A obra, no entanto, causou conflitos entre o autor e a família do músico, que através de seu procurador alegou que o autor não tinha aval para publicar, acusando-o de oportunismo, de ter se baseado em apenas uma fonte para escrita da obra. cf. Folha de S.Paulo - Família de pianista morto repudia livro - 10/6/1997 (uol.com.br). Um agravante pode ter sido o viés ideológico do livro e o estado da família do músico que prosseguia numa busca incessante por respostas e direitos.

109; Fenerick, 2007: 28-29). Ademais, a MPB consolidou-se enquanto «resistência» ao regime militar, traço de uma proposta específica de brasilidade. Por isso, os artistas de maior projeção nesse período eram justamente aqueles relacionados de alguma forma a esse núcleo da canção brasileira, todos eles contratados e vinculados às grandes gravadoras transnacionais (majors) da época (Vicente 2014: 74-75).

Dessa forma, vários aspectos contribuíram para o ofuscamento da música instrumental e do jazz brasileiro da maioria dos contratos com as gravadoras de grande porte radicadas no Brasil. Dentre eles, a intensa racionalização do mercado fonográfico, que, estimulada pela globalização e da mundialização cultural, reordenou seu modus operandi (Dias 2000). As gravadoras passaram a mirar investimentos de baixo custo para concretizar o lançamento de determinado material gravado no mercado, focando cada vez mais no corte de custos e nas possibilidades de alto rendimento (a partir de artistas já estabelecidos, por exemplo) (Morelli 2009: 62).

Portanto, ao contrário do que afirma Frederico de Oliveira (1997; 2017), o ano de 1976 (quando Tenório Jr. foi assassinado) não significou o fim absoluto do jazz brasileiro. Ocorre, na verdade, uma retomada do seu crescimento, com diversas iniciativas que favoreceram essas propostas (Ruiz 2017: 24-51). Ou seja, as transformações e o apagamento do instrumentista e de sua música nas décadas de 1960 e 1970 se relacionam a múltiplos elementos que se conectam numa cadeia assimétrica de construção simbólica, conduzidos pelo devir de processos históricos multifacetados – muitos deles ligados aos aspectos produtivos da indústria fonográfica – mas, não condizem com o teor conspiratório e ressentido de Fredera[7].

O processo e o veredito

Como pesquisadores dispostos a «escovar a História a contrapelo», reconhecemos como um ganho historiográfico a obra *Um crime contra Tenório*, no sentido de ser uma das poucas escritas por um instrumentista. Apesar de alguns exageros e moralismos, a obra oferece um ponto de vista alternativo quanto à formação da MPB, revisitando acontecimentos já trabalhados pela historiografia, mas se deslocando de certos consensos. Mister reconhecer também o louvável esforço no levantamento e organização de informações sobre o caso Tenório Jr., tendo como um de seus objetivos «resgatar a memória de um instrumentista competente, para não deixá-

[7] Para mais informações sobre a trajetória de Tenório Jr., seu assassinato na Argentina e a reinvenção do jazz brasileiro, ver: RIBEIRO JR., RUIZ (2021).

la soterrada na sordidez dos porões do terrorismo de Estado», como bem pontua o jornalista José Nêumanne Pinto em texto de contracapa.

Contudo, o que se evidencia no discurso do autor, além do embate de forças com as versões oficiais sobre o passado da MPB, é a tentativa de difundir também uma visão revisionista da história da ditadura. Justamente por isso optamos pelo uso das duas edições de sua obra, pois embora desde a primeira versão tenhamos notado uma postura política ambígua em relação ao regime e às esquerdas, na segunda edição percebemos uma guinada mais evidente do autor ao conservadorismo; tendência ideológica que defende atualmente. Tal detalhe faz toda a diferença no diagnóstico crítico do autor, que por vezes relativiza a expressão «ditadura», aproveitando a conjuntura bolsonarista para proliferar a equivocada noção de uma «ditabranda».

Analisamos que, por evocar a brutalidade cometida contra Tenório como representação das injustiças passadas pela produção instrumental brasileira, Oliveira (2017) acaba caindo em contradição quando tenta relativizar o autoritarismo do regime, modelo de governo cuja proposta cultural e *modus operandi* seria peça fundamental nesse quebra-cabeças conspiratório por ele denunciado. Temos, assim, um saldo de contradições, dissonâncias e disputas de poder motivadas pela ambígua relação entre a canção popular e a música instrumental, iniciada em fins de 1960 e início de 1970.

Por outro lado, as especificidades que envolvem a vida do músico – morto em outro país; corpo jamais encontrado; forma hesitante de tratamento desses traumas na memória coletiva (Pollak, 1989) e indisposição do Estado brasileiro em promover discussões públicas mais substanciais sobre a ditadura – podem ter interferido nas inconsistências no trato com a sua memória: problema instrumentalizado na projeção de um jazz brasileiro igualmente «moribundo». Ademais, o caso de Tenório nos orienta a revelar traços e acontecimentos ainda obscuros das interconexões estabelecidas entre as ditaduras latino-americanas do século XX.

REFERÊNCIAS

Alexandre, Ricardo. 2009. *Nem vem que não tem: a vida e o veneno de Wilson Simonal*. São Paulo: Globo.

Bourdieu, Pierre. 2011. *A ilusão biográfica. In: Bourdieu, Pierre. Razões práticas: sobre a teoria da ação*. 11 ed. São Paulo: Papirus, 2011, 74-82.

Castro, Ruy. 2017. *A onda que se ergueu no mar: novíssimos mergulhos na Bossa Nova*, 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras.

Dias, Márcia Tosta. 2000. *Os donos da voz: indústria fonográfica e mundialização da Cultura*. São Paulo: Boitempo.

Fenerick, José Adriano. 2007. *Façanha às próprias custas: a produção musical da vanguarda paulista (1979-2000)*. São Paulo: Annablume.

França, Gabriel Muniz Improta. 2015. *Sambajazz em movimento: o percurso dos músicos no Rio de Janeiro, entre fins dos anos 1950 e início dos anos 1960*. [Tese Doutorado em Ciências Sociais]. Programa de Pós-Graduação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Ciências Sociais.

Ginzburg, Carlo. 2007. *O fio e os rastros – verdadeiro, falso, fictício.* São Paulo: Cia. das Letras.

Morelli, Rita de Cássia Lahoz. 2009. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico.* Campinas: Ed. UNICAMP.

Oliveira, Frederico Mendonça de. 1997. *O crime contra Tenório: saga e martírio de um gênio do piano brasileiro*. 1ª ed. Minas Gerais: Atenas Editorial 1997.

Oliveira, Frederico Mendonça. O crime contra Tenório: saga e martírio de um gênio do piano brasileiro. 2ª ed. Cria Editora, Minas Gerais, 2017.

Pollak, Michael. 1989. «Memória, esquecimento, silêncio». *Estudos Históricos*, Vol.2, No.3: 3-15.

Quadrat, Samantha. 2002. «Vaz. Operação Condor: o «Mercosul» do terror. *Estudos Ibero-Americanos. PUC-RS*, vol. XXVIII, No. 01:167-182.

Ribeiro Junior e Antônio Carlos Araújo. 2018. «Polifonia de vozes e produção de sentidos na imprensa: um estudo sobre os discursos da crítica musical brasileira acerca da influência do jazz na MPB 1962-1970. 233». [Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade] Universidade Federal do Maranhão.

Ribeiro Junior, Antônio Carlos Araújo; Ruiz, Renan Branco. 2021. «Além das cenas do crime: o fantasma de Tenório Jr. em meio às dissonâncias e disputas na historiografia do jazz brasileiro (1964-1976)». *Revista Orfeu, Florianópolis*, vol.6, No.1.

https://doi.org/10.5965/2525530406012021e0027.

Ribeiro Junior, Antônio Carlos e Araújo; Ruiz, Renan Branco. 2022. «Os sons que vêm do exílio: diáspora, identidade e transgressões na trajetória de Tânia Maria». *Faces da História. Assis/SP*, vol. 9, No.2: 206-233, Em:

https://seer.assis.unesp.br/index.php/facesdahistoria/article/view/2361

Ruiz, Renan Branco. 2017. «Procura-se Mecenas»: Música independente e indústria fonográfica na trajetória artística do Grupo Um (1976-1984). [Dissertação Mestrado em História] Universidade Estadual Paulista «Júlio de Mesquita Filho», Franca.

Saraiva, Joana Martins. 2007. «A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos 1950 e início dos anos 1960». [Dissertação Mestrado em História]. PUC, Rio de Janeiro

Vallejos, Claudio. 1986. «A história oficial. Entrevista concedida a Maurício Dias». *Revista Senhor: política, economia e negócios*. No.270: 44-51.

Vicente, Eduardo. 2014. *Da vitrola ao ipod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda.

El rol del jazz durante la dictadura militar chilena (1973-1990)

Ricardo Álvarez Bulacio
(Pontificia Universidad Católica de Valparaíso)

Resumen

El objetivo de esta ponencia será identificar el rol que jugó el jazz durante el período de la dictadura militar en Chile (1973-1990). Por una parte, se analizará la escena oficial que estuvo representada por los músicos que se presentaban en el Club de Jazz de Santiago y en constantes apariciones en los escasos canales de televisión existentes. Por otra se investigará las agrupaciones que no fueron incluidas en dichos espacios (abarcando a las que fueron asociadas a la fusión) y a músicos que migraron a Europa durante el período, identificando si dicha marginación tuvo relación con su postura política de opositores al régimen militar. A través de la recopilación de documentación en prensa, libros y programas de televisión; entrevistas realizadas con jazzistas chilenos; y análisis de grabaciones del período, se buscará identificar de qué manera el contexto de aquellos años influenció la práctica del jazz en Chile.

Palabras clave: Jazz en Chile, dictadura militar, jazz y política.

Resumo

O objetivo deste trabalho será identificar o papel desempenhado pelo jazz durante o período da ditadura militar no Chile (1973-1990). Por um lado, será analisada a cena oficial que foi representada pelos músicos que se apresentaram no Santiago Jazz Club e em constantes aparições nos poucos canais de televisão existentes. Por outro lado, analisaremos os grupos que não foram incluídos nesses espaços (abarcando grupos que foram associados ao fusion) e os músicos que migraram para a Europa durante o período, identificando se a dita marginalização estava relacionada ao seu posicionamento político como opositores do regime militar. A través da compilação de documentação na imprensa, livros e programas de televisão; entrevistas realizadas com músicos de jazz

chilenos; e análise musical de gravações do período, se buscará identificar como o contexto daqueles anos influenciou a prática do jazz no Chile.

Palavras-chave: Jazz no Chile, ditadura militar, jazz e política.

Ricardo Álvarez Bulacio

Doctor (PhD) y Máster en Música, Universidad de York, Inglaterra. Postdoctorado en el Humanities Research Centre de dicha universidad (2016-17). Como investigador ha presentado su trabajo en conferencias internacionales, en revistas académicas y libros. Desde 2018 se desempeña como Profesor Asociado en el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. E-mail: ricardo.alvarez@pucv.cl

En 1970, año de la histórica elección del presidente Salvador Allende, Chile ya contaba con una escena de jazz local formada por músicos profesionales y aficionados bien organizados con locales para la música en vivo, programas radiales y revistas. Entre los 60s y 70s la visita al país de jazzistas como Louis Armstrong, Benny Goodman, Duke Ellington, Count Basie, Sarah Vaughan, Modern Jazz Quartet y Elvin Jones,[1] contribuyeron a que aumentara el número de fans del estilo sincopado y que surgieran agrupaciones locales como Nahuel Jazz Quartet, que durante la década de los 60s fue pionera en el desarrollo de composiciones de jazz moderno en Chile.[2]

Si bien en los aspectos culturales, al gobierno de Allende se le identificó con las sonoridades de música urbana andina y latinoamericana de las agrupaciones que apoyaron la campaña electoral, como Inti-Illimani y Quilapayún, por otra parte, fue un período de gran florecimiento para el jazz en Chile con la visita de estos consolidados jazzistas norteamericanos y con el hito del primer concierto de músicos de jazz chileno en el Teatro Municipal de Santiago en 1972, escenario principal de la opera y la música docta del país, donde se presentó ante una sala repleta el grupo Santiago Stompers, representando el jazz tradicional, y Swingteto, representando al jazz moderno (Menanteau 2018).

---

[1] Muchos de ellos en el contexto del programa Jazz Ambassadors desarrollado por el gobierno norteamericano durante la Guerra Fría para exportar el jazz como producto cultural estadounidense (Von Eschen 2004).

[2] Escuchar en: https://www.youtube.com/@Nahueljazzquartet (Acceso: 25 junio, 2023)

El saxofonista chileno Raúl Gutierrez que en esos años iniciaba sus estudios en el Conservatorio de Música de la Universidad de Chile, recuerda que había una visión crítica hacia el jazz norteamericano ya que se veía como la representación cultural del imperialismo que los adherentes al gobierno de Allende criticaban.

> *Era extraño porque acuérdate que estamos hablando de plena época de la Unidad Popular donde Chile estaba tan polarizado que yo oía cosas como que entre los asistentes a los conciertos de jazz habían agentes encubiertos de la CIA que eran promotores de jazz locales. Todo lo que venía de Norteamérica era mirado con distancia y con sospecha. Nosotros los músicos que nos gustaba el jazz estábamos en una disyuntiva ya que obviamente todos en el Conservatorio apostábamos por la Revolución Chilena que pregonaba Allende pero, por otro lado, el Instituto Norteamericano de Cultura traía a jazzistas norteamericanos legendarios como el pianista Bill Evans o el Modern Jazz Quartet.*[3]

El 11 de septiembre de 1973 se produce el golpe de Estado en Chile liderado por el Comandante en Jefe del Ejército, Augusto Pinochet, derrocando el gobierno del presidente Salvador Allende e iniciando una dictadura militar que se extendería hasta el 11 de marzo de 1990. Un mes después de producido el golpe Elvin Jones, prestigioso baterista del cuarteto de John Coltrane, volvería a Chile a realizar una segunda visita programada en un país que vivía tiempos oscuros con un toque de queda y detenciones diarias a partidarios de Allende. Raúl Gutierrez, saxofonista chileno, estuvo presente en ese concierto y recuerda: «(...) Elvin Jones regresó en octubre de 1973, un mes después del golpe de Estado, y en un teatro atestado de militares armados, de pronto se levantó y leyó un texto de Angela Davis. Nadie comprendía. En la sala se hizo un silencio de muerte» (Delannoy 2012: 299).

Televisión Nacional de Chile junto con los otros tres canales universitarios fue intervenido por las autoridades militares tomando el control de los contenidos que se emitían hasta el fin de la dictadura. La música andina asociada a la Nueva Canción Chilena desaparece de la programación tanto de radio y televisión en esos primeros años, favoreciendo programas de música popular norteamericana, especialmente rock y música disco, a través de programas basados en los rankings de videoclips norteamericanos.

---

[3] Raúl Gutiérrez Villanueva, entrevistado por Ricardo Álvarez Bulacio vía Zoom, 23/04/2021.

El Jazz chileno en dictadura

El año 1974 Televisión Nacional de Chile emite en horario prime el programa *Tiempo de Swing* que por primera vez incluye la interpretación de standards de jazz en vivo que eran interpretados por el octeto del mismo nombre encabezado por Daniel Lencina, trompetista uruguayo que se radicó en Chile en 1972 logrando una rápida aceptación en el medio jazzístico local que le permitió integrarse a varias agrupaciones de la época (Menanteau 2003: 106).

Según Daniel Lencina, la decisión de programar jazz en televisión durante los primeros años de la dictadura se debió a una coincidencia mas que a una decisión estratégica, ya que el militar a cargo de la dirección del canal era aficionado a este género musical y decidió que debía existir un programa en horario prime con músicos locales.[4] El programa *Tiempo de Swing* duró un par de años y tuvo una buena audiencia ya que se emitía los miércoles en la noche en tiempos de toque de queda en que solo había tres canales y la televisión era la principal opción de entretención disponible en ese contexto.[5]

Foto 1: Disco *Tiempo de Swing* publicado en 1974 por el sello Alba.

El éxito del programa y de la agrupación de jazz liderada por Lencina les permitió presentarse en 1974 en el escenario con mayor difusión mediática en Chile, el Festival de la Canción de Viña del Mar, un hecho inédito para agrupaciones de este estilo (Menanteau 2003: 106) y grabar un disco con diez

[4] Muñoz, Patricio, «Jazz_cl / Capítulo 5 – Referentes contemporáneos», Canal de Youtube «dereojo.cl», 2008-2009, https://www.youtube.com/watch?v=DJ-Xhz9kt-2g&t=671s (Acceso, 30 de junio, 2023)

[5] Ver presentación del programa Tiempo de Swing en: https://www.youtube.com/watch?v=g1spNSpe9oY (Acceso: 25 de junio, 2023).

temas del repertorio que interpretaban.[6] Junto con la banda *Tiempo de Swing* existieron otras dos agrupaciones de jazz moderno que tuvieron la posibilidad de grabar para el sello Alba en los años posteriores al Golpe de Estado: el grupo *Aquila* (1974)[7] *y Fusión* (1975).[8] Algunos músicos que formaban parte de esta naciente escena de jazz fusión migran a Europa,[9] ya sea por razones laborales, políticas o ambas.[10]

A mediados de los 70's el Club de Jazz de Santiago vuelve a funcionar, gracias a un permiso que consigue de las autoridades militares para poder abrir algunos días y en horarios más extendidos (Menanteau 2003: 109). Los músicos que se presentaban regularmente en el Club eran mayoritariamente aficionados de estrato social medios-altos, con reticencia a asumir posturas políticas, de gustos estéticos asociados al jazz tradicional.

Dentro de dicha escena hubo un grupo escaso de músicos que pudieron vivir en parte profesionalmente del jazz como el baterista Lucho Córdova, el saxofonista Patricio Ramírez o el trompetista Daniel Lencina, aunque combinado con otros trabajos. La presencia de mujeres intérpretes de instrumento en dicho escenario fue prácticamente inexistente, salvo contadas excepciones como Rossina Rojas, a cargo del banjo en la Retaguardia Jazz Band entre 1975-1982,[11] y de la saxofonista Amelia Weinborne, que se inserta en la escena jazzística en la segunda mitad de los 80s.

---

6 Escuchar en: https://open.spotify.com/album/1q9s441rh72EeTsThePul0?uid=dfd-ff98fecffd3790373&uri=spotify%3Atrack%3A04HayrQ48I8foeCgrh5l01 (Acceso: 25 de junio, 2023):

7 Escuchar en: https://www.youtube.com/watch?v=n9zm_xeFGtU&t=1700s (Acceso: 25 de junio, 2023):

8 Escuchar en: https://www.youtube.com/watch?v=Vi6JQUoa0SU&t=725s (Acceso: 25 de junio, 2023):

9 Entre ellos se incluye el pianista Matías Pizarro, el multinstrumentista Roberto Lecaros, el saxofonista Raúl Gutiérrez y el pianista Mario Lecaros. En todos estos casos dichos músicos participaron en agrupaciones asociadas al movimiento cultural de izquierda europeo de esa década.

10 Ese fue el caso del músico Roberto Lecaros que fue detenido en 1974 en el Club de Jazz de Santiago por agentes de seguridad de la DINA y torturado posteriormente, según su relato en Menanteau (2018: 84-86).

11 Díaz, Iñigo, «Retaguardia Jazz Band», MúsicaPopular.cl, 2021, https://www.musicapopular.cl/grupo/retaguardia-jazz-band/ (Acceso: 20 de agosto, 2022).

Foto 2: Retaguardia Jazz Band afuera del Club de Jazz de Santiago en mayo de 1975.

A mediados de los 80s los canales de televisión contaron con mayores recursos económicos lo que les permitió incluir big bands en vivo para sus programas estelares, donde se seguía el modelo de show de variedades tipo Las Vegas con presentación de cantantes, humoristas, espectáculos de acrobacia y musicales. En ese contexto Daniel Lencina adquiere un gran protagonismo como la figura de jazz más reconocida por el público chileno debido a sus constantes apariciones en los programas de mayor audiencia como Sábados Gigantes, Noche de Gigantes y Martes 13, donde explicaba de forma pedagógica los diferentes estilos de jazz, y donde compone los temas centrales de estos programas y de otros de gran audiencia como Cachureos y Éxito.[12]

Foto 3: Daniel Lencina, compositor del tema central del programa Sábado Gigante, el programa de mayor audiencia de la televisión chilena durante la dictadura.[13]

[12] Ver a Daniel Lencina presentándose en el programa «Martes 13» en: https://www.youtube.com/watch?v=bWbA6Mq2gOs ; en «Sábados Gigantes»: https://www.youtube.com/watch?v=TCURO4hZcI8 ; y en «Noche de Gigantes» en https://www.youtube.com/watch?v=Jr3CuRzNm4k (Acceso: 25 de junio, 2023)

[13] Escuchar tema central de Sábados Gigantes en: https://www.youtube.com/watch?-v=E85OmZ2F_i4 (Acceso: 25 de junio, 2023)

El saxofonista Raúl López, integrante de la agrupación de fusion Quilín y también parte de la orquesta del programa Martes 13, cree que la razón de la mayor difusión que tuvo el jazz durante la dictadura militar fue justamente su asociación con los Estados Unidos, país que apoyó el golpe militar contra Salvador Allende y que fue el modelo político, económico y cultural a seguir por el sector político que gobernó en el período. López recuerda haber tocado en la Embajada de Estados Unidos como miembro de una de las orquestas del canal 13, eventos donde asistían las máximas autoridades militares de la época.[14]

Grupos de fusión

Sin embargo, a pesar del predominio de esta estética musical asociada al jazz norteamericano en los medios y en el principal escenario de jazz del país, hubo un prolífico movimiento en paralelo de bandas de fusión que incluían elementos de jazz tales como los grupos *Al Sur*, *Ensamble*, *Quilín*, *Cometa*, entre otros. Estas agrupaciones no eran parte de la programación regular del Club de Jazz, por lo que tuvieron que buscar otros espacios en festivales universitarios o escenarios asociados al canto de protesta como *El Café del Cerro*, *El Trolley* o *La Nona Jazz*. Estos espacios alternativos donde se presentaban les permitieron un espacio de libertad para el desarrollo creativo de sus propuestas y un escape artístico al contexto represivo que se vivía. Pablo Lecaros, bajista del grupo *Cometa*, recuerda sobre esos años: «Por lo menos a mí, en mi vida con la dictadura, el jazz me salvó. Absolutamente».[15]

Un caso particular es la agrupación *Fulano*. Este sexteto que incluía elementos del rock, la música contemporánea y el jazz, tales como la improvisación instrumental y el *scat* vocal, fue prácticamente ignorada por la escena jazzística de la época. Sus letras explícitamente políticas incluidas en su álbum homónimo de 1986 y «En el Bunker» de 1989 fueron un referente de la música de resistencia a la dictadura con letras donde incluían los nombres de los miembros de la junta militar, referencias a los detenidos desaparecidos y sonoridades que recreaban la opresión de esos años luego de más de una década de dictadura.

---

[14] Raúl López Gilberto, entrevistado por Ricardo Álvarez Bulacio vía Zoom, 25 de abril 2022.

[15] Muñoz, Patricio, «Jazz_cl / Capítulo 4 - De Omar Nahuel a La Marraqueta», Canal de Youtube «dereojo.cl», 2008-2009. https://www.youtube.com/watch?v=WZ9zP_69pGA (Acceso: 25 de junio, 2023).

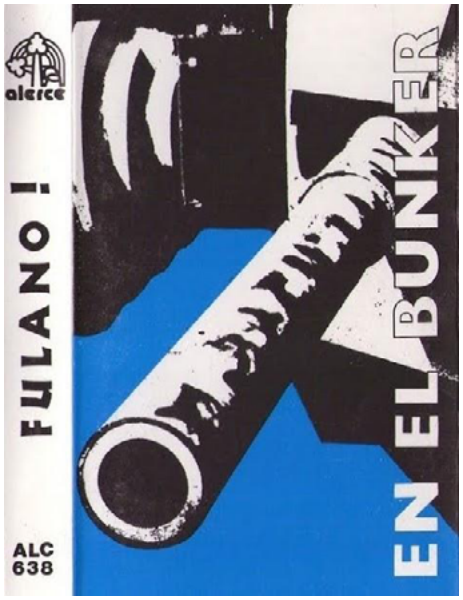


Foto 3: Portada del casete doble «En el bunker» de la agrupación Fulano (1989).

En su momento fueron catalogados como banda de jazz fusión lo que les permitió ser invitados en 1990 al Festival Jazz Plaza en La Habana, Cuba, compartiendo programación con destacados jazzistas norteamericanos como Dizzy Gillespie, y obtener el Premio «Aporte al Jazz» de la Asociación de Periodistas de Espectáculos de Chile (APES) en 1989.[16] Sin embargo, ellos rechazaban ser encasillados en el jazz y se sentían mas identificados con movimientos como «Rock in Opossition» o músicos como Frank Zappa y Hermeto Pascoal (Navarro, 2018).

Un ejemplo de su estilo es la letra del tema «Augusto, Toribio, Adolfo, benito» en donde por un lado hacen una asociación entre los nombres de los miembros de la junta militar, Augusto Pinochet y José Toribio Merino, con los de Adolfo Hitler y Benito Mussolini, y por otro, se refieren al rechazo del medio musical chileno a propuestas no tradicionales como las de su agrupación.[17]

En su disco «El Infierno de los payasos» del año 1993 refrendan su distancia con el medio jazzístico local grabando una irónica pieza de 16 segundos llamada «Aporte al jazz», el nombre del premio APES que recibieron en la década de los 80s.[18] Un ejemplo de la distancia con la que el medio jazzístico recibió la propuesta de Fulano se puede encontrar en el artículo «Jazz en Chile. Una identidad sin rostro conocido», escrito en 1989 por el baterista Alejandro Espinoza, figura relevante de la escena del jazz en Chile desde la década de los 70s hasta la fecha:

> *Fulano, con una fuerte inspiración europea, basada en rígidos arreglos y juegos polirrítmicos que por momentos sobrepasan la expresión individual,*

[16] El mismo año la Radio Concierto les otorga el premio a «Mejor Grupo de Rock 1989» lo que demuestra la dificultad de la prensa para identificar su género musical.

[17] Escuchar en https://www.youtube.com/watch?v=VamxiOTaKpE (Acceso: 25 de junio, 2023).

[18] Escuchar en: https://www.youtube.com/watch?v=HtGwygp84E4 (Acceso: 25 de junio, 2023).

lo más importante del jazz. Como grupo, la sonoridad es excelente, pero en el plano solístico la propuesta decae en forma ostensible (Espinoza 1989: 23-24).

En el mismo artículo Espinoza concluye que si bien hay una mayor difusión del jazz en el país, dicho acceso a nuevas propuestas «ha desviado a los jóvenes de la verdadera raíz del jazz».

Reflexiones finales

El desarrollo del jazz en Chile desde la década de los 20s en Valparaíso ha ido de la mano de la imitación a los diferentes estilos predominantes en USA que arribaron por medio de los discos y las películas durante el siglo XX (Cabello 2021). En el período de la dictadura militar chilena la escena oficial asociada al Club de Jazz de Santiago asumió un rol «apolítico». Algunos músicos profesionales que formaban parte de la programación regular de dicho escenario, como Daniel Lencina, tuvieron una activa participación en los programas de televisión de mayor audiencia vinculando al jazz con la entretención, lo que aumentó la popularidad de éste intérprete y de las agrupaciones de jazz tradicional en el país. Fue un período de gran actividad laboral para muchos músicos asociados a la escena jazzística debido a la inclusión de *big bands* en los programas de televisión de mayor audiencia.

Por otra parte, grupos de fusión marginados de estos espacios y músicos migrantes en Europa sí se asociaron con los movimientos de izquierda y resistencia a la dictadura de la época, ya sea de forma explícita a través de sus letras, como Fulano, o presentándose en conciertos universitarios que tenían dicha asociación política, como el grupo Quilín.

Sin embargo, no es posible concluir que la marginación de estos grupos en la programación del Club de Jazz tuviera un componente de censura política, mas bien se atribuiría a la poca tolerancia de la escena jazzística local a incluir propuestas que se alejaran del jazz tradicional norteamericano, como sugiere el actual presidente del Directorio de dicho escenario, Nelson Oliva,[19] aunque no se pueden descartar razones políticas.

Los resultados de esta investigación muestran que la práctica del jazz en Chile durante la dictadura militar estuvo determinada por una serie de variables sociales, laborales, de género y estilísticos, que junto a los políticos, requieren ser analizadas desde distintas perspectivas para juzgar el rol que jugó en

[19] Nelson Oliva, entrevistado por Ricardo Álvarez Bulacio vía Zoom (03 de septiembre, 2022).

ese período. En futuros trabajos que se realicen acerca de esta temática será importante profundizar en las agrupaciones de fusión que no fueron parte de la escena oficial que se desarrolló en el Club de Jazz de Santiago y en la labor desarrollada en el extranjero por los jazzistas migrantes.

Referencias bibliográficas

Cabello Kanisius, Pablo. 2021. *Valparaíso y los albores del jazz en Chile 1920-1940*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Delannoy, Luc. 2012. ¡Caliente!: Una historia del jazz latino. México DF: Fondo de Cultura Económica.

Espinoza, Alejandro. 1989. «Jazz en Chile. Una identidad sin rostro conocido», *Adagio Comunicaciones*, No.6: 23-24.

http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:82688

Menanteau, Álvaro. 2003. *Historia del jazz en Chile*. Santiago: Ocho Libros Editores, Santiago.

_____. 2018. *Roberto Lecaros: una vida en el jazz*. Santiago: Editorial Hueders.

Navarro, Víctor. 2018. *Fulano y su bunker sónico: un espacio de resistencia musical en Santiago de Chile, en tiempos de dictadura*. [Tesis para optar al grado de Magíster en Musicología] Universidad de Chile.

Von Eschen, Perry. 2004. *Satchmo Blows Up the World: Jazz Ambassadors Play the Cold War*. Cambridge: Harvard University Press.

Folclor chileno en escena: espectáculos y solidaridad en teatros parisinos (1973-1978)

Javier Rodríguez Aedo
Postdoctorante ANID-Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Investigador Asociado Núcleo Milenio *Culturas musicales y sonoras* (CMUS)

Resumen

Este texto busca reflexionar sobre los espectáculos realizados en teatros parisinos donde la situación política chilena fue el tema principal, estudiando su contenido (texto, referencias políticas, discursos, objetos, etc.), el repertorio de canciones folclóricas, la utilización del espacio escénico de músicos y actores, y la propuesta general de los directores chilenos y franceses. Es decir, todos los elementos que posibilitan la performance y la puesta en escena. Examinamos algunas modalidades de recepción de estos espectáculos, para responder las siguientes preguntas: ¿cómo se integran a la escena local? ¿Qué papel desempeña el componente político en la recepción? ¿Cómo estos espectáculos producen una imagen particular de Chile, y de la situación general de América Latina? Nuestra intención es abordar un tema de estudio poco abordado, arrojando luces sobre el vínculo entre representaciones artísticas, exilio, solidaridad y la puesta en escena de discursos políticos en Francia, durante los primeros años de la dictadura militar chilena.

Palabras clave: Folclor, exilio, denuncia, emoción política, solidaridad

Resumo

Este texto procura retratar os espetáculos realizados em teatros parisienses onde a situação política chilena foi o tema principal, estudando o seu conteúdo (texto, referências políticas, discursos, objetos, etc.), o repertório de canções populares, a utilização do espaço de palco por músicos e atores, e a proposta geral dos realizadores chilenos e franceses. Por outras palavras, todos os elementos que tornam possível a atuação e encenação. Examinamos algumas modalidades de receção destes espetáculos, a fim de responder às seguintes questões: Que papel desempenha a componente política no seu acolhimento? Como é que estas atuações produzem uma imagem particular do Chile, e da situação geral na América Latina? A nossa intenção é abordar um tema de

estudo pouco explorado, lançando luz sobre a ligação entre representações artísticas, exílio, solidariedade e a encenação de discursos políticos em França durante os primeiros anos da ditadura militar chilena.

Palavras-chave: Folclore, exílio, denúncia, emoção política, solidariedade

Javier Rodríguez Aedo

Es investigador posdoctoral en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso e investigador adjunto del Núcleo Milenio *Culturas musicales y sonoras* (CMUS). Es PhD en musicología por la Universidad La Sorbona (2020). Su línea de investigaciones se centra en la situación de la música popular y folclórica chilena en el contexto del exilio en Europa, durante la dictadura de Pinochet. Actualmente desarrolla el proyecto de investigación *Una historia global del folclor político chileno: cooperación artística, circulaciones musicales y redes de militancia (1967-1988)*. Entre sus últimas publicaciones se encuentran «Resistencia, política y exotismo: apuntes para situar la canción política chilena en exilio» (*Universum*, 2022); «Transfonografías del exilio chileno en Europa», junto a Marcy Campos y Laura Jordán (*Revista Musical Chilena*, 2022) y «La muerte de Víctor Jara: mediaciones y lecturas políticas de un acontecimiento transnacional (1973-1975)», junto a Marcy Campos (*El oído pensante*, 2022). Email: Jarodri1@uc.cl

Introducción[1]

En 1975, el Teatro d'Orsay de París acogió durante un mes el espectáculo *Canto general*, una «puesta en música» de la obra homónima de Pablo Neruda que los compositores Sergio Ortega (exiliado en Nanterre, Francia) y Gustavo Becerra (exiliado en Oldenburgo, RFA) concibieron para el conjunto folclórico Aparcoa (exiliados en Rostock, RDA). *Canto General* formaba parte de un panorama mucho más amplio de similares espectáculos montados en teatros de la región parisina durante los primeros años de exilio chileno, protagonizados por músicos y compositores chilenos, y cuya puesta en escena se caracterizaba por la convergencia del sonido folclórico, la solidaridad, el uso político de las emociones y las formas poéticas de figurar la historia. Dicho de otro modo, de espectáculos constituidos a medio camino entre conciertos y actividades musicales apoyadas en elementos teatrales. A diferencia de las

[1] Este trabajo forma parte del proyecto «Una historia global del folclor político chileno: cooperación artística, circulaciones musicales y redes de militancia (1967-1988)». Agradezco el financiamiento de ANID, a través del proyecto FONDECYT de Postdoctorado nº 3220214.

décadas anteriores, cuando la música popular latinoamericana ocupaba bares y *boîtes* nocturnos del Barrio latino, en la llamada *rive gauche* de París que tan bien conoció Violeta Parra durante los años 50 y 60 (Verba 2019), durante la década de los 70 el canto del exilio chileno inundó los teatros de *variétés* de la rivera derecha del Sena, en un desplazamiento vinculado con el nuevo estatus del canto folclórico y la imagen de los exiliados latinoamericanos.

A diferencia del formato discográfico, los teatros constituyen un terreno fértil para comprender las interacciones cruzadas entre las emociones, la actividad musical y la comunicación política directa con el público. Ya que el canto del exilio no solo fue oído o transmitido en discos, sino también observado a través de diversas puestas en escena. Esta dimensión escénica resultaba fundamental en sociedades de acogida cuya distancia lingüística y cultural no siempre permitía comprender tanto el contenido de canciones en español, como el valor político de la música folclórica. Como explica Christopher Small (1998), al *performar* se activaba un entramado de emociones en estado líquido que, incluso si existían durante un breve espacio de tiempo, terminaba por constituir verdaderas «comunidades políticas y emocionales» fundadas en lenguajes, prácticas culturales, expectativas y creencias. Es decir, el vínculo artístico de los músicos chilenos con los espectadores parisinos reposaba, en muchos sentidos, en la consolidación de dispositivos performativos y formas de dramatización compartidas, conceptualizada como «actuación codificada» por Richard Schechner (2006: 183), las cuales resultaron igual de fundamentales que el sonido. Hablamos de espectáculos donde la música y sonido folclórico orientaban el acercamiento a Chile, al mismo tiempo que marcaban cierto tono político. Es decir, donde interactuaban procesos de exotización y prácticas políticas de solidaridad hacia Chile.

Este texto constituye una primera aproximación acerca de los espectáculos sobre Chile realizados en teatros de París, la participación de músicos exiliados y la recepción del público local. En primer lugar, reflexionaremos sobre el impacto internacional que provocó la caída de la Unidad Popular, y sus repercusiones para la actividad musical de los exiliados chilenos. Luego, abordaremos aquellos espectáculos donde la situación política de Chile constituyó el tema principal, estudiando el contenido (texto, referencias políticas, discursos), la música, la utilización del espacio escénico de músicos y actores, y la propuesta general de los directores chilenos y franceses.

Exilio y canción política

La crisis política desencadenada en septiembre de 1973 provocó una reacción internacional inmediata, proyectando la situación chilena como paradigma de la derrota del proyecto de construcción del socialismo por vías democráticas, transformando el golpe de Estado en un «evento-mundo» con múltiples lecciones, especialmente para los movimientos de izquierda (Compagnon 2013: 100). Una gran cantidad de gobiernos, partidos políticos progresistas, intelectuales, artistas y asociaciones civiles se mostraron consternados con el desenlace de la vía chilena al socialismo (Christiaens y Goddeeris 2014). Por esto, el primer acercamiento hacia el país tuvo un fuerte carácter emocional, tal como lo expresara el título escogido en 1974 por Maurice Najman para hablar sobre la experiencia de la Unidad Popular: *Le Chili est proche* [Chile está cerca]. Muchos son los factores que explican este vínculo emocional: el interés que suscitó la figura de Salvador Allende, la identificación de la izquierda europea y tercermundista con la Unidad Popular, las relaciones culturales establecidas desde fines de los años 60 y (en un grado importante) la mediatización internacional del golpe (Campos 2015). Para la historiadora Caroline Moine, las características de este último evento explican la transversalidad política del movimiento de solidaridad: «la violencia del acontecimiento, el suicidio del presidente en el Palacio La Moneda bombardeada por las fuerzas aéreas golpistas, provocaron igualmente una indignación que trascendía los círculos militantes» (2019: 88). La solidaridad fue, al mismo tiempo, un movimiento heterogéneo: tanto la intensidad, los actores y los resultados de las campañas solidarias se vinculaban con cada contexto en particular.

Entre los diversos actores de esta solidaridad, músicos, escritores, cineastas y pintores hicieron de su actividad profesional un medio de denuncia de los horrores de la dictadura. La visibilidad y vitalidad aportada por este conjunto de actores movilizados hizo pensar que «Chile constituía un caso especial» (Aguirre y Chamorro 2008: 55). Complementando esta visión, los historiadores Claudia Rojas y Alessandro Santoni señalan que la solidaridad con Chile «superó ampliamente otras grandes campañas de apoyo, como la efectuada contra la guerra de Vietnam, o como la que se llevó a cabo a favor de la Cuba revolucionaria» (2013: 138). Aunque en términos generales esta idea es correcta, se pasa por alto el hecho que la solidaridad hacia Chile se arraigaba en una cultura de movilización internacionalista que la precedía, y en muchos sentidos explica su intensidad.

Ahora bien, si el contexto autoritario inaugurado por la dictadura constituyó ciertamente una limitación para el desarrollo cultural y musical al interior del país, respecto de la dinámica de externalización de la canción política chilena,

la situación fue diferente: en contra del juicio de la mayoría de los estudios, la práctica musical del folclor impulsada en la Unidad Popular no sólo continuó como antes, sino que incluso se consolidó y expandió durante los primeros años del exilio (Rodríguez 2020: 416-425). El «apagón» cultural vivido en Chile durante los primeros años de la dictadura militar contrastó con la etapa más prolífica de la producción cultural y artística chilena: la de la diáspora y los exiliados. Como señalaba el periodista francés Jean Clouzet: «nunca se había oído, o mejor, escuchado tanto la canción chilena como desde que fue silenciada en casa» (1975: 100). En términos artísticos, la sobreexposición del drama chileno en el plano internacional favoreció un mayor conocimiento del trabajo de los músicos chilenos frente a otros músicos populares de América latina, quienes también sufrían la condición del exilio. El periodista francés Jean-Paul Liegeois, lo sintetizaba de la siguiente manera: «desde el otoño de 1973, luego del golpe de Pinochet, en Europa occidental cuando se habla de música y canción latinoamericana pensamos rápidamente en Chile. Esto es erróneo e injusto [...] Se conocen muchos [músicos] chilenos, algunos brasileños y uno o dos argentinos»[2].

En casi todos los países de Europa Occidental, y numerosos países del Bloque soviético, cobijaron uno o más conjuntos y cantantes chilenos, dando vida a un verdadero circuito musical del exilio, con festivales propios (como el *Festival Víctor Jara*), mítines político-musicales en torno a las conmemoraciones del 11 de septiembre, y espacios propios de difusión de la canción chilena, en forma de sellos discográficos y *Peñas* folclóricas. Para muchos músicos, el exilio supuso un grado de profesionalización que nunca hubieran imaginado, reflejado en la calidad de sus grabaciones, los éxitos de ventas, los contactos con otros artistas internacionales (músicos, pintores, actores, poetas, directores, etc.), y la puesta en escena en teatros y programas de televisión. Esta enorme actividad musical provocaba sentimientos contradictorios entre las nuevas audiencias. Como lo expresara sinceramente Régine Mellac, especialista de la canción latinoamericana en Francia, la canción chilena «nos deja sin aliento, pero también a veces nos confunde y molesta por sus excesos y bloqueos» (1974: 149), provocando emoción y saturación al mismo tiempo.

Esta primera etapa del exilio musical (1973-1978) estuvo marcado por la elasticidad manifiesta de los lenguajes musicales provenientes de la Unidad Popular. Se trató de un momento de consolidación artística, durante el cual el canto chileno manifestó un alto grado de adaptabilidad en los diversos espacios donde interactúo, particularmente en los teatros. Ya que no todos

[2] Liegeois, Jean-Paul, «Tous la même clef», *l'Unité*, París, 25 febrero 1977: 28. Todas las traducciones son del autor.

los espectáculos y performances fueron del mismo carácter, ni tampoco todos los teatros tuvieron el mismo perfil al momento de acogerlos. Sobre estos espectáculos, vamos a examinar tres tipos: espectáculos-testimonios, espectáculos artístico-musicales colectivos y espectáculos-conciertos.

Dramatizar el presente: espectáculos-testimonios

Entre los primeros, podemos mencionar dos obras centradas en Chile realizadas por grupos teatrales europeos: *Chile Vencerá* (escrita por el franco-mexicano Juan Fondon e interpretada por el Teatro de la Gran Polémica en 1974) y *Terror* (una obra del Colectivo Rote Rübe [Beterraga Roja] de la RFA de 1975). La puesta en escena es similar en ambos casos. Como recoge la prensa: «se trata de escenas cortas encadenadas, a veces simbólicas, a veces realistas, acerca del golpe de Estado fascista, la represión, la tortura y la lucha popular»[3]. Los recursos escénicos del montaje tenían como objetivo teatralizar el fascismo: por un lado, destacaban las luces, sombras chinas, marionetas y bustos de yeso (para representar a los generales golpistas), y por otro, el uso de una música «expresiva» y de diversas proyecciones audiovisuales (como el funeral de Neruda en Santiago y el bombardeo de La Moneda), elementos que sumergían al espectador en un verdadero «drama» colectivo. Ambas obras figuraban como un *espectáculo-testimonio* acerca de Chile y el presente. Sin embargo, la música aparece como un elemento marginal y solo buscaba marcar cambios de escena. En *Chile Vencerá* la flauta ilustra la escena del protagonista, Juan, militante comunista prisionero, la fanfarria ilustra la aparición de la Junta militar, y una base rítmica remite a la Unidad Popular. Por su parte, *Terror* utilizó tanto música original del colectivo alemán, basada en sonidos del rock, como obras clásicas tales como «Eine Kleine Nachtm» de Mozart, utilizadas al momento de representar la tortura del personaje central, lo que impregnaba el espectáculo de una atmósfera grotesca acentuada por «gestos exagerados respaldados por un vals de piano distorsionado» (Calandra 1975: 117).

Algo muy diferente ocurría con *Quelle heure peut-il être à Valparaiso: opéra d'exil et de lutte* [¿Qué hora será en Valparaíso? Opera de exilio y de lucha] (1975), escrita y dirigida por el francés Pierre Debauche, basada en los textos de Neruda, la música de Sergio Ortega y el vestuario de José Balmes y Gracia Barrios. El espectáculo se desarrollaba en 9 escenas, 27 secuencias y 81

[3] «Le retour de *Rote Rübe*», *Quotidien de Paris*, 25/9/1975, Departamento de Artes del Espectáculo (en adelante DAE), Biblioteca Nacional de Francia, dosier *Festival mondial du théâtre, Nancy, 1963-1981*, 4-SW-6570, foja 219.

cuadros, y cuya dramatización descansaba en el trabajo de 23 intérpretes, distribuidos en 7 grupos: 6 músicos chilenos; una orquesta de 5 músicos, más la dirección de Sergio Ortega; 2 cantantes franceses; 4 actores extranjeros provenientes de Grecia, Argelia, Portugal y Senegal; el rol de Joaquín Murieta interpretado por el pintor chileno Humberto Loredo; un niño; más 3 actores franceses (Debauche 1975: 7-8). En este espectáculo el sonido folclórico es uno de los elementos centrales. Cumple un rol estructurante en la obra, y también funciona como dispositivo de encuentro multicultural: hay escenas con instrumentos folclóricos andinos y canto en español de la mano del conjunto «Canto General» (compuesto por músicos y actores chilenos en exilio[4]), y otras con orquestación, acordeón y canciones en francés de la mano de Francesca Solleville y Marc Ogeret, cantantes políticos locales. La obra se centra en la figura de Joaquín Murieta, quien reaparece como un exiliado en busca de refugio en la comuna de Nanterre, a las afueras de París (comuna de exilio del mismo Sergio Ortega y donde se presentó la obra). Allí encuentra la solidaridad del pueblo francés, pero también la de otros exiliados del mundo. Razón por la cual el espectáculo incorpora escena en español, otras en francés, en árabe y portugués. Para el director francés, la particularidad de la obra «reposa en el maridaje de las luchas y las lenguas, de los cantos y los contra-cantos»[5]. La forma de figurar la historia chilena rompía las líneas temporales y reducía las distancias espaciales con otros contextos. La situación de Chile se volvía representativa de otras regiones, otros pueblos e historias, y el sonido del folclor devenía universalizante. Desde el punto de vista musical, Ortega declaraba haberse inspirado en la práctica desarrollada por Recabarren a inicios del siglo XX, consistente en «modificar las melodías populares, los valses románticos, para incorporarles textos vinculados con la lucha de clases»[6]. De hecho, es una manera de trabajar inaugurada en torno a este espectáculo, que el compositor perfeccionó posteriormente a través del denominado «Taller Recabarren», donde participarán precisamente algunos integrantes de la obra (como Marcelo Coulón, futuro integrante del conjunto Inti-Illimani). El espectáculo incorporaba el uso de marionetas, vestimentas variadas y elementos de la vida cotidiana (como periódicos o escaleras), pero la disposición escénica era atípica: el teatro se dividía en 4 mini-escenarios ubicados en cada punto cardinal, que se iban visitando uno a uno. Tanto

---

4 Destaca en la voz principal la actriz chilena Marés González.

5 Leonardini, Jean Pierre, «Un opéra d'un sou contre la mort exotique», *L'Humanité*, 27 enero 1975, DAE, dossier *Coupures de presse Quelle heure peut-il être à Valparaiso?*, 4-SW-8987, foja 31.

6 Leonardini, «Un opéra d'un sou contre la mort exotique», 1975.

los actores como los actores-músicos caminaban entre el público, el cual era incorporado a la obra no solo como espectador sino como figurante de la historia que se contaba (ya que, entre el público, la presencia de exiliados chilenos era importante). De forma que el espectáculo se desarrollaba en todas partes, y el público estaba dentro de la obra, estimulando una aproximación emocional hacia la historia, tal como lo recogía la crítica de espectáculo de Paris: «a lo largo de la obra compartimos la tristeza, el dolor, la desdicha –y tratamos de compartir la esperanza– de aquel Chile crucificado»[7]. La auto-identificación con Chile y su derrota de la cultura política de izquierda marcaba, por tanto, el tono y el acercamiento emocional de los espectadores en Francia. Para David Featherstone (2012), esto caracterizaba precisamente la solidaridad internacional en tiempo de Guerra fría: un tipo de relación política transnacional basada en experiencias históricas e identidades particulares de la cultura de izquierda.

Resguardar el sonido amenazado: codificación artística y exotismo

En la medida que los músicos exiliados fueron percibidos como «promotores y portavoces de la Resistencia»[8], sus espectáculos en teatros de París cumplieron un rol informativo, es decir *contar* lo que pasaba al interior del país, al mismo tiempo que la tarea de salvaguardar la cultura chilena. Por eso en los espectáculos artístico-musicales, que reagruparon a numerosos músicos y conjuntos exiliados en Europa, no solo se dedicaban largos minutos a explicar la situación en Chile, sino también se buscaba revindicar figuras chilenas emblemáticas, consolidar el lenguaje musical del folclor practicado por la Nueva Canción Chilena y defender formas de organización políticas percibidas bajo amenaza (como los partidos políticos y sindicatos obreros). En diversos espectáculos se destacaban, por un lado, figuras emblemáticas del país como Pablo Neruda (en el espectáculo *Canto General* de Aparcoa, Sergio Ortega y Gustavo Becerra de marzo de 1975), Violeta Parra (en el espectáculo *Le Chili de Violeta Parra* de Isabel Parra e Inti-Illimani en septiembre de 1975), Víctor Jara (en el espectáculo *Le vent du peuple* de Patricio Castillo e Isabel Parra de diciembre de 1974), y por otro lado, formas nacionales de sociabilidad musical (en el espectáculo *La Peña de los Parras* de Ángel Parra, Isabel Parra y Patricio Castillo de mayo de 1977). En todos ellos, la puesta en escena descansaba en el sonido, vestuarios y repertorios de canciones asociadas con la Unidad

---

7 Mauriac, Claude, «L'heure de Valparaiso», *Le Figaro*, 28 enero 1975, DAE, dossier *Coupures de presse «Quelle heure peut-il être à Valparaiso?»*, 4-SW-8987, foja 33.

8 Liegeois, Jean-Paul, «Chili au cœur», *L'Unité*, París, 18 julio 1975: 18.

Popular, a los cuales se sumaron nuevos elementos de apoyo a la performance en vivo como el uso de arpilleras, la creación de pinturas muralistas en vivo (de la mano de brigadas muralistas en exilio), y la declamación poética de actores y actrices francesas (Jean-Louis Barrault, Madeleine Renaud, Emmanuelle Rivas y Ève Griliquez, por nombrar algunas). De esta manera, los teatros parisinos fueron espacios donde se consolidó la imagen general del canto político chileno, cuya codificación fue motivada por el objetivo de «resguardar» el propio patrimonio sonoro y artístico. También fueron espacios para proyectar toda la cultura chilena del exilio. El espectáculo *Chili Espoir* [Chile Esperanza] (mayo-junio 1977) resulta un buen ejemplo: se trató de un espectáculo (de un mes y medio de duración), donde músicos como Ángel e Isabel Parra, Patricio Manns, Osvaldo Rodríguez, y conjuntos como Karaxú, Trabunche y Karumanta convivieron con grupos teatrales como Aleph, marionetistas chilenos, y con las películas del llamado cine chileno de la resistencia.

Ahora bien, dado el contexto de solidaridad hacia Chile, este tipo de espectáculos fortaleció la asociación entre el mundo andino y la resistencia política, transformando quenas y charangos en instrumentos «sobrevivientes» en un doble sentido: sobrevivientes al paso de los siglos, y a la represión del régimen militar. Los espectáculos vehiculaban nociones tales como nostalgia, tristeza, grito de desesperación y paisajes en obliteración, todas imágenes depositarias de una aproximación comercial y exotizante hacia América latina de larga data en Francia. Así, la pena del exilio se equiparaba a la pena del indígena latinoamericano, y la lucha por la liberación atravesaba los siglos para extenderse al presente. Como refiere la prensa a propósito del espectáculo *Canto General*: «ellos vienen a cantar su dolor, aquel de su país dividido, quebrado, saqueado, codiciado, descuidado, menospreciado. Dolor convertido en revuelta. Revuelta gritada que se hace música»[9]. Algo similar se manifiesta a propósito de *Le Chili de Violeta Parra*: «vemos maravillosos instrumentos tradicionales de cuerda y viento que proyectan un sonido agudo, melancólico, como los paisajes que todos ellos debieron abandonar»[10]. De esta manera, estos espectáculos descansaban en una especie de negociación intercultural. Debían ser capaces de construir un tipo de alteridad y singularidad sometida a la mirada exotizante, con el fin de volver materialmente aprehensible,

---

[9] Surgers, Anne, «Quand la douleur se fait chant», *Le quotidien de Paris*, 4 de marzo 1975, DAE, Fondo manuscrito Renaud-Barrault, 4-COL-178(1059), dosier *Coupures de presse 19 février - 11 mars 1975*, foja 6.

[10] Humblot, Catherine, «Variétés: le Chili de Violeta Parra», *Le monde*, 17 septiembre 1975, DAE, Dosier *Chanson-Chili, 1973-1977*, 4-SW-11728, foja 9.

pero permaneciendo *simbólicamente* no aprehensible (Staszak 2008: 14). Es decir, los espectáculos debían ser capaz de fortalecer la cercanía respecto del espectador parisino, pero sin perder su referencialidad en cuanto objeto lejano e inaccesible (las imágenes de tristeza, pena y espacio cumplían ese rol nemotécnico). Podemos aventurar que su recepción descansó en una suerte de malentendido entre la puesta en escena general y las expectativas exóticas del público destinatario. No es casualidad que la gran mayoría de los teatros que acogían los espectáculos chilenos estaban habituados a recibir espectáculos de variedades, grupos de danza y músicas folclóricas provenientes de otras regiones del mundo, como África y Asia.

Emocionar en escena

Los teatros de París también cobijaron los espectáculos-conciertos de conjuntos musicales del exilio chileno. En estos espectáculos los músicos mantenían un contacto directo con el público, afianzando la emergencia de comunidades políticas y emocionales que funcionaban bajo supuestos diferentes al disco o la televisión. Si bien todos los conjuntos del exilio intentaron mostrar, de una u otra manera, la realidad del pueblo chileno, las estrategias y su efectividad política contrastaban, al mismo tiempo que fueron mutando con los años: desde una puesta en escena que privilegiaba el realismo a otra donde destacaba la libertad creativa del surrealismo.

En el caso del conjunto Karaxú (vinculado a la izquierda revolucionaria chilena) esta performance apuntaba a una función que la investigadora Jan Fairley denominaba *catártica*. Los espectáculos-concierto desarrollaban una línea dramática ascendiente que ponía en escena los diversos sentimientos movilizados por la diáspora: «hay momentos de alegría, momentos de mucha efervescencia, seguidos de momentos de mayor acogimiento, canciones más intimistas y al final generalmente terminamos arriba la cosa, con las canciones para simbolizar el espíritu de lucha» (Fairley 1989: 9). Los espectáculos se estructuraban a partir de estados de ánimo, denominados por los mismos músicos como *estados de alma*. Karaxú establecía una comunicación directa con un público que, en su gran mayoría, comprendían las canciones y su contexto histórico, buscando ser fieles a la realidad de la sociedad chilena. Como recoge Jan Fairley en sus entrevistas, los músicos se investían de un lenguaje sencillo, sin mostrarse *sobre-afectados*, con el fin de «transmitir el recuerdo como es –puro– la sensación de lo que es estar en el exilio, de lo que es la memoria de una persona desaparecida, de lo que vivimos en la historia y del momento que estoy viviendo» (1989: 9). Esta urgencia por comunicar a través de una emoción en estado puro explica cierto descuido

escenográfico, el cual era resuelto por los organizadores locales quienes solían colgar un fondo visual de iconografías heroicas, consistentes en grandes carteles del Che Guevara y de Miguel Enríquez, o en una pancarta con una «R» inscrita dentro de un círculo con las palabras «Chile resiste». La puesta en escena descansaba por tanto en una ritualidad política y sonora fundada en código y experiencias militantes del pasado.

En el caso de Quilapayún (vinculado al comunismo chileno), los elementos escénicos apuntaban más bien a una función artística teatral. Sus espectáculos-concierto formaban parte integral de la escena parisina y estaban dirigidos, en gran parte, a la sociedad de acogida. Como reconoce el conjunto a fines del exilio, los teatros constituían los lugares más adecuados para realizar un proyecto artístico basado en «las leyes de la fantasía y del sueño, donde la imaginación es reina, donde vamos creando nuestros propios personajes» (Carrasco 2003: 13). A diferencia de Karaxú, les preocupaba controlar todos los elementos de la escenografía, tales como la iluminación o los fondos de escena. En sus espectáculos, la realidad chilena aparecía circunscrita a una imagen surrealista, de la mano de una libertad creativa asentada fundamentalmente en el humor y lo absurdo. Se trataba de rasgos que se encontraban latentes ya en tiempo de la Unidad Popular, pero que prosperaron en exilio gracias las experiencias artísticas en París. Al «disciplinar la risa», como reconoce Eduardo Carrasco, la emoción en el espectáculo revestía la realidad chilena de otras capas, geografías y tiempos históricos, proponiendo finalmente otra percepción del exilio alejada de la representación sombría o sobrecargada exhibida en otros espacios de mediación. El humor resultaba necesario para transmitir la tragedia chilena en momentos en que la solidaridad hacia el país estaba algo desgastada. Tal como recordaba el director de teatro francés Daniel Mesguich, a propósito del espectáculo de Quilapayún en el teatro Olympia en 1984: «vemos que hay una risa loca que sacude esta tragedia...entonces nos decimos «esto es divertido», pero debajo de la risa está la tragedia. La risa es como una hojarasca»[11].

Referencias bibliográficas

Aguirre, Estela y Sonia Chamorro. 2008. *L: memoria gráfica del exilio chileno: 1973-1989*. Santiago: Ocho Libros.

Calandra, Denis. 1975. «Rote Rübe: 'Terror'». En *The Drama Review*, No. 2 (19): 114- 118.

[11] «Journal Télévisé: Quilapayun à l'Olympia», *Antenne 2*, 12 junio 1984, Fondo televisión nacional, Instituto del Audiovisual de Francia (INA).

Campos, Marcy. 2015. «Construcciones visuales y memorias de la dictadura de Pinochet a través de películas y reportajes extranjeros (1973-2013)». En *Amnis. Revue d'études des sociétés et cultures contemporaines Europe/Amérique*, No. 14, en línea, https://doi.org/10.4000/amnis.2645

Carrasco, Eduardo. 2003. *La revolución y las estrellas*. Santiago: Ril editores.

Christiaens, Kim e Idesbald Goddeeris. 2014. *European solidarity with Chile, 1970s-1980s*. Berna: Peter Lang, 2014.

Clouzet, Jean. 1975). La nouvelle chanson chilienne. París: Seghers.

Compagnon, Olivier. 2013. «Chili, 11 septembre 1973: Un tournant du xx e siècle latino-américain, un événement-monde». En *Revue internationale et stratégique*, No. 3: 97-105.

Debauche, Pierre.1975. *Quelle heure peut-il être à Valparaiso? opéra d'exil et de lutte*. París: P.J. Oswald.

Fairley, Jan. 1989. «Analysing performance: narrative and ideology in concerts by ¡Karaxú!». En *Popular Music*, No. 8 (1): 1-30.

Featherstone, David. 2012. *Solidarity: Hidden histories and geographies of internationalism*. Londres: Bloomsbury Publishing.

Mellac, Régine. 1974. *Chants Libres d'Amérique latine*. París: Les éditions du Cerf.

Moine, Caroline. 2019. «Les mobilisations de solidarité avec le Chili: militantisme transnational et stratégies médiatiques (années 1970 et 1980)». En *Le Temps des médias* 33: 88-103.

Rodríguez, Javier. 2020. *Le folklore chilien en Europe: un outil de communication confronté aux enjeux politiques et aux débats artistiques internationaux (1954-1988)*. [Tesis doctoral]. París: Sorbonne université.

Rojas, Claudia y Alessandro Santoni. 2013. «Geografía política del exilio chileno: los diferentes rostros de la solidaridad». En *Perfiles latinoamericanos*, No. 21 (41): 123-142.

Schechner, Richard. 2006. *Performance studies: An introduction*. Londres: Routledge.

Small, Christopher. 1998. *Musicking: The meanings of performing and listening*. Middletown: Wesleyan University Press.

Staszak, Jean-François. 2008. «Qu'est-ce que l'exotisme?». En *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, No. 1 (148): 7-30.

Verba, Ericka. 2019. «Une Chilienne à Paris: Violeta Parra, auténtica cosmopolita del siglo veinte». En *Artelogie*, No. 13, en línea, http://journals.openedition.org/artelogie/2963.

Entre la resistencia y la profesionalización. La crisis y reconfiguración de la Nueva Canción Chilena en el exilio a través de *Umbral* y *Canción para matar una culebra*.

Ariel Mamani
(CEHISO/UNR - UADER - ISPM)

Resumen

En 1979 se editaron dos importantes trabajos discográficos dentro de la música popular chilena en el exilio, *Umbral* y *Canción para matar una culebra*. Ambos registros, pertenecientes a Quilapayún e Inti Illimani respectivamente, materializaron un giro pronunciado en sus trayectorias.

La mutación que operó en ambas agrupaciones, y que en buena medida se plasmó en la edición de los mencionados trabajos discográficos, tiene múltiples causas. Por un lado, cambios vinculados a la creación y difusión en el desarrollo de la trayectoria de ambas agrupaciones. Por otra parte, los años comenzaban a hacer mella en la confianza de una pronta caída de régimen pinochetista, lo cual tornaba lejano el regreso a la patria.

Ambas situaciones plantearon cambios significativos en la práctica musical ante la necesidad de encontrar canales de inserción en un medio artístico que excediera el ámbito de la militancia política. Este proceso significó la salida del inmovilismo creativo impuesto por la dinámica de los primeros años del exilio en estas agrupaciones insignias de la Nueva Canción Chilena.

Palabras clave: Nueva Canción; dictadura; militancia; exilio; Chile

Resumo

Em 1979, foram lançadas duas importantes gravações de música popular chilena no exílio, *Umbral* e *Canción para matar a una culebra*. Ambas as obras, pertencentes a Quilapayún e Inti Illimani respectivamente, materializaram uma virada acentuada em suas carreiras.

A mutação que operou na carreira de ambos os grupos, e que em grande medida se refletiu na edição das referidas obras discográficas, tem múltiplas

causas. Por um lado, mudanças ligadas às estratégias de criação e divulgação no desenvolvimento da carreira profissional de ambos os grupos. Por outro lado, o passar dos anos começou a enfraquecer a confiança na queda imediata do regime de Pinochet. Isso tornava mais distante o retorno à pátria.

Ambas as situações trouxeram mudanças na prática musical diante da necessidade de encontrar canais de inserção no meio artístico que ultrapassassem o âmbito da militância política. Este processo de mudança pode ter significado uma saída para a imobilidade criativa imposta pela dinâmica dos primeiros anos de exílio.

Palavras-chave: Nova Canção; ditadura; militância; exílio; Chile.

Ariel Mamani

Investigador de la Universidad Nacional de Rosario y de la Universidad Autónoma de Entre Ríos. Ha concentrado su trabajo en el estudio de los vínculos entre música y militancia política en la 2ª mitad del siglo XX, realizando tareas de investigación sobre temas específicos de Chile y Argentina. Email: Mamani.ariel@uader.edu.ar

Introducción

Si bien el exilio chileno durante la dictadura militar de Augusto Pinochet ha sido objeto de cuidados abordajes, la complejidad y variedad de esta experiencia todavía es terreno fértil para la investigación. En el caso de la música es posible afirmar que el Golpe de Estado de 1973 significó un parteaguas para sectores del ámbito musical chileno. Esto se manifiesta con particular intensidad en el caso de la Nueva Canción Chilena, (NCCh) movimiento musical que había brindado apoyo explícito al gobierno de la Unidad Popular (UP).

Luego del Golpe surgió una grieta entre música del «exilio» y música del «interior», definiendo de ese modo dos campos autónomos con escasos puntos de contacto. Si bien, como señala Laura Jordán (2009), hubo intentos de hacer circular en forma clandestina aquella música prohibida a partir de una particular dinámica entre lo privado y lo público, ello no permitió eludir del todo la censura impuesta y los músicos de la diáspora estuvieron lejos de alcanzar una difusión masiva en su propio país.

> *De esta manera, si bien los músicos logran mantener cierto vínculo cultural y político con Chile, su participación al interior de aquel mercado musical [europeo] promoverá una renovación de los elementos estéticos*

fundamentales (sonoridad, técnicas, función, etc.) abriendo una brecha entre la producción musical al interior de Chile y la realizada durante el exilio europeo» (Rodríguez 2014: 220).

Umbral y *Canción para matar a una culebra* fueron dos LPs editados en 1979 por Quilapayún e Inti Illimani respectivamente.[1] Esos trabajos discográficos materializaron un giro pronunciado en la trayectoria de ambas agrupaciones dentro de la etapa del exilio y, tanto uno como otro disco, representan un cambio de paradigma en ambos conjuntos musicales.

Compromiso militante y exilio

A mediados de la década de 1960 fueron amalgamándose diferentes propuestas artísticas dentro de la música popular chilena, entre ellas un movimiento que con el tiempo tomó la denominación de NCCh. Como sostiene Natália Schmiedecke «Teniendo a Atahualpa Yupanqui y Violeta Parra como referencias importantes, ellos destacaron la problemática social e incorporaron géneros de otros países latinoamericanos, en particular, el repertorio andino» (Schmiedecke 2020).

El conjunto Quilapayún había surgido en 1965 dentro del ámbito universitario. Desde sus inicios desplegaron un compromiso político manifiesto ligado a las Juventudes Comunistas de Chile (JJCC), y para 1973 eran uno de los representantes más importantes de la NCCh. Por su parte, Inti Illimani se formó en 1967 con estudiantes de la Universidad Técnica del Estado (UTE). A simple vista su compromiso militante parecía menos explícito que Quilapayún, sin embargo también eran miembros de las JJCC y poseían muchos puntos en común. Según los miembros de la agrupación: «Entre los años 68 y 69, ya formado Inti-Illimani, todos ingresamos, uno por uno, a 'la Jota'» [2] (Cifuentes 1998).

Desde mediados de la década de 1960 hasta el año 1973 una gran parte de las actividades realizadas por estas agrupaciones se fueron desarrollando principalmente dentro de Chile, con giras y conciertos en el extranjero, principalmente en América Latina y en menor medida en Europa y otros continentes. No obstante, la actividad desarrollada fuera de Chile por ambos conjuntos antes de 1973 no deja de ser significativa ya que permitió visualizar en *in situ* las diferentes formas del desarrollo artístico y establecer redes de contactos. Los relaciones artísticas establecidas y la imagen desplegada en

[1] Quilapayún, *Umbral*, LP vinilo, Pathé-DICAP, París, 1979; Inti Illimani, *Canción para matar a una culebra*, LP vinilo, EMI, Roma, 1979.

[2] Cuando se menciona a «la Jota» se hace referencia a las JJCC.

aquellas giras, especialmente en el caso de Quilapayún, posibilitaron, una vez en el exilio, utilizar esos recursos para una veloz inserción en la escena trasnacional, en especial en el circuito europeo (Rodríguez 2014).

El Golpe de 1973 cambió radicalmente la realidad de ambos conjuntos musicales. La asociación de la NCCh con el período allendista llevó a las nuevas autoridades a perseguir con especial celo a los solistas y conjuntos del movimiento, lo que motivó el exilio de la mayoría de la NCCh.

Tanto Inti Illimani como Quilapayún habían salido de Chile meses antes del Golpe para realizar diversas presentaciones en el exterior, por lo cual los sucesos de septiembre los sorprendieron en Italia y Francia respectivamente. Finalmente, ambas agrupaciones permanecieron en aquellos países, en principio en forma provisoria, sin sospechar que sería una larga estadía de 17 años. «[...] comenzamos el exilio sin saberlo –recordaba Eduardo Carrasco–. Partimos de Chile, a mediados de agosto de 1973, convencidos de que la gira que iniciábamos duraría algunas semanas» (Carrasco 2003: 237).

Quilapayún e Inti Illimani. De la canción militante a la profesionalización

Después del terrible impacto producido ante las noticias del Golpe de Estado, ambas agrupaciones fueron gradualmente adaptándose, tanto desde lo personal como desde lo profesional. La derrota política, la incertidumbre, el temor y la lejanía afectaron profundamente a los músicos. Sin embargo, la actividad en contra la dictadura, posibilitó un mercado de trabajo muy vasto que ambas agrupaciones pudieron aprovechar.

En diferentes países se logró poner en marcha actividades en solidaridad con el pueblo chileno y en repudio a la dictadura. En ese marco los músicos lograron canalizar su militancia política junto al desarrollo de una tarea artística remunerada.

Sin embargo, hay un aspecto en que puede hacerse un balance positivo en aquella triste situación. La proliferación de conciertos, presentaciones, actos, viajes, reportajes, públicos diversos, grabaciones y giras, casi todas actividades en el marco de la solidaridad internacional con Chile, dieron como resultado un proceso de profesionalización que difícilmente podrían haber logrado en otras condiciones (Mamani 2013). Como señala Horacio Salinas, de Inti Illimani: «El promedio de conciertos que realizamos cada año en el período 1973-1980 fue seguramente de ciento treinta o ciento cincuenta, por lo menos» (Salinas 2013: 90).

No obstante, esta lógica ligada a la profesionalización y a la profusa actividad militante trajo aparejada una especie de «inmovilismo creativo». La ruptura

de las redes de colaboración establecidas antes del exilio con productores y/o artistas, sumado a la sucesión de viajes y conciertos enmarcados en la resistencia y militancia contra la dictadura, llevó a estas dos agrupaciones musicales a innovar muy poco en su propuesta estética. Fue así como se priorizó un repertorio militante, ligado por un lado a las canciones del período pre-exilio, que exaltaban la lucha popular y los logros de la UP, como por ejemplo «Canción del Poder Popular», «Venceremos» o «El Pueblo Unido».

Umbral

Quilapayún representa una especie de arquetipo dentro de la diáspora ya que en su trayectoria pueden notarse muchos de los elementos medulares de la música chilena en el exilio. *Umbral*, LP publicado en 1979 en Francia, es un punto de inflexión dentro del itinerario artístico de la agrupación en sus años de exilio. El trabajo discográfico permite visualizar algunos de los cambios que atravesaba el conjunto a la par que se modificaba el escenario político y cultural, tanto en Chile como en el exterior.

Umbral se sitúa en una fase de transición que sigue a la primera etapa mencionada anteriormente (1973-1977). Este período intermedio cubriría el espacio temporal que va entre los años 1977 hasta 1981/82 aproximadamente. Se trata de una etapa transicional donde existen aspectos de continuidad y de ruptura con los periodos anteriores. En *Umbral* pueden encontrarse elementos que se mantendrán en relación a la etapa previa como así también se anticipan cambios trascendentales que se profundizarán en el período posterior (1981/82-1989).

Las líneas que se mantienen tienen que ver con la profesionalización, entendida como la profundización de prácticas que llevaron a una mayor competencia artística. Situación que proporcionó una experticia desconocida hasta entonces en múltiples aspectos (performáticos, técnicos, idiomáticos, relacionales, etc.).

Umbral deja ver una búsqueda de cambios estéticos que se cristalizarían años después, pero que comenzaron a bosquejarse con fuerza en este trabajo. Si bien se continúa con un sesgo militante, éste se halla un poco atemperado y menos explícito que en la etapa anterior. Asimismo, es en este período donde se manifiesta una ruptura con el PCCh y un distanciamiento de posturas dogmáticas.

Un signo de todo ello es el acercamiento al pintor surrealista chileno Roberto Matta, quién se transformó en un modelo a seguir e incorporó el uso del grotesco, elemento que será sustancial tanto en las grabaciones como en las

presentaciones en vivo. En el surco 1 del Lado B puede hallarse el comienzo de dicha colaboración en la musicalización de Eduardo Carrasco del discurso pronunciado por el pintor en un foro sobre la cultura chilena en Polonia.

En términos organológicos también hay elementos que señalar. Por un lado, el instrumental de origen andino sigue muy presente, sin embargo redirigido hacia piezas musicales de origen diverso, cumpliendo así funciones heterogéneas y recibiendo un tratamiento que les aleja de la mera función de instrumentación típica, como por ejemplo en «El árbol de lo libres» o «Ronda del ausente». También se incorporan instrumentos como el caso del piano (en el mencionado Discurso de Roberto Matta) o una formación orquestal, como en el caso de «La vida total».

Estos últimos ejemplos, así como la inclusión de la pequeña cantata «Américas» del compositor Gustavo Becerra, evidencian no sólo el propósito de ampliar los instrumentos utilizados sino un intento vinculado a situarse en el complejo escenario musical europeo con una propuesta más compleja desde lo musical.

Canción para matar una culebra

Canción para matar una culebra también de 1979, es un LP editado en Italia por la EMI. Al igual que en el mencionado *Umbral*, representa un importante cambio estético dentro de la trayectoria musical de Inti Illimani, donde se configuran cambios que acercarán a la agrupación con la escena musical de la *World Music*.

El lanzamiento del LP también se produjo en ese período intermedio marcado por la desaceleración de las actividades propias de la resistencia contra el gobierno militar. Ello afectó en gran medida las actividades profesionales de los músicos de la NCCh en relación al período anterior. Se vieron disminuidas las fuentes de trabajo ligadas a los ámbitos de solidaridad y se tornó necesario arbitrar formas de generar espacios para continuar con la actividad profesional por fuera de ese marco.

A su vez, en este período quedó de manifiesto que la caída del dictador no se produciría tan pronto como el grueso del exilio había especulado, lo que también tornaba necesaria la adecuación a los parámetros del contexto artístico europeo. Para Inti Illimani la situación dinamizó una relectura de las metas y de los objetivos que como artistas y militantes sostenían desde 1973.

Como se mencionó, las tareas de militancia los obligaba a repetir ciertas fórmulas que llevaron a las agrupaciones aquí trabajadas a cierto «inmovilismo creativo». Según Horacio Salinas: «No existía mucha

creatividad en ese tiempo, menos tranquilidad o equilibrio capaz de hacernos imaginar una canción, más bien nuestra vida intensa se llenaba de viajes, estaciones de trenes, carreteras y aeropuertos» (Salinas 2013: 92).

Canción para matar una culebra representó el inicio de una salida de esa situación. Nuevas exploraciones en lo sonoro y variantes organológicas (uso de guitarrón mexicano, arpa llanera, cuatro, tiple, cajón peruano) son algunos de los rasgos característicos de este trabajo discográfico.

> *Creo que a partir de este disco –rememora Salinas– experimentamos un modo creativo completamente nuevo, de mayor audacia [...] Para mí, se transformó en un importante salto y atrevimiento llegado el momento de pensar y disponerme a la composición (Salinas 2013: 106).*

A su vez, comenzó a resaltarse la tarea de dirección, cobrando un relevante papel Horacio Salinas en Inti Illimani, mientras que en Quilapayún Eduardo Carrasco asumía una función de dirección artística, más integral, recayendo la dirección musical en otros integrantes de la agrupación (Rodolfo Parada, Hugo Lagos y, más tarde, Patricio Wang). Salinas, a su vez, comenzó en este disco una fructífera colaboración creativa con Patricio Manns, figura esencial de la NCCh desde sus inicios, dejando algunas piezas musicales de enorme calidad («Retrato», «Vuelvo» y «Samba Landó»), tarea colaborativa que continuaría durante muchos años.

Conclusiones

Tanto en *Umbral* como en *Canción...* se manifestó una necesidad de cambios estéticos, abandonando la estrechez de la canción contingente, y los tópicos de la militancia explícita, signos principales de la última etapa en Chile y en la primera época del exilio. De esa forma la búsqueda se orientó hacia una profundización del proceso de profesionalización iniciada en la etapa anterior pero ahora fundada en los merecimientos de carácter estético, intentando prescindir, en gran medida, de aquellos otros aspectos que habían sido la base de la etapa anterior (exilio, militancia, contingencia, resistencia).

Pesar de lo mencionado, tanto Inti Illimani como Quilapayún nunca pudieron del todo librarse de la impronta militante. Siempre se ligó su imagen y trayectoria a los años de apogeo de la NCCh, aquellos donde el movimiento había configurado una especie de «banda sonora» del período de la UP y de la efervescencia revolucionaria en América Latina.

El proceso que inaugura la edición de ambos discos es el germen de los posicionamientos polémicos que llevarán con el tiempo a rupturas

importantes, tanto con parte de su público como con sus antiguos compañeros de militancia. Asimismo, este replanteo en la carrera de ambos conjuntos también generó clivajes internos en cada una de las agrupaciones, que si bien pudieron sortearse durante un tiempo, llevaron a enfrentamientos y quiebres en años posteriores.

Referencias bibliográficas

Carrasco, Eduardo. 2003. *La revolución y las estrellas*. Santiago: Ril editores.

Cifuentes Seves, Luis. 1998. *Fragmentos de un sueño, Inti Illimani y la generación de los 60*. Santiago: Ediciones Logos.

Jordán González, Laura. 2009. «Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino». *Revista Musical Chilena*. Vol.63, No.212: 77-102.

Mamani, Ariel, 2013. «El equipaje del destierro. Exilio, diáspora y resistencia de la Nueva Canción Chilena (1973-1981)», *Revista Divergencia*, No.3: 9-32.

Rodríguez Aedo, Javier. 2014. «Trayectorias de la Nueva Canción Chilena en Europa (1968-1990)», en Karmy, Eileen y Farías, Martín (eds.), *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago: Ceibo.

Salinas, Horacio. 2013. *La canción en el sombrero. Historia de la música de Inti Illimani*. Santiago.

Schmiedecke, Natália. 2020. «Entre el arte y la política, la Nueva Canción Chilena antes y durante la Unidad Popular», En Ramírez Lorca, Paulina y Vicente Hernando, César (eds.) *Ahí donde todo comienza. Indagaciones sobre la Cantata Santa María de Iquique*. Madrid: Libros Corrientes.

El Baile de los que sobran: Una canción que no perece

Roberto Sánchez Vera
Investigador Independiente

Resumen

En octubre del año 2019, ocurrió en Chile un fenómeno de expresión de descontento masivo a nivel sociopolítico, a este hito se le llamó *estallido social*. En ese marco, ocurrieron cientos de marchas y manifestaciones en las calles y plazas del país, instancias en las cuales la música se hacía presente mediante el canto congregacional donde las multitudes entonaban diversas canciones presentes en la memoria colectiva, entre las que sin lugar a duda destaca 'El Baile De Los Que Sobran' de Los Prisioneros. El propósito de esta investigación es compilar y determinar algunos de los factores históricos, musicales, líricos y sociales que contribuyen a proponer perspectivas del por qué una canción escrita en plena dictadura militar sigue estando tan vigente y trascendiendo a generaciones que aún no nacíamos para el lanzamiento del disco Pateando Piedras (1986). En estas páginas, se plantearán y relacionarán distintas perspectivas disciplinares por parte historiadores, musicólogos y periodistas que han abarcado la historia y la trascendencia de esta agrupación; Así como también comprender el rol social de una banda que decía apelar intrínsecamente a la pista de baile, pero con letras tan asertivas que llegaron para quedarse y resignificarse conforme se ha perpetuado la herencia política de la dictatura militar hacia quienes siguen pateando piedras.

Palabras clave: Los Prisioneros, New Wave, Estallido Social, Canción Protesta, Dictadura, Baile.

Abstract

In October 2019, a curious phenomenon of massive socio-political discontent occurred in Chile, this phenomenon was called a social outbreak. Within this framework, hundreds of marches and demonstrations took place in the streets and squares of the country, instances in which the appearance of the song «El Baile De Los Que Sobran» by Los Prisioneros drew attention. The purpose of this research is to compile and determine what kind of historical, musical,

lyrical and social factors that contribute to explain why a song written in the midst of the military dictatorship continues to be so current and transcends generations that we were not even born for the release of the album Pateando Piedras (1986). In these pages you will find references from different historians, musicologists and journalists who have covered the history and significance of this band, and the protest song in Chile in general. As well as understanding the social role of a band that claimed to appeal intrinsically to the dance floor, but with lyrics so assertive that they came to stay and re-signify as the political heritage of the military dictatorship is working.

Keywords: Los Prisioneros, New Wave, Social Outbreak, Political Music, Dictatorship, Dance.

Roberto Sánchez Vera

Roberto Sánchez (31) es productor musical y compositor por dedicación. Además, es Ingeniero de la Universidad San Sebastián (2017); y Artista Musical y Sonoro de la Universidad Austral de Chile (2022). Cuenta además con un diplomado en Gestión Cultural en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Entre sus inquietudes de investigación, se encuentran las implicancias que ha tenido la música en el devenir sociopolítico, así como las representaciones musicales y su relación con los imaginarios colectivos en configuraciones sociales de los territorios, particularmente, la zona austral de Chile. Lo que se demuestra en sus publicaciones y trabajos de tesis. Cuenta además con dos discos bajo el nombre artístico de Nano Celeste, y se dedica en su tiempo libre a trabajar como productor musical en su estudio de grabación para proyectos de diversa índole.

Una canción que no perece

La canción «*El Baile De Los Que Sobran*», de la banda chilena Los Prisioneros, incluida en el disco Pateando Piedras, fue lanzada en 1986, en medio de un contexto político bastante tenso para el país, con trece años de dictadura a cuestas. Es posible determinar que en ese entonces la canción tomó vida propia por su significado, que funcionaba como emblema para toda una generación, tanto en aspectos literales como metafóricos, e incluso por su diseño sonoro, como el sampleo de ladridos de perros, por ejemplo.[1]

[1] Los perros callejeros han tenido un vínculo simbólico potente en las manifestaciones sociales en Chile, el mayor ejemplo de ello es la instauración del perrito «Negro matapacos» en 2011, y su resurgimiento en el estallido social de 2019.

Esta canción tiene una interesante relación con los movimientos sociales latinoamericanos, como lo han sido las protestas en Perú y Colombia el año 2020,[2] y particularmente en Chile, donde se le podía oír ser coreada por estudiantes secundarios en los movimientos estudiantiles *pingüinos*[3] y universitarios de 2006 y 2011 respectivamente. No obstante, en este artículo me centraré en particular en la sorprendente resignificación que tuvo 33 años después, puesto que se volvió un himno en el marco del *estallido social* que se instaló en Chile a partir de Octubre de 2019. Tanto así, que algunos periodistas señalaban que

> *Por las noches, desde las casas se confundían sus acordes con el sonido de las cacerolas. En las calles y barrios, era cantado a viva voz por los manifestantes, seguido a través de improvisados parlantes o entonado por una multitud acompañada por decenas de músicos. Retumbó en las Alamedas y en la Plaza de la Dignidad el día de la marcha más grande de la historia.*[4]

Desde ese entonces, la canción «El Baile de los que Sobran» estuvo sonando en cada convocatoria, marcha y protesta, sus reproducciones se dispararon en plataformas de streaming, se le dedicaron nuevos artículos de prensa y gran parte de una nueva generación conoció e hizo propia una canción que parecía estar más vívida que nunca en la memoria colectiva.

Por lo tanto, es importante preguntarnos, ¿Qué elementos contribuyeron a esta «segunda vida» de la canción?, ¿Por qué una canción protesta que data de la década de los 80 se vuelve tan protagónica, siendo que hay decenas de nuevas canciones que apelan a un contexto actual? Y finalmente, ¿Será que la concepción que se tiene ahora respecto a nuestro entorno político no difiere tanto de cómo se percibía en esos años?

Las canciones tienen vida propia, desde mi punto de vista, y quisiera indagar a profundidad respecto a qué llevó al resurgimiento de esta composición de Jorge González Ríos.

---

[2] T13. 2020). Manifestantes peruanos cantan «El baile de los que sobran» en masivas protestas contra el gobierno. Chile. EN: *T13* (15/11/2020): https://www.t13.cl/noticia/mundo/manifestantes-peruanos-cantan-baile-sobran-masivas-protestas-gobierno (Acceso: 26 de junio, 2023).

[3] En Chile, se refieren como Pingüinos a los estudiantes de educación media (secundaria) por el aspecto de los uniformes escolares (camisa/blusa blanca con un blazer negro encima).

[4] Osorio, Víctor. 2019. «Cómo nació 'El Baile de los que Sobran': el himno de la Revolución Ciudadana en Chile. En *Crónica Digital*, (26/12/2019): https://www.cronicadigital.cl/2019/12/26/como-nacio-el-baile-de-los-que-sobran-el-himno-de-la-revolucion-ciudadana-en-chile/ (Acceso: 26 de junio, 2023).

La cultura chilena frenada de 'golpe'

La trascendencia de una banda como Los Prisioneros en el ámbito de la música nacional está fuertemente vinculada al contexto político en el que se desenvolvió. Previo al golpe de 1973 la *canción protesta* figuraba ya como una constante en el repertorio nacional. Hubo un cambio progresista desde los años 60 en adelante en el que muchos chilenos participaron activamente, colaborando además con el auge y victoria de la Unidad Popular en 1970, dando así en ese año el triunfo político a Salvador Allende Gossens (65), quién alcanzó a gobernar por un periodo de mil días, implementando un programa orientado a la reducción de la desigualdad, y avanzando hacia un socialismo constitucional.[5]

Cuando Estados Unidos intervino mediante el financiamiento y la logística del golpe de Estado, estaban conscientes de que no bastaba con sentar a Pinochet en el sillón presidencial, sino que además debían erradicar cuanta expresión artística relacionada al comunismo existiese, puesto que pensaban que todo podría inducir a la insurrección. Toda esta paranoia militar llegó a tal punto, que dentro de los libros que quemaban, ponían muchas publicaciones sobre el 'cubismo', ya que pensaban que hablaba de Cuba y su contexto político (Fajardo, 2013).[6]

Junto a esos ejemplares, se quemaron miles de libros, se pusieron a comandantes del ejército en los altos cargos administrativos de medios de comunicación, colegios emblemáticos y universidades, se intentó homogeneizar la música e identidad cultural, tratando de establecer un canon fijo para todo el país (por ejemplo, la cueca, nuestro *baile nacional* fue impuesto con esa etiqueta recién en el año 1979), y por supuesto, se exterminó la música que apelaba a la consciencia de clases, y con ello, a muchos de sus sus autores, como se evidencia en el asesinato de artistas como Víctor Jara y Jorge Peña Hen, o el exilio de Quilapayún y Patricio Manss, por mencionar sólo algunos.

Como recopila el artículo «La dictadura y la música popular en Chile: los primeros años de plomo»:

> *Los músicos sufrieron en carne propia la represión. Víctor Jara fue torturado y extrajudicialmente ejecutado en el Estadio Chile. Ángel Parra*

---

[5] Cortés, Alexis. 2020. «El proyecto constitucional de Allende y la ruptura constitucional actual». En: *El Siglo:* https://elsiglo.cl/2020/09/26/el-proyecto-constitucional-de-allende-y-la-ruptura-constitucional-actual/ (Acceso: 26 de junio, 2023)

[6] Fajardo, Marco. 2013. «El bibliocausto chileno: cuando los libros se convirtieron en peligro». En: *El Mostrador*. (04/06/2021). https://www.elmostrador.cl/cultura/2013/08/26/el-bibliocausto-chileno-cuando-los-libros-se-convirtieron-en-peligro-publico/ (Acceso: 26 de junio, 2023).

fue torturado en el Estadio Nacional y enviado al campo de concentración en Chacabuco. Jorge Peña Hen, músico clásico que formó orquestas con jóvenes de barrios populares, fue asesinado por la llamada Caravana de la Muerte. Otros músicos estaban fuera del país el 11 de septiembre, en giras internacionales (Inti-Illimani, Quilapayún) y se les prohibió volver. Algunos otros escaparon del país para ir al exilio (Isabel Allende, Patricio Manns, Gitano Rodríguez, los Amerindios, Tiempo Nuevo y otros) y algunos se quedaron en Chile (McSherry 2019:151).

El miedo se apoderó de gran parte de una generación, el folclor tuvo que ceñirse a las peñas clandestinas, ya que exponerse podía significar el exilio, o en su defecto, fusilamiento. Tuvieron que transcurrir más de diez años, para que la generación siguiente se hiciera cargo de, mediante el arte, enfrentar la aberrante situación del país.

De hit para la pista de baile a una canción de pesar político

El concepto de canción política previo al golpe militar solía representarse por un formato de cantautor/trovador y su guitarra, mostrando un perfil humilde y sereno, pero con letras lo suficientemente directas como para estampar el mensaje, pero tras un compás de espera forzado de más de una década, era de esperarse que la canción protesta tomaría otra forma lírica y sonora. Considerando la resistencia con que ciertos exponentes del Nuevo Canto chileno miraban estas expresiones más ligadas al New Wave (Arrey, 2020). Habiendo transcurrido más de diez años, los jóvenes que vivieron su infancia en plena dictadura tenían otros referentes, el uso imperante de la caja de ritmos Roland 808 para un sonido de batería electrónico y energizado, los riffs de guitarra eléctrica y el tempo más acelerado era una corriente habitual no sólo para los artistas anglo, sino que también era el sonido al que muchas y muchos artistas de la escena latinoamericana aspiraban, como Soda Stereo y GIT, por mencionar algunas pertenecientes a este cánon.

Los Prisioneros llegan así, con una impronta de sonidos *gringos* y una lírica con metáforas políticas, pero sin eufemismos. De hecho, ellos mismos mencionan que «las canciones de la Nueva Trova nos conmovieron desde un comienzo, no sólo por su calidad de fondo y forma, sino porque empleaban ritmos, instrumentos y formas musicales que, en cierto modo, nosotros combatíamos. [...] Porque ¿cuántas canciones bailables tiene la Nueva Canción Chilena? [...] (Arrey, 2020). Esos sonidos, esa lírica y ese carácter performático cautivó a toda una generación que vio en ellos a una banda que tenía mucho por hacer reflexionar y bailar a partes iguales. Para Jorge González, la música que hacía

con su banda estaba dirigida netamente a hacer bailar a las personas, aunque puede que la censura de la época, la persecución política y el mismo temor a represalias, ellos mismos se hicieran los desentendidos respecto a lo que había detrás de sus letras.

En cuanto a los timbres y formas de ejecución, las guitarras de Claudio Narea Guajardo, destacan por no ser pretenciosas, su forma de tocar no dista mucho de cómo lo haría cualquier guitarrista promedio en una fogata, acordes tradicionales y rasgueos desprolijos pero identificables (y lo más importante, replicables) permitían que cualquier aprendiz de este instrumento pudiera permitirse tocar su propia versión de casi todo el cancionero de Los Prisioneros.

Recapitulando, tenemos sonidos de moda de la época, el uso de *drum machine* para sonar en el estándar radial de la época, progresiones sencillas tocadas en una guitarra acústica igual de simple, donde todo va de la mano para el resultado de una base rítmica y armónica bastante memorable. Llega el momento de incorporar la línea melódica a este conjunto.

La voz de González tiende a sonar presente, lo suficiente al menos para que se distinga la letra. En un rango controlado, de expresión autodidacta propio de alguien sin estudios formales sobre la proyección de la voz. Existen leves desafinaciones que de hecho, contribuyen a esta performance de *jóvenes indiferentes* y evita el uso de adornos o recursos más propios del pop, para afianzar esta identidad rockera (cosa que cambiaría más adelante, en el disco Corazones, pero eso es otra historia). Las líneas melódicas que González pone en esta canción son extremadamente simples, lo cual ayuda mucho a poder cantarla por intuición. No toma ningún riesgo melódico, lo cual se condice con la progresión de acordes *I, V, I, IV* (en Do Mayor) que es una constante en toda la canción (excepto en dos ocasiones, cuando se reemplaza un *I* por su relativa menor (vi) en lo que vendría siendo la parte C de la canción).

Pero el éxito de Los Prisioneros no estaba centrado en los sonidos de moda de la época y en su impronta indiferente y antisistémica. Y es que las melodías de Los Prisioneros carecían de complejidad -esa es una de sus principales virtudes-, y algo que probablemente contribuye a que se alojen con tanta facilidad a la memoria colectiva. Son melodías sumamente cantables, armonizables a primera escucha, sin saltos interválicos que superen las terceras (salvo una sexta que da más 'epicidad' entre tanto salto gradual, que aparece cuando el coro comienza con la palabra «únanse», siendo uno de los momentos de más énfasis al ser cantada en ocasiones multitudinarias), con figuras rítmicas bien afianzadas a la base y tempo de cada canción. Aunque con el condimento de tener bien diferenciadas las prosodias de lo que

corresponde a los fraseos de estrofas, puentes o coros. Para ejemplificarlo, mostraré un fragmento:

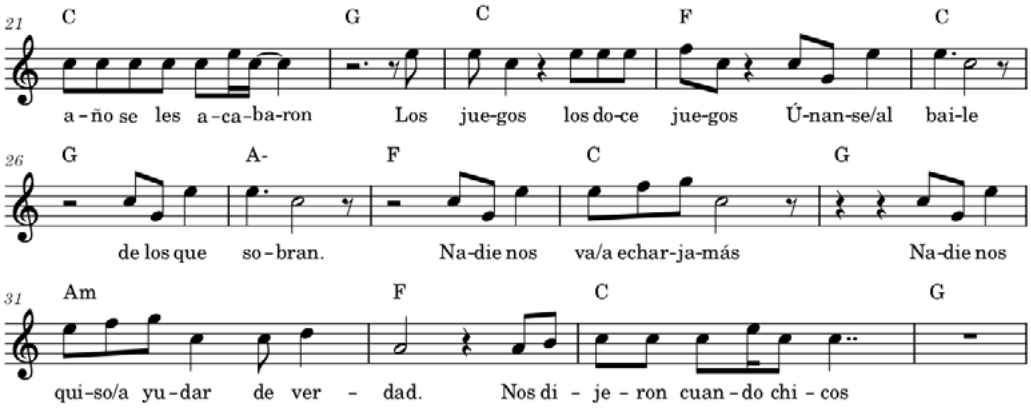


Figura 1: Transcripción de elaboración propia.

Como apreciamos aquí, una parte considerable de la melodía se basa en el uso de corcheas, muchas de ellas como notas sucesivas en el mismo tono que su nota predecesora. Llama la atención también, que por lo general las notas que dan un salto hacia arriba suelen ser ocasionales, y vuelve en seguida a una nota cercana a su origen, digamos que la melodía se queda en su registro, salvo estos breves escapes. Otro punto llamativo que podríamos destacar de la melodía tiene que ver con el uso de anacrusas (los fraseos casi siempre comienzan dos corcheas antes del primer pulso de un compás.

El encontrar estos puntos y que sean una constante a lo largo de los más de cinco minutos de canción, permite que las personas puedan sentirse familiarizadas con el canon melódico de los fraseos que se irán incorporando, además que los silencios entre fraseos están siempre en los mismos sitios de cada sección. Todo un hábitat ad-hoc para una melodía que puede ser cantada por multitudes.

Los doce juegos pasan a ser al menos... diecisiete

Si bien los aspectos musicales como la melodía, timbres y diseño sonoro contribuyeron a que la canción fuese un éxito en la década de los ochenta, para el resurgimiento popular de esta pieza, el meollo radica en el aspecto lírico.

Y es que 'El baile de los que sobran', pese a haber sido escrita tres décadas a la izquierda del tiempo, tiene ciertos alcances que resultan estremecedoramente similares a lo que el escenario sociopolítico presenta hoy. Por ejemplo, la letra

señala en la segunda mitad de la 1ra. Estrofa: *«Tus amigos se quedaron, igual que tú. Este año se les acabaron los juegos, los doce juegos»*, hace una primera mención a una analogía recurrente a lo largo de toda la canción. Los 'juegos' son los doce años de escolaridad. Recordemos que a esas alturas una de las principales carencias del pueblo chileno no radicaba sólo en lo económico, sino que existía una tasa de escolaridad y analfabetismo bastante preocupante (Instituto Nacional de Estadística INE, 1982)[7].

Esto llevó a que se instauraran frases como «estudia, saca cuarto medio y serás alguien en la vida» y otros preceptos de la meritocracia, que parecían esperanzadores, pero que terminaban por ser promesas vacías al momento de enfrentarse a un mercado laboral con pocas esperanzas de desarrollo personal. González, señala esta realidad al ver cómo a él y sus amigos quedaron sin expectativas laborales al completar su educación media.

Esta analogía se repite varias veces más adelante en la canción *(«nos dijeron cuando chicos, jueguen a estudiar...»)* y termina haciéndose más evidente cuando dice *«y no fue tan verdad, porque esos juegos al final terminaron para otros con laureles»*. Y es que esa meritocracia según González existía, pero no para hijos de la clase obrera *(«A otros le enseñaron secretos que a ti no; a otros dieron de verdad esa cosa llamada educación»)*. Lo cual, tiene una estremecedora similitud con quejas instauradas en los movimientos sociales por la educación que se dieron en el nuevo milenio. Aunque, puesto que el nivel de escolaridad exigida llevaba siendo por bastantes años la educación media; alcanzaron a existir al menos dos generaciones que sentían esta disconformidad, pese a contar con educación universitaria completa. Ya no se hablaba de doce juegos, si no que eran al menos... diecisiete. El discurso había mutado entonces a «saca un título universitario para ser alguien la vida». Y probablemente en un par de años, la famosa llave del éxito mediante el mérito académico será el magister, luego, el doctorado, para luego necesitar post-doctorado y así sucesivamente. Parece que los juegos de los que González cantaba no tienen ganador, sino que sólo se le suman nuevas etapas.

La falsa meritocracia entonces, sigue latente en el descontento colectivo, y lleva siendo así por varios años, sólo que las brechas se establecen como más notorias. El periodista Matías Cociña, escribió en 2013 para el Centro de Investigación Periodística (CIPER): «La noción de mérito y sus premios asociados es, en otras palabras, contingente al orden social y sus estructuras de poder. Toda meritocracia es, por tanto, potencialmente –algunos dirán

[7] Según el Censo realizado en Chile en 1982 por el INE, en Chile había un 35% de analfabetismo en la población urbana, cifra que ascendía al 49% en población rural.

inevitablemente– una estructura de opresión, una forma de perpetuar desigualdades y privilegios».[8]

Por otro lado, existen ciertos recursos líricos en la canción que ayudan a su fácil asociatividad y memorización, e incluso a la identidad colectiva. Según la periodista y musicóloga chilena Nayive Ananías, Los Prisioneros apela mucho a la construcción de un 'nosotros', así como al uso de anáforas, particularmente en esta canción:

«**Es otra** noche más de caminar
Es otro fin de mes sin novedad.» [9]

Esto remite a un ciclo de repetición y apela a un sentido de pertenencia mediante la identificación, el sentirse reflejado en la letra, incluso con sus contradicciones líricas (el mismo hecho de 'unirse' al baile de los que 'sobran' es un oxímoron) e instando a ese mismo grupo representado a la resistencia *(«nadie nos va a echar jamás»)*, crea un ambiente que explica de sobremanera el porqué del resurgimiento de la canción como himno de los movimientos pingüinos de 2006 y 2011 (Ananías, 2016).

Los que sobran también bailan en Colombia y Perú

No es tan sólo en Chile que esta canción ha conseguido ese nivel de significancia política, al punto de conseguir situarse en manifestaciones sociales en otros países latinoamericanos. Tal es el caso de Colombia por ejemplo, donde hubo manifestaciones promovidas por centrales obreras y movimientos sindicales en noviembre del año 2019, instancia en la que las y los colombianos hacían ver su descontento debido al paquete de reformas en los ámbitos laborales, impositivas y de pensiones que proponía la administración de Iván Duque.[10] En dichas manifestaciones realizadas en las principales ciudades del país, como Bogotá, Medellín, Cali y Barranquilla, se podía oír el *himno* del estallido social que había transcurrido en Chile semanas antes.

---

8 Cociña, Matías. 2013. «Cinco argumentos contra la Meritocracia». En *CIPER*, (07/06/2013). (Acceso: 26 de junio, 2023): https://www.ciperchile.cl/2013/06/07/cinco-argumentos-contra-la-meritocracia/

9 Fragmento de la letra de «El Baile de los que Sobran». Escrita y compuesta por Jorge González e interpretada por Los Prisioneros.

10 *El Mostrador.* 2019. «Manifestantes colombianos entonaron «El baile de los que sobran» en el marco del paro nacional en aquel país. En *El Mostrador*: https://www.elmostrador.cl/noticias/2019/11/21/manifestantes-colombianos-entonaron-el-baile-de-los-que-sobran-en-el-marco-del-paro-nacional-en-el-pais/ (Acceso, 26 de junio, 2023).

Pudimos ver el mismo fenómeno exactamente un año después en Perú, donde tras la destitución de Martín Vizcarra y posterior renuncia del presidente interino Manuel Merino, multitudes de personas recorrieron las calles, sólo que esta vez, a modo de celebración por dicha renuncia. En aquella ocasión también fue coreada El Baile de Los Que Sobran.[11]

Se puede asegurar por tanto, que no se trata simplemente de una canción cuya letra hace una radiografía de la realidad chilena, sino que nos encontramos ante una canción que trascendió dichas fronteras y genera en las personas la facultad de sentirla propia. Desde una perspectiva más analítica, pareciera ser que puede ser construida sobre la canción una carga potente de significantes de similar valor en el inconsciente colectivo de las clases menos acomodadas en la región latinoamericana. Como decía Iuri Lotman en su publicación «Semiósfera»: «¡La humanidad, inmersa en su espacio cultural, crea siempre en torno a ella una esfera organizada. Esa esfera contiene, de una parte, representaciones ideológicas y modelos semióticos, y, de otra parte, la actividad creativa humana, ya que el mundo creado artificialmente por el hombre es conforme con sus modelos semióticos» (Lotman 1999: 121).

Conclusión y reflexiones finales

El cancionero compartido en la memoria colectiva tiene un poder de congregación que trasciende elementos tan rígidos como el paso del tiempo, sobre todo cuando su contexto lo permite. «El Baile de los que Sobran» es una canción que parece tener un vínculo tremendo con las demandas sociales, incluso fuera de Chile. (T13, 2020). Existe una serie de situaciones que resultan similares en diversos países de la región latinoamericana, una historia cargada de intervencionismo político y un modelo económico que ni siquiera llegó en base a las necesidades de cada país. La perpetuidad de ese modelo está tambaleándose y aquello queda demostrado con la serie de protestas que en los últimos años se han generado en distintas naciones, y dentro de toda esa rabia y frustración acumulada, que existan canciones con la capacidad de apaciguar esos momentos y reforzar una esperanza de cambio, es fundamental.

Es una canción que trató casi sin querer, tópicos como la falsa meritocracia, la vida resuelta de los privilegiados y la ilusión de cambios venideros… que nunca llegaron. Es una canción sencilla, fácil de cantar, clara para comprender, y difícil de olvidar. En palabras del mismo González, «es triste que se siga

[11] Guzmán, Gerson. 2020. «Peruanos cantan 'El Baile de los que Sobran' en medio de protestas por crisis política». En BioBioChile, (15/11/2020), pág. 1.

cantando una canción que fue creada bajo las mismas condiciones en las que se cantó: En toque de queda y con balazos».[12]

Es como si al momento de ser escrita, la canción evitara ser literal respecto a su realidad social contemporánea, para dejar la posibilidad a futuras reinterpretaciones asociadas a la perpetuidad del modelo económico y constitucional que estaba siendo impuesto en ese entonces. Como si González hubiera sabido de antemano el poderoso dispositivo de resistencia que estaba haciendo en forma de canción.

Es llamativo que pese a todas las nuevas músicas que han aparecido en las últimas décadas, con una producción musical más contemporánea, con una calidad de sonido más profesional, con letras que podrían considerarse más contingentes, esta canción siga manteniendo ese lugar especial en nuestro inconsciente colectivo.

Mientras siga existiendo aquel sinsabor, aquella sensación de injusticia, y se perpetúen preceptos de la parte más gris de la historia que como Latinoamérica compartimos, podemos aseverar que «El baile de los que sobran» seguirá siendo una canción que no perece.

Referencias bibliofráficas

Ananías, Nayive. 2016. «Únanse al baile de los que sobran: Análisis musicológico del disco Pateando Piedras de Los Prisioneros. En *Actas do III Encontró Ibero-americano de Jóvens Musicólogos*: 51-61.

Arrey, Rodrigo. 2020. «Los Prisioneros: Entre la New Wave y la Nueva Ola». *Contrapulso-Revista Latinoamericana De Estudios En Música Popular*. Vol.2, No1: 49-63. https://doi.org/10.53689/cp.v2i1.21

Instituto Nacional de Estadística INE. 1982. Biblioteca Nacional Digital, XV Censo Nacional. http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:86208

Lotman, Iuriï. M. (1999). *La Semiosfera*. Lima: Universidad de Lima.

McSherry, J. Patrice. 2019. «La dictadura y la música popular en Chile: los primeros años de plomo». *Resonancias*, Vol. 23, No.45: 147-169. DOI: https://doi.org/10.7764/res.2019.45.6

[12] Radio Cooperativa. 2019. «Jorge González y «El baile de los que sobran»: Es triste que se siga cantando». En *Cooperativa* (27/10/2019): https://www.cooperativa.cl/noticias/pais/manifestaciones/jorge-gonzalez-y-el-baile-de-los-que-sobran-es-triste-que-se-siga/2019-10-27/094229.html (Acceso: 26/06/2023).

SIMPOSIO 7

Nociones, representaciones e instrumentalizaciones de la infancia en las prácticas musicales latinoamericanas

Coordinadores
Ernesto Donas (Universidad de la República / Hornero, Uruguay)
Juan Carlos Poveda (Universidad Alberto Hurtado, Chile)

Los primeros veinte años de este siglo han sido escenario para la aparición, diversificación, interacción, y, en algunos casos, la consolidación de diversas líneas y campos de estudio dedicados a la relación entre música e infancia. Como muestra de este panorama puede mencionarse la colección de estudios editada por Gary E. McPherson *The Child as Musician: A Handbook of Musical Development* (2016), donde es posible apreciar diversos cruces entre música, infancia, educación, psicología del desarrollo y cultura. O bien, en trabajos como los de Patricia Shehan Campbell (2010; 2018), donde convergen miradas provenientes del campo de la educación, los estudios del folclore y la etnomusicología. No obstante, en lo que respecta al ámbito de los estudios musicológicos, y particularmente a la producción en lengua castellana proveniente de países latinoamericanos, la presencia de la infancia como objeto y sujeto de estudio resulta más bien discreta, perpetuando por medio de la indiferencia, cierta calidad de subalternidad del infante en nuestro medio académico y social. ¿A qué se ha debido esta indiferencia? ¿Qué razones pueden haber determinado que, hasta el momento, no se haya consolidado un campo de estudios tan generoso en sus posibilidades temáticas?

Este Simposio, coordinado por Ernesto Donas (Universidad de la República / Hornero, Uruguay) y Juan Carlos Poveda (Universidad Alberto Hurtado, Chile), tuvo como objetivo, a partir de las preguntas recién planteadas, promover el envío de trabajos que reflexionen en torno a la relación entre música e infancia. A partir de una noción abierta de «infancia», sugiriendo un marco etáreo de 0 a 12 años y pensando siempre en reflexiones articuladas en o desde el ámbito y contexto latinoamericano, la convocatoria se articuló a partir de los siguientes nudos problemáticos:

- **Nociones:** Perspectivas y asentamientos teóricos que apuntan a definir, desde un matiz musicológico, conceptualizaciones de «música infantil». Se interroga aquí sobre qué se ha entendido como tal en los estudios sobre infancia, lo problemático de dicha reflexión y los aportes que podría cumplir allí la musicología. Se pensó aquí incluir problematizaciones en torno a nociones legitimadas de infancia, sus invisibilizaciones y/o negaciones, así como a las expectativas de infancia en determinados contextos socioeconómico, político, legal, étnico y/o cultural.
- **Representaciones:** Desarrollo de imaginarios, representaciones, presencias y subjetividades de la infancia en diversas tradiciones (música docta, popular, folclórica, entre otras) y culturas musicales (por ejemplo, la práctica musical en comunidades cerradas, religiosas, indígenas, entre otras).

- **Instrumentalizaciones:** Reflexiones en torno al uso de la música infantil como un medio de formación y/o divulgación de discursos de proyectos políticos, económicos o ideológicos. Se pensó aquí en reflexiones sobre la explotación infantil en la industria del espectáculo -por ejemplo, las/los niñas/os «superestrellas» en la música docta o popular-; la música y su incidencia en la formación de un niño consumidor; entre otras similares.
- **Dispositivo:** Los modos en que las músicas pueden operar como dispositivo para el desarrollo integral en la infancia. Se buscó promover la reflexión acerca del potencial de la música en sí misma, como también en sus posibilidades interdisciplinarias en el campo de la educación a través del arte -la «creatividad que se experiencia»- en la generación, apropiación y puesta en común de los saberes.

Por motivos relacionados con las restricciones de cada país con su situación con la pandemia, de las cinco propuestas de ponencias recibidas y aceptadas, solo pudieron presentarse en el Congreso las tres aquí presentes. La primera corresponde a Rosario Haddad, cuyo trabajo dedicado a la dimensión creativa de las prácticas musicales de niñas y niños de las culturas *qom* y *mbyá* (Argentina) se enmarca en una amplia y diversa producción etnomusicológica en torno a la infancia.[1] La segunda ponencia corresponde a la novedosa propuesta de Cristián Guerra, la cual examina en la historieta humorística *Coné* los modos de representación de la infancia y su relación con lo musical y la contingencia social, relacionándose de algún modo con lo que podríamos catalogar como un campo de estudios músico-mediales sobre la infancia[2]. Finalmente presentamos el trabajo de Gladys Briceño, el cual presenta

[1] Al respecto, se sugiere la consulta de Minks (2002).

[2] Emergente y auspiciosa línea de estudios que trabaja en torno a música para la infancia desde la perspectiva de los medios de comunicación, cultura digital y prácticas de consumo. Dentro de esta podemos citar los trabajos de Tyler Bickford, dedicados a abordar problemáticas asociadas a la niñez y preadolescencia en su interacción con los productos entregados por las industrias tecnológica, musical y del entretenimiento. En esta línea, puede nombrarse también a Donald F. Roberts, Peter G. Christenson, Susan Young o Beatriz Ilari. Caben aquí también las investigaciones de la académica española Amparo Porta, dedicadas a explorar, desde un enfoque musical, sociológico y semiótico, los efectos de la música de la televisión y del cine en la infancia; los trabajos editados por Jacqueline Warwick y Allison Adrian dedicados a problematizar sobre el rol de la voz femenina infantil en la música popular desde una perspectiva de género y, abordando el mundo de la música para la infancia como género dentro de la industria fonográfica, los de Diana R. Tillson, David Bonner y el argentino, Rubén Travierso. En cuanto a trabajos sobre representación de infancia en la música de programas de televisión, pueden nombrarse aquí a los chilenos Francisca Meza Bernstein y Juan Carlos Poveda.

avances de su actual investigación en torno a la implicancia de lo musical –en sus dimensiones impresas y discográficas– en los procesos de escolarización en el contexto educativo preescolar.

Referencias bibliográficas

Campbell, Patricia Shehan. 201. *Songs in their Heads. Music and its Meaning in Children's Lives*. Nueva York, Oxford University Press

_____. 2018. *Music, Education, and Diversity: Bridging Cultures and Communities*. Nueva York y Londres: *Teacher College Press*.

McPherson, Gary E. 2016. *The Child as Musician: A Handbook of Musical Development*. New York, Oxford University Press.

Minks, Amanda. 2002. «From Children's Song to Expressive Practices: Old and New Directions in the Ethnomusicological Study of Children», *Ethnomusicology*, Vol.46, No.3: 379–408. https://doi.org/10.2307/852716

Las prácticas musicales como nuevos procesos creativos en la niñez *qom* y *mbyá guaraní*. Apuntes sobre la niñez indígena en la literatura antropológica y etnomusicológica

Rosario Haddad
IIEt (Instituto de Investigación en Etnomusicología)

Resumen

En poblaciones indígenas gran parte de la tradición oral incluye la transmisión de cantos, toques de instrumentos, relatos y juegos. Las prácticas lúdicas y musicales a lo largo de la niñez habilitan y fortalecen nuevos aprendizajes. Los juegos, cantos y danzas promueven la práctica colectiva y el sentido de pertenencia al mismo tiempo que integran la expresión, la corporalidad y la musicalidad.

En el presente trabajo propongo acercar algunos aportes de estudios generales sobre niñez indígena en la literatura antropológica y etnomusicológica para analizar las propias experiencias de campo con niñas y niños *qom* y *mbyá guaraní* de Buenos Aires, Chaco y Misiones, Argentina. Así, intentaré mostrar el modo en que participan activamente de la cultura y son productores de la misma a partir de procesos creativos. Metodológicamente expongo cómo los juegos y las músicas habilitan un acceso a su vida cotidiana posibilitando la comprensión de los contextos sociales.

Palabras clave: niñez indígena - etnomusicología - procesos creativos - *qom* - *mbyá guaraní*

Resumo

Nas populações indígenas, grande parte da tradição oral inclui a transmissão de canções, execução de instrumentos, histórias e brincadeiras. Práticas lúdicas e musicais ao longo da infância possibilitam e fortalecem novas aprendizagens. Jogos, músicas e danças promovem a prática coletiva e o sentimento de pertencimento, integrando expressão, corporalidade e musicalidade.

Neste artigo, proponho reunir algumas contribuições de estudos gerais sobre crianças indígenas na literatura antropológica e etnomusicológica para analisar suas próprias experiências de campo com crianças *Qom* e *Mbyá Guarani* de Buenos Aires, Chaco e Misiones, Argentina. Assim, tentarei mostrar como eles participam ativamente da cultura e são produtores dela por meio de processos criativos. Metodologicamente, exponho como os jogos e a música possibilitam o acesso ao seu cotidiano, possibilitando a compreensão dos contextos sociais.

Palavras-chave: infância indígena - etnomusicologia - processos criativos - *qom - mbyá guarani*

Rosario Haddad

Etnomusicóloga del Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla donde actualmente se desempeña como docente. Es Magíster en Antropología Social, fue becaria de UBACyT de la Facultad de Filosofía y Letras. Trabaja en Instituto de Investigación en Etnomusicología (IIEt) donde desarrolla proyectos sobre músicas originarias, niñez indígena e interculturalidad.
E-mail: mrosariohaddad@gmail.com

Introducción

Las temáticas abordadas en el presente trabajo forman parte de un capítulo de mi tesis de maestría en Antropología Social (Haddad 2020: 47-57). La niñez indígena, las prácticas musicales, los cantos y la transmisión de la lengua son algunos tópicos que analizo a lo largo de en un extenso trabajo de campo entre comunidades *qom* de la provincia de Buenos Aires y del Chaco. A esta experiencia se suman los viajes de campo a las comunidades *mbyá guaraní* en el noreste Argentino, en la provincia de Misiones.

Este trabajo se estructura en tres partes. En primer lugar, realizo una breve historización de la categoría «niñez indígena» en la literatura antropológica y etnomusicológica con el fin de observar y discutir posturas adultocéntricas y reificadas de la niñez.

La segunda parte está dedicada a las prácticas musicales como procesos creativos entre niñas y niños *qom* y *mbyá guaraní*. Así, intentaré, por un lado, mostrar cómo los juegos y las músicas (me) habilitaron un acceso a su cotidianidad, posibilitando(me) la comprensión de sus contextos sociales. Y, por otro, expondré sus procesos creativos y su participación lúdica y musical en diferentes contextos. Las reflexiones y nuevas preguntas conforman la última

sección de este escrito y evidencian, entre otras cosas, que niñas y niños son sujetos activos y creadores de la cultura dentro de los grupos sociales.

Una breve historización de la categoría niñez indígena. La niñez en la literatura antropológica ¿una etapa pasiva?

En la literatura antropológica clásica, los estudios sobre la lengua indígena, la religión, la educación y la crianza recuperaban principalmente el punto de vista de los hombres y en escasas ocasiones de mujeres adultas. La niñez solía ser vista como una preparación a la adultez, una instancia de formación en la cual niñas y niños recibían las pautas culturales transmitidas por los mayores (García 2005). Eran simples espectadores pasivos cuya opinión, decisiones y agencia estaban absolutamente desestimadas dando como resultado una construcción estática de la infancia.

Excepciones a estas posturas son los pioneros aportes de Margaret Mead (1985) y Ruth Benedict (1989), que dan lugar a una desnaturalización de la concepción reificada y esencialista de niñez, donde el conocimiento no sólo se transmite de adultos a niños, sino que hay una multidireccionalidad de la enseñanza-aprendizaje de la cultura.

Jóvenes, niñas y niños indígenas: revisión y escucha de sus voces

Algunos conceptos de la antropología clásica comienzan a ser revisados a partir de 1960, y con ello niñas y niños empiezan a ser considerados como sujetos de estudio de la antropología ganando así legitimidad dentro del campo (Cohn 2005).

A partir del año 2000, antropólogas argentinas y brasileñas (García 2005), comienzan a preguntarse qué sucede con las voces de jóvenes, niñas y niños indígenas y a considerar sus opiniones, agencia y puntos de vista en diálogo con todo el grupo: hombres, mujeres y anciano/as. Así comienza a hacerse evidente la construcción de sentidos y la participación activa de jóvenes, niñas y niños en la producción de la cultura.

La etnomusicología ¿cómo concibe a la niñez indígena?

El panorama dentro del campo de la etnomusicología no dista mucho del acontecido en la antropología clásica y enunciado anteriormente. La mirada y la escucha atendía a los adultos omitiendo la creación y la práctica musical desde la perspectiva de niñas y niños. El foco estaba puesto en la colección de canciones infantiles en tanto imitación del mundo de los adultos y no así en la creación y su participación activa dentro de la cultura (Emberly 2003).

Un antecedente y excepción es Blacking (2001) quien a partir de la investigación con niñas y niños *venda*[1] observa su capacidad creativa musical. Asegura que hay una relación dialógica entre niñas y niños con la totalidad del grupo y que los conocimientos se transmiten multidireccionalmente. Estos son creadores y compositores de nuevas músicas, aunque en sus melodías aparezcan elementos «derivados» del entorno musical cotidiano de los adultos. En la misma línea, pero en 1980, la etnomusicóloga Kartomi realiza un estudio entre los niños *pitjantjara*[2] en Yalata, Australia del Sur. Reconoce su creatividad musical y confirma que está estrechamente vinculada a la cultura musical de los adultos.

De esta forma las voces, opiniones y músicas creadas por niñas y niños indígenas comienzan a considerarse como legítimas para los trabajos etnomusicológicos brindando una mayor amplitud de análisis y reflexión de las producciones culturales estudiadas.

Las prácticas musicales como procesos creativos

A continuación presento las propias experiencias con niñas y niños *qom* y *mbyá guaraní*. En principio menciono aspectos metodológicos generales que me proporcionaron herramientas para el acceso al campo. Para luego exponer sus prácticas musicales y lúdicas, la creación de músicas e incorporación de un corpus de conocimiento a partir de las músicas y danzas.

Cuestiones metodológicas generales

Tanto la antropología como la etnomusicología con niñas y niños supone entender el mundo a partir de su propio punto de vista. A través de la etnografía se obtiene una observación directa de lo que hacen y dicen (Cohn 2005). La observación participante permite «comprender la complejidad que subyace a la desnaturalización de las definiciones de niñez (Enriz, García y Hecht 2015: 21)».

Los comportamientos de niños y adultos son distintos y sus respuestas a los diversos métodos y técnicas también lo son (Milstein 2006). Teniendo en cuenta estas consideraciones metodológicas, las herramientas utilizadas en campo fueron entrevistas abiertas, grupales talleres, lecturas, dibujos, relatos, fotografías tomadas por niñas y niños, filmaciones y propuestas de

[1] Los venda constituyen un grupo lingüístico bantú que viven en Sudáfrica (norte de Transvaal).

[2] Comunidad indígena de Australia.

lúdicas y musicales. Las estancias compartidas en territorio con las distintas comunidades han abierto más puertas de las imaginadas. Al ser un vínculo y una construcción dialógica han sido requeridos talleres y otras actividades por parte de las comunidades que se han llevado a cabo de manera conjunta.

Experiencias con niñas y niños *qom*

El período de la niñez *qom* es una etapa de socialización y crianza multidireccional (García y Hecht 2009). Las músicas y los sonidos acompañan a niñas y niños desde que nacen e incluso desde el vientre de la madre. En las casas de un barrio *qom* semi urbano de la provincia de Buenos Aires se escuchan diversas músicas como el rap, *reggeaton*, cumbia, cumbia evangélica, música antigua a través de la radio, los celulares, los televisores. Niñas y niños dan sus primeros pasos, y desarrollan el habla en esta etapa con una fuerte interacción musical.

En este fragmento de entrevista aparece la concepción de «aprendizaje» de las canciones entre los *qom*, en este caso entre un bebé y su madre.

Una tarde tomando tereré en Juan José Castelli, un músico de la comunidad comenzó a hablar sobre los cantos, el bebé y la madre:

«Es el bebé quien le enseña a la madre la canción, cuando ella empieza a dormirlo balanceándolo, ahí el bebé empieza a cantar y le enseña a la madre cuál es la canción, porque el bebé ya la sabe de antes» (Notas de campo Chaco, septiembre 2015).

Hay varios puntos importantes en este breve pero gran fragmento. Por un lado, la activa participación de los bebés en las relaciones sociales ya que pueden ser creadores de los cantos cuna, pueden enseñarla a sus madres y, por lo tanto, ser productores de la cultura. Estas melodías que emergen del balbuceo dan cuenta de la relación con la práctica musical como actividad social y cultural, ya desde bebés participan activamente en la configuración de relaciones sociales. También podemos notar que la enseñanza- aprendizaje se da a partir de la escucha y la imitación y que se invierte la direccionalidad de la enseñanza: es el bebé quien enseña y porta ese saber.

Otro punto interesante para destacar es el vínculo con los sonidos del contexto. En todas las comunidades indígenas las prácticas musicales no están disociadas de la naturaleza, los sonidos de cada contexto forman parte de sus cantos y toques de instrumentos. Incluso los nombres de los instrumentos musicales muchas veces remiten a un sonido. Es el caso del nvique, un laúd de pica monocorde, que no tiene traducción literal, si no que remite a una acción: «el sonido que hace el jaguar al afilarse la uñas con la corteza de un árbol».

En el año 2014 llevamos al Impenetrable Chaqueño un taller de construcción de instrumentos musicales para niñas y niñas de las comunidades. Experiencias previas de recopilación de músicas *qom*[3] y otros talleres musicales[4] oficiaron como antecedentes y fueron un acceso a varias escuelas y comunidades de la zona. De esta forma seleccioné canciones, actividades y convoqué a un músico y referente qom, para que estuviera a cargo de aquella importante transmisión: ¿cómo hacer un *nvique*? y más importante aún ¿cómo tocarlo?

Llegamos al paraje *Lapelole,* hace calor. Veo un grupo de cinco niñas, allí nos espera el maestro de la escuela y la chamana de la comunidad. De lejos puedo observar cómo juegan las niñas: corren, por momentos saltan y al grito de una de ellas se dispersan aún más. Ese grito es indescifrable para mí, pues es una palabra en lengua *qom* (Notas de campo Chaco, octubre 2014).

Cuando supe que iría a una comunidad donde la primera lengua es el *qom* me animé a traducir algunas palabras de una canción infantil[5], para de alguna manera producir un acercamiento a partir del idioma.

De a poco me acerco a la ronda, hasta que una de ellas me invita a sumarme. Les propongo cantar la canción, un juego de hilera cuya letra tenía dos palabras en idioma: *araxanaq* (serpiente) y *aviaq* (monte). Se sorprenden de que supiera «hablar» en su lengua. Les enseño la canción y el juego, jugamos un largo rato, compartimos, conversamos, ellas me enseñan un juego de palmas (Notas de campo Chaco, octubre 2014).

Foto 1: «Juegos de palmas». Imagen tomada por Julia Tiscornia en la comunidad *qom Lapelolé* (2014)

[3] Haddad, Farías, Maidana El canto qom www.elcantoqom.com.ar (Acceso: 26 de junio, 2023).

[4] El Programa «La Música de Todos» (Ministerio de Cultura de la Nación) incluyó en su agenda parte de estas experiencias junto a comunidades *qom*.

[5] La canción «La Sepriente» planteado por Sonia Brounstein y Cristina Kirianovicz (2008) en su libro «A desenjaular el juego».

Este juego/canción configuró un punto clave para el trabajo etnográfico y pedagógico ya que, a partir de esas palabras traducidas previamente, las niñas relataron lo que significa el monte en su vida cotidiana y se logró un intercambio lúdico donde pude reelaborar el juego y explorar otras formas posibles. Participar en los juegos y en las músicas que iban creando me habilitó entrar en lo cotidiano de sus contextos.

Experiencias como niñas y niños *mbya guaraní*

Para interiorizarnos en la niñez *mbyá* es importante aclarar que la organización social de las comunidades está muy ligada a su religiosidad y a la búsqueda de la Tierra Sin Mal. Hay algunos elementos que forman parte de la niñez y que funcionan como aspectos centrales en su desarrollo. Como lo es aprender a caminar, ya que les brinda autonomía para conocer el monte e implica también la socialización para las danzas y prácticas religiosas (Enriz 2012).

Durante mi estancia en la aldea[6] he podido registrar varias danzas, cantos y juegos. Entre ellos: «Cazar al Yaguaraté» un juego tradicional declarado patrimonio de la cultura *mbyá*. Durante la observación de la práctica se ha notado que las decisiones en las jugadas se realizaban de manera comunitaria y aunque hubiera dos equipos, no se registró competencia alguna.

Foto 2. «Cazar al Yaguareté». Imagen tomada por el Equipo *Vyá Purahei* en la aldea *mbyá guaraní*, *Jasy Porá* (2015)

En lo que respecta a las prácticas musicales y dancísticas se ha registrado la «Danza del *tangará*» que funciona como un entrenamiento de niñas y niños

[6] En el año 2015 hemos recibido una beca del Fondo Nacional de las Artes con el Proyecto Vyá Purahei con el objetivo de registrar las músicas, danzas, instrumentos y juegos de niñas y niñas mbyá guaraní en la aldea Jasy Porá de Misiones, Argentina: https://www.youtube.com/@vyapurahei719

y el canto «*Peime e Jevy*» (Devuelve la Tierra) que remite a la devolución de tierras ancestrales y comunitarias (Ruiz, 1984). En las canciones se transmite un conjunto de conocimientos y saberes relativos al lugar, la cultura y sus cuidados. Este conocimiento situado y experiencial del monte, las plantas y la selva hace que el conocimiento no esté disociado de la experiencia cotidiana.

Comienza a sonar el *mbaraká* con un rasguido rítmico y veloz junto con el *ravé* que hace la melodía, los instrumentos tienen con una sonoridad muy propia *mbyá*. Los tocan dos hombres adultos. Niñas y niños se acercan al lugar, arman un círculo, los dirige otro adulto que luego es quien hace de Tangará (un pájaro que intentará atraparlos/picotearlos). los pasos saltados son hipnóticos, giran en círculos, dan un salto y deben estar atentos porque el *Tangará* puede cambiar el sentido de la ronda y picotear a alguien. Dos niños tienen en su mano el sonajero de calabaza, el *mbaraká mirí* que suena con el pulso de sus pasos al danzar. Pienso en la coordinación de toda esa escena, los pasos, la danza, la música, estar atentos y recuerdo que esta práctica es parte de su día a día (Notas de campo, Misiones, marzo 2015).

En esa práctica cotidiana, muchas veces el aprendizaje se da entre pares grupo de niñas y niños de diversas edades que experimentan y conocen el entorno donde crean y recrean prácticas lúdicas e incorporan las danzas, entre ellas el *Tangará*. La trasmisión entre pares de niñas y niños refuta la idea adultocéntrica y unilineal de la enseñanza-aprendizaje.

Reflexiones finales

Las músicas, los juegos de ronda, los cantos y las danzas promueven la práctica colectiva y el sentido de pertenencia. Crean un universo y espacio particular, así como también nos brindan aspectos del contexto y de los sujetos que lo constituyen.

A lo largo del trabajo tomamos distancia de posturas adultocéntricas y reificadoras de la niñez que solían considerar esta etapa como un preludio del mundo adulto.

A través de las experiencias de campo pudimos observar que los juegos y las músicas brindan un acceso al campo y un acercamiento a la cotidianidad para comprender sus contextos sociales. También remarcamos que el conocimiento se trasmite multidireccionalmente e incluso los bebés transmiten sus saberes. En definitiva, dimos cuenta de que la niñez en las comunidades *qom* y *mbyá guaraní* es una etapa en la cual niñas y niños son productores, creadores y participan activa y creativamente de sus culturas.

Referencias bibliográficas

Benedict, Ruth. 1989. *El hombre y la cultura*. Barcelona: Ediciones Edhasa.

Blacking, John. 2001 [1967]. «El análisis cultural de la música.», en Cruces, Francisco (eds.): 181-202. *Las culturas musicales*. Madrid: Ed. Trotta.

Brounstein, Sonia y Cristina Kirianovicz. 2008. A desenjaular el juego: juego y canciones tradicionales de Latinoamérica. Buenos Aires: Sagitario.

Cohn, Clarice. 2005. «Crescendo como um Xikrin: uma análise da infância e do desenvolvimento infantil entre os Kayapó-Xikrin do Bacajá», *Revista de Antropología*, Vol.43, No,2: 195-222. DOI: https://doi.org/10.1590/S0034-77012000000200009

Emberly, Andrea. 2003. «Exploring Children.s Musical Culture in Ethnomusicology». *UNESCO Regional Meeting on Arts Education in the European Countries Canada and the United States of America*. Finland: University of Washington (UW).

Enriz, Noelia. 2012. «Ceremonias lúdicas mbyá guaraní», *Manguaré*, vol. 26: 87-118.

Enriz, Noelia; García Palacios, Mariana y Ana Carolina Hecht. 2015. Crianza y niñez en dos comunidades indígenas de la Argentina». *Revista Cu-Cuilco*, No.2: 185-201.

García Palacios, Mariana. 2005. «¿Qué puede decir la antropología acerca del punto de vista de los niños en un estudio sobre religión?». *Actas del Congreso Latinoamericano de Antropología Social*. 1de julio, Rosario, Argentina.

García Palacios, Mariana y Ana Carolina Hecht. 2009. «Los niños como interlocutores en la investigación antropológica. Consideraciones a partir de un taller de memorias con niños y niñas indígenas». *Revista Tellus*, Vol.17, No.9: 163-186.

Haddad, Rosario. 2020. *Música y niñez qom*, Buenos Aires: Ed. Antropofagia.

Hecht, Ana Carolina. 2010. Todavía no se hallaron hablar en idioma. Procesos de socialización de los niños en el barrio toba de Derqui (Argentina). Múnich: Lincom Europa.

Kartomi, Margaret. 1980. «Childlikeness in Playsongs – A case study among the pitjantjara Yalata, South Australia», *Miscellania Musicological*, No.11: 172-214.

Mead, Margaret. 1985. *Educación y cultura en Nueva Guinea.* Barcelona: Paidós.

Milstein, Diana.2006. «Y los niños, ¿por qué no?: algunas reflexiones sobre un trabajo de campo con niños». *Avá. Revista de Antropología, Misiones*, No.9: 49-59.

Ruiz, Irma. 1984. «La ceremonia Ñemongarai de los mbyá de la provincia de Misiones». *Temas de etnomusicología*, No.1: 45-102.

La banda de los diferentes o Coné y sus amistades contra la discriminación: representaciones de música e infancia en la revista Condorito

Cristián Guerra Rojas
Universidad de Chile

Resumen

Esta ponencia se enfoca en el caso de «Los diferentes», un relato historietístico publicado en la edición no. 553 (Chile)/703 (Argentina) de la revista *Condorito* en 2007. En esta historia, Coné y sus amistades forman una peculiar banda de música rock para promover la lucha contra la discriminación y la inclusión de las personas «diferentes» en la escuela y en la sociedad. De esta manera, con el apoyo de referentes como Casas (1998), Marín Hernández (2011-2012) y Donoso (2020) se examina la manera en que la infancia, una cultura musical específica y temas actuales de alta relevancia social son representados en este relato.

Palabras clave: música rock, infancia, discriminación, diferencia, Coné, Condorito

Resumo

Este trabalho enfoca o caso de «Los diferentes», uma história em quadrinhos publicada na edição no. 553 (Chile)/703 (Argentina) da revista *Condorito* em 2007. Nessa história, Coné e seus amigos formam uma peculiar banda de música rock para promover a luta contra a discriminação e a inclusão de pessoas «diferentes» na escola e na sociedade. Assim, com o apoio de referentes como Casas (1998), Marín Hernández (2011-2012) e Donoso (2020), a forma como a infância, uma cultura musical específica e questões atuais de alta relevância social são representadas neste história.

Palavras-chave: rock, infância, discriminação, diferença, Coné, Condorito

Cristián Guerra Rojas

Doctor en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte y Magíster en Artes mención Musicología por la Universidad de Chile. Académico del Departamento de Música de la Universidad de Chile desde 1993 y director de la *Revista Musical Chilena* desde 2017. E-mail: cguerrar@uchile.cl; cristianguerrar@gmail.com

Condorito, músicas e infancias

El 6 de agosto de 1949 la editorial Zig-Zag publicó en Chile el primer número de *Okey*, una revista de historietas.[1] En ese mismo número debutó Condorito, un personaje humorístico creado por el dibujante y caricaturista René Ríos Boettiger (Pepo) que, a partir de 1955, fue protagonista de una revista propia. En la actualidad, en Chile todavía se le aprecia como icono nacional y local, aunque es conocido en muchos otros países de Latinoamérica. Esto debido a que Zig-Zag se expandió en el continente y, posteriormente, tanto Word Editors (hasta hoy) como la editorial Televisa (hasta 2019) se encargaron de promocionar al personaje como producto de éxito comercial.

Resulta interesante destacar que desde aquellas primeras aventuras de este ilustre plumífero en *Okey* encontramos referencias al contexto sociocultural en el que han sido escritas y esto incluye representaciones o referencias tanto de prácticas como de piezas, repertorios y concepciones sobre la(s) música(s). Y, además, en los primeros años de la historieta en *Okey*, Condorito frecuentemente aparece interactuando con niños[2]. Incluso, el personaje aparece yendo a la escuela, con el fin de mejorar su educación.[3]

Un aspecto importante de subrayar es que, si bien Condorito desde sus inicios parece haber llamado la atención de un público lector infantil, no fue concebido originalmente para ese público.[4] Con los años, sin embargo, la conciencia de este hecho redundó en algunos cambios que se introdujeron en el universo del

[1] La presentación Power Point de apoyo que se usó en la exposición de esta ponencia (Valparaíso, 7 sept. 2022), donde aparecen todos los chistes mencionados, en especial el relato «Los diferentes», se puede descargar en formato PDF desde este enlace (Acceso: 26 de junio, 2023): https://mega.nz/file/O1oglDBS#ya3Bkj9vy-1TwdZVL8R4jwFZBoxF5fgu5lokkYD_4tw

[2] Más niños (varones) que niñas, en general.

[3] Por ejemplo, SC-422 (Okey no. 426, 27 sep. 1957 / Condorito no. 3, dic. 1957). «SC» significa «Sección Condorito», código usado para identificar los chistes publicados en Okey, la gran mayoría republicados en las primeras ediciones de la revista Condorito.

[4] Así se evidencia tan solo al ver el primer chiste de Condorito, publicado en Okey no. 1 (6 ago. 1949).

personaje: este dejó de fumar y de emborracharse (como ocurre en varias de las primeras historias de Condorito), así como el humor fue «blanqueándose» cada vez más. A esto se añadió la generación de textos de carácter didáctico y lúdico, dirigidos a una audiencia escolar, ya en los primeros años del presente siglo.[5]

Coné

Las representaciones de la infancia en Condorito se empezaron a canalizar de una manera más específica con el debut del personaje de Coné en el chiste L-813[6], publicado en *Condorito* no. 22 (dic. 1967). Recordemos que Coné es un sobrino de Condorito de siete u ocho años, al que este debe acoger cuando el niño queda huérfano. Desde entonces, fue Coné quien asumió el protagonismo en los chistes y relatos vinculados con la infancia, mientras Condorito permaneció en el mundo adulto. Y, por cierto, Condorito dejó de asistir a la escuela y fue Coné quien tomó su lugar.

Coné aparece frecuentemente como un niño inteligente y travieso, con escaso interés respecto de su formación escolar o académica. Con la relativa excepción de este último rasgo, el personaje tiene afinidades con otros similares, como los tres sobrinos del Pato Donald (Disney) o Daniel el Travieso (*Dennis the Menace*, Hank Ketcham). Coné es un niño que prefiere jugar al fútbol antes que hacer sus tareas o estudiar para las pruebas o certámenes, lo que redunda en frecuentes baja asistencia, bajo rendimiento y, en más de un chiste, repeticiones del año o grado escolar. Y, por otra parte, en más de un chiste devela intereses musicales.[7]

En sus primeras historias Coné interactuaba con otros infantes de su edad, mayormente sin nombre propio o personalidad definida. Esto cambia desde 1968 con el debut de Yuyito en el chiste 1051-1055 en *Condorito* no. 25 (dic. 1968).[8] Así como Coné es sobrino de Condorito, Yuyito es sobrina de Yayita, la novia de Condorito, una niña que, en sus inicios, resulta ser tan traviesa y astuta como Coné, e incluso más. De hecho, a diferencia de Coné que, en el fondo, es una versión en niño de Condorito, Yuyito no es exactamente una versión en niña de Yayita o, al menos, no lo fue en las primeras décadas.

---

5 Es el caso de varios textos escolares publicados por la editorial Origo.

6 «L» significa «Libro Condorito», las primeras ediciones de la revista Condorito (cuyo primer número apareció en diciembre de 1955) eran tituladas «libros» y los chistes que empezaron a escribirse exclusivamente para la revista (a diferencia de los chistes SC) se identificaban, al comienzo, con esta letra.

7 L-890 (Condorito no. 23, abr. 1968).

8 A partir de esta edición de la revista se quitó la letra «L» en los chistes publicados.

A partir de las décadas de los 80 y 90, empiezan a aparecer hijos o sobrinos de amigos adultos de Condorito como compañeros de juego de Coné y de Yuyito, quizás por influencia de series animadas como Muppet Babies (1984-91) o The Flintstone Kids (1986-87)[9]. Es así como paulatinamente debutaron Huevito, Gargantita, Comegatito, Cabellitos, Cortisonita y otros infantes que enriquecieron la compañía de aventuras, juegos y travesuras de Coné, tanto en chistes convencionales como en relatos algo más extensos, empezando por «Aventura galáctica» en Condorito Especial Colección: Coné Chistes Clásicos (jun. 1999).

Siete años después, en la revista Condorito no. 529/679 (21 jul. 2006) empezó la publicación de «Coné, Aventuras y Sueños» (CAS), título genérico de varios relatos de aventuras de Coné y sus amistades. Estos relatos suman 36, publicados entre 2006 y 2010. El 20 de septiembre de 2007 empezó a circular la revista Coné (spin-off de Condorito) y en su edición no. 24 (7 ago. 2009) debutaron las aventuras de «Los Super-Bacán», relatos donde Coné, Yuyito y algunos de sus amigos reciben superpoderes que les permiten enfrentar distintos males. Aparte de estos relatos más extensos, Coné y sus amistades aparecen en varios chistes más cortos, donde se aprecia, en ocasiones, su interés musical.[10]

Los Diferentes

Descripción

En la edición 553 (Chile)/703 (Argentina)[11] del 26 de junio de 2007 de la revista Condorito se publicó el relato «Los diferentes», correspondiente al episodio 13° de CAS. Esta edición resulta doblemente interesante, primero por la publicación de este relato y, además, porque a partir de la misma el título oficial de la revista pasó a ser Condorito Continental y empezó a publicarse en su primera página la identificación de todo el equipo editorial y creativo.

---

9 En estas series, personajes originalmente adultos como los Muppets o los Picapiedras (Flintstones) son retrotraídos a la infancia. Otro antecedente es la historieta Little Archie (1956-1983), donde el personaje de Archie Andrews (De John Goldwater y Bob Montana, 1941), originalmente adolescente, es presentado como niño, al igual que sus amistades.

10 Por ejemplo, el chiste 52201, Condorito no. 536/686 (27 oct. 2006).

11 En 1977 comenzó a circular una edición argentina de Condorito, cuya frecuencia aumentó con mayor celeridad que la edición chilena. En 1999 ambas ediciones se fusionaron a partir del no.351 (Chile) y 501 (Argentina), pero se mantuvo la numeración de cada una.

En «Los diferentes», mientras Coné está jugando una «pichanga» (fútbol callejero) con algunos amigos, se da cuenta de las tensiones existentes entre chicos de diferentes tribus urbanas. Entonces concibe la idea de formar una banda musical de rock para presentarse en el festival del colegio, para así mostrar que se puede ser diferente en apariencia, pero aún así compartir y entablar amistad.

El primer ensayo resulta un desastre y entonces Condorito los anima a ser pacientes. Después de seis días de preparación, se presentan en el festival y ganan el primer premio. Sin embargo, rompiendo la cuarta pared, Coné expresa que, en realidad, su mejor premio es ver a aquellos chicos de distintas tribus compartiendo otra pichanga.

En síntesis, en «Los diferentes» Coné y sus amistades forman una peculiar banda de música rock para promover la lucha contra la discriminación y la inclusión de las personas «diferentes» entre sí mismas, en la escuela y en la sociedad.

Algunos alcances

a. Hay que destacar la iniciativa infantil: es Coné quien tiene la idea original y convence a sus amistades para implementarla.

b. La práctica musical aparece como instancia de integración social y autodescubrimiento. Las amistades de Coné no tienen reparos en unirse a la iniciativa y se descubren las habilidades musicales de sus integrantes, incluso Coné aprende (¡con rapidez impresionante!) a tocar guitarra.

c. El estilo musical de la banda es la música rock. No es música académica, ni de banda militar, ni música latinoamericana estilo Nueva Canción. Es interesante que el rock sea presentado como un tipo de música con mayor facilidad para «integrar» distintas tribus, o al menos aquellas que aparecen representadas en el relato. Sin embargo, no hay ningún indicio respecto de cuál es la pieza que montan ni su procedencia.

d. Condorito es el adulto alentador, el que anima a la banda infantil a perseverar en la música, pero no dice nada explícitamente acerca del tema de la discriminación o tolerancia.

e. «Los diferentes» son en realidad una «banda vicaria». Es como si «jugaran a las tribus urbanas», sin pertenecer realmente a ninguna de ellas. Coné no busca integrar personas de esas tribus a su grupo, lo que hace es buscar a sus propios amigos y amiga (Yuyito) con este propósito, poniéndose en lugar de aquellas para presentarse como «ejemplo de integración».

f. No hay ninguna explicación (o más bien, en términos de Condorito, se «exige una explicación[12]») respecto de cómo los chicos y chicas que realmente son parte de esas tribus cambiaron de actitud y terminan jugando fútbol en la última viñeta. No se les aprecia en el festival escolar donde se presentan «Los diferentes», no se sabe si se les invitó o cómo se enteraron de la existencia de la banda. ¿Serían estudiantes de la misma escuela? En este aspecto hay una falla en la trama narrativa, quizás la más importante de todas. O bien, según el título genérico de estos relatos (CAS), se podría asumir que se trata de un «sueño» de Coné y, por tanto, no se puede exigir una lógica estricta en la narración.

Perspectivas de interpretación

Al tomar en cuenta las perspectivas de la infancia que identifica Ronny Viales Hurtado (En Marín 2011: 143), en «Los diferentes» se perfilan al menos dos de ellas: «La infancia como ámbito de la socialización, donde se inculcan valores y conductas socialmente aceptados, con la familia y escuela como instituciones privilegiadas», y la infancia «como representación social positiva (feliz, inocente)». Además, siguiendo a Marín Hernández (2011), la música aparece «como complemento de otros agentes de socialización, como medio lúdico y mediador de comportamientos en el ámbito educativo, y como fomento de un espacio de inserción de los educandos (150)». En efecto, en este relato la socialización es el eje narrativo, mediada por la actividad musical. Coné y sus amistades aprenden a hacer música juntos y, además, aportan al cambio en la apreciación de las niñeces y juventudes «diferentes».

4Sin embargo, aunque la historia acontece en la órbita de un festival escolar, no es la escuela la agente principal de socialización musical. Al respecto, frente a los «aún-no» del núcleo figurativo de las representaciones sociales convencionales de la infancia, como expone Casas (1998), vemos que Coné y sus amistades SON responsables, capaces, competentes, tienen suficientes conocimientos y son fiables. Solo «aún no» son adultos.

Ahora bien, ¿Se puede hablar aquí de la infancia como «fuerza que desarma y desarticula los andamios de la sociedad adulta, que la pone en jaque y la hace exhibir su trastienda», como plantea Donoso (2020: 1)? Hasta cierto punto sí, si nos atenemos estrictamente al marco del universo narrativo de esta historia, al tomar en cuenta el impacto que «Los diferentes» logra en el público adulto que asiste al festival y en los propios y verdaderos «diferentes».

[12] Es frecuente que Condorito exclame «Exijo una explicación» al final de alguno de sus relatos, ante situaciones absurdas, violentas o incomprensibles (desde su punto de vista) que lo afectan.

Y hasta cierto punto no, si proyectáramos este relato más allá de los límites que plantea, ya que no sabemos si la integración en la sociedad de los «verdaderos diferentes» irá más allá de jugar una pichanga de barrio, o si la banda rockera de los «pseudodiferentes» de Coné mantendrá su actividad más allá de ese festival. Después de esta historia publicada en 2006, no se incluyó ningún personaje niño o joven perteneciente a alguna tribu urbana en las aventuras de Coné o en los chistes de Condorito. En otras palabras, no ha tenido ninguna incidencia en la continuidad de su universo[13].

En otro ámbito, tampoco han aparecido nuevos personajes vinculados con pueblos originarios, con capacidades diferentes o disidencias de género. Después del quiebre de editorial Televisa en febrero de 2019, la publicación de todos los títulos de Condorito se interrumpió hasta junio de 2022, fecha en que, nuevamente, la revista se encuentra en los quioscos de Chile y de algunos otros países. En esta nueva etapa los chistes se imprimen a todo color y ya se han publicado algunos donde la música ocupa un lugar más o menos destacado, pero, por ahora, se trata solamente de republicaciones de chistes anteriores. No se aprecia, por decirlo de otro modo, otro tipo de «colores sociales». Parece que Condorito y Coné aún no están listos para eso, como parece que tampoco lo está gran parte de la sociedad chilena[14].

Referencias bibliográficas

Casas, Ferrán. 1998. Infancia: perspectivas psicosociales. Barcelona: Paidós.

Donoso Pinto, Catalina. 2020. No somos niños. Representaciones problemáticas de la infancia. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Marín Hernández, Juan José. 2012. «Música e infancia: de la socialización al control social. Un balance teórico metodológico», Diálogos, Revista Electrónica de Historia, Vol.12, No.2: 137-164. https://doi.org/10.15517/dre.v12i2.6360

[13] Entre los pocos casos de chistes que inciden en la «historia» de Condorito y de su universo están, precisamente, el relato que introduce a Coné (1967) y la aventura donde Coné y algunas de sus amistades se convierten en «Los Super-Bacán» (2009), los que reaparecieron en algunas historias posteriores.

[14] A la luz del resultado del plebiscito del 4 de septiembre de 2022 en Chile, donde se rechazó el proyecto de una nueva constitución política que planteaba las bases para un nuevo trato social.

Música e infancia escolarizada

Gladys Briceño Zaldívar
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Chile

Resumen

Esta ponencia expone de manera acotada algunos de los principales avances de investigación que abordan la implicancia de la música, tanto en sus producciones escritas como grabaciones y discografía, en el proceso de escolarización y la conceptualización de infancia. La investigación ha sido desarrollada con énfasis en la construcción del sujeto ideológico y la toma de conciencia frente a la producción de repertorios musicales en la etapa inicial de la educación temprana de niños y niñas, centrándose en la Educación Parvularia. También es un cuestionamiento al uso de la música como sustento que sirve a otras asignaturas en el ámbito de la educación formal.

Palabras clave: investigación-acción, escolarización, infancia, repertorios escolares, producción musical infantil.

Resumo

Este artigo expõe de forma limitada alguns dos principais avanços das pesquisas que abordam a implicação da música, tanto em suas produções escritas quanto em gravações e discografias, no processo de escolarização e na conceituação da infância. A pesquisa tem se desenvolvido com ênfase na construção do sujeito ideológico e na conscientização da produção de repertórios musicais na fase inicial da educação infantil de meninos e meninas, com foco na Educação Infantil. É também um questionamento do uso da música como suporte que serve a outras disciplinas do campo da educação formal.

Palavras-chave: pesquisa-ação, escolarização, infância, repertórios escolares, produção musical infantil

Gladys Briceño Zaldívar

Académica Asociada de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Doctorando en Música, en la Universidad Católica Argentina.

Musicóloga y Pedagoga en Música. Actualmente investiga el Movimiento Coral chileno sus discursos, prácticas y repertorios; y educación e infancia repertorios escolares y conformación de sujeto social-cultural.
Email: gladys.briceno@umce.cl

Introducción

El objetivo principal de esta ponencia es mostrar las diversas etapas y avances de una investigación en curso que toma dinámicas de la Musicología Histórica y de la Investigación Acción (IA). La investigación muestra algunas producciones musicales escritas, grabaciones y producciones discográficas en su relación con la infancia y el proceso de escolarización. Se expone una realidad concreta relacionada con el uso de la música en la formación de niños(as) en la etapa inicial de la educación temprana, la Educación Parvularia.

Infancia y Escuela

La investigación considera el concepto de infancia en su relación con la estructura de la escuela, y, por consiguiente, con el proceso de escolarización. Son los conceptos de Ariès y Foucault en la obra de Walter Kohan (2004) los que entregan una visión de los niños y niñas que asisten a diario, para entrar a este dispositivo normalizador, disciplinar, encauzador de conductas, y socializador, en donde «la disciplina constituye el eje de la formación del individuo» (2004: 89), y esta gran institución garantiza que así ocurra. La escuela finalmente es una cuestión de Estado que centraliza un espacio de poder y de ideología, a través de la interacción de los niños(as) y educadores(as), ubicados en una infraestructura determinada, y los espacios administrativos que la escuela como institución conlleva.

Breve relación histórica de la Infancia en canciones infantiles, repertorio y producción discográfica.

Música e Infancia escolarizada se fundamenta en estudios anteriores sobre textos escolares de repertorio musical escrito en el área del canto y la formación del canto colectivo en las escuelas y liceos, principalmente aquellos que desarrollan el canto escolar en sus diferentes dimensiones técnicas y su relación con el canto coral (Briceño 2017). Esta producción de textos escolares de música tuvo su apogeo a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX y en ellos se observa una escasa producción de obras cantadas para

los jardines infantiles (Parraguez 1920).[1] Al observar los textos escolares, desde el aparato normalizador de la escuela se aprecian esquemas estables, estructura y formas en que se concibe desde el mundo del adulto al infante y que estructurarán la presentación de los libros hasta los años 60' en ellos se observan: Deberes, la naturaleza, la escuela como espacio que marca las horas, los recreos , los momentos de estudiar, la navidad con su concepto ligado a la familia, la patria ligada a los himnos, lo divino como omnipresencia desde la mirada Laica que impuso la política educacional chilena (Briceño 2021).

En otro espacio de la producción, las distintas discografías para niños(as) que surgieron en los años 50' y décadas posteriores, otorgaron una extensión del espacio sonoro en que se producen repertorios entendidos como canciones escolares. Con ello, se agregan otras dinámicas a esta investigación y son los contextos en los que se elaboraron estas discografías, los que determinar las relaciones entre repertorios musicales, elementos de formación educativa, ideología y conceptos de infancia que estas discografías consideraban en sus letras y músicas.

De esta manera, a fines de la década del cincuenta, encontramos canciones de la industria discográfica que presentan a la infancia desde la inocencia, tal como lo expresa Giroux, es una inocencia Disney: sumisa, servicial, callada (Giroux 2001), allí existe lo fantasioso de la bruja, de los animales que enseñan ir a la escuela y que dan lecciones moralizantes, de lo malo, lo bueno, como el niño debe ser en el mundo del adulto. De esta idea se desprende el trabajo, de Galibondo Soler y sus canciones con cercanía a Disney[2], siguen en una línea similar hacia la década del sesenta y setenta los muñecos que hablan, que se despiertan en la noche para jugar en sus propios mundos, un muñeco llamado Pin Pon con sus canciones *Mi lápiz* y *Método*; o este infante social-socializado a través de las rondas de pregunta y respuesta como *Mandandirun dirun dan* en Larry Godoy quien toma canciones de Gabilondo Soler y agrega canciones tradicionales infantiles, musicalizando los textos de las rondas de Gabriela Mistral[3]. Con ello, la infancia es visibilizada a través de las cadenas de niños y niñas tomados de las manos en los patios de las escuelas. Posteriormente

[1] En la sección «Juicios sobre esta obrita» este texto escolar es presentado por la Educadora Leopoldina Maluscha de Trupp como canto escolar que sirve en el Kindergarten, siendo uno de los primeros que se relaciona con la etapa inicial de la educación temprana.

[2] La música de Galibondo Soler y su personaje el grillito Cri Cri fueron incluidas en Los tres cochinitos, realizada por Disney en 1963. https://es.wikipedia.org/wiki/Cri-Cri. (Acceso: 18 de junio, 2023).

[3] Godoy, Larry. Rondas Infantiles. RCA Víctor 1962. Luego está la grabación de Rondas Infantiles Larry Godoy y su orquesta y su coro de niños. Arci Music. 1975.

está la infancia que asume al niño(a) en cantos y danzas con temáticas sacadas del folklor tradicional como Los grillitos de Graneros[4], y grupos como Acuarela y Zapallo quienes enfocan sus músicas a los programas de las bases curriculares de Educación Parvularia y Básica NB1 y NB2[5]. En una línea más artística musical está Charo Cofré que interpreta secuencia de imágenes[6] y cuentos puestos en canciones, surgen así los cuentos cantados, de igual modo está Mazapán[7] con diversidad de canciones en un concepto de infancia protegida por el manto de una estética musical específica. En sus canciones la música del renacimiento y las fugas se unen al folclor en una infancia de ensoñación, naturaleza, familia y protección al infante.

Las temáticas son amplias considerando la diversidad incluida en este resumen de ciertos íconos del amplio repertorio infantil que ha circulado en las fechas consideradas en la muestra, de lo cual finalmente podemos comparar el aspecto conservador de los textos escolares con la diversidad de temas que plantea la industria de la música para los niños(as).

Cada uno de estos repertorios aportó elementos a esta investigación para relacionar históricamente los procesos educativos reflejando formas de ver la infancia. De igual forma observé como estas músicas fueron integradas a políticas educativas que nos permitieron «entender cómo los principios de la cultura de empresa, encuentra interacciones que cumplen propósitos y significados en la generación del conocimiento del siglo XXI» (Giroux 2001: 57) de esta manera se logra observar la dirección que adquiere el mercado de la música en las políticas educacionales de la escuela.

Emblemas: la escuela, el alfabeto, voz del adulto, progreso, ciencia

Al estar ligada la música a la escuela, ciertas temáticas son presentadas como emblemas con los cuales es posible construir algunos cánones de la música infantil. Iniciamos con el primero de ellos: la escuela como institución, luego las vocales y el alfabeto como símbolos de la alfabetización, y las matemáticas

[4] Esta agrupación cumplió 50 años de existencia en el año 2019. En su página de Facebook, declaran «50 años con su lúdico folclor infantil» https://www.facebook.com/culturasOH/videos/los-grillitos-de-graneros/ (Acceso: 18 de junio, 2023).

[5] Algunos ejemplos: Cantando en el jardín; Cantando un viaje por Chile de Acuarela; Somos la Campana llegó el profesor, Violeta Parra, Rolando Alarcón para niños niñas del grupo Zapallo.

[6] Charo Cofré, Tolín Tolán1972Sello IRT https://www.musicapopular.cl/disco/tolin-tolin-tolan/ (Acceso: 18 de junio, 2023).

[7] Grupo Mazapán. Datos y discografía en https://www.musicapopular.cl/grupo/mazapan/ (Acceso: 18 de junio, 2023).

y la geometría como símbolo de progreso y de ciencia. De esta manera ciertas canciones en cuanto a sus textos se transforman en canciones emblemáticas repetidas en distintas versiones y que dan origen a otras canciones con textos similares, son esquemas de éxito.

Un ícono infantil es la canción *«Marcha de las letras»* grabada por Soler en el año 1950 y que hoy encontramos en YouTube[8] con sonido mejorado junto a diseños e imágenes de las vocales que enseñan a niños(as) desde la voz de un adulto, del mismo modo ocurre con la canción *Camino de la escuela*, en donde animales guían a los niños en este camino al centro del aprendizaje y formación la escuela.

En la versión de *«Marcha de las letras»* de Larry Godoy grabada en 1962, escuchamos por primera vez en Chile la voz de los niños(as), en una versión grabada por el coro y orquesta de Larry Godoy[9].

Actualmente esta canción es el ícono de la alfabetización, grabada por varios otros grupos e incluida en programas de televisión en Latinoamérica como Karina y Timoteo. Estos textos con temáticas repetidas son íconos, son cánones de éxito presentes en la música infantil de mercado.

La escuela: el mundo infantil y la empresa de la música.

En el transcurso de la investigación hacia 2021, pude observar que a partir del año 2000 aproximadamente, se produjo un aumento en la creación de canciones, alguna de ellas muy exitosas, relacionadas con las letras, el abecedario y el lenguaje en particular. Una de las producciones que lo confirman es *«Cantando Aprendo a Hablar»*[10] creado en 1989 por un grupo de fonoaudiólogas que luego adquieren éxito de ventas en el año 2005 CD, TV, y YouTube al conformar el grupo Bulo Blú. De este grupo fue cara visible Danna Sánchez, junto a los personajes de Lulú, Pili, Santi y Maxi. Pertenecen al mismo grupo las producciones *Cantando Aprendo Inglés* y *Cantando aprendo a usar bien la energía,* cuyos textos e ideas se relacionan con las ciencias. A este grupo se agrega el *Cantando aprendo a contar*[11] con el famoso Perro Chocolo, creado por Elizabeth Carmona en el año 2018.

Este aumento de canciones que tratan aspectos del lenguaje y matemáticas en los niños(as) entregó datos que no se relacionaban directamente con

[8] https://www.youtube.com/watch?v=WahVSqLHZLg (Acceso: 18 de junio, 2023).

[9] https://www.youtube.com/watch?v=yZKDvwp8BN8 (Acceso: 18 de junio, 2023).

[10] https://www.youtube.com/watch?v=8DILViLCyl4 (Acceso: 18 de junio, 2023).

[11] https://www.youtube.com/watch?v=z9C9QEvZai4 (Acceso: 18 de junio, 2023).

un proceso en la escuela. Con esta nueva fuente la investigación que hasta mayo de 2021 se venía desarrollando desde la musicología y la educación, toma esta base y se direcciona hacia el campo de una Investigación Acción (IA), puesto que se hizo necesario observar más de cerca el proceso de escolarización de niños(as) y entender a la música de mercado como una respuesta a las Políticas Educativas, por ejemplo: las postulaciones de los niños(as) a 1º año básico en las escuelas[12].

¿Escolarización en los jardines de educación inicial?

Esta pregunta fue el inicio que contribuyó a dar un giro a esta investigación. Dando origen a una serie de entrevistas no estructuradas realizadas a educadoras recién egresadas, y otras de mayor experiencia en jardines infantiles, con el fin de determinar algunas características del uso de la música en los jardines, dando énfasis a las músicas relacionadas con el mundo de la industria discográfica hoy en su mayoría de fácil acceso en *YouTube* y *Spotify*.

Durante el período en que realizaba estas entrevistas, cuantificaba e interpretaba los datos, se publicó en la revista *Calidad en la Educación*, el artículo «Escolarización de la educación parvularia en Chile: consensos entre actores del campo sobre su definición, causas y proposiciones» (Pardo, Opazo y Rupín 2021), el cual se centraba en el espacio del jardín infantil y definía la escolarización *«como la adopción de contenidos y métodos pedagógicos tradicionales del sistema escolar»* (145).

El artículo se conectaba ampliamente con el trabajo que estaba desarrollando. Esto me permitió fundamentar algunos aspectos que se relacionaban con los efectos de realizar actividades bajo la mirada de la escolarización, por ejemplo: el énfasis en los contenidos como la lectura, lenguaje y conceptos de matemáticas producía escasez del juego y los núcleos de lenguajes artísticos quedan relegados (Pardo, Opazo y Rupín 2021: 153). Por supuesto releer aspectos relacionados con el logro de objetivos bajo la mirada de la escolarización y la restricción del movimiento, el disciplinamiento del cuerpo, entender órdenes e instrucciones y diferenciar horarios de juego de trabajo, algo que ya había observado en textos escolares de música del siglo XIX y XX (Briceño 2021).

[12] https://www.sistemadeadmisionescolar.cl (Acceso: 18 de junio, 2023).

Conclusiones

Las conclusiones de esta investigación se fundamentan en la base de la espiral integradora que plantea John Elliot (2000) y que se valida con la propia práctica, en donde se incluye el proceso de la investigación, se involucra a participantes y actores observados, se integran los distintos elementos que intervienen y forman parte de ella, además se relacionan los análisis y procesos históricos involucrados en investigaciones anteriores. Con estos elementos, se realiza la elaboración de un diagnóstico en el cual es posible relacionar infancia, escolarización, música y mercado de la música infantil. Podemos resumir en las palabras de Giroux (2001: 111) «interacciones que cumplen propósitos y significados en la generación del conocimiento». Algunos de los principales aspectos observados y su diagnóstico, con los cuales concluiremos son:

- En educación inicial se busca asimilar en contenidos y uso de metodologías propias de la enseñanza básica, las canciones se usan para enseñar números, letras, historia, acciones de comportamiento, memoria, ordenes e instrucciones. La música al ser subsidiaria, queda limitada en su expresión sonora y se restringen los espacios de la música.
- Se refuerza la mirada adultocéntrica en que se obliga la preparación para ingreso a las escuelas, de esta manera la escolarización se da desde pre-kinder, la preparación de elementos específicos de la etapa escolar que corresponde a la Enseñanza Básica y la preparación de las pruebas estandarizadas como el SIMCE (Rupin 2019). Con ello, se restringen las experiencias lúdicas, desaparecen los juegos sensoriales y la relación de estos con aspectos musicales y de creatividad[13].
- Muchas de las canciones que se usan son para dar énfasis en el texto como refuerzo del lenguaje. De esta manera la música se reduce a los textos –letras de las canciones– para incentivar el vocabulario en los niños(as) y convertir el vocabulario pasivo en activo, es decir que el niño(a) logre entender lo que dice. Se precariza el mundo sonoro ante la excesiva importancia de los textos de las canciones.
- Otro aspecto que se mencionó es que la música está sonando en todo momento, de fondo, es un adorno, apoya el juego entendido como

[13] Menciono en esta nota un aspecto que se relaciona con el escaso conocimiento y formación en música de las educadoras y los tiempos de preparación que las actividades musicales requieren en los niveles de educación temprana de niños (as). Esto lleva en algunos casos, a que educadoras, personal técnico y cuidadoras, recurran al uso de recursos que presenta YouTube, Spotify en repertorio de canciones infantiles.

entretención, diversión. El espacio sonoro de los niños(as) queda reducido al mundo sonoro de los adultos.

- La música generada desde los adultos crea un sujeto que responde a un modelo Disciplinario, Contenido Cultural desde la cultura de empresa de la música, se usan prototipos y esquemas lógicos, elementales en las melodías y se da énfasis al ritmo para incentivar el movimiento y el baile. Intervención excesiva de la industria cultural de la música existente en el mercado de los niños(as).

Al exponer cómo se ha manifestado el concepto de infancia y el proceso de escolarización a través de la música, podemos deducir los efectos de la música en sí misma como disciplina formadora de sensibilidades y sonoridades diversas.

Siguiendo el modelo de la investigación-acción, el diagnóstico se encaminará a una propuesta de transformación, la cual luego puede ser sistematizada posteriormente desde la práctica y la puesta en marcha de investigaciones futuras que desarrollen y observen esta propuesta.

Referencias bibliográficas

Briceño Zaldívar, Gladys. 2017. «Metodología de la música coral en la escuela pública, primarias y normales, en las dos ediciones de cien cantos escolares: 1888 a 1910», *Átemus*. Vol2, No.3: 28-36.

_____. «Bloque II MT 11: Aspectos pedagógicos en la conformación de repertorios musicales sudamericanos de tradición escrita. Seis estudios sobre distintos géneros a lo largo del siglo XX». *V Congreso ARLAC/IMS.* Baeza: España.

Elliot, John, 2000. *La investigación-acción en educación.* Madrid: Ediciones Morata S.L.

Giroux, Henry. 2001. *Cultura Política y Práctica Educativa.* Barcelona: Graó.

Kohan, Walter Omar. 2004. *Infancia entre Educación y Filosofía.* Barcelona: Laertes.

Pardo, Marcela, Opazo, María José y Pablo Rupin. 2021. «Escolarización de la educación parvularia en Chile: consensos entre actores del campo sobre su definición, causas y proposiciones». *Calidad en la educación*, No.54, : 143-172. https://doi.org/10.31619/caledu.n54.953

Rupin, Pablo. 2019. «El papel del juego en la educación bajo la lupa del doctor en ciencias de la educación Pablo Rupin». *Revista Observatorio del juego,* No.1: 6-10.

SIMPOSIO 9

Cultura Sonora: Reflexiones en torno a videojuegos, escuchas y culturas

Coordinadores
Karina Moritzen (Universidade Federal Fluminense)
Ariel Grez Valdenegro (Núcleo de Investigación y Creación en Ludomusicología)

Presentación

El Simposio 9, titulado Reflexiones en torno a videojuegos, escuchas y culturas, fue una iniciativa de activación de un necesario debate: el potencial de la música y el audio en videojuegos para una reflexión crítica que aborde el problema de la multimodalidad y la interactividad que en este medio se da, así como la proyección de estas dinámicas en la vida de quienes juegan videojuegos, y de la comunidad en general. Esto, por que como se pudo discutir en este simposio, el videojuego es un medio a propósito del cual se pueden discutir tanto cuestiones históricas y biográficas, procesos compositivos, prácticas musicales, modos de percibir, el cruce entre modos y reglas de juego con la escucha y cuestiones culturales.

El problema que convoca a este Simposio es sin duda interdisciplinar, y así lo demostraron las ponencias que en él se presentaron. Partiendo por el cruce de registros de percepción que están involucrados en la experiencia de juego, así como por su dinámica interactiva y alcance cultural, entre quienes expusimos en dicha jornada pudimos pisar un territorio que será fértil para continuar este debate. Específicamente, se abordó primero la problemática de la inmersión sonora y musical en videojuegos de terror, mediante la aplicación de herramientas de análisis estético y del mundo de los *game studies*. También se revisó el cruce entre la trayectoria, historia y modo de producción del compositor de la saga Pokémon, con los procesos compositivos que se aprecian en las músicas de pelea de los distintos juegos. También se presentó un análisis sobre ciertos parámetros que afloran en el análisis de la sonorización de peleas en distintos títulos, y sus efectos en cómo vivimos el conflicto y construimos su significado al jugar.

Este primer simposio específico sobre la materia es un paso en la consolidación del estudio sistemático y crítico de esta manifestación cultural, y a la producción de conocimiento sobre el tema en español. Si bien los videojuegos son un medio que no es reciente, su abordaje teórico ha sido principalmente desde la visualidad, lo que, sumado a la barrera del idioma, hace que sea relevante continuar en este esfuerzo. Así, esta conversación se activa y dinamiza, y estas actas colaboran con que se pueda abordar colectivamente los problemas que son específicos de los videojuegos y sus escuchas, lo que a su vez aporta en la comprensión de nuestra sociedad.

El *Poder Oculto* de Junichi Masuda: Perspectivas sobre el ethos musical del compositor a partir de su presencia en línea.

Igor Coelho Arantes Santana Marques
Universidad Austral de Chile

Resumen

Dada la escasez de escritos académicos sobre la música de *Pokémon*, esta ponencia procura determinar el potencial musicológico del blog *Hidden Power of Masuda* (*El poder oculto de Masuda*). Asimismo, este primer acercamiento triangula los contenidos del blog con otras fuentes en línea sobre Junichi Masuda, compositor y posteriormente director de los juegos principales de la franquicia *Pokémon*. Se establece que 29 de los 245 artículos de *Hidden Power* incluyen contenidos que podrían incrementar discusiones sobre el proceso creativo, las características estilísticas definitivas y la importancia de las pistas de batalla de Masuda. Luego, se explora en mayor detalle las implicaciones de los artículos de *Hidden Power* que más contribuyen hacia la compreensión del impacto de Masuda sobre la consistencia (y osificación) de la identidad sonora de la franquicia.

Palabras clave: Pokémon, Junichi Masuda, Hidden Power of Masuda, JRPG, música de batalla.

Resumo

Considerando a escassez de escritos acadêmicos sobre a música de *Pokémon*, esta apresentação procura determinar o potencial musicológico do blog *Hidden Power of Masuda* (*O poder oculto de Masuda*). Adicionalmente, esta primeira aproximação triangula os conteúdos do blog com outras fontes online sobre Junichi Masuda, compositor e posteriormente diretor dos jogos principais da franquia *Pokémon*. Estabelece-se que 29 dos 245 artigos de *Hidden Power* incluem conteúdos que poderiam incrementar discussões sobre o processo criativo, as características estilísticas definitivas e a importância das pistas de batalha de Masuda. Logo, explora-se em maior detalhe as implicações dos artigos de *Hidden Power* que mais contribuem à

compreensão do impacto de Masuda sobre a consistência (e ossificação) da identidade sonora da franquia.

Palavras-chave: Pokémon, Junichi Masuda, Hidden Power of Masuda, JRPG, música de batalha.

Igor Coelho Arantes Santana Marques

Compositor, intérprete, investigador y académico de la Universidad Austral de Chile (UACh). Es doctor en composición musical por la Universidad Estatal de Nueva York en Buffalo, Estados Unidos. E-mail: coelhoigor@gmail.com

Inicialmente contratado para encargarse de la música y de los efectos sonoros, el papel de Junichi Masuda en Game Freak evolucionó en el cambio del milenio luego del éxito global de la primera generación de juegos *Pokémon*.[1] Como el heredero creativo de Satoshi Tajiri, el creador de *Pokémon*, Masuda dirigió la mayoría de los lanzamientos principales de la serie entre 2002 y 2021, volviéndose una de las principales fuerzas moldeadoras de la franquicia hasta hace unos meses atrás, cuando renunció a su cargo de director de Game Freak. A pesar del aumento de sus responsabilidades en esos años, Masuda continuó a contribuir temas originales para diversos títulos de la serie y la presencia en línea del compositor durante este período refleja sus prioridades divididas.

Justo antes del lanzamiento de *Pokémon Esmeralda* (2004), Masuda comenzó a bloguear. Activo entre 2004 y 2015, mientras Masuda era la persona que más ejercía influencia sobre *Pokémon*, el blog *Hidden Power of Masuda*[2] contiene 245 breves pasajes[3] que incluyen observaciones cotidianas, actitudes sobre diseño de juego, anécdotas de los bastidores de producción, promociones de lanzamientos y notas esporádicas sobre la música de los juegos. Aunque escasos, estos artículos de *Hidden Power* relacionados con música proporcionan un pequeño vislumbre de las perspectivas del compositor sobre sus obras musicales sin par entre los recursos disponibles en la web. Hay otros recursos en línea que complementan *Hidden Power*, como las entrevistas que Masuda ha dado a medios de noticias de videojuegos y las

[1] Simon Parkin, «Pokémon – from bugs to blockbuster,» *Games* (blog), *The Guardian*, 11 de octubre, 2013, https://www.theguardian.com/technology/gamesblog/2013/oct/11/pokemon-blockbuster-game-technology (Acceso: 25 de junio, 2023).

[2] Junichi Masuda, *Hidden Power of Masuda: Director's Column* (blog), https://www.gamefreak.co.jp/blog/dir_english/index.html (Acceso: 25 de junio, 2023).

[3] Si bien la lista de publicaciones va hasta el 244, hay dos entradas bajo el número 64.

transcripciones comentadas de Mark Benis,[4] pero esto sería todo. De algún modo, las pocas menciones sobre la música de *Pokémon* que aparecen en el cuerpo académico son puramente incidentales, lo que redobla la necesidad de triangular *Hidden Power* con otras fuentes de la web para determinar su potencial y limitaciones como una herramienta para entender la música de Masuda a partir de la perspectiva del propio compositor.

Varios artículos dentro de este ya reducido subconjunto se centran en el proceso creativo de Masuda. En los Nos 40, 89, 99, 108 y 157, él compartió que las situaciones más fructíferas para la generación de nuevas ideas se dan en sus viajes diarios por tren[5] y cuando se baña.[6] Encontrándose en estos ambientes propicios, él se enfoca intensamente en una melodía y le da vueltas en su mente hasta que también pueda imaginar el bajo y la batería. Finalmente, enciende el ordenador y transcribe el tema a un programa de notación,[7] considerando atentamente cada nota, matiz y control de volumen.[8]

Masuda dedicó otra porción de los artículos de su blog a sus valores como compositor y diseñador y a las experiencias formativas que los definieron. Una tónica común es la defensa de un diseño de juego que está al alcance de personas de todas las edades. En el No 4, Masuda rechazó la percepción de que *Pokémon* fuera un juego infantil[9], explicando que el éxito de *Pokémon* es en realidad multi-generacional porque evita complejidades superfluas para mantenerse asequible sin sacrificar mecánicas entretenidas. Masuda cree lo mismo acerca de la música: universalidad de apelo es deseable y correlacionada con simpleza técnica y previsibilidad. Esto significa que

---

4 Mark Benis, *Pokémon Red and Blue*, 2016, disponible en «How to transcribe retro video game music,» *Mark Benis* (blog), 4 de noviembre, 2018, archivado en http://web.archive.org/web/20180728053120/https:/www.markbenis.com/blog/ (Acceso: 25 de junio, 2023).

5 Masuda, «No. 40,»*Hidden Power*, 3 de junio, 2005, https://www.gamefreak.co.jp/blog/dir_english/2005/06/index.html (Acceso: 25 de junio, 2023).

6 Masuda, «No. 157,» *Hidden Power*, 12 de enero, 2010, https://www.gamefreak.co.jp/blog/dir_english/2010/01/index.html (Acceso: 25 de junio, 2023).

7 Ben Hanson, «Pokémon's Music Master: The Man Behind The Catchiest Songs,» *Game Informer*, 13 de mayo, 2004, https://www.gameinformer.com/b/features/archive/2014/05/13/pokemon's-music-master-the-man-behind-the-catchiest-songs.aspx (Acceso: 25 de junio, 2023).

8 Masuda, «No. 89,» *Hidden Power*, 18 de junio, 2006, https://www.gamefreak.co.jp/blog/dir_english/2006/06/index.html (Acceso: 25 de junio, 2023).

9 Christian Nutt, «The art of balance: Pokémon's Masuda on complexity and simplicity,» *Gama Sutra*, 3 de abril, 2009, https://www.gamasutra.com/view/feature/132371/the_art_of_balance_pokémons_.php (Acceso: 25 de junio, 2023).

Game Freak ha cuidado para que la música de *Pokémon* no sea demasiado exigente, especialmente en espacios sin amenazas como poblaciones y dentro de edificios amistosos como Centros Pokémon.[10] Más bien, las pistas en estos lugares deben emular canciones infantiles, un género musical que Masuda admira por su alcance universal.[11]

El tema «Centro Pokémon», por ejemplo, con su melodía diatónica repetitiva, acompañamiento estable y acordes convencionales podría ser calificado como «trivial», pero su fortaleza reside en cómo fácilmente establece un ambiente tranquilizador en un espacio seguro dentro del juego.[12]

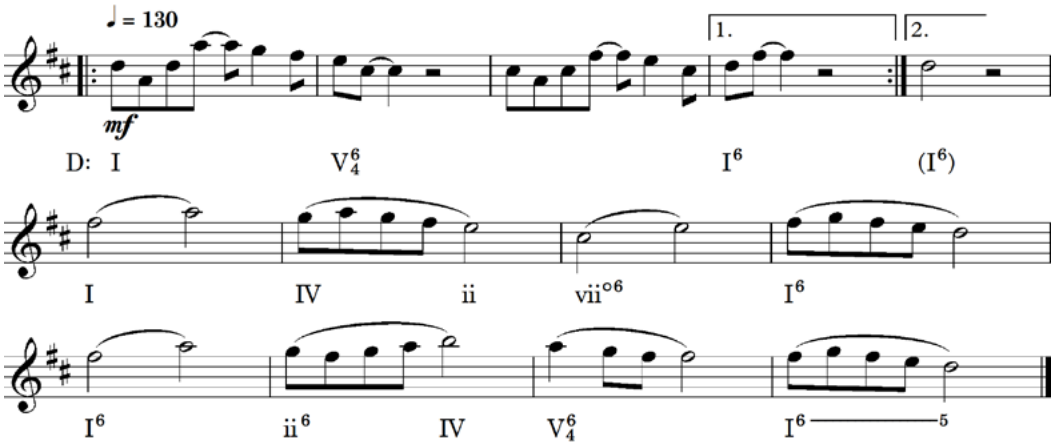


Figura 1: El tema del «Centro Pokémon» por Junichi Masuda y transcrito y anotado por el autor.

Este abordaje confortable en «Centro Pokémon» satisfiso Game Freak a tal punto que el estudio incluyó este mismo tema en *todos* los juegos de la serie principal desde los títulos de la primera generación. Esta uniformidad ejemplifica otra de las filosofías de diseño de Masuda: evitar riesgos innecesarios. Como afirmó en el No 29, creadores deben preocuparse menos sobre innovaciones y más sobre diseñar «estructuras duraderas» que sobrevivirán la prueba del tiempo.[13] Masuda seguramente sintió que *Pokémon* ya había sido edificado sobre estas «estructuras duraderas» cuando

[10] Hanson, «Pokémon's Music Master.»

[11] Masuda, «No. 4.», *Hidden Power.*

[12] Benis, *Pokémon Red and Blue*, 25.

[13] Masuda, «No. 29», *Hidden Power*, 27 de diciembre, 2004, https://www.gamefreak.co.jp/blog/dir_english/2004/12/index.html (Acceso: 25 de junio, 2023).

heredó la franquicia, ya que cada juego subsecuente de la serie principal que dirigió siguió las mismas tramas y mecánicas, salvo por retoques mínimos y esporádicos.

Esta adherencia a lo probado y aprobado se extiende a la voz compositiva de Masuda y, consiguientemente, a la identidad sonora de la franquicia. Así como él fomentó consistencia de un título de la serie principal al siguiente en términos de mecánicas, gráficos, historia, etc. también promovería un consenso mayormente no-verbal en Game Freak según el cual los que heredaron el trabajo de componer las bandas sonoras de la 2ª generación en adelante sabían que deberían preservar la «esencia» de los primeros juegos[14] y, en consecuencia, ejercían un autocontrol editorial y entregaban ideas que sabían que Masuda aprobaría de cualquier manera.[15] Este «sonido *Pokémon*» refleja los rasgos más salientes de la voz compositiva distintiva pero calcificada de Masuda, resultado de su experiencia en los tres proyectos pre-*Pokémon* de Game Freak. Aquí se observan dos mitades contrastantes pero complementarias de lo que sería el «sonido *Pokémon*»: la primera, el cómodo lenguaje diatónico basado en patrones regulares como el de «Centro Pokémon». Tanto *Quinty*, el título inaugural de Game Freak en 1989, como *Yoshi* (1991),[16] muestran la aptitud de Masuda para trabajar con temas armónicamente sencillos, ligeramente sincopados y construidos sobre estructuras melódicas y rítmicas recurrentes.

De hecho, Masuda afirmó en el No 31 que *Quinty* le proveyó una formación de composición tan sólida que él no sentiría la necesidad de cambiar su estilo o hábitos de trabajo posteriormente.[17] Un tiempo después, Masuda hasta volvió a visitar *Quinty* para recuperar algunas frases e incorporarlas a *Pokémon*,[18] como la que se muestra a seguir.

---

[14] Hanson, «Pokémon's Music Master.»

[15] Shinji Miyazaki, *TV Anime Pocket Monsters Original Soundtrack 1997-2010* (libreta de CD), ZMCP-5452, 2010. Traducción al inglés disponible en https://www.pocketmonsters.net/content/Miyazaki_Interview_Anime_OST (Acceso: 25 de junio, 2023).

[16] Masuda, «No. 76», *Hidden Power*, 16 de marzo, 2007, https://www.gamefreak.co.jp/blog/dir_english/2007/03/index.html (Acceso: 25 de junio, 2023).

[17] Masuda,«No. 31», *Hidden Power*, 24 de enero, 2005, https://www.gamefreak.co.jp/blog/dir_english/2005/01/index.html (Acceso: 25 de junio, 2023).

[18] Game Watch, «Finally, the NES masterpiece 'Quinty' is back!,» 2 de julio, 2014, https://game.watch.impress.co.jp/docs/news/655639.html. Traducido al inglés por Shmuplations, http://shmuplations.com/quinty/ (Acceso: 25 de junio, 2023).

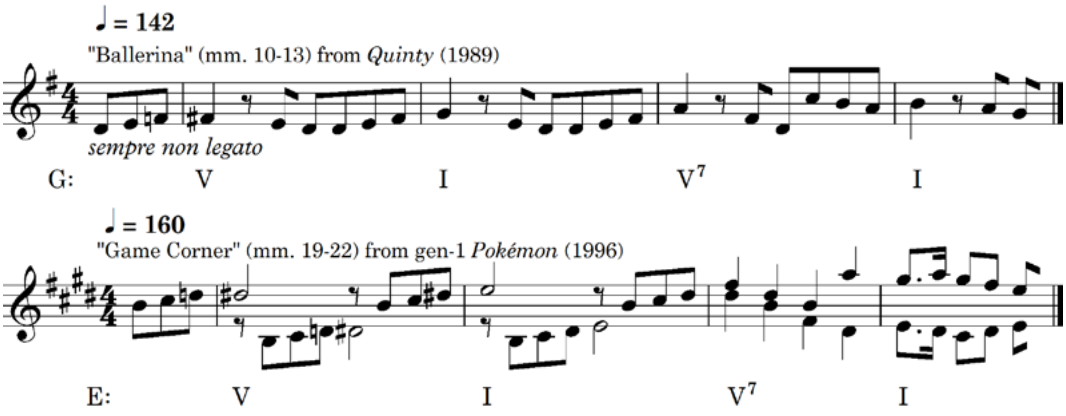


Figura 2: Comparación de «Ballerina» y «Game Corner», ambas de Junichi Masuda y transcritas y anotadas por el autor.

La otra mitad del «sonido Pokémon» se ejemplifica en la banda sonora del tercer juego de Game Freak, *Pulseman* (1994), el cual habita un mundo sonoro totalmente distinto. Repetitividad también fue importante en *Pulseman*, pero considerando la trama más siniestra del juego, la melodiosidad diatónica de *Quinty* y *Yoshi* se remplazó por armonías modales, un uso conspicuo de gestos cromáticos y modulaciones directas.

Masuda también recicló materiales de *Pulseman* en *Pokémon Diamante* y *Pearla* (2006), como se muestra en la comparación de «Neo Tokyo» y «Batalla! (Rival)» en el Ejemplo 3.

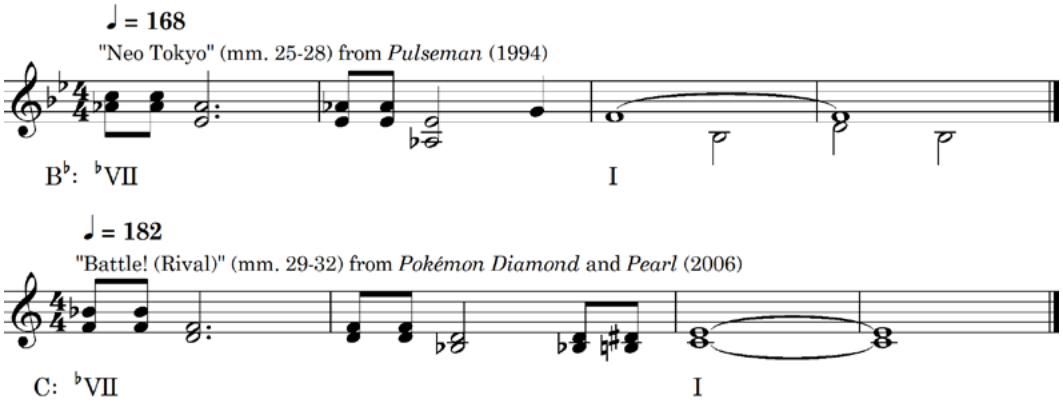


Figura 3: Comparación de «Neo Tokyo» y «Batalla! (Rival)», ambas de Junichi Masuda y transcritas y anotadas por el autor.

Durante las casi dos décadas en que actuó como director de la serie, Masuda insistió en ser el encargado de los temas de batalla para todas las generaciones de los juegos principales justamente para asegurarse que esa cualidad *Pulseman* no se perdiera.[19] Es ahí donde *Hidden Power* ofrece lo más valioso que tiene, en sus pocos artículos que iluminan la relación territorial de Masuda con la música de batalla de *Pokémon* en su tiempo como director de la serie. Al considerar la omnipresencia de las batallas (y de la música de batalla) en *Pokémon*, se entiende mejor la territorialidad y el abordaje poco aventurero de Masuda porque tienen tanto que ver con las expectativas del género y la consistencia de la franquicia como con sus gustos personales. Como lo dijo Juan Pablo Fernández-Cortéz (2020), la inmersión exitosa en videojuegos depende de la facilidad con que los jugadores pueden identificar e interpretar precisamente los códigos sonoros que encuentran por medio de un proceso de establecimiento de relaciones intertextuales entre esos sonidos y otros lugares comunes como clichés de género, los lanzamientos anteriores de la franquicia y otros momentos en ese mismo juego. De este modo, la repetición hace con que las señas sonoras y musicales se conviertan en significantes expeditos de las asociaciones que se desenvuelven a partir de las interacciones jugador-juego sin exigir un esfuerzo mental mayor de lo necesario (Grasso 2020). Esta previsibilidad parece contener una importancia aun más particular en JRPGs, ya que los fanáticos de este género sienten un fuerte apego a sus tropos de narrativa y de construcción de mundos y encuentran solaz al reconocer una experiencia lúdica familiar (Pelletier-Gagnon 2018).

Pese a su sobresalencia, Masuda solo dedicó tres artículos de *Hidden Power* a sus temas de batalla: No 133 sobre la batalla contra Giratina en *Pokémon Platina* (2008) y Nos 212 y 215 sobre las batallas contra Ghetsis y contra N en *Pokémon Negro* y *Blanco* (2010), respectivamente. El No 215 el más pormenorizado, y aunque no siempre coherente, se destaca por su grado de autoconsciencia analítica y revela un compositor que se involucra en las minucias paramétricas de su música, cuidando para que su creatividad estuviera contenida dentro de un marco de precedentes y técnicas preestablecidas—tal como lo hizo con los juegos que dirigió, cada uno una actualización cuidadosa de una fórmula predeterminada.

Finalmente, Masuda produjo un número de artículos de relevancia marginal a la investigación de su ethos compositivo. Los Nos 16, 126, y 152 se refieren a puntos técnicos de hardware. En el No 200, Masuda describió cómo diseñó

[19] Masuda, «No. 172», *Hidden Power*, 5 de agosto, 2010, https://www.gamefreak.co.jp/blog/dir_english/2010/08/index.html (Acceso: 25 de junio, 2023).

el timbre «pi-ding» de desplazamiento de conversaciones en los primeros juegos.[20] Otro subconjunto de artículos –los Nos 61, 193, 196, 208, 209, 211 y 236– tratan de eventos que involucraron *Pokémon* y música, como conciertos, eventos oficiales y producciones cinematográficas.

Hidden Power contiene 216 otros artículos que no tratan de música directamente. En contraste, el potencial del contenido en línea en japonés por y sobre Masuda sigue mayormente sin explorar y puede contener pequeños tesoros indisponibles en otros idiomas. Sea como fuere, los investigadores que deseen cerrar la laguna de un cuarto de siglo entre el tremendo impacto cultural de *Pokémon* y un estudio serio de su música se podrían valer de los extractos más interesantes de *Hidden Power* en conjunto con trozos útiles de otras fuentes en línea, pero tendrán que necesariamente depender de sus propios hallazgos y perspectivas y comprometerse atentamente con el creciente cuerpo de investigación ludomusicológica.

Referencias bibliográficas

Grasso, Julianne. 2020. «Music in the Time of Video Games: Spelunking Final Fantasy VII,» en Gibbons, William y Steven Reale (eds.), *Music in the Role-Playing Game: Heroes & Harmonies*. New York: Routledge.

Juan Pablo Fernández-Cortéz. 2020. «Ludomusicología: normalizando el estudio de la música de los videojuegos». *Anuario Musical*, No.75: 181-199.

https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2020.75.09

Pelletier-Gagnon, Jérémie. 2018. «'Very much like any other Japanese RPG you've ever played': Using undirected topic modelling to examine the evolution of JRPGs' presence in Anglophone web publications,» *Journal of Gaming and Virtual Worlds*, Vol.10, No.2: 235-148. https://doi.org/10.1386/jgvw.10.2.135_1

[20] Masuda, «No. 200», *Hidden Power*, 8 de agosto, 2011, https://www.gamefreak.co.jp/blog/dir/2011/08/index.html, traducido por el autor.

Parámetros de representación sonora del conflicto en juegos de rol de Super Nintendo

Ariel Grez
Universidad de Santiago de Chile

Resumen

En la presente ponencia, se presentan los resultados de la comparación entre distintas investigaciones previamente realizadas, en las cuales se realizaron estudios comparativos sobre la representación sonora del conflicto en videojuegos, buscando comprender cómo este factor determina la construcción de la experiencia interactiva y ética de los combates. Esta revisión se realizó en juegos de rol lanzados entre 1994 y 1996. Mediante este estudio, se hallaron 4 factores en los cuales las sonoridades del combate determinan la experiencia: 1) La presencia de incentivos o desincentivos sonoros ante ciertas acciones, violentas o no, 2) los efectos de la música y sonido en la percepción del paso del tiempo, 3) los efectos del nivel sonoro en la percepción de la relación territorio-conflicto y, 4) la caracterización sonora de los enemigos como sujetos. Se espera que estos hallazgos puedan colaborar con futuros análisis de títulos en los que aparezcan combates.

Palabras clave: ludomusicología, super nintendo, conflicto, RPG

Resumo

Neste artigo, são apresentados os resultados da comparação entre diferentes investigações realizadas anteriormente, nas quais foram realizados estudos comparativos sobre a representação sonora do conflito em videogames, buscando entender como esse fator determina a construção do interativo e experiência ética. da luta Esta revisão foi realizada em jogos de RPG lançados entre 1994 e 1996. Por meio deste estudo, foram encontrados 4 fatores em que os sons de combate determinam a experiência: 1) A presença de incentivos ou desincentivos sonoros para determinadas ações, violentas ou não , 2) os efeitos da música e do som na percepção da passagem do tempo, 3) os efeitos do nível sonoro na percepção da relação entre território e conflito, e 4) a caracterização

sonora dos inimigos como sujeitos. Espera-se que essas descobertas possam contribuir para análises futuras de títulos que apresentam combate.

Palavras-chave: ludomusicologia, super nintendo, conflito, RPG

Ariel Grez

Es cantautor, clarinetista y arreglista, investigador, docente, gestor y productor. Actualmente, es estudiante del Doctorado en Estudios Americanos de la Universidad de Santiago de Chile. Ha desarrollado distintos proyectos sobre música, audio y escucha en videojuegos, que es su principal línea de estudio. Email: arielgrezv@gmail.com

Parámetros de representación sonora del conflicto en juegos de rol de Super Nintendo

En la presente ponencia realizaré una revisión y síntesis de trabajos previos, con el objetivo de ahondar en la comprensión de cómo la dimensión sonora de los videojuegos determina la experiencia de jugarlos. En específico, revisé la representación y negociación sonora del conflicto en las mecánicas de combate de seis juegos clásicos de rol de Super Nintendo utilizando como territorio de análisis las peleas que en ellos se desarrollan. Ya que las peleas son una de las experiencias más comunes y repetitivas en este tipo de títulos, analizarlas resulta instrumental para comprender el fenómeno que nos convoca. Mediante este ejercicio, identificaré ámbitos en los cuales el audio de los videojuegos afecta la vivencia del conflicto.

He realizado distintas investigaciones que se han plasmado en ponencias centradas en la relación entre la experiencia sonora, la representación visual, el contexto narrativo, y las mecánicas de juego, aspectos que se entrelazan dadas las características propias del medio del videojuego. En dicho tejido, el audio tiene un rol fundamental, y su análisis requiere considerar que no es lo mismo interactuar *con* el sonido que escucharlo, como lo propone Karen Collins (2013), por lo que no bastará con el análisis de sus bandas sonoras. Así, la presente propuesta bebe del subcampo que se ha denominado como ludomusicología (Kamp 2017), del cual toma aspectos metodológicos tales como la propuesta de *analytical play*, como una forma autoetnográfica de jugar y escuchar, complementada con ejercicios de autoregistros. Mediante estos ejercicios, se hace patente una noción de la escucha como una vivencia activa y multifactorial, y no como un proceso pasivo, por lo que abrazo el concepto de *modo de escucha* que nos plantea Ana Lidia Dominguez (2019), quien propone que la escucha es una construcción, que incluye aspectos

tanto de la corporalidad, como contextuales y de los medios a través de los que se realiza. Así, más que analizar música, nos interesa el entramado de significado que se teje en torno a la vivencia de jugar y escuchar, la cual es situada, además de cultural y tecnológicamente mediada.

Esto resuena con la propuesta de Martin Roth (2017), de cuya obra *Thought provoking play* extraigo dos argumentos que dieron forma a este estudio. El primero, que los videojuegos abren un espacio a una negociación en la cual los autores del videojuego sólo alcanzan a realizar una propuesta, objetivando su subjetividad en un código específico, que contempla un tejido de dinámicas de juego, diseño, música, arte y otros factores. Ese código está muerto si es que no se pone en acto, por lo que requiere siempre de alguien que juegue, y que eche a andar una máquina. Ésta a su vez también determina la experiencia, ya que no es lo mismo jugar en una consola conectada a una pantalla y parlantes de último modelo, que jugar en el metro en un celular. Así, quien juega siempre co-crea la experiencia en tiempo real.

El segundo planteamiento de Roth, es que esta interactividad implica que el videojuego pone a quien lo juega en una posición de tomar decisiones. El autor considera que, en el contexto actual, la sociedad ha perdido la capacidad de pensar mundos alternativos, dado que existe un modelo imperante demasiado instalado. Así, los videojuegos, al disponer experiencias en mundos radicalmente diversos, abren la posibilidad de ejercitar la *imaginación política*, entendida como la capacidad de imaginar otros mundos posibles.

Por tanto, desde estas ideas, resulta de gran interés situarse en las mecánicas de combate de los juegos, ya que en ellas se toman múltiples decisiones sobre escenarios y personajes, en las cuales se expresan modos de vivir el conflicto, construyendo maneras y mundos diversos. Mi propuesta es que la dimensión sonora y musical de los videojuegos es un componente relevante de esta negociación, para lo cual resultará instrumental identificar ámbitos en los que esto se expresa.

Contexto de investigaciones previas

En el siguiente cuadro, presento los seis juegos que fueron analizados:

Juego	Año	Desarrolladora	Subgénero
Final Fantasy VI	1994	Square	JRPG
Tactics Ogre	1995	Quest	RPG Táctico
Terrangima	1995	Quintet	RPG Acción
Seiken Densetsu 3	1995	Squaresoft	RPG Acción
Chrono Trigger	1995	Square	JRPG
Fire Emblem 4	1996	Squaresoft	RPG Táctico

Tabla 1: Individualización de los títulos analizados

Para poder proseguir, quisiera establecer las similitudes y diferencias entre estos títulos, que son también los criterios por los cuales fueron seleccionados. En primer lugar, todos ellos son títulos lanzados entre 1994 y 1996 para la consola de Súper Nintendo, y son parte del gran género de los juegos de rol, o RPG por sus siglas en inglés, que tienen como características principales la centralidad en la narrativa, que por las limitaciones técnicas de la época, se hace presente a través de texto en pantalla. En ellos usualmente un grupo de protagonistas debe superar distintas pruebas viajando a través de un mundo variopinto, derrotando enemigos y ganando aliados. También me atrevería a decir que todos ellos son parte del canon de los videojuegos, aclamados críticamente y que influyeron en el desarrollo del género. Se diferencian principalmente en torno a cuál subgénero pertenecen, con representación de JRPG, RPGs tácticos y RPG de acción. Los primeros, podríamos decir que se caracterizan por la vista desde arriba y por contar con combates por turnos con una vista en la que se recorta el cuadro específico donde se combate, mientras que en el segundo se representa el terreno completo donde tiene lugar el conflicto, en un combate también por turnos, pero donde las posiciones relativas de los personajes son determinantes para la resolución de las acciones. Finalmente, en los RPG de Acción no existe una dinámica de turnos, sino que el grupo controlado por quien juega navega por el mapa mientras tiene encuentros con sus enemigos.

Las 4 variables, ejemplificadas

En las pesquisas realizadas, pude dar con cuatro ámbitos que determinan la experiencia de quien juega y su relación con el conflicto, en los que se despliegan distintas formas de interactuar que son tensionadas por el audio.

Éstas son:

- Incentivos ante determinadas acciones
- Sonido y paso del tiempo
- Sonido, territorio y conflicto
- Caracterización del oponente como sujeto/objeto

A continuación una selección de ejemplos de mecánicas que sirven para ilustrar esta propuesta de ámbitos, que puede tener utilidad para futuros estudios sobre conflicto y videojuegos.

Incentivos ante determinadas acciones: Fanfarreas

Abriremos este análisis con una de las cuñas más reconocibles de los videojuegos, y que lo es precisamente por que es parte de la literatura musical fuera de los videojuegos: y me refiero a las fanfarreas. Iniciaré por aquellas que suenan cuando se finaliza un combate, como ocurre por ejemplo en Final Fantasy VI. Su sentido es tan evidente, que de inmediato marca la experiencia de finalizar un conflicto específico, con una carga positiva de afirmación y victoria. Tal vez sorpresivamente, de los juegos analizados, Final Fantasy VI es el único en el cual la fanfarrea suena luego de cada combate, estando en otros casos sólo reservada para los jefes, o para la subida de nivel de los personajes. En otros juegos, simplemente no existe, como es el caso de Chrono Trigger o Terranigma. La presencia de una fanfarrea evidente, refuerza la necesidad de finalizar el conflicto y conseguir una recompensa, y en el caso de que suene luego de cada combate, también los delimita. Es decir, separa claramente la pelea de otras mecánicas, lo que nos aproxima a una vivencia del conflicto como algo episódico, encapsulado y cuya finalización mediante el ejercicio de acciones contra los otros personajes es premiado.

Incentivos ante determinadas acciones: Mejora de personajes o subida de nivel

Existe un hito que es transversal a la mecánica de los seis juegos, la subida de nivel, que es fundamental para las mecánicas de los RPG, ya que a través de ella los personajes mejoran y se puede avanzar en la historia. De todos ellos, Chrono Trigger y Terranigma cuentan con sonorizaciones muy escuetas de la subida de nivel. En el otro extremo, se encuentran los otros títulos que utilizan fanfarreas. Destaca encuentra Fire Emblem 4, donde luego de eliminar cualquier otro personaje, que siempre son seres

humanos, existe un sonido de acumulación por cada punto de experiencia ganado, del 1 al 100. Esto cierra cualquier episodio de combate resuelto, y dado que es acumulativo, el sonido es más extenso cuánta más experiencia se obtiene. Así, se delinea un tipo de mecánica de combate donde el premio sonoro por eliminar a a alguien es inmediato, reiterativo y constante, y que cuando rebasa cierto límite desencadena una mejora, acompañada de la ya mencionada fanfarrea, para todavía mayor refuerzo. Esto es largamente diferente de los dos primeros juegos, donde la subida de nivel, por no estar tan marcada, parece más bien algo anecdótico.

Sonido y paso del tiempo: Sonido de cursores en JRPG

Uno de los sonidos que más se escuchan en un juego por turnos, y tal vez el más fácil de ignorar, es el del cursor al moverse por los distintos menús. Esto, además de implicar una necesaria retroalimentación sonora para quien juega, en un contexto visual que puede ser más bien estático, también informa sobre el agotamiento de uno de los recursos más relevantes en Chrono Trigger y Final Fantasy VI: el tiempo. Si bien la batalla es por turnos, las acciones de los personajes se ordenan en tiempo real, por lo que mientras se decide la acción, los personajes corren riesgo de sufrir ataques. La persistencia de estos sonidos es un indicador de modos de jugar, siendo más eficiente el escucharlo la menor cantidad de veces, lo que se puede lograr anticipando escenarios y tomando rápidas decisiones. Por el contrario, escucharlo mucho es reflejo de duda y genera ansiedad en quien juega. Así, jugar de manera eficiente implica evitar este sonido, lo que incentiva un abordaje calculador del conflicto.

Sonido y paso del tiempo: Transiciones

En todos estos juegos se navega a través de distintos paisajes y escenarios. En dos de ellos, los combates ocurren en pantallas especiales para representar el conflicto. Al iniciarlos, sencillamente existe un momento de teletransporte a otra visualización, con otra forma de representar el territorio en el que se está, y también con una música de fondo totalmente distinta. Esto genera una sensación de pausa en la travesía, y un foco único en la acción del combate mientras éste dura. Este foco, también por otra parte genera un desarraigo con respecto a la situación anterior. Es decir, la acción conflictiva está en un contenedor representacional específico. En otros casos, el combate tiene lugar directamente en la escena que se atraviesa, con la excepción de Tactics Ogre, donde no existen escenarios que no sean

de combate. En el ámbito sonoro esto está tratado de diversas maneras, donde en el último caso la jugabilidad siempre está musicalizada en modo de conflicto, es decir, el territorio siempre es espacio de pelea. Por otra parte, también existe la estrategia contraria, con Terranigma y Seiken Densetsu 3, juegos que, salvo algunas peleas, no tienen música específica de combate, y el conflicto ocurre siempre musicalizado por las cuñas que corresponden a cada mapa, lo que vincula el conflicto a la travesía, sin encapsularlo, sino que lo asocia al viaje.

Sonido y paso del tiempo: Navegación

En 4 de los juegos controlamos directamente a nuestro personaje por el mapa. Sin embargo, en tres de ellos esto no genera ningún tipo de sonido, lo cual es muy distinto en Seiken Densetsu 3, donde cada paso suena, y suena distinto dependiendo del material del piso representado. Esto, que continua ocurriendo durante los combates, aporta arraigo del conflicto, donde cada paso es decidido por quien juega y tiene una consecuencia sonora específica que entrega retroalimentación. Esto aporta a la representación de que el avatar está en un mapa, y que el conflicto ocurre en el mundo mismo donde convive con otros personajes, y no en una dimensión aparte. Por otra lado, en Terranigma encontramos la estrategia opuesta: sólo está sonorizado el choque con una pared u obstáculo, que si bien es una propuesta que existe en los otros títulos, acá cobra una especial relevancia por el hecho del control en tiempo real del personaje durante los combates. Es un juego donde detenerse en la pelea es equivalente a recibir daño y eventualmente ser derrotado, por lo que poner un sonido cuando chocas es más bien una advertencia, una señal del error que genera incluso una reacción corporal en quien juega, que buscará enmendarlo. Esto contribuye con una forma de enfrentar el conflicto que no es la búsqueda sólo de las mejores estrategias para anular al adversario, sino que es el medir los propios movimientos para no errar, y no generar aperturas.

Caracterización del oponente como sujeto/objeto: Voces de los personajes

En todos estos juegos, nos enfrentamos constantemente a otros personajes, existiendo una diferencia fundamental en algunos, donde los personajes gritan al morir. Éste es precisamente el caso de Tactics Ogre. Sin embargo, existe una diferencia fundamental: en Tactics Ogre los gritos se usan para todos y todas las personajes, mientras que en Fire Emblem 4 se reservan para ser usados en la representación de la muerte de los personajes de tu

bando, mientras que la muerte de los enemigos sólo está sonorizada con un desvanecimiento genérico, al igual que todos los enemigos de Chrono Trigger y Final Fantasy VI. Volviendo a Fire Emblem 4, esto genera una clara diferencia en la cualidad de los enemigos, que gráficamente están representados muy similarmente a los aliados. Así, estas simples voces implican una gran diferencia, reconociendo al calidad de sujeto a tus aliados militares, y limitando a los enemigos a meros objetos a erradicar, de igual modo que ocurre en los juegos en los que todos los enemigos suenan igual.

Conclusiones provisorias

Si bien existen numerosos ejemplos, es imposible abordarlos en este formato breve. Sin embargo, en base a ellos ya podemos apreciar que las estrategias de sonorización de las mecánicas de juego tienen un efecto en el cómo se articulan los conflictos, tensionando el nivel narrativo (la historia contada) o representacional (lo que se ve y suena). Así, las decisiones tomadas en este ámbito permiten proponer formas de conflicto que son diversas, y que afectan el cómo quien juega se incorpora en el mundo del juego, lo que se expresa en sus combinatorias con las distintas mecánicas de combate, en base a las cuales quien juega despliega su agencia para co-crear la experiencia resultante.

Hablo de combinaciones de mecánica/sonido que generan desde conflictos aislados en la comodidad de una pantalla exclusiva para ello (sin consecuencias para el mundo representado) a otros donde la eliminación de un enemigo resuena en un grito lleno de reverberación. Desde otros donde la finalización de la pelea gatilla efectos sonoros asociados transversalmente a la victoria, contra otros donde no se puede distinguir sonoramente donde empieza una pelea y termina otra. Estos 4 ámbitos si bien responden a un análisis inicial, considero proveen de una herramienta para revisar otros juegos, buscar relaciones y tensionar otros aspectos. Así, puede que un juego de narrativa pacifista, esté sonorizado de una forma que que alienta la rápida resolución de los conflictos mediante la eliminación de personajes, o uno que esté ambientado y narrado con especial atención a las temáticas de la ecología, no tenga ninguna forma sonora de señalar cuando un animal haya sido eliminado. Por ahora iniciaré este trabajo proponiendo los ámbitos, dejando para futuros esfuerzos el abordar a la vez las consideraciones sobre la coherencia narrativa y funcional de los sonidos, lo cual además requerirá de nuevos análisis de casos con metodologías específica, lo que me apronto a realizar en futuros estudios.

Finalmente, y en la perspectiva política que propone Martin Roth, considero relevante realizar estos análisis, como una forma de comprender cómo imaginamos sociedad y vivimos sociedad imaginada. Por tanto, se hace de interés visitar el medio del videojuego y su audio incluyendo estas aristas, no sólo para tener mayor claridad no sólo de los códigos de este medio y cómo funcionan, si no que para comprender las subjetividades que construimos como comunidad.

Referencias bibliográficas

Collins, Karen. 2013. *Playing with sound: a theory of interacting with sound and music in videogames*. London: The MIT Press.

Domínguez Ruiz, Ana Lidia. 2019. «El oído, un sentido, múltiples escuchas. Presentación del dosier Modos de Escucha», *El oído pensante*. Vo.7, No.2: 92-110.

Kamp, Michiel. 2017. *Summers, Tim y Sweeny, Mark, Ludomusicology. Approaches to Videogame Music*. Sheffield: Equinox Publish Ltd.

Roth, Martin. 2017. *Thought-provoking play. Political philosophies in science fictional videogames spaces from Japan*. Pittsburg: Carnegie Mellon University: ETC Press.

SIMPOSIO 10

Rutas musicales del Atlántico Negro en América Latina

Coordinadorxs
Dra. Berenice Corti (Grupo de Estudios en Músicas y Artes Afrobrasileñas en Buenos Aires
GEMAA BA - Instituto de Investigación en Etnomusicología de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales Universidad de Buenos Aires)
Dr. Noel Allende Goitía (Colectivo de Estudios Musicales de Puerto Rico)

«Rutas musicales del Atlántico Negro en América Latina» es un simposio centrado en la experiencia de la Diáspora Africana desde la perspectiva de los Estudios Atlánticos. Tiene como objetivo primario describir, explicar y analizar las músicas y el musicar afrodiaspórico en el espacio y tiempo que el historiador británico, de origen guayanés, Paul Gilroy llama «El Atlántico Negro» (1993). En dicha obra el autor realizó un aporte que desde el campo de los estudios culturales fue fundante de los estudios afrodiaspóricos, a través de la conceptualización de las «formas culturales transnacionales, estereofónicas, bilingües o bifocales originadas por –aunque no más de su exclusiva propiedad– que lxs afrodescendientes dispersaron dentro de las estructuras de sentimiento, producción, comunicación y memoria», en el transcurso de la trata esclavista como en migraciones posteriores (Gilroy 1993: 3). Dentro de estas formaciones que heurísticamente llama el mundo del Atlántico Negro, Gilroy destaca «el poder y la significación de la música [...] que ha crecido de manera inversamente proporcional a la limitada posibilidad expresiva del lenguaje» históricamente disponible para lxs afrodescendientes (Gilroy 1993: 74). El autor cita algunos ejemplos de rutas musicales transatlánticas como la de los Jubilee Singers y la de Jimi Hendrix, a partir de los cuales propone un debate sobre la necesidad de repensar la autenticidad musical que la idea de diáspora permite descentrar, tal como sucede en el jazz, el hip hop y el *soul*, entre otros.

En los últimos años también se han producido distintos acercamientos a las músicas del Atlántico Negro desde una mirada situada en América Latina como en José Jorge de Carvalho (2002, 2003), Ferreira (2008), Guerreiro (2010), Allende Goitía (2014) y Corti (2015); los cuales señalan, entre otros aspectos, la necesidad política de incorporar a la idea de Atlántico Negro las condiciones de asimetría norte-sur, ampliando su cartografía a través de estudios que den cuenta de la fractalidad afroatlántica. En este sentido, la apertura conceptual que propone Gilroy habilita distintas líneas de investigación y reflexión sobre las músicas de ida y vuelta de las Américas y las naciones del continente africano, en un campo que necesita actualización y perspectivas en eventos alternos de globalización que las industrias de reproducción y replicación no anticiparon. El Atlántico Negro ha sido, y sigue siendo, una región caracterizada por la trashumancia devenida de la migración forzada por circunstancias económicas, políticas o sociales, que han forjado y formado tradiciones musicales transnacionales y trans regionales, además de los consabidos procesos de criollización, transculturación, apropiación y fertilización cruzada de géneros Afrodiaspóricos. Esos movimientos humanos se han dado a un nivel que han

escapado de las ofertas discursivas de la industria cultural global, o que en su defecto fueron capturados por ésta de modos que también es preciso estudiar.

Las ponencias que siguen reúnen los trabajos de investigadorxs de Argentina, Brasil, Chile y Puerto Rico, quienes desde distintas perspectivas metodológicas y disciplinarias situadas en la región presentaron sus investigaciones alrededor de este eje articulador, con el objetivo de construir nuevas cartografías que muestren la naturaleza dinámica, a la vez compleja y, sobre todo, adaptativa de las músicas Afro-Atlánticas.

Referencias bibliográficas

Allende Goitía, Noel. 2014. *Las músicas Otras: Puerto Rico, el Atlántico Afro-diaspórico y otros ensayos de estudios culturales de la música*. San Juan de Puerto Rico: Ediciones Clara Luz.

Carvalho, José Jorge de. 2002. *Las Culturas Afroamericanas en Iberoamérica: Lo Negociable y lo Innegociable*. Brasília: Série Antropología 311: Universidade de Brasília.

_____. «La etnomusicología en tiempos de canibalismo musical. Una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas». *Trans, Revista Transcultural de Música*, No. 7.

Corti, Berenice. 2015. *Jazz argentino. La música «negra» del país «blanco»*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Ferreira, Luis. 2008. «Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Área de estudios de la presencia africana en América Latina». En: Gladys Lechini. (eds.). *Los estudios afroamericanos y africanos en America Latina. Herencia, presencia y visiones del otro*: 225-250. Buenos Aires: CLACSO.

Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness*, Harvard University Press, Cambridge, 1993.

Guerreiro, Goli. 2010. *Terceira diáspora. Culturas negras no mundo atlântico*. Salvador de Bahia: Corrupio.

Criações cênico-musicais nas bordas da cidade negra Salvador, atravessada por epistemologias brancas

Katharina Doring
LAB Koringoma UNEB

Resumen

El texto establece un diálogo entre un proyecto de educación musical al inicio de la trayectoria de la investigadora en un barrio popular negro de Salvador, señalando las semillas y problemáticas epistemológicas allí encontradas y retomadas a lo largo de un recorrido de dos décadas de investigación y acción musical y sociocultural que desembocan en el actual proyecto y grupo de investigación LAB Koringoma. El proyecto de investigación Koringoma, a través de metodologías de investigación cualitativa, se ha dedicado a cartografiar y debatir los territorios musicales y performativos de las matrices afro-baianas, para formular y reivindicar una educación y formación desde los saberes y prácticas musicales afro-diaspóricas.

Palabras clave: Música y educación corporal en la diáspora africana; prácticas y relaciones étnico-raciales en la educación musical en Bahía;

Resumo

O texto estabelece um diálogo entre um projeto de educação musical no inicio da trajetória da pesquisadora num bairro popular e negro em Salvador, apontando pelas sementes e problemáticas epistemológicas ali encontradas e retomadas ao longo de uma jornada de duas décadas de pesquisa e ação musical e sociocultural levando ao atual projeto e grupo de pesquisa LAB Koringoma. O projeto de pesquisa Koringoma, mediante metodologias de pesquisa qualitativa, tem se dedicado a mapear e debater os territórios musicais, performáticos de matrizes afro-baianas, para formular e reivindicar uma educação e formação a partir dos saberes e praticas musicais afro-diaspóricos.

Palavras-chave: Educação musical e corporal na diáspora africana; práticas e relações étnico-raciais na educação musical na Bahia;

Katharina Döring

Brasil (Universidade do Estado da Bahia). Professora adjunta: Artes, Música e Cultura; Etnomusicologia – Artes musicais da diáspora africana – LAB Koringoma UNEB. E-mail: katharina.doring@gmail.com

Introdução

Neste artigo proponho uma espécie de diálogo entre a pesquisa atual do grupo e projeto Koringoma (Döring 2022), com a primeira pesquis-ação e iniciação à pesquisa e prática cultural nos primeiros anos da minha moradia na Bahia, quando cursava licenciatura em música na EMUS-UFBA. Sou hoje professora e pesquisadora há mais de 20 anos na UNEB, aprofundando essas e outras questões e projetos de pesquisa, como na época quando era capoeirista e estudante de educação musical, procurando compreender o abismo entre a presença e excelência das culturas negras em Salvador e sua ausência nas instituições e nos processos de formação profissional de música, artes e educação em geral. Trago aqui a confluência de alguns caminhos percorridos nos anos 90 que geraram minha atitude de pesquisadora com propósito de intervenção nas estruturas racistas e excludentes, as quais comecei a estudar e formular a partir das suas vivências e práticas musicais.

O grupo de pesquisa Koringoma surge de três experiências-vivências na minha trajetória musical e acadêmica, nas áreas da educação musical e etnomusicologia, e recentes demandas e epistemologias dos estudos culturais, decoloniais e relações étnico-raciais. A primeira grande transformação pessoal e profissional – que me leva aos fundamentos e questionamentos desta pesquisa e tantos outros projetos e pesquisas realizados no âmbito das culturas e músicas populares e negras, com ênfase no samba de roda –, foi a iniciação na Capoeira, a partir do ano 1991 e da Capoeira Angola em especifico, a partir do ano 1993. A prática de musicalidades e corporeidades de matrizes africanas alavancou em mim uma mudança profunda interna, e ainda uma mudança de país e cultura, no ano 1994.

A segunda experiência transformadora foi minha atuação no Espaço Cultural dos Alagados no bairro Uruguai – Salvador, onde fui educadora musical voluntária durante dois anos e meio (entre 1997-1999), realizando também meu estágio de licenciatura com esta turma, buscando a prática e teorização da educação e cognição musical, embasadas nas musicalidades, corporeidades e valores identitários e afro-centrados, tanto na metodologia,

como nos repertórios e abordagens criativos, o que naquele tempo, de forma alguma, era incentivado como debate e realização prática nos cursos de licenciatura em música – sendo detalhada daqui mais em diante.

A terceira experiência, no âmbito acadêmico, aconteceu de forma paralela entre os anos 1997 e 1999, enquanto estudante participante do projeto de pesquisa S.A.M.B.A. – Sócio-antropologia da Música na Bahia, coordenado por Dr. Lívio Sansone e Dra. Ângela Lühning até o ano 2000. Durante estes anos, uma quantidade considerável de trabalhos de mestrado e doutorado nas áreas de antropologia, história, etnomusicologia, entre outros, foram orientados e realizados, culminando em cursos, palestras, artigos e na publicação do livro «Ritmos em Trânsito – Sócio-antropologia da Música na Bahia» (Sansonse 1998), com uma intensa troca de saberes, debates e ações em torno das musicalidades afro-baianas, africanas, e afro-diaspóricas.

O conjunto dessa fase intensa, apontou – ao longo dos anos de docência, pesquisa acadêmica entre etnomusicologia e educação musical e muitos projetos de extensão no campo das músicas-danças afro-diásporicas – os caminhos prático-teóricos e epistemológicos que continuo seguindo e ampliando com os avanços acadêmicos (mestrado, doutorado, publicações, projetos de pesquisa e extensão). Pela necessidade de implantar e fortalecer o estudo das relações étnico-raciais, e revelar entraves e resistências eurocêntricas, desenvolvendo novas abordagens, sobretudo nos cursos e currículos de música e artes em geral, reconto a experiência pedagógica-musical no Espaço Cultural dos Alagados.

Um campo de memórias criativas nos Alagados – Uruguai – Salvador

O bairro do Uruguai fica localizado na Cidade Baixa de Salvador, na Península de Itapagipe, e começou a ser habitada na década de 1950, quando houve uma migração maciça de moradores do interior do estado para a capital. Grande parte daquela região era mar e terreno de mangue e embarcações transitavam por ali, portanto a formação do bairro surgiu como fruto da aterragem de parte da Enseada dos Tainheiros, que foi feita com lixo proveniente de outras partes da cidade, sobretudo da Cidade Alta. A região da península era o polo industrial da cidade de Salvador e recebia os operários e suas famílias do Recôncavo e outras regiões em busca de melhores trabalho. Naquela época, quase todas as indústrias foram instaladas na cidade baixa, levando a formação e aterramento de vários bairros novos. Não havia espaço habitacional para todas estas famílias vindo do Recôncavo e das ilhas e assim, foi aterrado parte da Enseada dos Tainheiros na ponta que dava

para os Mares, cometendo um crime ambiental porque a área era toda de manguezais e lugar de pescadores e marisqueiras. A região de mangue e do mar raso, facilitaram a ocupação do espaço pelas palafitas, que foram construídas pelos novos moradores, pequenas habitações de madeira, as quais ficaram conhecidas como a Invasão de Alagados, antes mesmo do bairro receber o nome de Uruguai. O aterramento da área começou na década de 1980, quando os próprios moradores usavam o lixo e o entulho da cidade que a prefeitura descarregava na região. A povoamento das palafitas e as condições de vida dos moradores tem trazido criticas internacionais sobre as condições miseráveis de moradia das populações negras nas periferias e mobilizado muitas ONGs, mas também a incrível auto-organização de muitas associações e iniciativas de moradores na cidade baixa sobretudo.

Atualmente os moradores do Uruguai se organizam politicamente para melhorar as condições de vida do bairro, que sofre com problemas de infraestrutura como asfaltamento, saneamento básico e condições precárias de moradia. Um dos pilares da auto-organização comunitária, representa a Escola Comunitária Luiza Mahin, cujos alunos participam das oficinas de arte-educação, promovidas pela Reprotai,[1] importante associação constituída por jovens da comunidade que ministram oficinas de dança, canto, capoeira, artesanato, corte e costura, percussão, entre outras atividades. Para desenvolver e difundir as manifestações artísticas, os/as alunos/as contam também com o Espaço Cultural dos Alagados que está em funcionamento desde 1992, com sala de ensaio, oficinas e apresentações com capacidade para 150 pessoas, além de uma biblioteca e radio comunitária entre outros. Sua história começou 'ao lado', com o Cine-Teatro Alagados, fundado em 28 de janeiro de 1982 e cheio de pompa: palco italiano, camarins e uma sala para oficinas. Na época, tinha capacidade para 250 pessoas e tecnologia de sala de cinema, o que foi sua única finalidade: a exibição de filmes, a exemplo de *A Grande Feira*, e *Os Trapalhões*; porém, nenhum grupo de teatro utilizou ou exibiu no cineteatro. Em 1987, o imóvel foi abandonado e logo em seguida, atos de vandalismo fecharam as portas do Cineteatro. Na década de 90, o prédio, passou a ser ocupado pela Associação de Capoeira Filhos do Sol Nascente, enquanto no terreno vizinho, frente ao fim de linha de Uruguai, foi criado o Espaço Cultural dos Alagados, onde eu iniciei as aulas de música no ano 1997, por intermédio do

[1] Rede de Protagonistas em Ação de Itapagipe, fundada em 2004, capacita jovens e adolescentes para combaterem as desigualdades sociais. (contato: https://www.instagram.com/reprotai/) (Acesso: 26 de junho de 2023).

amigo e cineclubista Luís Orlando,[2] que conhecia as comunidades culturais nos bairros ditos periféricos.

Contextualizo essa experiência pedagógica-musical há 25 anos atrás num cenário diferente do Brasil contemporâneo, quando não existia muita bibliografia referente a uma educação musical em áreas, consideradas periféricas, contextos de risco social e comunidades prioritariamente negras e de baixa renda, onde haviam poucas ofertas para crianças e jovens, sobretudo em educação, cultura e artes. Portanto, resolvi fazer um projeto-pesquisa, dando aula no espaço cultural, juntando minha prática pedagógico-musical com o estágio obrigatório para a Licenciatura em Música pela EMUS-UFBA, durante todo ano 1999, orientada pela etnomusicóloga Dra. Angela Lühning. Com ampliação de debates acadêmicos, socioculturais e políticos, o trabalho com ONGs em comunidades negras, urbanas e rurais, nas últimas duas décadas, tornou-se uma realidade comum para estudantes de artes, tanto de música, como de dança, teatro, artes visuais etc. O Brasil, mediante novas políticas públicas em cultura e artes, estabeleceu um novo foco para as culturas populares e artes comunitárias e identitárias: negras, indígenas, caboclas, nordestinas, sertanejas, ou seja, contextos geo-culturais, considerados periféricos. No ano 1999, no entanto, a direção do curso em música, considerou minha proposta como equivocada para cumprimento de estágio que 'deveria' acontecer em escolas do ensino básico, de preferência em escolas particulares, impedindo um diálogo musical, cultural e pedagógico com crianças e jovens de bairros populares e comunidades negras. Junto com a profa. Angela Lühning, superamos este empecilho e iniciei o estágio, apoiado pelos equipamentos e instrumentos adquiridos pelo valor de 5.000 reais do projeto aprovado pela FAPEX! Um primeiro passo decisivo entre as áreas de etnomusicologia e educação musical que defendi há muitos anos na teoria e prática, numa época quando ainda não foi aceito nos cursos de música, e continuamos até os dias de hoje, enquanto etnomusicólogas, educadoras musicais e comunitárias e pesquisadoras.

As aulas ao longo do ano foram documentadas em 36 planos de aulas, dos quais somente irei apresentar os pontos mais fortes em termos de atividades, repertórios e temáticas de forma resumida, destacando as fases mais importantes, contendo a sequência de algumas aulas com os conteúdos e repertórios em dialogo:

---

[2] Luiz Orlando (1945-2006) faleceu 04 de agosto 2006, no dia que Paul Gilroy visitou a cidade de Salvador, promovendo uma palestra no teatro Gregório de Matos. Luiz Orlando percorreu comunidades negras e metrópoles, prestando assessoria em festivais de cinema, sempre dialogando com o cinema negro e popular.

- Musicalização com diversos repertórios populares e instrumentos de percussão e atividades de apreciação musical: Aulas 1–6
- A musicalidade da capoeira angola, instrumentos, elementos musicais e cantigas mediantes aulas práticas, algumas vezes com mestres convidados: Aulas 7–17
- Sonoridades e musicalidades experimentais; repertórios e instrumentos criativos de Walter Smetak, excursões a Escola de Música da UFBA: Aulas 18–22
- Consolidação de apreciações musicais, execução musical com repertórios e instrumentos variados e o uso de técnicas corporais e coreográficas: Aulas 23–28
- Retomada e aprofundamento de musicalidades de matrizes africanas com suas contextualizações socioculturais e criação de coreografias: Aulas 29–36

Além das criações e composições nossas, utilizei uma discografia rica em referências culturais das musicalidades brasileiras e africanas, na qual trabalhamos presencialmente com mestres de Capoeira Angola, Samba de Roda, e também de blocos afro, tais como Olodum, Raízes do Pelo, Timbalada, na parte das referências musicais de matrizes afro-baianas. O Nordeste foi referenciada com músicas de Mestre Ambrósio, Fabio Paes, Elba Ramalho, Trio Esperança, e construímos o elo entre Bahia, Nordeste e MPB, com Gilberto Gil, Marisa Monte, Virginia Rodrigues, Martinho da Vila, Oito Batutas e Tom Zé.

Durante um ano, tivemos encontros musicais e criativos de ensino-aprendizagem incríveis que superaram minhas expectativas de várias formas, porque o contato inicial com estas crianças de diferentes origens e contextos familiares entre 9 – 13 anos não foi fácil. Ainda precisava descobrir como conquistar a atenção e a confiança deles, mas junto às atividades, brincadeiras, repertórios musicais variados e divertidos, e sobretudo momentos especiais e excursões para a Escola de Música, criamos uma união douradora entre nós. Toda construção desse curso de musicalização revelou resultados surpreendentes, registrados em algumas poucas fotografias, sobretudo as excursões à Escola de Música da UFBA, quando trabalhamos e improvisamos com os instrumentos, ou melhor plásticas sonoras e experimentais de Walter Smetak.[3]

[3] Smetak, Walter: confira vida e obra em: www.waltersmetak.com.br (Acesso: 26 de junho de 2023).

Territórios epistemológicos da diversidade musical, racial e sociocultural

O Brasil apresenta o dilema de uma dicotomia sócio-espacial, mediante a compreensão de que o dualismo territorial que define o rural e urbano, se impõe como um obstáculo epistemológico no que se refere a uma consolidação da política educacional voltada para as escolas periféricas do Brasil. A luz do racismo ambiental e institucionalizado, percebe-se que muitos espaços urbanos brasileiros são divididos entre territórios brancos e negros: legado histórico do apartheid sociocultural, econômico e territorial do sistema escravocrata e colonial brasileiro. O vetor da exclusão e segregação racista da população negra na modernidade urbana produz realidades educacionais diametralmente opostas. Os bairros populares em Salvador, em geral são lidos como bairros negros na sua origem e formação, sua representatividade racial e realidade sociocultural: as escolas públicas, via de regra, são escolas para crianças e jovens negros, até mesmo nas pequenas comunidades populares nos bairros de classe média-alta mais centrais, enquanto os colégios particulares são majoritariamente frequentados por crianças brancas e de famílias mais abastadas. Encontramos muitas famílias negras com suas raízes nos diversos interiores da Bahia que povoam os bairros populares ao longo de décadas, e ainda, na dimensão das lutas quilombolas, compartilhando valores e heranças socioculturais em comum, enquanto populações negras, segundo Cruz e Santana:

> *Araújo (2016) revela que o movimento de segregação em Salvador é intensificado a partir da década de 1920, quando as classes altas começam a sua «marcha sul», em direção à Graça e Barra, já os pobres seguem o sentido oposto, ocupando a direção norte da cidade, para depois da Lapinha, ocupando áreas da Liberdade, Península Itapagipana e São Caetano. Nessa lógica, a população negra e pobre de Salvador é impelida a ocupar áreas periféricas da cidade, tendo um modelo de urbanização que beneficiou as camadas ricas (Cruz 2020: 2).*

Dentro desse cenário, o debate sobre acesso a cultura, arte e uma educação musical que dialoga com os diversos territórios, espaços e identidades socioculturais e raciais, deveria ser um tema igualmente relevante para as lutas e resistências rurais e urbanas/periféricas numa perspectiva Freireana que foi sendo retomada na fala do grande pensador e fundador da Escola de Música na Bahia, Koellreutter quando diz: «Como instrumento de libertação, a arte torna-se um meio indispensável de educação, pelo fato de oferecer uma contribuição essencial à formação do ambiente humano» (Koellreutter 1997: 38) e ainda acrescenta para a situação especifica da educação musical que «somente um tipo de educação e ensino musical é capaz de fazer justiça a

essa situação: aquele que a gente aceita como função e tarefa de transformar critérios e ideias artísticas numa nova realidade resultante das mudanças sociais» (Koellreutter 1997: 39).

O problema específico encontrado na Bahia, ou melhor em Salvador e região, é um disparate histórico muito grande entre as produções e criações artísticas e a absorção desses saberes de forma equilibrada e diversificada nas instituições de ensino, de políticas públicas e sobretudo nas instituições acadêmicas voltadas para as formações profissionais e os projetos de pesquisa. A músicas afro-baianas de forma mais ampla estudada pelas ciências sociais e históricas, aprofundadas parcialmente em antropologia e etnomusicologia, mas pouco constam nos currículos escolares e de (pós-) graduação em música p. ex. Os territórios epistemológicos e o racismo ambiental nas questões sociais e raciais na cidade negra e ao mesmo tempo apartada, se alastram pelo campo das artes e culturas, refletido pela quase inexistência dos saberes e epistemes de matrizas afro-diaspóricas no emaranhado das instituições de ensino desde da educação infantil até um doutorado:

> *Somente quando criamos de fato parâmetros para o estudo teórico e prático das músicas afro-latinas nos cursos de graduação e pós-graduação da América Latina, podemos nos projetar no campo dos estudos transculturais de música no âmbito internacional. Para alcançar esse objetivo, torna-se necessário de aprofundar estudos e leituras de uma vasta bibliografia que não se alimenta de uma vertente acadêmica fechada em si, (...) para pensar, estruturar e religar de forma horizontal, rizomática, dialógica, inclusiva, construtiva, transcendental e sensorial-corporal (Döring 2018: 159-160).*

A problemática enfrentada em Salvador, como em geral na diáspora africana, é que muito pouco se estudam as referências teóricas do campo acadêmico africano e afro-latino na perspectiva da decolonialidade p. ex., e muito menos na perspectiva dos saberes tradicionais num diálogo direto com os praticantes destes saberes. Nesse sentido de conjugar esses saberes, Ferreira Makl aponta os pilares dessas artes musicais:

> *Para entender essas práticas musicais, precisamos atender suas formas de organização, sua feitura em performance. Precisamos ir além da língua como analogia de práticas significantes, evitando assim que a textualidade nos impeça a compreensão da totalidade; precisamos colocar em foco às performances, enquanto elas são irreduzíveis à textualidade das palavras (Ferreira 2011: 62).*

O debate sobre as mudanças epistemológicas e estéticas precisa transcender as concepções tradicionalistas nas Escolas de Artes da América Latina, que funcionam ainda em parte como apêndice da antiga burguesia europeia. Nem mesmo na Europa no campo das artes musicais e performáticas, as epistemologias, fundamentos e práticas seguem essa visão histórica e estreita sobre as artes, que foi o ideal classicista durante séculos. As artes musicais e cênicas africanas, indígenas, latinas e asiáticas, assim como as próprias tradições orais e populares europeias, esquecidas durante décadas, hoje fazem parte do repertório das criações e vivências artísticas em muitas universidades europeias e norte-americanos e precisam se consolidar como tronco permanente nos cursos universitários de música no Brasil, como em toda América Latina.

Referências bibliográficas

Döring, Katharina. 2018. «Estética e filosofia das artes musicais africanas na perspectiva da educação musical na América Latina», *Orfeu*. Vol.3, No.2:136-163. DOI: https://doi.org/10.5965/2525530403022018136

_____. 2020. «Koringoma, caminhos, territórios e saberes de pedagogia musicais afro-baianas». Tejeda, Darío (eds.), «Le cayó la gota fría» Formación, trabajo y economías de la música popular en América Latina = Formação, trabalho e economías da música popular na América Latina, *Actas del XIV Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM-AL, IASPM-AL*, Santo Domingo.

Cruz, Daiane Souza da e Santana Filho, Diosmar Marcelino de. 2020. «Racismo e direito à cidade: uma análise sobre a cidade de Salvador», *Opará: Etnicidades, Movimentos Sociais e Educação*, Vol. 8, No.12: 1-15.

Ferreira Makl, Luís. 2011. «Artes musicais na Diáspora Africana. Improvisação, chamada-e-resposta e tempo espiralar», *Outra Travessia*, No.11: 55-70. DOI: https://doi.org/10.5007/2176-8552.2011n11p55

Koellreutter, Hans Joachim. 1997. «O ensino de música num mundo modificado», en Kater, Carlos (eds.), *Atravez - Cadernos de estudo: Educação musical*, N.6. São Paulo: Atravez: 33-44.

Sansone, Lívio e Santos, Jocélio Teles dos. 1998., *Ritmos em trânsito, Sócio-antropologia da Música na Bahia*: Salvador: Dynamis.

Candeia: identidades rimadas no tempo

Tânia da Costa Garcia
Universidade Estadual Paulista

Resumo

A proposta desta comunicação é, a partir do repertório do compositor Antonio Candeia Filho, refletir sobre o lugar do samba como representante da cultura diaspórica negra no Brasil, em dois momentos distintos da nossa história e da trajetória do artista. Nos idos anos de 1950, quando Candeia, em seu início de carreira, destaca-se como compositor de sambas enredos para a Escola de Samba Portela, contribuindo com a consolidação do discurso da mestiçagem como representação da identidade nacional. E posteriormente, nos anos de 1970, quando como crítico contumaz deste modelo de escola de samba – da sua perspectiva cada vez mais descaracterizada e distante de suas origens – funda o Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo. Paralelamente, em sua carreira como solista, seu repertório ganha em lirismo e compromisso social, cultuando o jongo, o samba de roda e de partido alto, afirmando uma identidade afro-brasileira.

Palavras-chave: Candeia, escola de samba, cultura diaspórica, GRANES Quilombo.

Resumen

El propósito de esta comunicación es, a partir del repertorio del compositor Antonio Candeia Filho, reflexionar sobre el lugar del samba como representante de la cultura diaspórica negra en Brasil, en dos momentos diferentes de nuestra historia y de la trayectoria del artista. A principios de la década de 1950, cuando Candeia comenzaba su carrera, se destacó como compositor de samba de la Escuela de Samba de Portela, contribuyendo a la consolidación del discurso del mestizaje como representación de la identidad nacional. Y más tarde, en la década de 1970, como crítico severo de este modelo de escuela de samba - desde su perspectiva cada vez más descaracterizada y alejada de sus orígenes - fundó el Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo. Al mismo tiempo, en su carrera como solista, su repertorio gana en lirismo y compromiso social, venerando el jongo, el samba de roda y de «partido alto», afirmando una identidad afrobrasileña.

Palabras clave: Candeia, escuela de samba, cultura diaspórica, GRANES Quilombo

Tânia da Costa Garcia

Professora de História da América do Departamento de História da UFP. Coordenadora do grupo História e Música (CNPq). Autora dos livros *Do folclore à militância. O cancioneiro latino-americano no século XX*. S. Paulo, 2021. Ed. Letra e Voz e *O it verde e amarelo de Carmen Miranda. (1930-1946)* (Annablume/Fapesp, 2005).

Introdução

As escolas de samba, assim como outras manifestações de uma cultura diaspórica negra, resultam da reconstrução de identidades retaliadas, fragmentadas pelos modelos de opressão que persistem após o fim da escravidão. A celebração da festa carnavalesca, a partir da organização de cordões, blocos, ranchos e finalmente escolas de samba, numa gradação de organização e sofisticação crescente desses agrupamentos momescos, permite não só a invenção de uma nova comunidade de sentidos entre os negros que vivem na cidade do Rio de Janeiro, como sua inserção numa comunidade mais ampla, denominada nação.

Inspirada nas reflexões de J. Rancière sobre o que se denomina «partilha do sensível» concebo as escolas de samba como território de gestão e partilha[1] desta identidade que conquista visibilidade para além das suas fronteiras de origem, negociando com o poder local a integração das tradições da cultura negra à cultura nacional. Como bem afirma Homi Bhabha, «a história do nacionalismo é uma história de luta entre os que buscam uma narrativa coerente da existência nacional e aqueles cuja presença, ideia, cor ou cultura questionam a possibilidade de tal coerência» (Bhabha em Palti 2002: 121) Esta tensão persistente tem como efeito, «a conversão das fronteiras e limites em espaços intersticiais (*in between*) nos quais se negociam os significados da autoridade política e cultural.» (122) Em outras palavras, a cada período da história, as leituras do passado, com o propósito de conferir integridade às narrativas sobre a nação, são atravessadas tanto pela necessidade de grupos que intencionam preservar sua hegemonia, como pelas demandas de setores que não se sentindo identificados com tais representações, negociam

[1] Jacques Rancière (2009: 15), referindo-se ao mundo das artes, denomina «partilha do sensível» a existência de um comum partilhado e partes exclusivas. Conforme o autor, a partilhar do sensível demanda visibilidade do espaço partilhado.

mudanças. Indubitavelmente as Escolas de samba constituem, ao longo do século XX, espaço para negociação e contestação destas representações.

O samba reivindica cidadania

A participação destas agremiações no Carnaval do Rio de Janeiro tem início em 1932, com o primeiro concurso de escolas de samba organizado pela imprensa carioca. Em 1933, *O Globo* patrocinou o desfile e formulou um regulamento, estabelecendo a proibição dos instrumentos de sopro e a obrigatoriedade da ala das baianas. O carnaval de 1934 deixava claro que a popularidade dos ranchos e das grandes sociedades, que até então dominavam a cena carioca, estava sendo ofuscada pela presença das escolas de samba, o que demandou dos grêmios uma melhor organização para manter-se em alta. Em setembro do mesmo ano surge a União das Escolas de Samba (UES). Confirmando o espaço conquistado pelas escolas de samba na gloriosa Praça Onze e na vida política da cidade, em março de 1935 acontecia o primeiro concurso oficial das escolas de samba (ano de nascimento de Candeia). «Tornar-se oficial significava receber subvenção regular da prefeitura, elevar-se à altura dos ranchos e das grandes sociedades, ter um dia e local certo pra desfilar dentro do Programa Oficial do Carnaval elaborado pelo departamento de Turismo» (Silva e Santos 1980: 83). Adequando-se mais uma vez aos regulamentos do concurso, as escolas tiveram que eliminar os tradicionais versadores, improvisadores ou repentistas. Para penetrar nesta «outra cultura», era preciso ajustar-se às demandas e expectativas do novo contexto social (Silva e Santos 1980: 84). As comunidades de negros e pobres da região de Madureira, berço da maioria das escolas de samba dos anos de 1930, eram chamadas a pactuar as condições para sua inserção neste universo dominado por outros códigos e hierarquias sociais.

A participação da imprensa foi decisiva neste processo de formatação e oficialização das Escolas de samba no carnaval da cidade. Os jornais, em parceria com a prefeitura e juntamente com os sambistas, formularam as regras dos concursos, atuando muitas vezes na organização das comissões que julgavam e premiavam os vencedores. O concurso das Escolas não só venderia notícia, como agregaria status ao sambista que se deslocava da periferia para o centro dos acontecimentos da cidade. Paulo da Portela costumava afirmar: «todas as minhas conquistas, eu digo sem pejo de errar, devo-as à imprensa, esse poder inconfundível que honra e dignifica a nossa nacionalidade» (Silva e Santos 1980: 72). Nestes primeiros anos está em jogo o reconhecimento das manifestações desta cultura diaspórica negra como parte integrante da cultura brasileira.

Antonio Candeia Filho e a consagração das Escolas de samba como símbolo de brasilidade

Candeia, herdeiro deste universo, inicia sua trajetória artística aos 17 anos como autor de inúmeros sambas enredos vitoriosos na Portela entre 1950 e 1960. Sua história, diferente de Paulo da Portela – agente da inserção destas agremiações na festa oficial do carnaval com projeção nacional –, está associada ao período de coroação das escolas de samba como emblema da nacionalidade. Em 1947, durante o governo do presidente Eurico Gaspar Dutra, acrescentando às normas instituídas, as temáticas nacionalistas, norteando o enredo da escola, tornam-se obrigatórias. Os sambas de Candeia não fogem à regra, cantam as grandezas e belezas do Brasil, exaltando a história de uma elite opressora e seus heróis, defensora de uma identidade harmônica e mestiça de nação, silenciando conflitos. Data de 1956 o samba enredo da autoria de Candeia, «Riquezas do Brasil Poderoso». A letra do samba enaltece os diferentes ciclos de uma economia monocultora voltada para exportação, que graças ao trabalho compulsório dos negros, enriqueceu uma elite branca e escravocrata em detrimento da exclusão de muitos – «Brasil, tu és uma dádiva divina/cacau, cana de açúcar e algodão/ borracha, mate e café/produtos desta imensa nação». O samba ainda exalta as Forças Armadas como defensora desta ordem social e política: «Tuas gloriosas Forças Armadas/ Com desvelo zelam pelo teu tesouro/ Em tua história consagrada/ Escreveram páginas de ouro.» Mas o samba não é só letra. Com seu arranjo percussivo traz para as ruas os batuques dos terreiros e das rodas de samba da casa das tias baianas, mulheres de poder no candomblé, que desfilam na escola numa ala em sua homenagem. A performance dos corpos negros envoltos em fantasias e alegorias dá visibilidade à cultura de matriz africana que, após anos perseguida e reprimida pela polícia, salta para o centro da História, tornado-se a principal atração do carnaval brasileiro. Neste mesmo diapasão, em 1959, Candeia compõe «Brasil. Panteão de Glorias», e em 1965, «Histórias e tradições do Rio Quatrocentão».

Resistência como forma de emancipação

Mas a grande virada no mundo das escolas de samba, ou pelo menos aquela que perturbou a geração de Candeia e outros defensores da tradição, como Paulinho da Viola, começa nos anos de 1960. Não só estudantes e intelectuais de classe média, alinhados às ideologias de esquerda, descobrem as escolas de samba do Rio de Janeiro, como berço da autêntica

cultura popular brasileira, mas também atraídos pelo lúdico e pelo exótico da festa, jovens oriundos da Escola Nacional de Belas Artes, aproximam-se dos barracões das escolas, ávidos por participar da produção dos desfiles. Estes artistas estranhos à comunidade do samba vêm agregar novas concepções estéticas, apresentando um novo olhar coreográfico e cenográfico. O desfile de 1960 da Escola de Samba Salgueiro é reconhecido pela bibliografia especializada como um marco na história das escolas de samba, tornando-se um divisor de águas nos carnavais do Rio de Janeiro. Fernando Pamplona (cenógrafo) e Arlindo Rodrigues (figurinista), com o enredo «Zumbi dos Palmares», inauguram outra perspectiva de enredar a história nacional ao carnaval, valorizando o protagonismo dos setores subalternos em geral e do negro em particular na sua luta pela libertação.

A Portela, assim como as demais escolas, logo passa a incorporar estas inovações, incomodando os mais antigos que se sentiram desprestigiados e de certa forma alijados do poder. Para Candeia, sua escola estava se distanciando de suas raízes, respondendo a uma agenda comercial. Mas que raízes eram estas, se a configuração das escolas – suas alas, o samba enredo e suas temáticas – havia se constituído desde o princípio em negociação com a cultura deste *outro*? As reflexões de Stuart Hall (2003), questionado a existência de uma identidade construída idealmente como núcleo imutável, atemporal, nos auxiliam a entender a defesa destas raízes como movimento de resistência desta comunidade às imposições externas.

Como reação, Candeia e seus companheiros assinam um manifesto. O principal alvo dos ataques era o gigantismo desmedido das escolas associado à entrada de elementos estranhos à comunidade. Se por um lado esta aproximação significava o reconhecimento do samba como cultura brasileira, por outro abria espaço para mudanças, percebidas pelos antigos membros como deturpadoras. Segue um pequeno trecho do manifesto:

> *Estou chegando... Venho com fé. Respeito mitos e tradições. Trago um canto negro, busco a liberdade, não admito moldes. (...) quero sair pelas ruas dos subúrbios com as minhas baianas rendadas sambando sem parar. Com minha comissão de frente, digna de respeito. Intimamente ligado ás minhas origens. Artistas plásticos, figurinistas, coreógrafos departamentos culturais, profissionais: não me incomodem, por favor. Sintetizo um mundo mágico. Estou chegando... (Vargens 1987: 66).*

Aos olhos de Candeia e de outro sambista como Ney Lopes, o processo em curso ameaçava borrar definitivamente as origens africanas desta festa brasileira.

Sem ser ouvido pelo estafe da Portela, em fins de 1975, Candeia, ao lado de companheiros como Elton Medeiros, cria sua própria escola, o Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo, que mais que uma Escola de Samba, tinha como propósito desenvolver um «centro de pesquisa de arte negra, enfatizando sua contribuição à formação da cultura brasileira» (Vargens 1987: 75). Não por acaso, a Quilombo incentivava a formação de vários grupos de dança de origem negra (jongo, caxambu, capoeira, maculele, afoxé, samba de caboclo, lundu, maracatu) (77). Mais do que danças, eram performances que agregavam vestuário, danças e cantos, recordando as origens do samba e do próprio carnaval.

A intenção do sambista era «reativar nas pessoas de Coelho Neto, Acari e adjacências uma consciência de comunidade, uma integração de grupos de moradores do bairro e vizinhança, participando dos movimentos sociais, recreativos e culturais da Quilombo.» (Vargens 1987: 82) Nas palavras do próprio Candeia: «Não negamos que se trata de um movimento de resistência. Não uma resistência contra os muito brancos que estão engrossando os contingentes das escolas. A resistência é contra a total descaracterização da coisa. (...).» (74). E continua: «A Quilombo não quer dividir, mas somar forças em torno de coisas autênticas, pois um país sem cultura popular nunca será uma nação.» (77). Para Candeia, a cultura de matriz africana era a mais autêntica representante da cultura popular brasileira. Em outras palavras, Candeia, com o GRANES Quilombo, reivindica um nacionalismo negro, mas ainda sem romper com o discurso da mestiçagem e, portanto, com a identidade nacional. Vale lembrar que na década de 1970 surge no Rio de Janeiro, o movimento *black music* ou *black soul*, influenciado pela cena musical estadunidense. Música para ouvir e para dançar, a *soul music* desembarca no Brasil nas rádios e nos bailes dos subúrbios cariocas, contagiando a juventude negra (Treece 2018). O estilo por aqui tem desdobramentos próprios, manifestando-se mais numa atitude comportamental de afirmação da negritude e menos como bandeira de luta pelos direitos civis. Em plena ditadura, os militares temiam que o movimento negro estadunidense, cuja grande expressão eram os Panteras Negras, insuflasse revoltas entre os negros pobres brasileiros. Candeia também entendia esta «moda americana» como ameaça à cultura brasileira, repudiando a transformação das quadras de samba das escolas em pista de dança desta nova onda juvenil, desconsiderando a força política destas conexões transnacionais.

Esse propósito de Candeia de preservar a cultura de matriz africana das escolas de samba, recuperando o que denomina de «suas raízes», reflete

também em sua carreira solo como compositor, cultuando o samba de roda e de partido alto. Embora acusado por muitos de «folcloristas», não tinha por intenção a *museificação* do samba. Em seu LP de 1971, nomeado «Raiz», apresenta «Abala o Toco», fundindo atabaques – instrumento de percussão presente nos rituais religiosos – com metais, num arranjo, absolutamente moderno que lembra Moacir Santos no seu álbum «Coisas». O compositor, mais que defender a «pureza do samba», neste segundo momento de sua trajetória artística, reagia à desapropriação deste território negro, a Escola de Samba, contribuição de matriz africana para as representações da cultura popular brasileira.

Para concluir estas identidades rimadas no tempo de Antonio Candeia Filho, recorro às reflexões de Paul Gilroy (2001: 225) em *Atlântico Negro*. Conforme o autor, aos diferentes períodos da história destas populações negras no continente americano, correspondem distintas «formas organizacionais de política cultural e das culturas políticas criadas pelas populações da diáspora africana (...): primeiro, na busca ativa de emancipação da escravidão e seus respectivos horrores». A resistência resulta em novos laços de solidariedade e na invenção de uma nova cultura, da qual Candeia, nosso personagem, é herdeiro. «Segundo, rumo à aquisição de cidadania substantiva negada pela escravidão» (225). Aqui podem ser situadas as escolas de samba – lugar de reconhecimento dessa cultura negra diaspórica e sua integração à cultura hegemônica – desde sua fundação até sua consagração, processo do qual participa ativamente Candeia. «E finalmente na busca de um espaço autônomo no sistema de relações políticas formais que caracteriza a modernidade ocidental» (225). Talvez o GRANES Quilombo, pelo seu curto período de existência, não tenha alcançado plenamente este último estágio, mas a retomada das raízes (a partir de referencias próprias, emancipadas deste processo de inclusão e exclusão ditado pela cultura hegemônica), foi a forma encontrada para preservar este território conquistado, ameaçado de ser invadido e recolonizado pelo mesmo *outro* que outrora negociou a sua presença.

Referências bibliográficas

Gilroy, Paul. 2001. *O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência*. São Paulo, Rio de Janeiro: 34/Universidade Candido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos.

Hall, Stuart. 2003. *Da diáspora. Identidades e mediações culturais* Belo Horizonte: Ed. UFMG/ Humanitas.

Palti, Elías. 2002. *La Nación como problema. Los historiadores y la cuestión nacional*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

Rancière, Jacques. 2009. *A partilha do sensível. Estética e política*. São Paulo: Editora 34.

Silva, Marília, B. e Santos, Ligia. 1980. *Paulo da Portela. Traço de união entre duas culturas*. Rio de Janeiro: Editora: MEC/FUNARTE.

Treece, David. «Candeia, o projeto Quilombo e a militância antirracista nos anos de 1970», *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, No. 70: 166-188. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i70p166-188

Vargens, João. B. 1987. *Candeia. Luz da inspiração*. Rio de Janeiro: Funarte/Martins Fontes.

«Del Mediterráneo a las Antillas . . . un paso es»: Una vista al circuito Mediterráneo-Atlántico-Caribe y los instrumentos musicales de las músicas negras globales en las Antillas en los primeros años del Siglo XVI.

Noel Allende Goitía
Investigador Asociado, Colectivo de Estudios Musicales de Puerto Rico

Resumen

En esta ponencia abordo el caso de los instrumentos musicales reportados en los manifiestos de los barcos que arribaron a los puertos de la recién ocupada isla de Boriquén entre 1512 y 1517. El objetivo primario es utilizar la identificación de estos instrumentos para trazar el perfil del entramado geo-cultural de las músicas afro-Andalusí y la reproducción y replicación de estas en las Antillas durante los primeros años del siglo XVI.

Palabras clave: Atlántico negro, Magreb, Afro-andaluz, Puerto Rico

Resumo

Neste artigo abordo o caso dos instrumentos musicais relatados nos manifestos dos navios que chegaram aos portos da recém-ocupada ilha de Boriquén entre 1512 e 1517. O objetivo principal é usar a identificação desses instrumentos para traçar o perfil do quadro geo-cultural da música afroandaluza e a reprodução e replicação destes nas Antilhas durante os primeiros anos do século XVI.

Palavras-chave: Atlántico negro, Magreb, Afro-andaluz, Puerto Rico

Noel Allende

Investigador independiente y docente de historia de la música. Ha publicado artículos de historia social y cultural de la música en la Habana Elegante segunda época [revista digital], la revista Resonancias, del ICP, el Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura, el Black Music

Research Journal, la Revista de Literatura Hispanoamericana y el Instituto Zamora de Michigan State University. De 1996 al 2004 fue investigador asociado del African Diaspora Research Project. Es autor de los libros «De Margarita al El Cumbanchero» y «La enseñanza musical en Puerto Rico: Documentos y lecturas para su estudio, ambos publicados» de 2010, «Las músicas otras» (2014) y el capítulo 16 «Las músicas de los Puerto Ricos» y el artículo de investigación «Del criollismo «Ilustrado» al nacionalismo musical «Romántico»: Cultura musical, vida cotidiana y el ámbito público del ejercicio del poder político y social en Puerto Rico (1747-1849)».

Introducción

Esta ponencia es el inicio de una exploración sobre la conexión entre las músicas mediterráneas y el génesis y desarrollo de una nueva cultura musical en el archipiélago de las Antillas. En especial, seguir los grumos culturales de las músicas africanas y afrodescendientes a través de la topografía marítima de cuerpos de agua interconectados: el Mar Mediterráneo, el Océano Atlántico y el llamado Mar de las Antillas.

Imagen 1: Mapa Cantino de 1502, señalando la interconexión entre el Mar Mediterráneo, el Océano Atlántico y el llamado Mar de las Antillas por Noel Allende Goitía.

En esta primera presentación abordo el caso de los instrumentos musicales reportados en los manifiestos de los barcos que arribaron a los puertos de la recién ocupada isla de Boriquén entre 1512 y 1517. El objetivo primario es utilizar la identificación de estos instrumentos para trazar el perfil del entramado geo-cultural de las músicas afro-Andalusí y la reproducción y replicación de estas en las Antillas durante los primeros años del siglo XVI. En las aduanas de los puertos activos de Puerto Rico, al norte, Aguada, al oeste, y Guadianilla al suroeste, los manifiestos de cargas reportaron el desembarco de instrumentos musicales como vihuelas, guitarras, panderos, adufes y trompas de París (arpas de boca). Además, conocemos de otros instrumentos por la identificación de músicos profesionales entre los pasajeros, como Gonzalo Díaz, trompetero; Vicente que tocaba el rabel; Guidela (sic) atabalero [tamborero] y Macías, identificado como tamborino.

TABLA N°1		
INSTRUMENTOS MUSICALES EN LOS MANIFIESTOS DE BARCOS QUE ARRIBAN A LA ISLA		
AÑO	NOMBRE Y APELLIDO	INSTRUMENTO
1512	Alonso de Bolaño	Vihuela pequeña
"	Quintana [llega con el séquito de Manso Alonso, obispo de la diócesis de San Juan]	Vihuela
1513	Fernán Muñiz de Godoy	Vihuela
"	Gonzalo de Cea [mercader]	8 vihuelas
1516	Catalina Ortiz [por Juan Páez, su marido]	Adufe y pandero
"	Alonso Álvares	2 docenas de *trompas de París*
"	Bartolomé Ponce	Vihuela vieja
"	Alonso Hernández [Mercader]	6 vihuelas
"	Fernando López [mercader. A nombre de Alonso Sánchez Lobo]	Pandero y adufe
"	Fernando de Sevilla	7 docenas de *trompas de París*
"	Fernando de Ávila [Mercader]	4 marcos de cuerdas para vihuelas 3 docenas de *trompas de París*
"	Juan Martín	guitarra

Imagen 2. Fuente: (Allende Goitía 2018: 63).

Imagen 3: A, B y C Cantigas de Santa María. A: Tamborinos, Tambor y flautillas o carrillos; B: Moro y Cristiano tocando vihuelas; C: Rabel, o Rebec: D: Adufes y Panderos, detalle de la Hagadá de Oro, folio 15r: Miriam (izquierda) y mujeres israelitas con adufe y pandero (Barcelona, 1320). Ilustraciones en dominio público.[1]

En la historiografía puertorriqueña, hasta el final del siglo XX y durante los inicios del siglo presente, estos instrumentos, aunque incluían instrumentos de percusión, se identificaban como pertenecientes a la cultura europea y, por ende, representativos de una cultura musical *blanca*. La historiografía puertorriqueña del siglo XX vio la homología entre raza y práctica musical dentro del paradigma conceptual de que los instrumentos melódicos mejor ejemplificaban la cultura musical europea y que los instrumentos de percusión eran secundarios a estos. Un análisis de la lista de instrumentos, yo arguyo, nos presentaría las grietas de dicha línea argumentativa.

Los historiadores de las músicas puertorriqueñas de la primera mitad del siglo XX entendieron la demografía europea como una homogénea. Más aún, dicha historiografía, por diseño, buscaba minimizar el impacto del intensivo trasiego de seres humanos entre el Magreb (el África mediterránea y Sahariana al occidente) y el sur de Europa. A partir de los estudios de Ferdinand Braudel y Pierre Chaunu, surgió una historiografía que comenzó a hablar de un Mediterráneo con poblaciones mestizo-mulatas. Esta historiografía hizo comprensible la existencia de una cultura Afro-Andalusí no como una excepción en las márgenes de una Europa mal considerada como *blanca*, sino como fundamento de una cultura europea demográficamente heterogénea.

---

[1] Imágenes de Cantigas de Santa María y de la Hagadá de Oro en Wiki Commons, Public Domain, https://en.wikipedia.org/w/index.php?curid=2766324; https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=92202953; https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/59/Cantiga_rab%C3%A9_morisco.jpg; https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ce/Miriam%2C_the_golden_Haggadah.jpg (Acceso: 26 de enero, 2023).

Desde esta perspectiva, entonces, la población europea en general, y de la península Ibérica, en particular, se comienza a considerar como una multilingüe, multidemográfica, y multifenotípica. Entiendo que, este tipo de población logró un «hacer» cultural mestizo-mulato en Europa. Por lo tanto, se justifica la aplicación del concepto de *criollización* a la adopción en Europa de instrumentos musicales originarios del Magreb y del África Occidental. O sea, estos terminan convirtiéndose en vernáculos y *autóctonos* de las regiones centroeuropeas de este continente (Ver Wetzel 2012).

Una corta digresión para explicar el término *criollización* en el contexto europeo. Mi definición de trabajo de la voz criollización se refiere al proceso de adaptación de prácticas culturales provenientes de otros lugares y que pasan por un proceso de aclimatación en un nuevo lugar que hace posible que el objeto musical tenga un desarrollo diferenciado al de su lugar de origen. Usualmente este término se ha utilizado para hablar de estos procesos exclusivamente en el hemisferio americano. Aquí las aplico al total de las músicas europeas, incluyendo aquellas que hoy día son consideradas música de concierto o, mal llamadas clásicas. Más importante aún a esta comprensión es entender que este proceso solo se da a causa de la trashumancia.

Continuando con el tema: el registro de panderos, adufes, vihuelas y rabeles en los manifiestos de los buques en los puertos antillanos del archipiélago borinqueño, todos instrumentos creados y desarrollados en el contexto de la trashumancia Mediterránea, en general, y entre Europa y el Magreb, en específico, apunta a la necesidad de una revisión conceptual no solo de la noción del Atlántico Negro, como lo propuso originalmente Paul Gilroy, sino que, también, obliga a una revisita de la memoria histórica de este período en la historiografía musical puertorriqueña y del hemisferio americano. El registro de adufes es importante, pues, según el historiador Pablo F. Cantalapiedra, en la Baja Edad Media, este instrumento estaba asociada al género femenino. Las mujeres pandereteras y aduferas fueron contratadas en las cortes íberas como intérpretes de estos instrumentos. En sus escritos, Cantalapiedra señala que los llamados *jongleurs, joglares* o *minstrels* hacían uso de estos instrumentos en sus presentaciones en las cortes, como aparece en la *Declaratio del sénher rey N'Amfos de Castela* (1275). En el *Libro de la coronación de los Reyes de Castilla* (siglo XIV), se encuentran miniaturas donde aparecen ejecutantes con pandereta, adufe y címbalos. En *Civitates Orbis Terrarum*, documento del último tercio del siglo XVI, se registra el uso de adufes y panderetas por mujeres a las afueras de Granada. En la *Historia de los reyes católicos* (1513) Andrés Bernáldez describe a los judíos marchando

al exilio, en 1492, tocando panderos. Por último, Cantalapiedra cita la presencia de estos instrumentos en una boda, mencionados en la *Crónica del Condestable de Castilla Don Miguel Lucas de Iranzo*.

Propongo que, uno de los mitos a desechar, en el proceso de descolonizar nuestro conocimiento histórico, es el de nunca asociar las sociedades del continente africano con la exploración marítima de los cuerpos de agua que rodean ese masivo continente. Aunque mucho se ha debatido la expedición atlántica del Mansa del Imperio de Mali Mandé Bukari II, a quien los árabes llamaron Abubakari II, es un indicio de la relación de los imperios y reinos africanos con el comercio y la exploración transoceánica (Puigsver y García 2015). Un meta-estudio de esta arista temática nos dirige al hecho de que componentes culturales de las complejas, dinámicas y adaptativas culturas de este continente ingresan a territorios del hemisferio de las Américas por dos vías. Por un lado, a través del mestizaje y criollización de prácticas y objetos musicales en Europa y, por el otro lado, el contacto con sujetos humanos capturados y esclavizados directamente en territorios africanos.

En Puerto Rico, entre el 1510 y el 1594 la participación de africanos esclavizados, tanto en las expresiones musicales de religiosidad y festividad popular como neo-africanas, formaron parte de la cultura general de la isla. En 1521 la tesorería de la incipiente colonia había registrado la entrada de «quinientas piezas de negros y negras», y en el año 1524 se registró la entrada de ciento noventa y tres. Para el censo de 1531 se contaban 2.284 africanos esclavos, entre San Germán y San Juan y entre 1540 y 1600 se registró la entrada de unos 6.661 esclavos (Allende 2018).

El impacto de éstos en la vida cotidiana se sintió de inmediato. Muy temprano comenzaron a registrarse informes al Rey sobre «indios y negros alzados». Estos informes apuntan a uno de los primeros mestizajes entre estos dos grupos: por ejemplo, el caso de Juan Bernal, «natural de San Juan» y clasificado como mestizo, «hijo de Pedro, negro, y de Francisca, india», que en 1570 regresaba a Puerto Rico de Sevilla; para 1582 aparece en un informe sobre la condición de la isla que la cierra de Luquillo, al este de esta, fue nombrada por los africanos esclavizados de nuevo arribo con el vocablo Congo Furidi; en el 1594 se documentó el arresto de un grupo de africanos a quienes se les acusó de practicar la brujería, siendo el primer caso documentado de prácticas religiosas africanas. El caso de estos africanos, al final del siglo XVI, pone de relieve la existencia y el uso de prácticas musicales neo-africanas como vehículo de negociación y autogestión grupal y personal.

El universo humano que pobló el Mediterráneo, el Atlántico y el mar de las Antillas, explotó a su favor el territorio sin rutas pre-establecidas que estos

cuerpos de agua constituían. La *geología* de estos territorios no se convierte en *geografía* hasta que el *homo sapiens* las convierte en espacios culturales. Lo transformador del evento marítimo de 1492, yo arguyo, fue el cierre del circuito Mediterráneo-Atlántico-Antillas en uno de los parteaguas históricos de mayor impacto de la modernidad como fenómeno europeo: el inicio de uno de los procesos de meta-criollización-mestizaje humano más complejo, dinámico y adaptivo que conozcamos al momento. En el centro de este maremágnum existencial -humano, muy humano- se encuentra el masivo continente africano como denominador común a los tres cuerpos de agua. El flujo y reflujo de africanos y afrodescendientes, tanto libres como esclavos, tuvo un impacto doble: por un lado, a través de la mulatización y la africanía de prácticas mediterráneas en ambos lados del Atlántico y, por el otro lado, en las Américas, el génesis y desarrollo de prácticas criollas que, a su vez, originaron los primeros géneros musicales afrodiaspóricos transatlánticos (el puertorrico, la zarabanda, la chacona y el fandango).

Referencias Bibliográficas

Allende Goitía, Noel. 2018. *Las músicas de los Puerto Ricos: Una breve introducción para su estudio*. San Juan: Ediciones Clara Luz.

Puigserver Blasco, Xabier y García Moral, Eric. 2015. «Abubakari II. El emperador que partió sobre el mar. La llegada del Imperio de Mali a América a debate». En Dalla-Corte, Gabriela y Ricardo Piqueras Céspedes, *Construcción social y cultural del poder en las Américas*. Barcelona: Universitat de Barcelona: 48-60.

Wetzel, Richard D. 2012. *The Globalization of Music History*. New York: Routledge.

Civilização & barbarye. La intersección de lo contrapuesto según Ramiro Musotto

Dra. Berenice Corti
IIEt Ministerio de Cultura CABA - GEMAA / FSOC UBA
Leandro Mellid
GEMAA / UNLP

Resumen

La ponencia describe algunos aspectos de la competencia y trayectoria musicales del músico argentino-bahiano Ramiro Musotto (1963-2009) que funcionan como catalizadores de la circulación de formaciones culturales del Atlántico Negro (Gilroy, 1993), y cómo éstas aparecen en la superficie discursiva de su segundo trabajo discográfico *Civilização & barbarye* de 2006, enfatizando un eje de sentido que identificamos como de *intersección de lo* contrapuesto.

Palabras clave: Ramiro Musotto – Atlántico Negro - *Civilização & barbarye*

Resumo:

O artigo descreve alguns aspectos da competência e trajetória musicais do músico argentino-baiano Ramiro Musotto (1963-2009), que funcionam como catalisadores da circulação de formações culturais do Atlântico Negro (Gilroy, 1993), e como elas aparecem na superfície discursiva de seu segundo disco *Civilização & barbarye* de 2006, enfatizando um eixo de sentido que identificamos como a intersecção dos opostos.

Palavras-chave: Ramiro Musotto – Atlântico Negro - *Civilização & barbarye*

Berenice Corti

Argentina. Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires, ciudad donde es investigadora del Instituto de Investigación en Etnomusicología y co-coordina el Grupo de Estudios en Músicas y Artes Afrobrasileñas en Buenos Aires (GEMAA).
E-mail: berenice.corti@gmail.com

Leandro Mellid

Argentino. Músico y estudiante avanzado de la Carrera de Música Popular de la Universidad Nacional de La Plata. Integrante del GEMAA.
E-mail: leandromellid@gmail.com

La presente ponencia, inscripta en un proyecto de investigación de más largo alcance del GEMAA, se enfocará en las formas en que el músico argentino-bahiano Ramiro Musotto se convirtió en agente de dispersión del Atlántico Negro, recurso heurístico que Paul Gilroy (1993: 3) utiliza para denominar el espacio simbólico internacional y transcultural de estructura rizomórfica y fractal, cuyas formas culturales estereofónicas, bilingües o bifocales, originadas por lxs afrodescendientes –aunque no más de su exclusiva propiedad–, fueron dispersadas dentro de estructuras de sentimiento, producción, comunicación y memoria. Buscaremos aproximarnos a una reconstrucción del rol cultural de Musotto en el contexto regional de Sudamérica, marcado también por las asimetrías –económicas, políticas y culturales– Norte-Sur.

Nacido en 1963 en La Plata y criado en Bahía Blanca, Argentina, Ramiro Musotto fue un importantísimo músico percusionista e investigador que entre 1984 y su temprana muerte en 2009 se dedicó a estudiar, tocar, sistematizar y transmitir distintos ritmos afrobahianos –de Candomblé, capoeira y blocos afro, principalmente–, así como a producir sus propias músicas en base a éstos. Con formación en percusión clásica y popular, una búsqueda de experimentación en música electrónica, y una práctica profesional como sesionista de estudio y *sideman* de escenario de música instrumental, tríos eléctricos y músicas populares de masas, Musotto produjo una obra propia acotada por su inesperada desaparición física en donde confluyeron los *samplers* y la tradición musical de Bahía, ejerciendo una gran influencia tanto en la ciudad de Salvador, que lo reconoce como una figura clave de su historia musical contemporánea, como en lxs artistas que se dedican a estas músicas en la Argentina.

Aunque la información sobre la vida y la obra de Musotto se encuentra relativamente dispersa, es posible «construir el sujeto que realiza la práctica discursiva», tanto a través de la caracterización de su *competencia* cultural como de su *trayectoria*: «no se trata aquí de un sujeto en sí, entendido de un modo esencialista, que a lo largo de su vida no hace más que desplegar algo que ya estaba allí desde el principio» sino de analizar la «diversidad de [sus]

recursos», la incorporación de sus «predisposiciones, esquemas de percepción, orientaciones, a partir de su experiencia condicionada por las posiciones sucesivas que ocupa» en el campo en que se despliega (Díaz 2009: 25).

En la primera parte de esta ponencia describiremos algunos aspectos de su competencia y trayectoria musicales, y en la segunda al análisis de algunas características discursivas de su segundo trabajo discográfico *Civilização & barbarye* de 2006, sobre el eje de sentido que identificamos como de *intersección de lo contrapuesto*.[1]

«De Bahía Blanca à Bahia preta»[2]

A pesar de que algunos relatos sobre la vida de Ramiro Musotto enfatizan la excepcionalidad de un argentino que «triunfó» como percusionista en Salvador de Bahía; describiremos aquí sintéticamente en qué consistió su trabajo, mencionando algunos de sus aspectos más salientes:

- *Estudio, investigación y desarrollo conceptual de corte etnomusicológico:* tras una estancia de dos años en São Paulo, Musotto se instaló en enero de 1984 en el barrio de Pelourinho de Salvador: «Casi todo lo que conseguí con la música hasta hoy lo debo fundamentalmente a mi decisión de instalarme» allí, escribió (Mussotto 2009: 18). En esos primeros años absorbía «como una esponja» de cuanta experiencia musical podía participar: berimbau en las calles del Pelourinho, ritmos africanos e interpretación del shekere en el Congreso Mundial de la Tradición de los Orixás y Cultura en Nueva York (1986) –cuando compró su primera máquina de ritmos–, tambores de candomblé en ceremonias religiosas a las que asistía, y ritmos de blocos afro tras conocer a Neguinho do Samba en los ensayos de Olodum en 1986.[3] Esta competencia para el estudio sistemático a través de la inmersión cultural, el aprendizaje con maestros de la cultura popular, y su habilidad para transcribir y sistematizar la información y formación que recibía lo acompañó el resto de su vida, destacándose el volumen de

---

[1] Agradecemos a los entrevistados que colaboraron en esta primera etapa de investigación: Alejandro Frigerio, Ramiro Gonzalo, Mauro Mazzarella, Nicolás Saulquin y Andrés Bustos.

[2] Según Martins, James, 2019. «Dez anos sem Ramiro Musotto: de Bahía Blanca à Bahia preta», *Portal Metro1*, (11/09/219). https://www.metro1.com.br/noticias/cultura/79857,dez-anos-sem-ramiro-musotto-de-bahia-blanca-a-bahia-preta (Acceso: 26 de octubre, 2021).

[3] Castro, Roberto Luis. 2011. «Ramiro Musotto. Breve cronologia», Blog *Construindo o som*, (31/12/2011), https://tempomusica.blogspot.com/2011/12/ramiro-musotto-breve-cronologia.html (Acceso: 23 de enero 01, 2022).

estudio al que se abocó en esos primeros años. Esta experiencia le permitió desarrollar además una «teoría de las claves» que denominó «*hidden series*» (Seminara 2021).

- *Músico popular*: en 1986 grabó como percusionista y programador de batería electrónica en el disco *Macuxi muita onda / Eu sou negão* de Gerónimo, inaugurando este recurso para la música de Blocos Afro. Esto habría posibilitado que los tríos eléctricos del Carnaval de Bahia –formato en el que ya venía trabajando desde 1984 junto a Carlinhos Brown– comenzaran a incorporar esa sonoridad electrónica.[4] Durante 1986 y 1987 grabó Axé Music como músico en el sello WR en donde era socio el argentino Néstor Madrid, y en el rock se desempeñó como músico de escenario de Lulu Santos (1997-1998).[5] También se destaca su participación en el disco y concierto *Lenine in cité* de 2004.
- *Arreglador y productor*: durante una primera etapa en Salvador, de Axé Music en el sello WR, y en programación de batería electrónica en tres discos de Margarethe Menezes y dos de Daniela Mercury (el primero de ellos, *Um canto da cidade* de 1992 con Putuca e Mestre Jackson de Olodum, alcanzó gran éxito global y en Argentina). En Río de Janeiro (1994-2004)[6] cumplió este rol con artistas como Skank, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Marisa Monte, Paralamas do Sucesso, Lulu Santos, Fernanda Abreu, Titãs, Sergio Mendes, Gal Costa, Adriana Calcanhoto y Zeca Baleiro, entre otros.[7]
- *Autor y compositor*: etapa interrumpida por su inesperada muerte, con dos discos de su autoría, *Sudaka* (2003) y *Civilização & barbarye* (2006); dos DVDs como *frontman*, *Sudaka ao vivo* (2005) y *Samba Reggae y otras Batucadas Afro Bahianas* (2009) –no comercializado–; el libro *O Berimbau da Bahia* (2009) –no comercializado–, y varios conciertos editados profesionalmente y disponibles en Youtube: *Lenine in cité*, con este músico pernambucano y la bajista cubana Yusa, grabado en vivo en la Cité de La Musique de París (2004); *Ramiro Musotto & The Berimbau Modern Orchestra* (BMO) realizado en Grenoble, Francia (2005); y *Concha Acústica de Salvador* (show como telonero de Manu Chao, 2009).

---

4 Sobrinho, Pedro. 2009. «Dedicação...», Blog *Na mira. Pedro Sobrinho*, (14/09/2009). https://www.blogsoestado.com/pedrosobrinho/2009/09/14/dedicacao/ (Acceso: 05 de enero, 2022.

5 Entrevista para El Club del Disco, 5 de mayo de 2005.

6 Castro, Roberto Luis, «Ramiro Musotto...».

7 Sobrinho, Pedro, «Dedicação...»

- *Como artista experimental*: en la investigación de la programación electrónica de la que fue pionero en Salvador, y en la expansión de las posibilidades del berimbau siguiendo a Naná Vasconcelos, a través de la armonización de este instrumento en la mencionada orquesta BMO, y en la co-creación junto al luthier Luis María Acordaci de un instrumento sintético en sus versiones BM1 (Berimbau Melhorado 1), BM2 y NB (Novo Berimbau), patentado como Berimbau Sintético Afinable.[8]
- *Como educador:* Musotto visitaba periódicamente la Argentina, ocasiones en las que ofrecía workshops para percusionistas. Hasta el momento hemos conseguido datar algunas entre 2007 y 2009 aunque existieron otras entre los años 2003 y 2005 realizadas en Buenos Aires; en La Plata, Bahía Blanca y Dolores de la provincia de Buenos Aires; y en Rosario, provincia de Santa Fe. Allí transmitía oralmente y en copias de sus escritos la teoría de las claves de su autoría, su conocimiento sobre el berimbau –que luego volcó en su libro– y sobre los ritmos de Blocos Afro, que grabó en sus diferentes instrumentos y estilos en el DVD producido por la escuela Siete Octavos. Estos contenidos también fueron brindados por Musotto en 2007 en la Academia de Música da Bahia –fundada entre otros por Letieres Leite– y en 2008 en la Universidade Federal da Bahia, allí sobre las dos últimas disciplinas artísticas nombradas.
- *Músico de masas*: este podría resultar el perfil más extraño para lxs conocedorxs de la obra de Ramiro, pero revela la impresión sonora que dejó en el público argentino. Además del éxito de ventas de *O canto da cidade*, su música de bloco afro fue banda de sonido de la presentación y separadores del programa de TV por aire «Fútbol de primera» en 2008, uno de los programas con mayor rating de la época.

La intersección de lo contrapuesto en el disco *«Civilização & barbarye»*

El título del disco refiere al ensayo literario del escritor, militar y luego presidente de la Nación (1868-1874) Domingo Faustino Sarmiento, considerado una de las obras fundantes de la literatura argentina. Allí Sarmiento describió a dos mundos contrapuestos que pugnaban por definir el proyecto de nación, abogando por el triunfo de la civilización europea y norteamericana por sobre el atraso del resto de América, y el éxito de la razón sobre el instinto «primitivo», sobre la barbarie.

---

[8] Castro, Roberto Luis. 2012. «O berimbau reinventado», Blog *Construindo o som*, https://tempomusica.blogspot.com/2012/03/ramiro-musotto-o-berimbau-reinventado.html, (Acceso: 12 agosto, 2022).

Musotto retoma esta idea de contraposición de dos mundos imposibilitados de convivir haciéndolos confluir en un mismo universo. Su último trabajo discográfico *Civilização & Barbarye* constituye un punto de encuentro, una confluencia, pero a la vez una encrucijada: con una mirada decolonial podríamos decir que se trata de una broma de *Exú* –una de las deidades, de aquí en adelante *Orixas*, de la religión de matriz afro *Candomblé,* cuyas características tienen que ver con el cruce de caminos, el mercado, el movimiento, la comunicación, los mensajes, las matemáticas, el inicio, entre otras–.

Producido por Ramiro Musotto y acompañado por la Orchestra Sudaka e invitados como Chico César, Arto Lindsay y Rostam Mirlashari,[9] *Civilização & Barbarye* fue grabado en Estocolmo, Salvador y Río de Janeiro. Se trata de un disco conceptual con capas de sentido desplegadas hacia diversas direcciones, con un comportamiento *fractal* de la música. Esto es observable en los modos en que Ramiro Musotto ha trabajado con el ritmo, los aspectos procedimentales de la composición musical, en la construcción de imágenes ficcionales, en la organización de las secciones formales y del armado global del disco, así como en la construcción del discurso que surge del orden de los temas. La *horma rítmica*, la instrumentación y el trabajo tímbrico están basados en el estudio de expresiones musicales de distintos contextos de producción, por lo que se pueden escuchar sonoridades de Cuba (Yambú), ritmos bahianos (capoeira, blocos afro, Samba Chula) y cariocas (Samba Enredo), sonoridades nordestinas (Baião), y una música tradicional de Pakistán (Majno Ma Bi), quizás en reconocimiento a la influencia Árabe-andalusi dentro del triángulo atlántico.

El disco consta de diez músicas organizadas en dos partes de distinto carácter más una introducción diferenciada de las otras dos, el tema 1, *Ronda*. Aquí la música nace desde el instrumento al que Ramiro Musotto le ha dedicado gran parte de su vida y de su trabajo, el *Berimbau.* Comienza con una frase rítmico-melódica construida a partir de la ejecución de varios *berimbaus* afinados en distintas alturas que se entrelazan como si fueran un solo instrumento interpretado por una única persona, alcanzando gran homogeneidad tímbrica. La relación entre la música y su título propone una metáfora de círculo que puede ser entendida desde la idea misma del título, así como desde la performaticidad de la música que se sirve de la participación de varios músicos.

---

[9] La Orchestra Sudaka estaba integrada por Léo Leobons, Sacha Amback, Ramiro Gonzalo y Mintcho Garrammone.

En la primera de las dos partes que componen *Civilização & Barbarye* la música va creciendo en densidad e intensidad, sumando configuraciones complejas en los distintos planos texturales, cantidad de instrumentos, intencionalidades en la interpretación, etc., hasta el tema *Assanhado*, punto de inflexión para que en la segunda parte la intensidad adquiera un veloz decrecimiento, hasta llegar al carácter más íntimo, introspectivo y/o reflexivo del final.

El Ritmo

Por tratarse de uno de los núcleos estructurantes de las músicas del *Atlántico Negro*, el Ritmo se nos presenta como elemento principal para el análisis musical de este disco. Ramiro Musotto entendía que «la música étnica responde a reglas matemáticas precisas» (En Paz 2006: 78), por lo que podía programar en su computadora cualquiera de los ritmos que escuchamos en sus producciones, incluyendo uno de los elementos que caracteriza y distingue a una música de otra que es el *swing* o *sotaque* particular. Sobre esto Ramiro decía que: «las máquinas pueden *swingar*, pero tenemos que saber cómo hacer para que esto suceda» (Paz 2006: 79).

Su entendimiento del funcionamiento de los ritmos afroderivados a través de su «Teoría de la clave y la serie escondida» (Seminara 2021: 178), le facilitó la ejecución, comprensión y utilización artística de las claves: frases rítmicas que se desarrollan en sentido circular, generando una aparente repetición que se resignifica en el entramando rítmico que las contextualiza, al que podríamos representar como un movimiento en espiral. El traspaso de este concepto al lenguaje de programación musical es el *loop*; las músicas de Musotto trabajan, en gran parte, con el *loop*, al que utiliza en un sentido similar a la idea de clave como organizadora del discurso, produciendo una construcción rítmica contrapuntística que opera por superposiciones rítmicas. Con la repetición de la clave/*loop*, se generan configuraciones horizontales y verticales en las cuales algunos patrones se repiten junto con la clave –generando lo que se le llama «base»– y otros varían. La clave puede «estar sonando» o estar sugerida: si no es posible escuchar el patrón ejecutado en algún instrumento, sí se puede deducir en la organización rítmica de los patrones que ejecutan los distintos instrumentos y de la relación que tienen estos patrones entre sí.

Ejemplo 1: *Ogum* (00:09 a 00:31) clave son, congo, candombe, avamunha a rumba, mudando clave por familiaridad.

Ejemplo 2: *Gwyra Mi* (01:00 a 0:40) capoeira con bloco afro sonando a la vez.

Ejemplo 3: *M'bala* (00:32 a 00:52) *loop* y clave sugerida.

Construcción de imágenes ficcionales

Ya en las primeras escuchas percibimos una suerte de *collage* o montaje de distintos elementos sonoros, fuertemente marcados culturalmente con sonidos electrónicos y señales acústicas o digitales procesadas, que mediante procedimientos de acumulación o disgregación obtienen diferentes densidades texturales con una intención y búsqueda estética. Pero cuando nos sumergimos en el análisis empezamos a encontrar relaciones específicas entre los distintos elementos musicales, los *samplers* de voces y sus contextos de producción, construyendo lo que Belinche (2020) denomina imágenes ficcionales. Parafraseando a este autor, se trata de la dimensión poética del arte en el trabajo sobre los materiales, la forma, los procedimientos, el tiempo y el espacio que son tratados para construir imágenes no visuales, sino imaginarias, surgidas de lo proyectado y realizado. En este caso, Ramiro Musotto propone una impronta poética latinoamericanista construida desde los símbolos sonoros del Atlántico Negro, en donde el pasado convive con el presente y el presente con el pasado en una poética musical que transgrede los límites físicos y temporales, como en los *flashback* utilizados en las artes audiovisuales, siguiendo la idea de Rivera Cusicanqui (Rivera Cusicanqui 2010). El *flashback* aparece sugerido, por ejemplo, en la voz de Paulo Roberto *sampleada* del disco *Volta Sêca Com Conjunto E Côro* - Cantigas De *Lampeão*, trasladándonos a la época en la que los grupos armados *cangaceiros* actuaban en el *sertão*.

Musotto comentó en una entrevista: «Una vez un amigo bahiano que es una autoridad del candomblé me dijo que la música que habíamos hecho era como si incluyese muchas personas que no estaban en el escenario, tal vez de generaciones anteriores». Y agregó:

> *Mi amigo se refería al concepto afro y amerindio del ancestral. Es importante mantener el link con el pasado: los temas y sonidos que elijo son como música de sentimientos colectivos, que nos incitan a congregarnos, a juntarnos sobre una emoción compartida. Y lo interesante es que se dé mediante el uso de la tecnología, [esa] es la paradoja y la gracia».*[10]

Conclusiones

El análisis del disco *Civilização & Barbarye* a la luz de la *competencia* cultural y *trayectoria* de Ramiro Musotto permite construir el sujeto que realiza la

[10] Ramos, Diego Oscar. 2006. «Sudamérica sampler», *Suplemento Radar diario Página 12*, Buenos Aires, 19 nov. 2006, https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3404-2006-11-19.html (Acceso: 14 de junio, 2019).

práctica discursiva, en tanto agente de dispersión de las formas culturales del Atlántico Negro. Siguiendo a Luiz Rufino (2016), quien desde una perspectiva decolonial trabaja con la múltiple potencia significativa del signo Exu incorporando su praxis en «giros conceptuales, lecturas del mundo y problematizaciones que confrontan los límites de lo que es presentado como único camino», escuchamos a Ramiro Musotto como un *trickster* que todo lo devora y hace cuerpo, llevando y trayendo de Bahía a la Argentina, corrompiendo las leyes físicas del tiempo y del espacio para juntar lo que no se junta. Un no-lugar en donde encuentra la gracia, la paradoja y la contradicción, intersectando y cuestionando lo contrapuesto de la civilización y la barbarie.

Referencias bibliográficas

Belinche, Daniel, Ramiro Mansilla Pons, Juliana Schwindt, y Sabrina Weingart. 2020. «¿Cómo Lo Hicieron? Rasgos Comunes En La construcción De imágenes Ficcionales En El Arte». *Octante*, No.5: 1-15. https://doi.org/10.24215/25250914e040.

Díaz, Claudio. 2009. *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*. Córdoba: Ediciones Recovecos.

Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness*. Cambridge: Harvard University Press.

Musotto, Ramiro. 2009. *O Berimbau da Bahia*. Salvador: Edições Maianga.

Paz, Martín. 2006. «La batucada global. Entrevista a Ramiro Musotto», *Margens/ Márgenes: Revista de cultura*, No.8: 76-79.

Rivera Cusicanqui, Silvia. 2010. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Rufino, Luiz. 2016. «Performances afro-diaspóricas e decolonialidade: o saber corporal a partir de Exu e suas encruzilhadas», *Revista Antropolítica*, Vol.40, No.1: 54-80.

Seminara, Carlo. 2021. *Curtir el cuero. Propuestas pedagógicas desde el tambor latinoamericano*. Rosario: UNR editora.

Auralidad, corporalidad e identidades afro-diaspóricas en la escena de la música de gaita larga colombiana

Álvaro Ortega Gutiérrez
Universidad de Antioquia - Medellín, Colombia.

Resumen

El presente texto propone un acercamiento a la música de gaita larga colombiana como una expresión racializada que inicialmente fue considerada rural y «mestiza», luego como una expresión de identidad afrocolombiana y posteriormente una expresión sonora con distinciones estilísticas segmentadas en «estilo indígena» y «estilo negro». En esta ponencia busco analizar la pertinencia de estas distinciones a partir del *performance* y la escucha activa que se desprende del trabajo aural realizado por gaiteros, tamboleros, oyentes y demás agentes culturales que participan en la escena gaitera. Para exponer mi idea retomo algunos de los planteamientos del libro «El Atlántico Negro» de Gilroy (1993), entre estos, que el performance –corporal y sonoro– cuestiona los postulados esencialistas que generalmente se asocian a las formas expresivas afro-atlánticas.

Palabras clave: Gaita larga, música afrocolombiana, auralidad, identidad.

Resumo

O presente texto propõe uma abordagem à música de gaita larga colombiana como uma expressão racializada que foi inicialmente considerada rural e «mestiça», depois como uma expressão da identidade afro-colombiana e mais tarde como uma expressão sonora com distinções estilísticas segmentadas em «estilo indígena» e «estilo negro». Neste artigo procuro analisar a pertinência destas distinções a partir da performance e da escuta activa que emerge do trabalho aural realizado por gaiteros, tamboleros, ouvintes e outros agentes culturais que participam na cena gaitera. Para apresentar a minha ideia, retomo algumas das abordagens do livro de Gilroy «The Black Atlantic» (1993), entre as quais a de que a performance –corporal e sonora– questiona os postulados essencialistas geralmente associados às formas expressivas afro-atlânticas.

Álvaro Ortega Gutiérrez

Es músico profesional de la Fundación Universitaria Bellas Artes -Medellín/ Colombia- y magister en investigación musical por la Universidad de Antioquia. Entre sus publicaciones se encuentra el artículo El Festival nacional de Gaitas Francisco Llirene y la escena de la gaita larga colombiana (2021). E-mail: duwua.ortega@gmail.com

Introducción

En la actualidad, en América Latina y el Caribe coexisten un gran número de expresiones culturales con características particulares: estas se han estructurado históricamente a través de constantes y profundas interacciones de ida y vuelta entre sujetos de África, Europa y América. Como consecuencia, en diferentes lugares del continente americano se han conformado históricamente múltiples procesos de criollización, transculturación, apropiación y fertilización cruzada (Gilroy 2017 [1993]). Se trata de manifestaciones -sonoras y corporales- que, al ser analizadas desde los marcos teóricos críticos de los estudios culturales, la antropología y la etnomusicología, muestran procesos simultáneos de racialización y esencialización identitaria: como los promulgados por algunos discursos y posturas de folkloristas colombianos (Miñana 2000, Nieves 2008, Birenbaum 2019). Desde las mismas perspectivas teóricas, es claro que, en la actualidad, se deben proponer miradas amplias de esos procesos identitarios, buscando describirlos y analizarlos como procesos con manifestaciones y formas expresivas –musicales y corporales– fluidas e híbridas, que hacen parte de una red afro-diaspórica y trasatlántica. Así pues, es pertinente un enfoque analítico crítico hacia conceptos como autenticidad, tradición y esencialismo musical, que durante mucho tiempo han sido transversalizados –y lo siguen estando– por ideales identitarios rígidos.

En esta ponencia, a través de los planteamientos del Atlántico Negro, busco pues analizar la música de gaita larga colombiana como una expresión –sonora y corporal– que hace parte de la fractalidad afro-atlántica, donde la conciencia de identidad puede fluctuar. Busco definir esta música como una expresión generada por la interacción entre sujetos considerados –o que se auto conciben– como afrodescendientes, mestizos o indígenas. A través del trabajo aural inmanente en el *performance* y en las formas de transmisión cultural, busco desnaturalizar la separación entre «estilo negro» y «estilo indígena»: no parece pertinente separar a los intérpretes –y agentes culturales– por su color de piel o su lugar de procedencia en el territorio, cuando comparten –desde lo sonoro– un vasto sistema musical.

Uno de mis argumentos principales es que, aunque durante varias décadas se racializaron y separaron las prácticas expresivas de los sujetos en el Caribe colombiano, y aunque el discurso preponderante favoreció al indígena como único portador de autenticidad en la cultura gaitera –dueño de un saber musical ancestral–, el sujeto afro ha participado histórica y activamente en la estructuración y conformación de lo que hoy se conoce como música de gaita larga; por consiguiente, esta música es la expresión cultural de una nueva identidad afro-diaspórica.

Racialización cultural y sonora en Colombia: antecedentes

Ubicada en la región Caribe colombiana, la ciudad de Cartagena[1] fue uno de los principales puertos de entrada hacia América de un gran número de sujetos que padecieron un largo y doloroso proceso de migración forzada desde África y Europa (De Sandoval 1956). Varios trabajos de historiadores, etnomusicólogos y antropólogos han demostrado como, desde tiempos coloniales, diferentes prácticas culturales de la nación colombiana fueron asociadas de manera discreta a identidades «mestizas», «indígenas» y «negras» (González 1989, 1990). La música de gaita larga, así como otras llamadas «músicas tropicales» de Colombia, al ser relacionadas con la «Costa Atlántica», también han sido marcadas por estos estereotipos: específicamente, estas músicas han sido catalogadas como cercanas al elemento «negro» de la Nación (Wade 2000).

Más adelante –durante gran parte del s. XX–, el proyecto cultural y político desarrollado por los hermanos Zapata Olivella (Delia y Manuel) favoreció la puesta en escena de varias danzas y músicas tradicionales colombianas en teatros y escenarios locales, nacionales e internacionales (Zapata 2020). La forma como estas fueron escenificadas en contextos no tradicionales, mantiene hasta nuestros días, una fuerte incidencia en la forma segmentada como se conciben muchas de estas formas expresivas del país: negras, indígenas y europeas[2]. Fue durante este tiempo que surgió

---

[1] Según Navarrete (1996: 28-37), esta ciudad fue fundada en 1533 por Pedro de Heredia y funcionó simultáneamente como puerto negrero, como estación de la armada, como centro principal de la Gobernación y como asiento del Tribunal de la Inquisición.

[2] En Colombia los postulados folkloristas esencializaron, separaron y jerarquizaron las prácticas sonoras y corporales, desconociendo la historia social, política y territorial común: desde el s. XIX un ideal de mestizaje y «convivencia armoniosa» de indígenas, negros y mestizos; donde todos habrían gozado de las mismas oportunidades económicas, sociales y políticas.

el grupo Los Gaiteros de San Jacinto como parte de un proceso de invención de una tradición (Hobsbawm 2002): inicialmente el grupo de músicos que conformaron los Zapata Olivella para el grupo de Danzas Folclóricas Colombianas durante la década de 1950, se concretó con personas procedentes de diferentes lugares de Caribe y del Pacífico colombiano; posteriormente, algunos de sus integrantes –sobre todo los de San Jacinto–, buscaron dar trascendencia a esta propuesta aludiendo ideales de «tradición y autenticidad» gaitera, hasta consolidarse como un grupo musical independiente con el cual realizaron múltiples grabaciones comerciales, y lograron un cierto reconocimiento en el ámbito nacional e internacional (Sarmiento 2019). No obstante, ambas experiencias –la puesta en escena y la trascendencia comercial de grupo– posibilitaron el reconocimiento de la música de gaita larga más allá del ámbito local.

Un análisis crítico muestra que durante ambas experiencias se puso –consciente o inconscientemente– demasiado énfasis en el sujeto indígena como único portador de los ideales de «tradición y autenticidad gaitera» (Ortega 2021). Así, durante pleno s. XX, se invisibilizó (de Friedemann 1983) el aporte y la participación actividad del sujeto afro en la cultura gaitera, y de paso se sesgó la rica variedad expresiva de esta expresión sonora: hasta mediados de los años 80, la música de gaita larga era considerada como una expresión netamente indígena, discurso que se venía desarrollando desde otras disciplinas, y que se mantuvo –desde lo musical– hasta los primeros años de la década de los 90.[3]

Con el advenimiento de la postura –multicultural y pluriétnica– de nueva constitución colombiana –1991–, junto al auge de la *World Music* y sus mecanismos de racialización/comercialización de diferentes músicas a partir de la década de 1980 nuevas caracterizaciones empezaron a surgir (Barnat 2015). Sumándose a lo anterior, las posturas folklóristas –que retomaban el enfoque racial y segmentado de la pigmentocracia colonial– lograron que, desde mediados de la década del 80, la presencia de «lo negro» en la música de gaita tomara preponderancia. Paralelamente, se generó una condición de posibilidad para que esta música comenzara a ser proyectada en tarimas, con mediaciones acústicas y con fines competitivos (Lara 2011)[4]. Es en este nuevo contexto donde, hacia finales del s. XX y la primera década del XXI, se hicieron manifiestas diferenciaciones discursivas entre el «estilo negro»

[3] Revista oficial del *Festival Nacional de Gaitas «Francisco Llirene»*, catalogo virtual (2009), Recuperado el 10 de Octubre de 2020, de Blogger: http://revistadelfestivaldeovejas.blogspot.com/?m=0

[4] Lara (2011), denomina este fenómeno como tarimización.

y el «estilo indio», categorizando e identificando a los intérpretes –y sus repertorios– de acuerdo con su color de piel y/o a su lugar de procedencia.[5]

En Colombia, el cambio permanente en los discursos y posturas frente a la identidad, tiene como común denominador la búsqueda de relaciones esencialistas entre las identidades de los sujetos y sus prácticas expresivas, sobre todo las sonoras; en otras palabras, se trata del uso de la música para legitimar distinciones raciales. Desde esta perspectiva se niegan o desconocen, entre otros, ciertos aspectos de vital importancia: como la creación colectiva de un sistema musical –enmarcado en amplios y complejos procesos culturales– que, en el caso del Caribe colombiano, son creados y compartido por indígenas, mestizos y afros.

Con esta constante búsqueda de esencialismos también se desatienden procesos vitales, como el de la transmisión aural: esta tipo de transmisión se genera a través de la circulación libre de repertorios en fonógrafos y/o medios masivos –como la radio–, o a través de numerosos desplazamientos que durante siglos han realizado gaiteros, tamboleros y bailadores por toda la región Caribe colombiana; adicionalmente, desde el ámbito netamente musical, se anula la capacidad de apropiación del sonido, aspectos técnicos y de repertorios por medio del trabajo aural.

Ilustración 1. Grupo de gaitas de Guacamayal, departamento del Magadalena, Colombia. Foto tomada por miembros del grupo de investigación Lumbalú, en 1987.[6]

[5] Ver por ejemplo Convers y Ochoa (2007); Arias y Arias (2011); Ochoa (2013); Sarmiento (2019).

[6] El grupo de Guacamayal se conformó en 1985 con gaiteros y tamboleros guacamayalenses –de Guacamayal–, sanonofrinos –de San Onofre– y palenqueros –de Palenque de San Basilio–: el Palenque de San Basilio está ubicado a 50 km aprox. de la ciudad de Cartagena, es uno de los enclaves afrocolombianos más reconocidos; San Onofre, por su parte, está cerca más cerca al mar, a 116 km de Cartagena. Según algunos datos históricos, ambos lugares pertenecieron a un vasto enclave de cimarrones (Soleno, 1985). Junto a la imagen, estos datos dan cuenta de la histórica movilidad de los gaiteros y tamboleros por toda la región Caribe colombiana. Junto al grupo la Lucha n°1 –también de San Onofre–, este grupo fue uno de los primeros grupos afro que participaron por primera vez en el Festival de Ovejas –Sucre–. En

Como se verá a continuación, el trabajo aural está implícito en múltiples contextos de tradición oral, como el de la cultura gaitera: allí se da preponderancia a la relación activa y permanente entre emisión y escucha del sonido, a través de la producción musical en contextos de *performance* colectivo.

Música de gaita larga: creación musical, auralidad y corporalidad

En su contexto actual, y como parte de un largo proceso de estructuración a través del tiempo, la música de gaita larga se interpreta en un formato que reúne tres tambores (tambora: mimembranófono y cilíndrico con amarres, llamador y tambor[7]: ambos son tambores troncónicos y unimembranófonos, con cincho y cuñas), además del canto, las maracas y dos gaitas largas -macho y hembra-.[8] A los tambores se les atribuye un origen africano y a las gaitas y maracas un origen indígena (List 1991: 50-58).

Ilustración 2. Instrumentos de percusión del grupo de Catalino Parra que interpretaba, entre otras, música de gaita larga; Soplaviento, departamento de Bolívar, 30 junio de 1978: izq. a der. Llamador, tambora (con baquetas), guache metálico y tambor.[9]

En la música de gaita larga, como en otras músicas de tradición oral, los intérpretes desempeñan roles instrumentales que varían entre la ejecución de modelos melódicos o rítmicos, variaciones e improvisaciones, que funcionan como

La foto aparecen los fundadores del grupo: de izquierda a derecha Antonio Serge Fontalvo –guacamayalense–, Fred Caro Santiago –guacamayalense–, Victorio Casiani –palenquero–, Manuel y Miguel Zúñiga –sanonofrinos- y «El Pire Zúñiga –guacamayalense–. Foto cortesía Hernando Muñoz, Proyecto Lumbalú.

7 En el Caribe colombiano también se le llama tambor mayor o tambor alegre.

8 Ver: George List (1994: 80-81); Federico Ochoa (2013: 30-31) y Leonor Conversr y Juan Ochoa (2007).

9 Esta foto acompaña una grabación de campo realizada por la etnomusicóloga María Eugenia Londoño para el INIDEF de Venezuela. En ella se menciona el nombre de tambor mayor para referirse al tambor; este cuenta con algunos refuerzos metálicos alrededor del vaso. Tanto este tambor como el llamador presentan un amarre con cincho y cuñas. Foto cortesía María Eugenia Londoño.

acuerdos culturales (Arom 2001): el tambolero[10] por ejemplo, puede enfocarse en la realización de los modelos rítmicos de gaita, porro o merengue[11], que, combinados con variaciones e improvisaciones permanentes de este material de base, constituyen una característica estética en esta música (Ortega 2021). Esta dinámica en los roles genera la manifestación de múltiples formas simultáneas de ejecución de los modelos –rítmicos y melódicos–, dentro del mismo contexto gaitero, y, en suma, define a la música de gaita larga como una expresión sonora donde la creatividad se plasma en forma del idiolecto[12].

La constante modificación en la forma en que los gaiteros y tamboleros presentan el material rítmico/melódico, tiene, en muchos casos, el pulso como punto de referencia métrico (Nketía 1974, Agawu 20166, Arom 1985); esto facilita su improvisación constante, y generan dinámicas relacionales profundas entre los intérpretes: a través de la emisión y la escucha activa, se conforma un ámbito aural potente que incluye un diálogo sonoro permanente.

En efecto, el ámbito aural es vital para los intérpretes y agentes culturales en la cultura gaitera: las interacciones sónicas que incluyen la participación activa a través del –y con– el sonido, son una característica esencial en la transmisión de saberes musicales y culturales.[13] En efecto, como lo han mostrado algunos trabajos etnomusicológicos y antropológicos a nivel global[14] en contextos de músicas de tradición oral,[15] los modelos de transmisión se basan principalmente en la palabra –ámbito oral– o en el sonido mismo –ámbito aural–. De forma práctica, aspectos como el sonido, los repertorios –y sus

[10] Este es el nombre que se le atribuye al interprete del tambor

[11] Estos nombres provienen de los mismos intérpretes; se caracterizan por presentar divisiones binarias del pulso. El porro, generalmente, presenta velocidades más lentas que la de la gaita, y el merengue es la modalidad más rápida. No obstante, debido a la alta presencia de variaciones e improvisaciones durante sus realizaciones, es muy frecuente que los intérpretes realicen hemiolas y polirrítmias durante el performance.

[12] Comprendo el idiolecto como las características físicas que inciden en el performance, a las formas particulares interpretativas y a las técnicas específicas que los intérpretes utilizan. En Moore (2007 : 50).

[13] Según Timothy Rice, esta transmisión se refiere a «los medios por los cuales las composiciones musicales, las prácticas escénicas y el conocimiento pasan de músico a músico»; se trata pues de lo sonoro, lo interpretativo y lo cultural. En «Transmission», Grove Music Online, (Acceso: 26 de junio, 2023): https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46823

[14] Ver, por ejemplo, los trabajos de Nettl y Russel (2004), Shippers (2010), Ochoa (2014) o Domínguez (2019), entre otros.

[15] Este tipo de tradiciones contrastan con las escritas que basan sus modelos de transmisión principalmente en la escritura.

modelos– y la interpretación instrumental –donde se incluye la enseñanza, el aprendizaje y el *performance* de complejos recursos técnicos, tanto melódicos como percutivos– se transmite a través de la emisión y la escucha activa.

Este proceso aural puede ser percibido en la cultura gaitera tanto en contextos de enseñanza-aprendizaje individuales: como la escucha y apropiación de repertorios por parte de los gaiteros y tamboleros desde discos o casetes (Ortega 2021: 166); o relacionales: como el intercambio entre maestro-aprendiz en un contexto de enseñanza-aprendizaje informal, o en eventos masivos como las parrandas y festivales[16], donde el *performance*[17] y la interacción sónica vincula a los participantes a través de la emisión y la escucha activa del sonido. Es en este último contexto donde se implican de manera profunda los diferentes agentes de la cultura gaitera, y donde se evidencian procesos de disfrute y goce que vinculan de manera profunda a los participantes.

Así, tal como sucede en muchas expresiones sonoras afro-diaspóricas del Caribe y el continente latinoamericano, en la música de gaita larga la creación musical se caracteriza por ser activa y polifónica, allí la escucha y la producción sonora no están asociada a la pasividad (Gilroy 2017: 328).

A continuación, describiré como en la música de gaita larga colombiana suceden algunos fenómenos de creación colectiva *in situ,* en espacios públicos abiertos con asistencia masiva, a los que se les denomina parrandas.

Parrandas gaiteras: auralidad y corporalidad en acción

Las parrandas son encuentros informales entre músicos (gaiteros y tamboleros: maestros y alumnos), bailarines y público oyente, en un lugar específico –preferiblemente en un lugar amplio como la plaza central de un pueblo, o en el patio de una casa o colegio–.[18] El objetivo de una parranda es

[16] Desde mediados de los años 80 surgieron en Colombia muchos festivales que acogen anualmente a los intérpretes de gaita larga: Festival de Ovejas –departamento de Sucre–, San Jacinto –departamento de Bolívar–, Barrio El Socorro –en la ciudad de Cartagena, departamento de Bolívar–, Guacamayal –departamento de Magdalena–, Soplaviento –departamento de Bolívar–, Bogotá –departamento de Cundinamarca– y Pueblo Nuevo –departamento de Córdoba–.

[17] En línea con Madrid (2009) entiendo el performance como «los medios que permiten la creación y recreación de la música en la interpretación»; implica tanto la música misma –lo sonoro–, la forma como se hace –lo interpretativo–, así como el sentido que se le atribuye –lo cultural–.

[18] Estas parrandas son se realizan espontáneamente en el marco de cualquier festival. Por ejemplo, en el festival Francisco Llirene –denominado «La Universidad de la

interpretar y bailar –durante varias horas, o también durante una o varias noches– los repertorios propios de la música de gaita larga; pero también se generan muchas fertilizaciones cruzadas (Gilroy 2017: 311) entre estos repertorios y otros del Caribe colombiano: allí también se interpretan repertorios propios de otros géneros como el bullerengue, de la caña de millo o del vallenato, tanto en sus conformaciones más comunes, como en el mismo formato de gaita (Ortega 2021: 109).

En una parranda los instrumentistas se disponen en el centro del espacio y comienzan a interpretar los diferentes temas musicales en las modalidades rítmicas características. No obstante, gracias a las libertades creativas de estos espacios, los intérpretes pueden variar de múltiples maneras los repertorios –las velocidades (bpm), las estructuras, los roles instrumentales, los tiempos de interpretación, entre otros aspectos–, pero teniendo como referente códigos interpretativos del sistema gaitero[19]: En este sentido, es común que la creación e improvisación tengan mayor protagonismo en una parranda que en la tarima del Festival: en tarima, el performance tiene un carácter más competitivo y restringido por las reglas que deben mantenerse, por ejemplo, la mediación de los micrófonos que amplifican los diferentes instrumentos, genera una ubicación distanciada entre los intérpretes. por otro lado, en las parrandas prevalece lo acústico y no se presenta esta mediación, por consiguiente existe una mayor cercanía entre los intérpretes (Villamil y Ortega 2021).

En una parranda, y a través del sonido, se evidencia un cúmulo de interacciones horizontales entre todos los agentes culturales sin importar el color de piel o lugar de procedencia. Esto genera la circulación fluida de un gran cúmulo de estilos, repertorios y múltiples formas de concebir el sistema musical gaitero; además, la producción sonora de los músicos se enriquece con la participación corporal espontánea de los bailadores. Así pues, todos los

---

Gaita» y que se desarrolla desde 1985 en el municipio de Ovejas, departamento de Sucre –Colombia–, es común que las parrandas sean instauradas en las casetas alrededor de la plaza principal y en lugares diferentes a la tarima principal del Festival. Estas casetas son estructuras metálicas cubiertas, en su parte superior, por una lona sintética, pueden medir entre 2 a 4 m2, aunque también logran ser más amplios cuando son unidas varias de ellas.

[19] En línea con los planteamientos teóricos de S. Arom (2001) sobre los sistemas musicales, comprendo el sistema gaitero como el cúmulo de repertorios, aspectos performáticos y técnicos, de fabricación, y de relacionamientos, que coexisten dentro de un campo de dispersión amplio –territorio imaginado– estructurado a partir de la circulación aural de modelos melódico/rítmicos regidos por una pertinencia cultural -reglas y códigos implícitos y/o explícitos.

participantes se integran a un proceso aural de emisión y escucha del sonido, sin mediaciones acústicas.

A continuación, presento un diagrama que describe la forma como se articulan las relaciones aurales en una parranda gaitera. Este diagrama, está basado en la teoría de las escenas musicales (Bennet & Peterson 2004), y tiene como base la propagación del sonido como fenómeno acústico. Esta teoría se caracteriza, principalmente por dos aspectos: uno, explorar el relacionamiento aural de los sujetos a través de prácticas sonoras, con el fin de desarticular la conceptualización de la identidad como algo estable y continuo en marcos particulares de distinción social y la etnicidad; también, explorar un marco más adecuado para describir «formas de socialización en constante evolución» (Mendívil y Spencer 2016: 1-3).

Ilustración 3. Gráfico que muestra el esquema de una parranda de música de gaita larga. La acústica generada en los diferentes círculos de la escena favorece múltiples relacionamientos entre músicos, bailadores y oyentes, configurando un ámbito aural que pone en relación de simultaneidad procesos de enseñanaza-apendizaje y de disfrute entre los participantes. Este diagrama está basado en la estructura circular jerárquica de una escena, pero sus límites no son rígidos. Esquema basado en los planteamientos de Hitzler & Niederbacher, 2010. Fuente: elaboración propia.

La descripción detallada de una parranda gaitera apunta a hacer visible aquello que Gilroy describió como la presencia de relacionamientos sociales activos y polifónicos en las culturas vernaculares afro-diaspóricas, donde las escucha de la música está estrechamente ligada a la corporalidad de los sujetos (Gilroy 2017: 328). En una parranda, el *performance* se enlaza con formas de relación e identificación que fluctúan entre lo individual y

lo colectivo, así como entre lo negro, lo mestizo y lo indígena; además, la presencia de la improvisación es muestra de la creatividad musical subyace en muchas músicas afro-diaspóricas del continente Americano: según Gilroy esta presencia es el reflejo de «un proceso de construcción de identidad y como forma de afirmación de un ser racializado» (Gilroy 2017: 331).

Conclusiones

En el presente texto he buscado mostrar como, a través de la descripción de la forma como el ámbito aural propicia la transmisión y circulación de lo sonoro, lo musical y lo cultural en el vasto campo de dispersión del Caribe colombiano, la música de gaita larga colombiana es una expresión cultural afro-diaspórica que hace parte de nuevas formas de identificación descentradas, en desde la modernidad en el área cultural del Atlántico negro.[20] Un análisis crítico de estas expresiones identitarias posibilita que, desde cierta perspectiva, se trasciendan las delimitaciones territoriales y espaciales de los países que hacen parte del Caribe y Latinoamérica, vinculándolas en circuitos musicales sonoros y comerciales más vastos.[21]

Finalmente, y tal como he intentado expresarlo en este trabajo, considero pertinente seguir cuestionando la autenticidad en el surgimiento de múltiples estilos y géneros musicales en el espacio-tiempo del Atlántico negro. Analizar el *performance* desde marcos de análisis crítico puede ser una vía efectiva para cuestionar los esencialismos étnicos, raciales y culturales que prevalecen en la actualidad.

Referencias bibliográficas

Agawu, Köfi. 2017. «Rhythmic Imagination in African Music». *Library Of Congress*. https://www.loc.gov/item/2021690401/.

Arias, Rafael y Arias, Wilmer. 2011. «La gaita y sus estilos interpretativos», *Revista del Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene*, Sincelejo-Sucre: 17-19.

Arom, Simha. 1985. *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale, Structure et Méthodologie*Paris: Centre Nationale de la recherche scientifique et Société d'Études Linguistiques et Anthropologuiques de France-SELAF.

[20] No se debe olvidar que P. Gilroy, a través de los planteamientos teóricos del Atlántico Negro, realiza un análisis crítico a los esencialismos raciales y culturales con fines heurísticos.

[21] Para el caso colombiano, recomiendo ver por ejemplo los trabajos sobre la cumbia en Latinoamérica (Blanco, 2018) o los fenómenos de circulación y fertilización cruzada entre repertorios y géneros populares y tradicionales como el porro, las gaitas y cumbias en Colombia en los trabajos de Nieves (2008) y Ochoa, Juan S. (2018).

_____. 2001. «Modelización y modelos en las músicas de tradición oral». En Cruces, Francisco (eds.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta: 203-232.

Barnat, Ons. 2015. «Hybridité, authenticité et atteinte du succès international réflexion sur les processus de commercialisation de disques de world music», *Revue musicale OICRM*, Vol. 2, No.2: 133-153.

Bennet, Andy & Peterson, Richard. 2004. *Music Scenes. Local, Translocal and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.

Birenbaum Quintero, Michael. 2019. *Rites, Rights & Rhythms. A genealogy of musical meaning in Colombia's pacific*. New York: Oxford University Press.

Blanco, Darío. 2018. *La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica. Identidad y cultura continental*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Convers, Leonor y Ochoa, Juan S. 2007. *Gaiteros y Tamboleros: material para abordar el estudio de la música de Gaitas de San Jacinto*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

De Sandoval, Alonso. 1956. *De Instauranda Aethiopum Salute. El mundo de la esclavitud negra en América*. Bogotá: Biblioteca Presidencial de Colombia-Empresa Nacional de publicaciones.

Friedemann, Nina S. de. 1983. «Negros en Colombia: invisibilidad y presencia». En: *El negro en la historia de Colombia. Fuentes escritas y orales. Primer simposio sobre bibliografia del negro en Colombia*: 69-91. Bogotá: Fondo Interamericano de Publicaciones de la Cultura Negra, UNESCO

Gilroy, Paul. 2017 [1993]. *L'Atlatique noir. Modernité et double conscience*, Trad. francesa Amsterdam, Paris: Charlotte Nordmann.

Gonzalez Henríquez, Adolfo. 1989. «La música costeña en la tercera década del siglo XIX», *Boletín Cultural y bibliográfico Banco de la República*. Vol. 26, No.19: 1-21.

_____. 1990. «La música del Caribe durante la guerra de independencia y comienzos de la República». *Historia Crítica*, No.4: 85-112. https://doi.org/10.7440/histcrit4.1990.05

Hobsbawm, Eric. 2002. «Introducción: La invención de la tradición», En Hobsbawm, Eric & Ranger, Terence. *La Invención de la Tradición*. Barcelona; Crítica.

Lara, David. 2011. *Dinámicas socioculturales en la tarimización de la cultura gaitera en la zona de Ovejas, Sucre*, [Tesis de maestría] Universidad Tecnológica de Bolívar.

List, George. 1991. «Two flutes and a Rattle: the evolution of an Ensemble», *Musical Quarterly*, Vol. 75, No.1: 50-58.

_____.1994. *Música y poesía en un pueblo colombiano: una herencia tri-cultural*. Bogotá: Patronato colombiano de Artes y Ciencias.

Madrid, Alejandro. 2009. «¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier», *Trans, Revista Transcultural de Música*, No.13.

Mendívil, Julio y Spencer, Christian. 2016. «Introduction. Debating genre, Class and Identity: Popular music and music scenes from the Latin American World», En Mendivil, Julio y Christian Spencer (eds). *Made in Latin American Music. Studies in popular music.* New York: Routledge, 1-22.

Miñana Blasco, Carlos. 2000. «Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia». *A Contratiempo*, No.11: 36-49.

Moore, Alan. 2007. «Le style et le genre comme mode esthétique», *Musurgia*, Vol. 14, No.3/4: 45-55.

Navarrete, María C. 1996. «La Provincia de Cartagena y su área de influencia en el siglo XVII. Espacio y población», *Revista Huellas*, No. 47-48: 28-37. http://hdl.handle.net/10738/77

Nieves Oviedo, Jorge. 2008. *De los sonidos del patio a la música mundo: semiosis nómadas en el Caribe*.Bogotá: Observatorio del Caribe Colombiano.

Nketía, Joseph. 1974. *The Music of Africa*. New York: Norton.

Ochoa, Federico. 2013. *El libro de las Gaitas largas: tradición de los Montes de María*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Ortega, Álvaro. 2021. *El asunto de la identificación en la cultura gaitera. Un acercamiento crítico a los estilos negro e indígena en la música de gaita larga colombiana*. [Tesis de maestría], Universidad de Antioquia.

Ortega, Álvaro y Villamil, Ariana. 2021. «El Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene y la escena de la gaita larga colombiana», *Boletín de Antropología*, Vol. 36, No.62: 38-58. DOI: https://doi.org/10.17533/udea.boan.v36n62a03

Sarmiento, Urián. 2019. *Los Gaiteros de San Jacinto y la industria fonográfica, 1951-1980*, [Tesis de maestría]. Universidad Nacional de Colombia.

Wade, Peter. 2000. *Raza y etnicidad en Latinoamérica*. Quito: Abya-Yala.

Zapata Olivella, Manuel. 2020. *Tambores de América para despertar al Viejo Mundo*. Cali: Sello Javeriano.

Sonares afrodiaspóricos y poéticas de una relación «mestiza»: el «folklore argentino» en la perspectiva del Atlántico Negro.

Viviana Parody
Becaria doctoral Conicet ICA / FFyL / UBA

Resumen

En América Latina no han sido pocos los trabajos académicos que en las últimas décadas se han dedicado al estudio de la música de inscripción nacional y/o a la relación existente entre música y nación. En algunos casos, estos estudios revisan los procesos de (re)configuración identitaria implicados en la formación de los estados nacionales latinoamericanos, y específicamente analizan el lugar que la música ocupó en estos procesos. En Argentina, sin embargo, la revisión del «folklore» se ha establecido de espaldas a los estudios de etnización/racialización de la música. En la presente propuesta abordo el denominado «folklore argentino» desde la perspectiva del Atlántico Negro, entendiendo este complejo genérico musical-danzario como parte de la experiencia afrodiaspórica. Problematizo así la narrativa cultural del mestizaje atendiendo las rutas, procesos, organologías y gramáticas de la *creolización* mediante los cuales estas músicas se han configurado aún a contrapelo de las narrativas homogeneizadoras.

Palabras clave: Folklore argentino, Atlántico negro

Resumo

Na América Latina tem havido muitos trabalhos acadêmicos que nas últimas décadas se dedicaram ao estudo da música de inscrição nacional e/ou da relação entre música e nação. Em alguns casos, esses estudos revisam os processos de (re)configuração identitária envolvidos na formação dos Estados nacionais latino-americanos e, especificamente, analisam o lugar que a música ocupou nesses processos. Na Argentina, porém, a revisão do «folclore» tem se firmado de costas para os estudos de etnicização/racialização da música. Nesta proposta abordo o chamado «folclore argentino» sob a perspectiva do Atlântico Negro, entendendo este genérico complexo

musical-dançante como parte da experiência afro-diaspórica. Dessa forma, problematizo a narrativa cultural da miscigenação, levando em conta as rotas, processos, organologias e gramáticas da crioulização por meio das quais essas músicas têm se configurado mesmo na contramão das narrativas homogeneizantes.

Palavras-chave: Folclore argentino, Atlântico negro

Viviana Parody

Profesora de Artes en Música por la Universidad Nacional del Arte (Argentina), Magíster y Doctoranda en Antropología Social, y Doctoranda en Arte Contemporáneo Latinoamericano (orientación música) por Universidad Nacional de La Plata. E-mail: viviparody@yahoo.com.ar

Introducción

En los últimos años hemos asistido a un incremento del estudio de las músicas «folklóricas», en muchos casos también denominadas como «tradicionales». Esto incluye, por un lado, su revisión según las lógicas arrojadas por los organismos internacionales de cultura, tal como es el caso de las músicas englobadas bajo el rótulo del «patrimonio intangible», como asimismo el estudio multidisciplinario del «folklore» entendido como música de difusión masiva, más todos los grises posibles entre estas variables contenidas en la definición contrapuesta de «modernidad vs tradición». En estos trabajos resulta claro que en América Latina y el Caribe el «folklore» ha ido de la mano de narrativas identitarias de nación, constituyéndose no pocas veces en la base de la política cultural de ciertos proyectos políticos e idearios «patrios», lo que también ha sido por autores y cientistas abordado para cada caso nacional.[1]

Siguiendo sobre todo las revisiones críticas, en la presente ponencia referiré al «folklore argentino» desde una perspectiva con la que aún no ha sido visitado, como lo es la perspectiva del Atlántico Negro que –aún con críticas y relecturas– en este simposio se sigue desde la propuesta de Paul Gilroy. Sostengo que la «ausencia» del «folklore argentino» en el conglomerado de músicas que se identifican con el Atlántico Negro encuentra su causa no tanto en aquél proyecto de Nación caracterizado por un ideario de

[1] En IASPM AL han sido de enorme aporte los trabajos arrojados y desprendidos en actas, y luego en publicaciones de autor, de Christian Spencer y Alejandro Madrid. Asimismo, existen aportes que discuten música y nacionalismo en las ponencias, artículos y libros de Julio Mendivíl.

«blanqueamiento», sino en todo caso en aquél proyecto de nación de narrativa mestiza. En su devenir, este último tipo de proyecto ha cargado con procesos de desetnicización y racialización (de las poblaciones y de sus músicas) de manera tal que, aunque contribuyera en oposición a la narrativa de nación blanco-europeizada cuyo centro fuera la ciudad capital del país, a la vez concluyó en procesos homogeneizantes *de otro modo*. En cada uno de nuestros países, estos procesos dados entre inicios y mediados de siglo XX, respondieron a matrices de diversidad que son propias y situadas. El complejo genérico musical-danzario denominado como «folklore argentino» es un claro ejemplo de este tipo de política cultural (y étnico-racial) aplicada a las músicas que aún ofician de «tradición nacional».

«Folklore argentino» y procesos de racialización

Diversos autores han referido a la tarea pedagógica que el folklore como ciencia supo dejar en función de los repertorios musicales-danzarios regionales que pudieron, tras la política cultural del primer peronismo, ser considerados como nacionales. Ha sido entonces la tarea pedagógica iniciada desde la fundación de las Escuelas Nacionales de Danzas Folklóricas, que el «folklore argentino» es entendido como la reunión de «especies» musicales y danzarias que antiguamente solo se conocían a nivel regional, labor sobre la cual los festivales consagratorios, la música de autor, y la industria discográfica harán su sumatoria (Díaz 2009).

En la Argentina esta posibilidad se debe a la labor inicial de folkloristas científicos o investigadores autodidactas cuya apuesta por la labor de campo fue magnánima, tales como Juan Alfonzo Carrizo y sus *Cancioneros* regionales, cuyas investigaciones alimentaron el archivo que a posterioridad retomarían Carlos Vega e Isabel Aretz. A la vez, entre 1946 y 1955, la justicia redistributiva de los dos primeros gobiernos peronistas sumó a ello la posibilidad de la difusión mediante la creación o renovación de institutos de folklore e investigación tradicionalista de nivel nacional, además de la inclusión masiva de los trabajadores a través del consumo (entre ellos, el consumo recreativo).

Así es que, además de instaurar una política cultural de corte nacionalista y revisionista en cuyo centro estuvo puesto el folklore (científico, de difusión, pedagógico y musical-danzario o artístico), en nombre del federalismo (y, prácticamente, contra el porteño-centrismo europeizante de la capital del país), las músicas y danzas «provincianas» que hasta entonces solo podían conocerse de la mano de espectáculos o emisiones radiales costumbristas,

fueron instituidas por el Estado para ser enseñadas y aprendidas en las escuelas públicas de todo el país (Hirose 2010).

Para entonces, el proceso económico de industrialización creciente, desde al menos dos décadas movilizaba porciones enteras de población provinciana hacia la ciudad capital, y esta dinámica de «migración interna», además de favorecer la difusión de nuevos repertorios asociados con litoral «correntino» o el monte «santiagueño», encontró su visibilidad durante el primer peronismo expresando una formación nacional racializada (Grimson 2016, González 1987). Este proceso de racialización o respuesta al modelo blanco-europeizado, configuró categorías racializadas de sujetos políticos («cabecitas negras»; «negros del interior») que perduran hasta hoy, y que en su configuración identitaria son acompañadas de expresiones musicales-danzarias cuya principal confluencia con estos sectores populares de origen no capitalino es el estigma.

Por lo ya referido, en esta ponencia entenderé al «folklore argentino» como campo cultural que se conforma inicialmente tras la afición científico-difusionista de «rescate de las tradiciones» vernáculas con la finalidad de fortalecer ciertas versiones posibles del ser nacional según coyuntura. A la vez, el mismo constituye el conglomerado de expresiones sonoro-musicales y danzarias que, teniendo su «origen» en el «interior del país» (al que representan), se contraponen al imaginario porteño-centrado (capitalino-portuario) de Nación.

¿«Qué es lo negro del Atlántico negro» para el caso del folklore argentino?

Si bien el Atlántico Negro tal como lo concibiera Paul Gilroy pierde estas aristas descriptas, nos brinda al igual que autores como Edouard Glissant la posibilidad de *desandar* estas lógicas mestizas (y de desetnicización y racialización) anteriormente enumeradas. Esto es porque entendemos al Atlántico Negro como «un campo de tensiones e intercambios difusos de manifestaciones diaspóricas diversas, dadas a partir de la trata esclavista transatlántica (y en migraciones posteriores) tras una lógica de circulación de 'ida y vuelta' (África-Europa-América), centradas en las 'modernidades negras' o contra-modernidades y su consecuente subjetivación bajo una lógica de «doble conciencia» (Gilroy 1993: 3). Asimismo, siguiendo a Gilroy, entendemos al Atlántico Negro como «formas culturales transnacionales, estereofónicas, bilingües o bifocales [...] que los afrodescendientes dispersaron dentro de las estructuras de sentimiento, producción, comunicación y memoria» (3). En este sentido, las diversas negridades que se integran al Atlántico Negro coincidirían en que la música opera como espacio privilegiado de enunciación de las contra-modernidades asumidas por los Estados-Nación.

La pertenencia del «folklore argentino» al Atlántico Negro, es pensada en esta ponencia por un lado desde las *rutas intracontinentales* que conformaron el intercambio transatlántico esclavista, aunque en una lógica que incluye al Pacífico o a la circulación de población esclavizada (y cimarrona) en una dinámica de ida y vuelta por el Camino Real que desde la colonia uniera a Buenos Aires con Lima, retroalimentando las ciudades provinciales (Santiago del Estero, madre de estas ciudades) con un alto índice de población esclavizada. Contrariamente a lo que suele afirmar el relato historiográfico en relación con la circulación de la población negroafricana esclavizada (Buenos Aires, Santiago de Chile, Lima), estas rutas otras intracontinentales favorecieron sistemas de producción cultural de alto dinamismo, y en ellos fue sumamente destacado el aporte negroafricano que en la narrativa posterior resultará invisibilizado o indigenizado. De mucho de este acervo dan cuenta en la actualidad los «patios santiagueños», cuales *quilombos* (Nascimiento 1980), y las diferentes dimensiones estético-poiéticas de la *chacarera*. También el *bombo legüero*, cuyo origen es africano, reviste narrativas de *indigenización*: de atribución de origen indígena cuando se trata de aportes o manifestaciones afrodescendientes. En el marco de la industria cultural y en la circulación que es propia al siglo XX, la *guaracha* como especie de música tropical bailable que emparenta a la *chacarera* con el *merengue* también es representativa de esta afluencia de *rutas* y producción cultural en permanencia que se define como Atlántico Negro.[2]

Contrariamente a la idea de ciertas corrientes que buscan hallar «rastros» de presencia africana o prácticas unívocas que unan a África y América, propongo mirar que en el pensamiento de Gilroy no son «las raíces» sino «las rutas» las que dan unidad al Atlántico Negro, imprimiendo una dinámica constante circulación que, aunque iniciara en el cimarronaje,[3] se mantiene hasta el presente. Esta noción centrada en las rutas en permanente dinámica cumple con contrarrestar los efectos de ciertas «folklorizaciones» que, en nombre de las «tradiciones», se producen bajo los estándares multiculturalistas acríticos.[4]

---

[2] Sobre los procesos de *indigenización* de población negro-esclavizada ver Guzmán (2010). Aquí sostengo que este tipo de proceso atribuido a la dinámica poblacional también se observa en la gramática cultural.

[3] Me refiero con *cimarronaje* a los procesos de resistencia frente al sistema colonial, procesos en que los esclavizados negros se fugaban de sus amos huyendo de la tutela de sus propietarios. En relación con los estudios musicales ver García, Jesús (1994).

[4] La fuga de esclavizados desde Brasil hacia Argentina y Uruguay o, como afirmo, a lo largo de la ruta que aún une Buenos Aires y Lima (el antiguo *Camino Real*), en cualquier otro contexto nacional (brasileño, colombiano) sería leído en esta clave

¿Cómo «suena» el Atlántico Negro del folklore argentino?

Las músicas afrolatinoamericanas comparten gramáticas musicales y culturales producidas bajo esta lógica transatlántica.[5] Su estudio resulta fundamental para la comprensión de las contra-modernidades expresas en identidades afirmativas, formas *otras* de organización social, y visiones de mundo cuya enunciación privilegiada redunda en performances, corporalidades y musicalidades asumidas al modo de códices (Ferreira 2013, Hall 1996), alimentando sentidos utópicos y políticas de transfiguración (Gilroy 1993).

Específicamente en relación con lo musical-performático, ya ha sido señalado que las prácticas de la diáspora africana comparten la base gramatical de percusión de tres tambores cuyo núcleo estructurante de sonoridad-performatividad se encuentra configurada principalmente entre el tambor grave de base que es articulado a un segundo tambor (generalmente el más agudo), dejando lugar a un tercer tambor solista o improvisador. En todos los casos, estas funciones a la vez se «montan» y dialogan con un cuarto elemento que es intrínseco al lenguaje musical de los tambores y que tímbricamente se diferencia de ellos, generalmente denominado como «clave» o «madera» (en el caso uruguayo). Cumplen esta función en las diferentes músicas afrolatinoamericanas el *cencerro*, *agogó* o *campana* según procedencia regional-nacional del «toque». En el caso brasileño estas gramáticas musicales se encuentran claramente en los *atabaques* del candomblé, en el caso cubano en los tambores *batá* y en la *conga*, y en el caso uruguayo en los toques de *candombe* con base en los tres tamboriles.

En el caso del folklore argentino (remitiendo específicamente a la *chacarera* o el *malambo*), las funciones y relaciones gramaticales de estos «tres tambores» son reunidos en el *bombo legüero* cuya ejecución presenta un uso de tres planos sonoros que mantienen este tipo de funciones o relación estructurante entre sí: aro (madera, cual tambor agudo), sonido de parche apagado (el que puede repicar), y sonido de parche grave (que estructura la base con la madera). Estos tres «planos» del bombo junto con las «palmas» compartidas con el «público» o bailarines (oficiando las mismas de *clave*), mantienen la gramática (tipo de relación de elementos) que también presentan las demás músicas afrolatinoamericanas. Sobre estas prácticas y visiones de mundo,

cimarrona o «quilombola». Este tipo de posición política para nada se emparenta con las versiones neoliberales y acríticas del multiculturalismo.

[5] Esto incluye a las músicas afronorteamericanas y al caribe anglosajón. En una lógica norte-sur, el trabajo de Paul Gilroy habría dejado en deuda el estudio de las músicas afro-sudamericanas o afrolatinoamericanas.

el trabajo de la Nación siempre ejerce su labor semántico-discursiva, y por lo tanto en el caso nacional argentino primaron lógicas de *indigenización* y de negación de toda afluencia «negra», razón por la cual a pesar de hallarse este tipo de ligadura y pertenencia (al Atlántico Negro) de algunas expresiones del denominado «folklore argentino», su «parentesco» con las músicas «tradicionales» afrobrasileñas, afrocubanas, afrocolombianas, afrouruguayas «pasa desapercibida». Es el claro ejemplo del «folklore santiagueño», constituido no solo por la chacarera sino también por «ritmos» locales más recientes como la *guaracha santiagueña*.

Contemporáneamente, en manos de la cultura juvenil local, tal como ocurre en el caso de Corrientes con las prácticas percusivas para el 6 de Enero o San Baltazar, se retoman y resignifican algunos de estos elementos más vinculantes del folklore argentino al Atlántico Negro.[6] La tarea contemporánea de grupos como *La Repercuta*[7], en Santiago del Estero, también remite a esta narrativa de reinserción de significantes sonoros otrora omitidos en función de «prolijidades» y «cautelas» en nuestras músicas folklóricas cimarronas.

Un interesante antecedente, siendo que por razones de extensión no pudieran remitirse exhaustivos ejemplos musicales, lo constituye el material elaborado por Domingo Cura que fuera compilado en el CD *La percusión en el folklore argentino*.[8] En el mismo, especialmente *Malambo sureño* y *Malambo norteño* (aunque todo el disco), son un claro ejemplo de reinserción del folklore argentino en la cartografía de las músicas (afro) latinoamericanas, material musical cuyo análisis exhaustivo –como el de las músicas anteriormente referidas– excede a la extensión de este trabajo.

Conclusiones: lo mestizo como frontera, en un horizonte *creole*

Al decir de Walter Mignolo (2015) en su apuesta por la decolonialidad latinoamericana, como momento reflexivo sobre la construcción del «sí

---

[6] El caso étnico en Santiago del Estero es abordado en Grosso (2012). No existen materiales que analicen el caso correntino, a pesar de que el *chamamé* fue declarado patrimonio inmaterial de la humanidad por la UNESCO recientemente.

[7] En el siguiente link puede observarse una resignificación contemporánea realizada por el grupo, en pleno patio folklórico santiagueño (Patio del Indio Froilán), religando la *chacarera* con la *cumbia La pollera colorá:* https://www.youtube.com/watch?v=yJNZl0fO358. Ver asimismo ejemplos de *guarachas* como de *chacareras* instrumentadas en «estilo bembé» por este grupo de percusión santiagueño.

[8] Me refiero al CD de 1995 lanzado por el sello discográfico Melopea.

mismo» el individuo pasa a habitar el espacio de frontera. Las músicas «negras», en este sentido, siguen operando como espacios de desobediencia, de «una desobediencia epistémica y política que consiste en apropiarse de la modernidad europea al tiempo que se habita en la casa de la colonialidad». De esa experiencia de habitar «la casa del amo» (o, en términos de Mignolo, la casa de la colonialidad), surge el pensamiento fronterizo o de frontera. En este sentido, presentan interesantes cruces las perspectivas decoloniales y poscoloniales para el estudio del caso del folklore argentino. Al decir de Edouard Glissant (2017), los procesos de *creolización* solo tienen de modelo a sus propios procesos, no a los contenidos que le permiten funcionar, y esto constituye la base del concepto de *creolidad* siendo este las mutaciones recíprocas generadas por dicho juego de relaciones el punto de partida. La poética de la relación se configura en la certeza de que dicha enunciación o gramática cultural puede desaparecer o refractarse. Por esta razón, las músicas *desetnicizadas*, *racializadas* y *retnicizadas* en tiempos de multiculturalismo pueden volver a ser puestas en circulación resignificadas. La inserción del «folklore argentino» en el Atlántico Negro, remite a este tipo de proceso en un marco de revisionismo histórico como el inaugurado por el Bicentenario y sus narrativas de Nación heterogénea.

Referencias bibliográficas

Díaz, Claudio. 2009. *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*. Córdoba: Ediciones Recovecos.

Ferreira, Luis. 2013. «Concepciones cíclicas y rugosidades del tiempo en la práctica musical afroamericana un estudio a partir del candombe en Uruguay», En: Aharonián, Coriún (eds.). *La Música entre África y América*. Montevideo: Centro de Divulgación Musical: 231-261.

García, Jesús. 1994. «La contribución musical del África subsahariana al mosaico musical de las Américas y los Caribes», Africamérica, Caracas, VolII, No.3:20-24.

Glissant, Edouard. 2017. *Poética de la relación*, Universidad Nacional de Quilmes, ed. Bernal

González Casanova, Pablo. 1987. *El colonialismo interno. Sociología de la explotación*. México: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

Grimson, Alejandro. 2016. «Etnicidad, racialidad y clase en los orígenes del peronismo: Argentina, 1945». *Working Paper Series* oNo.93: 1-73.

Grosso, José Luis. 2012. *Indios muertos, negros invisibles. Hegemonía, identidad y añoranza*. Córdoba: Grupo Editor Encuentro.

Guzmán, Florencia. 2010. *Los claroscuros del mestizaje. Negros, indios y castas en la Catamarca colonial*. Córdoba: Encuentro Grupo Editor.

Hall, Stuart. 1996. 'Identidade cultural e diáspora', *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, No.24: 68-75.

Hirose, María Belén. 2010. «El movimiento institucionalizado: danzas folklóricas argentinas, la profesionalización de su enseñanza», *Revista del Museo de Antropología*, Vol. 3, No.1: 187-194. DOI: https://doi.org/10.31048/1852.4826.v3.n1.5460

Mignolo, Walter. 2015. *Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonialidad (antología, 1999-2004)*. Barcelona: CIDOB y UACI.

Nascimento, Abdias Santos do. 1980. *O Quilombismo. Documentos de uma militância pan-africanista*. Petrópolis: Vozes, Brasil, 1980, 245-281.

Músicas negras em Salvador: gênero musical, uma terminologia, rótulo da indústria cultural, ou o quê?

Márcio André Pereira de Jesus
Universidade Federal da Bahia, Brasil (PPGMUS/UFBA)

Resumo

Este artigo se inscreve numa pesquisa de doutorado (em curso), tem como objetivo problematizar os regimes de conhecimento acerca das músicas negras enquanto termo/objeto de formações discursivas sobre a música brasileira e seus processos de significação. A partir daí apresento parâmetros ideológicos, artísticos e musicais referenciados em trabalhos de autores da etnomusicologia, em diálogo com as ciências sociais, propondo uma revisão conceitual através dessas lentes. Como conclusões parciais foi constatada a compreensão de que que as musicalidades negras estão muito além do que as terminologias conseguem significar.

Palavras-chave: Música negra. Música negra em Salvador. Musicologia africana. Etnomusicologia. Artes musicais.

Resumen

Este artículo es parte de una investigación doctoral (en curso), que tiene como objetivo problematizar los regímenes de conocimiento sobre la música negra como término/objeto de formaciones discursivas sobre la música brasileña y sus procesos de significación. A partir de ahí, presento parámetros ideológicos, artísticos y musicales referenciados en obras de autores de etnomusicología, en diálogo con las ciencias sociales, proponiendo una revisión conceptual a través de estos lentes. Como conclusiones parciales, se verificó la comprensión de que las musicalidades negras están mucho más allá de lo que pueden significar las terminologías.

Palabras clave: Música negra. Música negra en Salvador. Musicología africana. Etnomusicología. Artes musicales.

Márcio André Pereira de Jesus

Músico instrumentista, compositor e arranjador, mestre em Jazz Performance pela University of New Orleans, e doutorando em etnomusicologia pelo programa de pós-graduação em música da UFBA e pesquisador das musicalidades negras.
E-mail: marciopereira304@gmail.com

Contextualizando as músicas negras a partir de seus sentidos e significados

Linguagem e cultura são dois campos do conhecimento cujo uma das características é a constante dinâmica de transformação, acompanhando os paradigmas do período histórico de cada momento. Dessa maneira, muitas expressões, termos e formas de comunicação acompanham este processo. Entretanto, termos como «música negra» e «afro-brasileiro» permaneceram sendo empregados, inclusive como sinônimos em alguns casos, mesmo com as mudanças de pensamento e comportamento entre os diferentes períodos. As transformações ocorridas nos campos políticos, econômicos, históricos, socioculturais e tecnológico influenciaram na maneira como as pessoas se relacionam com a música nos últimos 60 anos. Contudo, nas sociedades modernas e urbanas, os termos musicais adotados para se referir às práticas musicais oriunda de pessoas negras, ainda são os termos cunhados em tempos de outrora e sob parâmetros colonialistas e eurocêntricos.

A influência dos discursos seculares aponta as manifestações musicais negras como inferiores e se utilizam da linguagem, de estratégias de manipulação de significados e interpretações. Tais estratégias impactam na maneira como as músicas são compreendidas e interpretadas, o que viabiliza as manipulações de significado cultural e musical. Portanto, na atualidade parte da noção do entendimento que temos sobre música, arte, cultura, história etc. está condicionada à maneira ou processo de como e/ou por quem essas informações foram produzidas, transmitidas e acessadas nos diferentes períodos e contextos históricos. Nos tempos atuais, os veículos de comunicação em massa e os aparelhos mobilizados pela indústria cultural se utilizam de certos discursos para moldar e categorizar as músicas e fazeres musicais de acordo com seus interesses.

Diante desse panorama, proponho-me a partir do presente texto, refletir sobre as musicalidades negras, com foco especial na cidade Salvador, e à luz das expressões linguísticas, termos e suas implicações no entendimento dessas músicas e do fazer musical de seus/suas protagonistas na atualidade. A partir

da exposição de algumas definições dicionarizadas, analiso criticamente alguns termos associados a musicalidades negras. Numa breve revisão histórica, apresento algumas informações acerca das construções dos discursos que aludem pejorativamente as musicalidades negras, além de comentar sobre como foram combatidos esses discursos e ressignificações ao longo do século XX.

Sentidos e significados do ser e dos sons

Ao refletir as diferentes possibilidades para o entendimento musical a partir da dimensão semântica, investigando os critérios e parâmetros na atribuição de sentido e possíveis funções de tais atribuições, formulei as seguintes indagações: existe definição para o termo música negra? Música negra é um termo, estilo ou gênero musical? O que apresento aqui é resultado de uma busca que envolveu recursos eletrônicos via web, dicionários, publicações cientificas e análises de alguns livros que abordam história da música, etnomusicologia, história e sociologia. A partir dessas informações, intercalo reflexões que cruzam as significações objetivadas em algumas publicações, com outras que se apresentam de forma mais subjetiva e disfarçada, necessitando de avaliação conotativa e interpretação dos contextos.

Por ser um meio de busca muito utilizado pelo público em geral (apesar do menor rigor científico), resolvi iniciar através de uma busca na Web a partir da palavra-chave «música negra». De acordo com este primeiro resultado, música negra é definida como um «termo dado a todo grupo de gêneros musicais que emergiram ou foram influenciados pela cultura de descendentes de africanos em países colonizados». Neste texto do Wikipédia, os termos «música preta», «música afro-brasileira» e «música afro-americana» são apresentados como sinônimos ou termos alternativos e intercambiáveis, assim como Jazz, blues, rhythm and blues, *soul, rock and roll e rap são apresentados como principais gêneros associados especificamente ao termo aqui buscado, porém em língua inglesa: Black Music.*

Ao pesquisar o termo «Black Music» em dicionários de língua inglesa[1] não encontrei nenhuma informação, exceto no *The Facts On File Dictionary of Music* da autora Christine Ammer, no qual o supracitado termo aparece como opção ao termo «African-American» e com a seguinte significação:

---

[1] Grove, George. *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Oxford, New York, 2004; Kennedy, Michael, Joyce Bourne. *The Concise Oxford Dictionary of Music*, Oxford, New York, 2007; Merriam-Webstern, *The Merriam-Webster Dictionary*, Merriam-Webstern, Massachusetts, 2004; Randel, Don Michael. *The Harvard Dictionary of Music*, Belknap Press, Chicago, 2001.

> *Música* africana-americana, *Também[chamada], música afro-americana, música negra. Um nome geral para a música dos negros americanos, incluindo BLUES, GOSPEL MUSIC, JAZZ, RAP, RHYTHM AND BLUES, SOUL e SPIRITUAL. Muitos desses estilos tendem a incorporar elementos africanos, como CALL AND RESPONSE, juntamente com a tradição musical ocidental (tradução minha) (Ammer 2004: 5).*

Uma curiosidade que observo ao comparar o resultado do Wikipédia com o descrito abaixo é que em ambas definições, o termo em inglês faz menção ao conjunto de gêneros musicais «Africano-Americano», ou seja, gêneros musicais associados aos negros estadunidenses. Tal observação levanta uma suspeita de que o termo em português não possui a mesma conotação em inglês, o que traz uma primeira hipótese de que o termo e seus sinônimos são utilizados de acordo com o território e a noção semântica trazida da língua oficial em questão.

Na maioria dos dicionários que pesquisei, não encontrei informações referentes ao termo «Black music», porém no *Grove's dictionary of music and musicians*, de George Grove, publicado em 1904, encontrei informações relacionadas ao termo «*negro music*».[2] Não se trata de uma definição terminológica, mas sim de uma descrição de algumas músicas criadas por pessoas negras daquele período de publicação do dicionário, com comentários sobre elementos melódicos e rítmicos que caracterizam aquelas músicas, na visão deste autor. É interessante observar que termos e palavras possuem época de nascimento, desenvolvimento e «morte». Portanto, o termo «música negra» ainda não tinha nascido na época que o supracitado dicionário foi publicado, embora o sentido e objetivo para o uso deste termo era semelhante a outros termos sinônimos que surgiram depois, o que aponta que distinguir e ou classificar músicas de acordo com as pessoas que produziam essas músicas permaneceram quanto ao sentido e significado.

O fato de não ter encontrado informações suficientes sobre o termo música negra em dicionários me trouxe dúvidas quanto aos parâmetros para definições terminológicas e critérios para sua criação e adesão. De acordo com a professora e pesquisadora nos estudos terminológicos Lídia Almeida Barros, o termo é uma unidade lexical com um conteúdo específico dentro de um domínio específico, definido pelos organismos internacionais de normatização como «designação por meio de uma unidade linguística, de um conceito definido em língua de especialidade» (Barros 2005: 5). Esta autora ainda explica que:

---

[2] Grove, George, *Grove's Dictionariy*..., 2004.

Como signo linguístico das línguas de especialidade, o termo pode ser analisado em seus diferentes aspectos: do ponto de vista do significante e do significado, das relações de sentido que mantém com outros termos (sinônimos, homônimos etc.), de seu valor sociolinguístico (uso, preferências, conotações, processo de banalização etc.) e outros (Barros 2005: 40).

Com base nesta explicação de Barros, não resta dúvidas que, ao analisar o termo música negra de acordo com a relação significante e significado, a palavra «negra» funciona como uma locução adjetiva, na qual o termo escrito por completo se equivaleria à «música por pessoas negras» ou «música feita/tocada/criada por pessoas negras». Nesta forma, a intenção semântica não muda mesmo quando a palavra «negra» é substituída por sinônimos como «preta» ou «afrodescendente», e, portanto, qualquer dessas palavras designa pessoas negras. Dessa maneira, o termo «música negra» classifica e categoriza determinadas músicas de acordo com sua fonte produtora/criadora, ou seja, as pessoas. O fato de o termo supracitado não constar em muitos dicionários, levanta suspeita quanto a legitimidade e intencionalidade em como foram e são encaradas essas musicalidades e os conceitos a estas associadas.

Neste sentido, a etnomusicóloga Margaret J. Kartomi (1981: 228) observou que «a maioria das referências ao contato musical entre culturas era feita em relação aos impérios coloniais europeus na Ásia e na África e ao sistema colonial interno das Américas», e nesse contexto, os preconceitos eurocêntricos eram abundantes.[3] Esta autora observa que, na falta de uma terminologia musicológica apropriada, «escritores adotaram expressões de disciplinas como biologia, botânica, química, física, antropologia, linguística e mitologia, e as aplicaram por analogia a efeitos musicais com os quais se assemelhavam» Kartomi (1981: 228). No artigo supracitado, a autora comenta de maneira crítica muitos outros termos que, na sua visão, são adotados indevidamente, abrindo margem para interpretações pejorativas.

Em suma, a partir da consulta dos sentidos e significados do termo nos dicionários mencionados, posso inferir que «música negra» e os «gêneros» musicais associados apontam para diferentes possibilidades, e que podem ser entendidos a partir de diferentes chaves, além de me parecer mais coerente a designação de expressão linguística ao invés de termo ou terminologia. Ademais, o entendimento das musicalidades negras a partir do termo supracitado se apresenta condicionado aos sujeitos que as realiza, assim como sua origem, características e maneira como são

[3] Tradução minha.

compreendidos, o que abre margem para as interpretações e formulações de discursos e narrativas históricas que vão influenciar as concepções futuras e os contradiscursos.

Breves notas para uma contextualização conceitual e sócio-histórica

Do ponto de vista histórico-geográfico, Salvador foi a primeira cidade fundada da então América portuguesa do Século XVI,[4] de maneira que também acabou sendo o primeiro território da colônia a receber os primeiros povos trazidos do continente africano, além de continuar sendo uma das capitais brasileiras com maior densidade de pessoas negras. «Estima-se que, entre o século XVI e meados do século XIX, de 11 milhões que foram transportados para as Américas, 4 milhões desembarcaram em terras da América portuguesa» (Tavares 2008: 67). Por volta da década de 1580 havia na cidade da Bahia,[5] de acordo com as estimativas de Fernão Cardin, padre jesuíta daquele período, quatro mil escravos da Guiné, de um total de cerca de quinze mil habitantes (Risério 2004: 42). Esses «escravos da Guiné», denominados genericamente como «negros», correspondiam aos povos africanos que foram trazidos como escravizados no primeiro ciclo do tráfico transatlântico realizado pelos colonizadores europeus.

Durante o período colonial (de 1500 a 1822), as artes musicais criadas por pessoas negras não eram compreendidas como tal pela sociedade hegemônica da época. Deste modo, pode-se inferir que nestes períodos, bem como mais adiante, as musicalidades negras, naquele contexto de domínio europeu, eram identificadas em publicações com termos generalistas tais como «Batuque» [6] e «sons negros», «sons selvagens», dentre outros. A partir do período republicano (iniciado em 1889), começavam a ganhar intensidade os estudos de folclore, nos quais alguns aspectos da cultura africana eram resgatados sob perspectiva branca.

Mesmo nesta configuração histórico-sociológica, cujo registros iniciais da trajetória dos africanos e afrodescendentes foram escritos pelas mãos do colonizador branco, as tecnologias filosóficas ancestrais africanas consolidavam as características culturais brasileiras a partir de suas matrizes,

---

4 Acho importante lembrar esse detalhe, pois este estudo delimita-se na cidade de Salvador.

5 Como também era chamada a cidade de Salvador e seu recôncavo.

6 Para mais informações sobre esse vocábulo «batuque» foi publicada em 2020 a tese com título «Perspectivas etnomusicológicas sobre batuque: racialização sonora e ressignificações em diáspora», do pesquisador Marcos dos Santos Santos (UFBA).

contrapondo e afirmando-se diante das ideias coloniais. Dialogando com Munanga (2009), a reconstrução do modelo de quilombo, por exemplo, foi uma das tecnologias organizacionais ancestrais africanas consolidadas desde o período colonial, importada da área geográfico-cultural Congo-Angola. As tradições religiosas e a capoeira também foram estratégias negras de preservação e transmissão dos saberes de matrizes africanas que, ao longo dos tempos, constituíram a cultura brasileira.

Já no século XX, mesmo com a forte atuação das organizações sociais negras e intelectuais abolicionistas atuantes nos períodos históricos anteriores, foi somente a partir da década de 1930, com a onda ideológica nacionalista da Era Vargas, que termos associados a cultura das pessoas negras, como Samba, Capoeira e Candomblé, passaram pouco a pouco a transitar por lugares sociais de visibilidade/audibilidade no inconsciente coletivo nacional. Nesse contexto, esses termos representativos da cultura negra, passam a ser promovidos pelo poder estatal daquele tempo e adiante, apenas com viés de constituição identitária do país e muito distante de uma perspectiva integracionista e de reconhecimento das culturas negras enquanto valores nacionais oriundos dos povos negros. No campo cultural e político, apesar da grande importância dos trabalhos de folcloristas como Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Correa de Azevedo, Oneyda Alvarenga, dentre outros, a perspectiva era exógena relacionada ao «negro» e ainda residia no campo do exótico.

A realização do primeiro congresso afro-brasileiro, organizado por Gilberto Freyre em 1934, foi um evento de grande relevância por unir cientistas de várias nacionalidades com estudos e trabalhos abordando diversos aspectos das culturas negras do Brasil e das Américas. Entretanto, a ideologia da miscigenação promovida naquela década e abraçada pelas forças políticas e intelectuais, acabaram por embasar o racismo que se perpetuou na sociedade brasileira, o que acabou impactando na maneira de perceber, apreciar e produzir as músicas negras e seus protagonistas. Ocorreram outras edições do mencionado congresso nos anos seguintes, assim como outros eventos foram surgindo com o objetivo do estudo e pesquisas da cultura negra no Brasil, o que também motivou pesquisadores brasileiros, bem como o desenvolvimento e incentivo das ciências sociais para esta temática.

Ainda neste caminho de recapitulação histórica, um momento emblemático na trajetória histórica negra mundial foi quando, na década de 1960, o movimento da negritude se internacionalizou alcançando todo o «mundo

negro» (africanos e afrodiaspóricos),[7] espalhando a ideia de libertação do domínio colonialista e do orgulho negro. Enquanto conceito dinâmico de caráter ideológico, político e cultural, o movimento reivindicativo da negritude serviu de subsídio para as ações dos movimentos negros organizados (Munanga 2009, Domingues 2009). O panafricanismo, os movimentos pelos direitos civis nos Estados Unidos e outros vários movimentos originados a partir do processo de tomada de consciência, já vinham sendo pensados e operados por intelectuais ativistas como W. E. B. Du Bois (1868-1963) desde o final do Século XIX. Esta consciência histórica, política e cultural passou a integrar as artes musicais e performáticas negras, não apenas em Salvador/Bahia/Brasil, mas no mundo, possibilitando o surgimento de conceitos como afrocentricidade e atlântico negro, dentre outros.

Encerrando, o proposito até aqui foi trazer algumas informações que contextualizassem e problematizassem as mudanças no sentido e significado atribuído às músicas negras, bem como inferir que o termo faz menção a questões muito mais amplas e que vão além dos aspectos sonoros e acústicos. Além disso, reitero que grande parte dos registros escritos e estudos da trajetória histórica do povo preto[8] no Brasil –o que consequentemente envolve o estudo da música– foram durante muito tempo realizados, quase que majoritariamente, por pessoas não-negras, e/ou sob a influência de conceitos preconceituosos, discriminatórios, que representam atualmente um grande retrocesso e necessitam ser reformulados. Neste sentido, este trabalho se constitui numa contribuição na reformulação dos discursos, narrativas e ideias preconceituosas e em desacordo com o ideal de igualdade de direitos e cidadania nos tempos atuais.

Considerações parciais

O presente artigo se propôs a problematizar significados e sentidos acerca do termo «música negra», bem como sua viabilidade em designar as artes musicais negras em Salvador. Ao realizar uma breve revisão histórica, foi constatado que o sentido do termo mencionado, na verdade uma locução adverbial, aludia às músicas relacionadas com pessoas negras durante os

[7] Negritude foi um movimento ideológico, político e cultural que consiste no orgulho de sua condição racial. Segundo Aimé Césaire, criador do termo, negritude é o ato de se assumir negro. Ver (Domingues 2009).

[8] Este tem sido um outro termo utilizado atualmente entre as pessoas negras no Brasil, sobretudo ativistas e militantes das causas sócio-politicas em favor dos negros e antirracistas.

primeiros períodos histórico do Brasil. Tal sentido foi se modificando de acordo com as mudanças de paradigmas ao longo dos diferentes períodos históricos.

Por volta da década de 1960, o movimento reivindicativo, ideológico, político e cultural conhecido como negritude, à medida que foi se internacionalizando, foi contribuindo para ressignificações e quebra de paradigmas em relação aos negros africanos e afrodiaspóricos.

O que pude observar também na revisão da literatura foi que, ao invés de «música negra», foi «afro-brasileiro» o termo mais utilizado para se referir às musicalidades negras no Brasil. Portanto, de uma maneira geral, «música negra» não apresentou consistência enquanto terminologia, nem como gênero musical, e menos ainda como rótulo da indústria cultural no Brasil (pois esta última preferiu tratar os gêneros musicais negros como termos isolados: hip hop, samba, funk etc.) e de acordo com os modelos estadunidenses.

Ademais, penso que seja necessário fomentar debates pautados na reformulação de teorias, categorias de análise e metodologias que estejam em consonância com novas formas de leitura e entendimento sobre as artes musicais negras em Salvador, ancoradas em pautas descolonizadoras e antirracistas.

Referências bibliográficas

Ammer, Christine. 2004. *The Facts On File Dictionary of Music*, New York : Infobase.

Barros, Lídia Almeida. 2004. *Curso Básico de Terminología*. Sao Paulo: EdUSP.

Domingues, Petrônio José. 2009. «Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica». *Revista África*, n. 24-26: 193-210. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2526-303X.v0i24-26p193-210

Kartomi, Margaret J. 1981. «The Processes and Results of Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts», *Ethnomusicology*, Vol.25, No.2: 227-249. Doi: https://doi.org/10.2307/851273

Munanga, Kabengele. 2009. *Origens africanas do Brasil contemporâneo: histórias, línguas culturas e civilizações*. São Paulo: Global.

Risério, Antônio. 2004. *Uma história da cidade da Bahia. Rio de Janeiro: Versal Editores.*

Tavares, Luis Henrique Dias. 2008 História da Bahia. São Paulo: Unesp.

Dormite mi negro. Arrullos del Atlántico negro

Claudia Noemí Salomone
Conservatorio Superior de Música «Manuel de Falla» (CSMMF) DGEArt
Ministerio de Cultura CABA.

Resumen

Desde una escucha alejada del oído euro-centrado, indago las voces del Atlántico Negro transmitidas en ámbitos domésticos, considerándolas prácticas de resistencia a la insonorización de matriz colonial.

Elijo canciones de cuna transmitidas por las diásporas afrodescendientes del Caribe y Latinoamérica, vinculándolas a la noción de *navío propuesta por Paul Gilroy, en cuanto* «medios vivos, espacios de mudanza y microsistemas de hibridación lingüística»(1993,31-33) Son parte del *multilingüismo que* aloja y reconoce en una lengua a otras que la habitan. Analizo su sonoridad como parte de un fondo musical y rastrero al que Roland Barthes denominó *rumor de la lengua, de donde emerge la «voz» que acuna en* una dimensión marcante la materialidad del cuerpo, de tal forma que permite la entrada a la particularidad sonora de cada cultura.

Palabras clave: multilingüismo-navío- ámbito doméstico- acunar-rumor de lengua

Resumo

A partir de uma escuta distante do ouvido eurocêntrico, investigo vozes do Atlântico Negro transmitidas em esferas domésticas, considerando-as práticas de resistência à insonorização da matriz colonial.

Escolho canções de ninar transmitidas pelas diásporas afrodescendentes do Caribe e da América Latina, vinculando-as à noção de *navio proposta por Paul Gilroy, como «meios* vivos, espaços de movimento e microssistemas de hibridização linguística». Fazem parte do *multilinguismo que* acolhe e reconhece numa língua outros que a habitam. Analiso sua sonoridade como parte de um fundo musical e rastejante que Roland Barthes chamou de *rumor da linguagem, do qual emerge a «voz» que embala em uma dimensão marcante a* materialidade do corpo, de tal forma que permite a entrada na particularidade sonora de cada cultura.

Palavras-chave: mulitilingüismo- navío- ambiente doméstico - ninar- rumor da língua

Claudia Noemí Salomone

Cantautora, docente y etnomusicóloga argentina, investiga las prácticas musicales con énfasis en voces y sonoridades. Formada en la Escuela de Música Popular de Avellaneda y en el Conservatorio Manuel de Falla de Buenos Aires, como docente y artista, reúne discografía, columnas radiales, reseñas y talleres en Argentina, Cuba e Italia.
Correo electrónico: claudialucia157@gmail.com

El campo de las canciones de cuna

En el presente trabajo abordo el campo de las canciones de cuna irradiadas por las diásporas del Atlántico Negro del Caribe y Latinoamérica, considerándolos importantes acontecimientos sonoros del multilingüismo de la región, en tanto performances del cuerpo, la voz y la escucha. Estos repertorios nacen y se desarrollan en el ámbito doméstico, entendido como territorio de alteridad de culturas particulares frente a la imposición patriarcal de matriz colonial.

De un corpus de investigaciones bibliográficas y discográficas, elijo para este simposio un grupo de entrevistas realizadas entre 2019 y 2020 entre contactos de redes sociales ya que debido al COVID 19 recurrí a la modalidad online. Enfoqué la praxis etnográfica hacia el sonido de la *voz maternante como huella y desde la pregunta sobre la existencia* identidades socio históricas particulares minorizadas e insonorizadas, que han confrontado al modelo universalizante desde simples cantos de acunamientos.

Considero también la implicancia de este repertorio en la entrada al mundo simbólico de la lengua y su influencia en los posteriores modos de escucha. Reviso el euro-centrismo de la modernidad y su «invención de la oralidad» con que el espíritu letrado las clasificó, buscando un marco teórico-metodológico que me permita encontrar formas acústicas del habla desde nuevas herramientas, conceptos y modalidades (Ochoa 2019).

Antecedentes y consideraciones

Desde el advenimiento de la industria discográfica del siglo XX, resurgen paisajes prehispánicos en las voces y timbres de intérpretes de estas canciones. Paralelamente, a partir de la década del cincuenta, investigadores y cantores de la región logran difundir repertorios escuchados en ámbitos domésticos.

En el año 1953, se difunde la canción de cuna *Drume negrita del compositor cubano* Eliseo Grenet, quien recupera la vida de los «negros congos» del barrio de Guanabacoa en La Habana.[1] Esta emblemática canción quedó grabada en la voz del cantor afrocubano Bola de Nieve, nacido en el mismo barrio, quien la llevó por toda la región en sus giras artísticas, y es cantada actualmente por diferentes intérpretes.

En el año 1969 Atahualpa Yupanqui escuchó en su recorrido por Latinoamérica la canción que tituló »Duerme negrita» y que reversiona con su canto y guitarra.[2] Recupera el canto de una madre negra esclavizada de la frontera entre Colombia y Venezuela, que junto a ritmos propios del mecimiento de su niña cuenta de las faenas del mundo de la pobreza colonial. Esta canción continuó difundiéndose durante décadas, siendo reversionada por cantantes de la región y del mundo, como Víctor Jara, Mercedes Sosa y Alfredo Zitarroza. En el año 1972 Nicomedes Santa Cruz, intelectual y cantor afroperuano, reversionó un grupo de pregones y canciones de cuna antiguas de transmisión oral provenientes de los barrios negros de Lima, al que tituló *América negra.*[3]

Estos artistas, entre otros, dejan las grandes ciudades logrando difundir cantos recogidos en sus andares desde nuevas perspectivas estéticas y políticas, con una especial atención hacia las músicas étnicas, también categorizadas como tradicionales y folklóricas. Coincidente con fenómenos de migración masiva hacia las periferias urbanas en Caribe y Latinoamérica, se fue organizando una reconfiguración identitaria a través del «multilingüismo», circundado de escuchas, sonoridades, palabras y cantos de las diásporas originarias y negras dentro del habla castellana.

Desde el nuevo clima global de los años noventa, las músicas se enmarcan en la naciente *World music a* través de etiquetas independientes, donde se incluye el mapa sonoro de las culturas diaspóricas de la región. Tal es el caso del Sello Putumayo creado en el año 1993, con su álbum de canciones de cuna *Dreamland, world lullabys & sootihing songs.*[4] *Incluyen algunos arrullos provenientes de la diáspora negra en África, Brasil y* Caribe.

---

[1] Villa Fernández, Ignacio Jacinto. 1953. «Bola de Nieve», Bola de nieve, RCA Víctor, México.

[2] Yupanqui, Atahualpa, Campesino, duerme negrito, Le chant du monde, France, 1969.

[3] Santa Cruz, Nicomedes, América negra, Philips, Argentina, 1972.

[4] VVAA, *Album Dreamland, world lullabys & sootihing songs,* Putumayo, Nueva York, 1993.

Propuestas actuales de la región buscan en las canciones de cuna reversionadas un camino de resistencia política al «ser colonial», como las del dúo «Tonolec» que desde una producción independiente reversiona una canción de cuna del grupo étnico Chelaalapi de Argentina,[5] o la cantante Beatriz Pichi Malén, quien rescata una canción de cuna de su pueblo mapuche.[6] Existe además un profuso repertorio de cantos recopilados en el siglo XX. Por mi parte, he podido grabar entre los años 2020 y 2021, nuevas versiones del repertorio caribeño en lenguas yoruba y yoruba-española.

Pero mis preguntas no se dirigen sólo al qué y al cómo de estos reservorios musicales. También busco un por qué.¿Por qué una voz acuna y no otra? ¿Por qué determinados cantos colectivos y sus sonoridades acunan y dan sentido a las prácticas musicales?

Fue así que orienté mi perspectiva de la *escucha de* estos cantos hacia la noción de rumor, que refiere a la música de la lengua. Una *voz actúa como primera incisión sonora en el* cuerpo desde una dimensión marcante, que antecede al significado y se establece como matriz. Convertida en materialidad del cuerpo, siempre vuelve y nos captura para el resto de la existencia. Roland Barthes (1984: 99-102) la llamó *rumor o susurro de lengua,* comprendiendo que hay algo en el lenguaje que es irreversible y no se apaga, y que vive en la dimensión de rumor: es un ruido que habita cada lengua. «Basta hablar todos juntos para hacer rumorear una lengua, de manera extraña, impregnada de gozo». Existiría entonces un fondo rastrero en los cantos de cuna, que habla en nosotros, se presenta y nos orienta en torno a sus rumores.

Las voces de las abuelas

Desde una escucha-participante, ensamblé voces del rumor de las abuelas africanas, seleccionando material grabado a cinco entrevistados entre mis contactos en redes sociales. Todxs nacieron en la zona Caribe o fueron acunados en el regazo de voces afrodescendientes. Cuatro de los cinco han migrado en otro viaje atlántico, y aunque residen lejos de sus países de origen, quedaron aquellas «imborrables canciones». Ellos relataron cómo fueron mecidos e interpretaron canciones que escucharon a sus abuelas, tías o maternantes negras en lenguas congo, yoruba y castellana.

---

[5] Tonolec, *Acústico,* edición independiente, Chaco, 2016.

[6] Malén, Pichi, *Album Plata* Acqua Records, Argentina, 2000.

En trabajo de edición del rumor se suceden las melodías de voces habladas y los cantos.[7] Acudí a aspectos cognitivos para formar una «gestalt básica» de voces del rumor del Atlántico Negro, buscando alejarme de caminos archivistas para el análisis y la composición del rumor de voces, siguiendo la clasificación de estructuras musicales que propone Tiago Oliveira Pinto (2001), y que recoge de otros investigadores de las músicas negras. Este investigador brasileño reconoce unidades clasificables que sirven de referencia para la percepción del todo, de acuerdo al «sonido organizado humanamente» (Blacking en Pinto 2001: 224).

Identificando diferentes aspectos en los cantos, fui creando unidades mínimas para generar luego un ciclo formal de repeticiones de notación oral. No necesité la escritura en pentagrama, ya que reconocí tópicos rítmico-sonoros y patrones tonales lingüísticos de las canciones de cuna, intentando dialogar con los principios de la tradición vocal africana que describe el etnomusicólogo congolés Kazadi Wa Mukuna (1997).

Elegí una tarea hermenéutica donde puedan conversar los sonidos de otras voces con mi propia voz, e intenté llegar a la percepción barthiana susurrando en mis oídos, que atraviesa la pregunta etnográfica de la voz corporeizada, como «huella que a todos nos coloca, vengamos de donde vengamos» (Glissant 2006: 22).

¿Qué representan las canciones de cuna irradiadas por las diásporas negras de la Región del Caribe y Latinoamérica? ¿Qué lugar le damos en nuestras investigaciones etnomusicales a los «espacios domésticos» donde estos repertorios se manifiestan?

Estas cinco canciones de cuna remiten a los rumores de los patios de los «solares» en la ciudad de La Habana, o a la intimidad del cuartico en Colombia donde abuelas, tías y maternantes cantaban en lenguas traídas de África entretejidas con palabras hispanas y envueltas en timbres nuevos en los barrios de inmigrantes hispano–caribeños en Estados Unidos. Se trata de rumores plenos de ritmos y timbres característicos de sus vocalidades, como memoria viva de los repertorios que acuna la región. Los cantores de estos ensambles mantienen en sus voces «los territorios como escenarios de reconocimiento de los paisajes que lo forman y como emblemas donde reconocerse, pues están en el cuerpo como primer y último bastión de identidad» (Segato 2006). Esta poderosa representación sonora de la cultura

---

7 Salomone, Claudia, «Dormite mi negro.Arrullos del Atlántico Negro», en *El rumor de tu voz: Viaje a los arrullos*, 2022, https://vimeo.com/manage/videos/789288829 (Acceso: 20 de enero, 2023).

que otorgan las voces, permanece aún en nuevas deslocalizaciones, ya que viven lejos de su lugar origen, a través de estas canciones como «rituales de comunicación donde se materializan sus territorios compartidos» (Martínez 2013).

Los cantores

Papyto G.

Nacido en La Habana, actualmente reside en Lisboa y es percusionista de profesión. En su relato recuerda a sus abuelas, tías, y demás mujeres del patio de la vivienda colectiva, cantando estos arrullos: «eso me lo cantaba mi mamá cuando yo era chiquitico. Tendría unos cinco años. ¡Y como me gustaba esa canción a mí!»

Con su timbre y ritmos característicos, canta repetidas veces esta cuarteta:

> *Cuchún, Cuchún*
>
> *Su madre no lo quiere Cuchún, Cuchún*
>
> *Su padre tampoco*

Justo Emilio R.

Nació y reside en La Habana. Es un cantante muy reconocido en su país, que se caracteriza por sus improvisaciones vocales. Relata:

> *La madre de mi abuela iba a ser esclava cuando se abolió la esclavitud, Francisca. Entonces, yo pa'rriba y pa'bajo, ello' me hacían muchos cuentos, casi todos «gangá» de sus tribus, que venían de los «pataquí», ya que ellas conocían desde sus ancestros. Eso a mí me encantaba. ¡Acabo de cumplir sesenta y siete años y tengo eso en mi memoria, vaya! Una huella imborrable de mi etapa infantil.*

Justo canta una nana que se difundió en Cuba en los años cincuenta y se hizo popular en toda la región Caribe y Latinoamérica a través de la radio. Se trata de *Drume negrita, de* los compositores cubanos Ernesto y Eliseo Grenet, que introduce palabras y frases de lenguas afro, como» babalao», y se reapropia de las pronunciaciones y sintaxis de la lengua oficial, como en «*drume «*, o en «*yo va' compra' nueva cunita», entre* otras.

Desde un abordaje estructural de la introducción cantada por Justo Emilio, se compaginan cuatro líneas de tiempo donde se grafican en cada una:

1) Fila superior: canto con variaciones percusivas en onomatopeyas del cantor. 2) Fila inferior: clave de rumba invariable.

Línea de tiempo 1

Kún			Ká		Ta	Kun		Guín		Guin		Pá	Ra	Ba	Ra
/			/				/			/		/			

Línea de tiempo 2

			Kí		Ki	Kun		Gún					Pa		Chi
/			/				/			/		/			

Linea de tiempo 3

Kún			Ki		Ki	Kún		Dúm					Pá	Un	Di
/			/				/			/		/			

Línea de tiempo 4

Dóm			Dá			Kun		Din		Guín					
/			/				/			/		/			

Drume negrita Que yo va'comprá Nueva cunita

Que tendrá capitel Y también cascabel. Mamá, la negrita

Se le salen los pies de la cunita

Y la negra Mercé, ya no sabe queasé'

Nelson F.

Nacido en La Habana, reside en Buenos Aires. Coordina talleres y presentaciones de música afrocubana, festiva y de religión. Relata: «estas son cosas de mi abuela. Significa, la virgen con un niño en brazos, un canto de Yemayá. ¡Bendición, Aché, disfruta!»

Su canto se arpegia sobre el modo dórico, lo que devela su ancestralidad , pues el canto modal corresponde a melodías antiguas, generalmente religiosas, anteriores a las nociones occidentales de funcionalidad de la música. Será que estas abuelas africanas

¿han resistido las influencias sonoras de la armonía occidental?

Ebí amá ,Ebí amá Ebí amá, Ebí awó Ebí amá, Ebí awó Ebí amá, ebí awó

Mayi N.

Nacida en Colombia, reside en Madrid. Trabaja cuidando niños. Relata: «esa es una canción que mi abuela cantaba cuando éramos niños. Mi abuela era más negra que mulata y nos cantaba esta canción de la costa Pacífica.»

Ioro wa wa, iuru té Ioro wa wa, iuru té Duérmete, niño José

Dormite mi negro, que tengo que hacer Lavar los pañales, sentarme a coser.

En este ejemplo se ensambla una vieja canción africana en modo mayor, seguida de una estrofa recogida por Federico García Lorca en el año 1928, a las mujeres de los pueblos más pobres de España.[8]

Miguelito L.

Nacido en Santa Bárbara, ciudad del Pacífico Sur en Estados Unidos, hijo de padres mexicanos y criado entre babalaos cubanos emigrados que lo iniciaron en la religión orisha. Actualmente es percusionista y desarrolla un proyecto de rescate de los toques cubanos, viviendo alternadamente en la isla y en su ciudad natal.

Recuerda estos versitos que le recitaba su abuela, mientras se acompaña con un golpeteo rápido de sus dedos sobre un cajón.

La canción de cuna que me decía mi abuela era así: hojas de té, hojas de té

cinco de azúcar y dos de café

Conclusión

Un fondo rumoroso de voces, ligado a la cercanía de los cuerpos, conforma una música particular que aflora a través de un repertorio de canciones acunadas ancestralmente, y reversionadas una y otra vez y lejanas al oído erudito.

Llamadas nanas, acalantos, arrullos, ninas, entre otras, constituyen los primeros acontecimientos sonoros que se inscriben en los gestos y las experiencias sensoriales, y refieren a los símbolos del propio grupo social. La dimensión de la voz es extremadamente importante, es la sonoridad de la música, la musicalidad, y su ritmo. Cuando el niño se duerme, esa lengua que canta, trae al regazo corpóreo memorias del multilingüismo de la región,

[8] García Lorca, Federico, «Las nanas infantiles», Recorrido por la cronología de las obras de Federico García Lorca, 2014, http://www.culturandalucia.com/FEDERICO_GARCIA_LORCA/Federico_Garcia_Lorca_CRONOLOGI A_OBRAS.htm (Acceso:18 de octubre, 2021).

donde les maternantes cuentan cantando su propia historia, en ámbitos de crianza y cuidado de hijos propios y ajenos.

Escribe Édouard Glissant:

> *El multilingüismo no es cuantitativo. Es uno de los modos de la imaginería. En la lengua que uso para expresarme, ya no escribo de forma monolingüe. Mantener lenguas contribuye a salvarlas del desgaste y la desaparición... Ir dejando huella en las lenguas, es recoger la parte imprevisible del mundo. Oponer a la transparencia de los modelos, la abierta opacidad de las existencias que no se pueden reducir (Glissant 2006: 29-31).*

El repertorio presentado en esta ponencia registra arrullos provenientes de las diásporas negras en la región , transmitidos oralmente y en continua transformación. Desde el paradigmático mundo sonoro del Atlántico Negro, han transitado por los canales del panafricanismo en sus mudanzas atlánticas, desde el archipiélago antillano y hacia el continente, confrontando los principios monolingüísticos de los Estados Nación impuestos por la Modernidad. Su errancia sigue movimientos oceánicos que trajeron las abuelas de abuelas esclavizadas en sus cantos gangá o pataquí, o en sus nanas yoruba-hispanas, o en motivos rítmicos como el «cuchún cuchún». Recogen «formas estereofónicas, bilingües o bifocales, generadas por las personas negras, y propagadas dentro de estructuras de sentimiento, producción, comunicación y recuerdo» (Gilroy 1993: 3).

A través de los arrullos, la región del Caribe y Latinoamérica devela algunas de sus secretas voces. Ellas constituyen las primeras marcas sonoras y vehículos de entrada a las culturas particulares, donde los ambientes domésticos son los elegidos para cantarle a la infancia.

Referencias bibliográficas

Barthes, Roland. 1984. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura. Buenos Aires: Paidós Comunicación.*

Glissant, Édouard. 2006. *Tratado de todo-mundo*. Barcelona: Ediciones El Cobre.

Martinez, Ariel. 2013. «Eclipse de mujer: problemas en torno de la parentalidad. Contribuciones de Judith Butler al feminismo psicoanalítico», *Revista científica de UCES, Vol.17, No.1: 151-171. http://hdl.handle.net/11336/8717*

Mukuna, Kazadi wa. 1997. «Creative Practice in African Music: New Perspectives in the Scrutiny of Africanisms in Diaspora», *Black Music Research Journal*, Vol.17, No.2: 239-250. https://doi.org/10.2307/779370

Ochoa Gautier, Ana María. 2019. «Sonoridades y pensamiento del siglo XIX», *Simposio internacional Colombia siglo XIX: Viajes, intercambios y otras formas de circulación*, 1819-2019. Bogotá: Universidad de los Andes.

Pinto, Tiago de Oliveira. 2001. «Som E Música. Questões De Uma Antropologia Sonora». *Revista De Antropologia, Vo.44, No.1:222-86. DOI:* https://doi.org/10.1590/S0034-77012001000100007

Segato, Laura Rita. 2006. «En busca de un léxico para teorizar la experiencia territorial contemporánea», *Politika, Revista de Ciencias Sociales, No.2: 129-148.*

«Unos morenos roncos con una voz bien linda»: Valorando la relación entre timbre vocal y estatus social en los músicos de la diáspora africana

Juan Eduardo Wolf
Universidad de Oregón

Resumen

Arraigado en la ideología anticolonial *ch'ixi* de Silva Rivera Cusicanqui, propongo que los investigadores debieran considerar las formas en que los valores y prácticas musicales de los africanos esclavizados podrían haber coincidido con prácticas culturales de herencia europea. Utilizo los roles del cantor contemporáneo a la cruz y el pregonero colonial como casos para estudiar cómo el timbre vocal, el uso del registro y el volumen se han utilizado en Chile. Luego discuto cómo estas mismas características tienen raíces en contextos senegambiano y angoleño. Si bien estas ideas se basan en la analogía etnográfica, sugieren otras formas por las cuales afrodescendientes contribuyeron a la música latinoamericana, así como otra manera de aplicar el pensamiento anticolonial a la música de la diáspora africana.

Palabras clave: afrodescendiente, anticolonial, cantor de cruz, Chile, pregonero.

Resumo

Enraizado na ideologia *ch'ixi* anticolonial de Silva Rivera Cusicanqui, proponho que os pesquisadores considerem as maneiras pelas quais os valores e práticas musicais dos africanos escravizados podem ter coincidido com as práticas culturais de herança europeia. Utilizo os papéis do cantor contemporâneo até a cruz e do pregoeiro colonial como casos para estudar como o timbre vocal, o uso do registro e o volume têm sido usados no Chile. Em seguida, discuto como essas mesmas características têm raízes nos contextos senegambiano e angolanos. Embora essas ideias sejam baseadas em analogia etnográfica, elas sugerem outras maneiras pelas quais os afrodescendentes contribuíram para a música latino-americana, bem como outra maneira de aplicar o pensamento anticolonial à música da diáspora africana.

Palavras-chave: Afrodescendente, anticolonial, cantor da cruz, Chile, pregoeiro

Juan Eduardo Wolf

Es profesor asociado de etnomusicología en la Universidad de Oregón. Su primer libro etnográfico se titula *Styling Blackness in Chile: Music and Dance in the African Diaspora* (2019, Indiana University Press).
E-mail:ewolf2@uoregon.edu

Cada año, a lo largo de los Andes, diversas familias patrocinan celebraciones llamadas *cruces de mayo*. Esencial en estos rituales es el *canto a la cruz*, que se basa en un *cantor* que guía a los reunidos en una letanía tipo verso-coro. El canto se realiza sin acompañamiento, por lo tanto, el cantor tiene listo muchos versos y es capaz de proyectar su voz a una multitud al aire libre. En las afueras de Arica, Chile, familias de distintos orígenes asisten a estas celebraciones, y aproximadamente el 30% de estos eventos son patrocinados por familias afrodescendientes (Díaz *et ál*. 2020: 139). Algunos individuos afrodescendientes han ganado una reputación como *cantores* a la cruz, y han sido invitados a cantar para las festividades en los valles de Azapa y Lluta e incluso en pueblos cordilleranos. Como Guillermina Flores Corvacho, anciana afrodescendiente, recordaba, «vendrían los cantores de cruz, los *morenos roncos* con una voz muy bonita; no hay más de esos. Cantaban alabanzas al Señor y todos detrás de ellos respondían en coro, era súper bonito» (Báez 2010: 143). El timbre ronco y bonito de voces afrodescendientes proyectados con volumen pueden asociarse a una función social significativa. Los afrodescendientes no son los únicos que desempeñan este papel de cantor, pero son reconocidos por su capacidad de realizar la estética deseada.

Tal reconocimiento tiene una larga historia en Chile. En 1541, al decidir sobre su primer *pregonero*, el ayuntamiento de Santiago de Chile aprobó a Domingo Negrete, un individuo negro esclavizado que había sido donado para tal fin. El cabildo justificó su decisión porque era muy «ladino», familiarizado con el idioma y las costumbres españolas, y que tenía una «buena expresiva» para el papel. Individuos identificados como negros o mulatos en el sistema de castas coloniales y actuando en el papel del *pregonero* todavía estaban presentes cien años después en Santiago y Valdivia (Claro y Urrutia 1973: 52-53). Musicólogo Víctor Rondón ha señalado que el trabajo de *pregonero* era considerado una *profesión vil*, adecuada para miembros de los estratos

sociales más bajos. Mientras que los músicos negros continuaron ocupando estos puestos durante el período colonial, Rondón observa que, con el tiempo, los afrodescendientes ocuparían puestos musicales de más complejidad, como teóricos y compositores. Concluye, «todo indica que la epistemología del conocimiento musical occidental llegó a constituir para ellos un universo tan familiar que les permitió su inserción exitosa a todo nivel, al igual que sus pares criollos o europeos» (Rondón 2014: 75).

El enfoque de Rondón en la creciente familiaridad de los afrodescendientes con «la epistemología del conocimiento musical occidental» es solo un lado de la narrativa. Aquí sigo la llamada del trabajo de Silvia Rivera Cusicanqui y su idea de un enfoque *ch'ixi* anticolonial hacia los encuentros culturales. Inspirado por la palabra aymara para «abigarrado», Rivera nos desafía pensar en cómo las prácticas colonialistas, históricamente vistos como impuestas, se pueden entender dentro una estructura indígena de valores que tenía cierta continuidad.

Extendiendo estas ideas, pregunto, ¿cómo podrían los afrodescendientes haber reinterpretados las prácticas coloniales de musicalidad dentro las estructuras de valores con las que ya estaban familiarizados? Este enfoque descentra las narrativas coloniales de progreso y desarrollo para reconocer narrativas alternativas de agencia limitada y continuidad.

Aquí propongo examinar estos posibles valores estéticos y epistemologías alternativas. Primero revisitaré posibles estéticas del *pregonero* y como se conectan con algunas epistemologías africanas de «performance» que pueden haber sido parte de la práctica de los intérpretes. Estas ideas son preliminares e hipotéticas, pero sirven para reenfocar la dirección de futuras investigaciones y apoyar el uso de metodologías anticoloniales en nuestras disciplinas.

La estética del pregonero

He mencionado varias características que habrían hecho de un individuo un pregonero exitoso. Aunque la cantidad de información es limitada, los documentos del cabildo indican el contenido de las proclamaciones y su ejecución, con notas ocasionales sobre el contexto. Los pregoneros se empleaban para anunciar una apertura en el cabildo o para leer leyes que se estaban implementando o que se deben enfatizarse debido a la laxitud en su aplicación. A veces la proclamación se hizo en «estilo militar», acompañada de soldados y redoblantes, en la plaza a una «gran reunión de personas». Analizando estos documentos en 1890, Miguel Luis Amunátegui escribió que los pregoneros leían una proclamación en un «sonsonete insoportable»

(Amunátegui 1890). Si bien la parte crítica de la frase «insoportable» es clara, la palabra «sonsonete» puede referirse a golpes pequeños y repetidos, incluso similares a la música, pero también puede referirse a un ruido continuado y desapacible, o un modo de discurso cargado de ironía con un trasfondo significativo.

A partir de esta información, podemos extrapolar tres valores de «performance». Primero, en un entorno al aire libre con el objetivo de llegar a una gran reunión de personas, el volumen sería crucial. Era importante ser escuchado sobre cualquier ruido de la multitud y posiblemente sobre un ritmo de tambor constante. Segundo, si bien la presencia militar de los soldados como autoridad podría interpretarse como suficiente, el hecho de que el consejo citará la calidad de «ladino» del pregonero Domingo, así como su exigencia de juramento y la extensión de beneficios al pregonero sugiere que estaban preocupados en cuanto a su presentación. Como representante de la élite local, se esperaba que el pregonero representara este buen comportamiento en el desempeño de sus deberes «bien y fielmente». El pregonero tenía que presentarse como decente. Finalmente, a pesar del juicio de Amunátegui, el elogio del cabildo a la «buena expresiva» de Domingo Negrete sugiere que el sonsonete del pregonero necesitaba ser como la música, incluso cuando el mensaje se repetía varias veces y en varios lugares para asegurar que fuera bien diseminado. El pregonero necesitaba ser inteligible y poseer un talento de manipular la entonación y la inflexión de la voz, lo cual habría ayudado a captar y mantener la atención de la multitud, así como a transmitir el mensaje de manera más efectiva. Estos rasgos son generales, pero combinados con intenciones y contextos adicionales, ofrecen un punto de partida para comparar con estéticas y epistemologías africanas.

Posibles paralelismos con estéticas y epistemologías africanas

Hay poca información directa que nos ayude a conocer la herencia africana de estos pregoneros. La caracterización del pregonero Domingo como «muy ladino» sugiere que había pasado una cantidad significativa de tiempo en un entorno dominado por europeos, posiblemente habiendo nacido y crecido en la Península Ibérica. Los historiadores, sin embargo, han demostrado que, durante el período colonial temprano, la mayoría de los africanos esclavizados provenían de dos áreas. Los traídos a Chile a través de la ruta del norte por mar desde Perú eran principalmente de la gran Senegambia. En Perú, los africanos esclavizados podían mantenerse allí durante un tiempo para familiarizarse con el idioma y la cultura española, y así obtener un precio más alto al venderlos a Chile. La otra ruta traía personas esclavizadas de la región

de Angola a Brasil y luego a Buenos Aires, antes de ser transportados a través de los Andes. Esta segunda ruta era generalmente ilegal, pero el contrabando era tan lucrativo a través de esta ruta que representa un porcentaje sustancial de los africanos esclavizados en Chile.

Si bien la identificación de estas regiones ayuda enfocarse un poco, la gran diversidad cultural tanto *entre* como *dentro* estas regiones, sin mencionar las formas en que las identidades cambian con el tiempo, hace que las relaciones entre los afrodescendientes en Chile y las etnias africanas sean complejas. Sin embargo, uno podría comenzar con tres grupos culturales principales en la región de Senegambia: los Wolof, los Mandinka y los Fulbe, con quienes los portugueses habían establecido el comercio en la década de 1450. La búsqueda para características que comparten los grupos culturales puede ofrecer una idea de las referencias que las personas de ascendencia africana pueden haber tenido en la ejecución del cargo de pregonero. Un ejercicio similar para la región de Angola, considerando culturas como Kongo, Mbundu y Ovimbundu, también puede resultar útil.

La mayoría de las descripciones musicales de estas regiones de África durante la época colonial son vagas, aunque existe información iconográfica sobre instrumentos. En Senegambia, los escritores europeos documentaron la presencia de tambores en compañía de la realeza, el uso del balafón y la existencia de una casta profesional de músicos que a veces se nos describe como «muy apreciada» por sus habilidades mientras que «despreciada» como casta (Hirschberg 1969). Volviendo la atención a la región Kongo-Angola, una vez más se encuentran varias fuentes europeas tempranas que indica el uso de cuernos de marfil, campanas dobles, marimbas, un instrumento de cuerda pulsada y tambores. Las trompas, tambores y campanas doble fueron destacados por su uso en la comunicación entre tropas, mientras que el instrumento de cuerda se usaba para baladas de amor. Estos textos también apuntaban a los portadores de las campanas dobles que llamaban la atención a mensajes del rey, proclamaban sus órdenes, o alertaban a la gente sobre objetos perdidos y encontrados.

Sin embargo, al faltar muchos descriptores de sonido, tenemos que usar lo que el etnomusicólogo Dale Olsen nombra *analogía etnográfica*, buscando paralelismos en prácticas culturales con diferencias en época o ubicación. Por eso busqué ambas conexiones con la práctica de la época colonial, así como algunas estéticas pregoneras mencionadas anteriormente.

En la gran Senegambia, la música tradicional históricamente se ha dividido entre castas familiares identificadas por profesión. El *jali* de los Mandinka, el *gewel* de los Wolof y el *gaulo* de los Fulbe comparten características similares

al ser músicos multifacéticos que actúan para miembros de castas nobles en sociedades con fuertes vínculos con el islam. Las epopeyas que los *jali* proclaman hacen referencia a la historia oral del imperio de Malí, por lo que existe cierta continuidad con las épocas anteriores a la del comercio portugués. Además, el contacto entre los tres grupos étnicos ha dado lugar a algunas prácticas compartidas. En la estética vocal y el timbre, el *jali* de los Mandinka es el mejor documentado a través del trabajo de académicos como Eric Charry, quien escribe que los *jali* tienden a especializarse en varias categorías (Charry 2000: 94). La categoría de habla o *kuma* lleva un aire de autoridad, aunque no necesariamente fuerza vocal. El *kuma* está orientado a las palabras, pero puede realizarse en un tipo de canto que se encuentra entre el habla y la canción. Señala el conocimiento especializado y específico, así como la sabiduría personificada en la experiencia de los ancianos. Esto contrasta con la canción o *el donkilo*, que es una melodía reconocible y específica, que es pública y valorada si es cantada por una voz joven y poderosa. Charry, sin embargo, sugiere que hay un continuo entre el kuma y el donkilo. En el repertorio wolof *gewel*, Patricia Tang señala de manera similar la presencia de un género hablada de poesía rítmica llamado *taasu* que se acompaña de tambores especializados que se refieren a la lengua wolof (Tango 2007).

Algunos académicos han descrito estos músicos profesionales usando el término *griot,* que también puede incluir otras castas, con fines complementarios. Jacqueline Djedje describe cómo, en el pasado, los griots Fulbe podían acompañar el trabajo o tocar como heraldos a la comunidad cuando los grupos comenzaban o terminaban un ritual (Djedje 2008). Yoad Winter, en su investigación sobre los músicos wolof *gewel*, señala que «en los viejos tiempos, los griots a veces actuaban como pregoneros, tocando un ritmo que anunciaba que un niño estaba perdido y gritando en consecuencia» (Winter 2014: 647). El punto clave aquí es el reconocimiento de un continuo de géneros de habla y canción, sensibles al timbre vocal dependiendo del contenido, cuya interpretación se asocia con la nobleza y la autoridad. Tales cualidades tienen fuertes paralelismos con las características mencionadas de un buen *pregonero* en el Chile colonial.

Los estudios previos señalan que, si bien los griots históricamente han cumplido importantes funciones sociales y son orgullosos de su herencia y profesión, otros miembros de la sociedad local pueden verlos negativamente como artistas que adulan a figuras importantes de la sociedad local para su beneficio personal. Esta crítica también puede provenir de la capacidad de unos pocos griots para hacerse ricos en su profesión. La situación es similar a la que el pregonero pudo haberse encontrado: orgulloso de su cargo, por lo cual

fue compensado, pero también criticado por miembros de la sociedad quienes lo veían como «despreciable» o «vulgar».

En buscar el conocimiento socio-musical desde la región de Angola, mis primeros intentos de buscar ideas de timbre vocal y posición social aún no han dado lugar a posibilidades similares, pero aquí destacaré tres puntos. En primer lugar, los investigadores escriben cada vez más sobre el conocimiento compartido y los múltiples significados que el cristianismo kongoleño, que data de antes del contacto con Abya-Yala, podría haber traído a las expresiones culturales a los ritos católicos – especialmente a los *Cantos a la Cruz*, ya que un símbolo en forma de cruz es parte de religiones coexistentes regionales.[1] En segundo lugar, en las procesiones de las hermandades católicas angoleñas, surgieron ceremonias que incluían influencias de las *danzas kongoleses* kusanga en honor a la realeza. En estas ceremonias, los artistas tenían que hacer discursos frente al rey y se puede suponer que adoptaron formas de hablar afectadas. Finalmente, Gerhard Kubik sugiere que, en el caso del samba, los sistemas de tonos angoleños y portugueses y el canto de varias partes se reforzaron mutuamente, en parte, debido a la familiaridad del angoleño con las escalas heptatónicas equidistantes (Kubik 2013). Esta similitud nos recuerda que ciertos grupos de africanos esclavizados habrían tenido habilidades musicales que el paradigma dominante habría encontrado «bonitas», como decía la señora Guillermina.

Conclusiones

Los africanos esclavizados podían haber tenido conocimientos y valores que eran compatibles con los roles que ejecutaban en las Américas. Un *pregonero* negro en la Iberoamérica colonial puede haber sido entendido desde una perspectiva española como muy sumiso, *ladino* y expresivo, actuando como un representante ideal para la corona. Desde otra perspectiva, podría haber estado utilizando registros de habla y modos de canto preexistentes en África que reforzaban la autoridad y el estatus, y que le daban acceso a medios a través de una profesión que puede haber inculcado orgullo en las habilidades, pero criticada por sus iguales. Uno se pone consciente de la superposición en estas perspectivas cuando uno asume la perspectiva ch'ixi de Cuscanqui Rivera. Al aceptar la idea de que los africanos tenían conocimientos musicales alternativos que complementaban (y enriquecían) las formas hegemónicas de la música de la sociedad en que vivían, también debemos reconocer que el racismo, más que la ignorancia, fue la limitación fundamental en las

[1] Véase, por ejemplo, DeWolf (2017).

posiciones sociales que los afrodescendientes podían tener, y podemos ampliar nuestra visión de los tipos de contribuciones que hicieron a la sociedad latinoamericana.

Referencias bibliográficas

Amunátegui, Miguel Luis. 1890. *El Cabildo de Santiago desde 1573 hasta 1581*. Santiago de Chile: Imprenta Nacional.

Báez Lazcano, Cristian. 2010. *Lumbanga; Memorias orales de la cultura afrochilena*. Arica: Imprenta Herco Editores.

Charry, Eric S. 2000. *Mande Music: Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*. Chicago: University of Chicago Press.

Claro Valdés, Samuel y Urrutia Blondel, Jorge. 1973. *Historia de la Música en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Orbe.

DeWolf, Jereon. 2017. *The Pinkster King and the King of the Kongo: The Forgotten History of America's Dutch-Owned Slaves*. Jackson: University of Mississippi Press.

Díaz Araya, Alberto, Corvacho Ganahin, Oscar, Muñoz Henríquez, Wilson, y Mondaca Rojas, Carlos. 2020. «Territorio, etnicidad y ritualidad afrodescendiente. La cruz de mayo en el valle de Azapa, norte de Chile», *Interciencia,* Vol.45, No.3: 132-141.

Djedje, Jacqueline. 2008. *Fiddling in West Africa: Touching the Spirit in Fulbe, Hausa, and Dagbamba Cultures*. Bloomington: Indiana University Press.

Hirschberg, Walter. 1969. «Early Historical Illustrations of West and Central African Music», *African Music*, Vol.4, No.3: 6-18.

Kubik, Gerhard. 2013. *Angola in the Black Cultural Expressions of Brazil*. New York: Diasporic Africa Press.

Rondón, Víctor. 2014. «Música y negritud en Chile: De ausencia presente a la presencia ausente». *Latin American Music Review*, Vo.35, No.1: 50-87. https://doi.org/10.7560/LAMR35103

Tang, Patricia. 2007. *Master of the Sabar: Wolof Griot Percussionists of Senegal*. Philadelphia: Temple University Press.

Winter, Yoad. 2014. «On the Grammar of a Senegalese Drum Language», *Language*, Vol.90, No. 3: 644-668.

SIMPOSIO 11

Música e identidades regionales: transformaciones, contraposiciones y desafíos a las identidades nacionales latinoamericanas

Coordinadores:
Ana Romaniuk (Universidad Nacional de Cuyo/IESH-Universidad Nacional de La Pampa
E-mail: anaromaniuk@gmail.com)
María Luisa de la Garza (Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas
E-mail: mluisa_delagarza@yahoo.es)
Magda de Miranda Clímaco (Universidade Federal de Goiás
Email: magluiz@hotmail.com)
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral (Universidade do Estado do Pará.
E-mail: guerreirodoamaral@gmail.com)

«Música e identidades regionales: transformaciones, contraposiciones y desafíos a las identidades nacionales latinoamericanas» es el lema convocante de este simposio, que cuenta con una trayectoria que se inicia en 2012, en la 10ª edición del Congreso de la IASPM-AL. Desde entonces hemos intentado sostener este espacio de reflexión sobre las relaciones que se dan, en el ámbito de lo musical, entre construcciones identitarias regionales (sub y supra nacionales) y su vinculación con la construcción de las ideas de nación en los diferentes países de la América Latina continental y del Caribe. Partimos del supuesto de que muchos Estados han legitimado su organización política y social utilizando estrategias tanto de homogeneización cuanto de construcción y afirmación de identidades locales-regionales que, en el imaginario cultural, construyen la representación oficial de la nación. Dentro de este marco, en el que suponemos diversos grados de tensión entre representaciones hegemónicas y periféricas, nos ha guiado principalmente lo que Rita Segato, en la «Introducción» a *La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad* (Prometeo Libros, Argentina 2007), llama la «formación nacional de la diversidad» en cada uno de nuestros países y, específicamente, las formas de resistencia –tanto de viejo como de nuevo cuño– de las «alteridades históricas», es decir, de aquellos grupos sociales que se mantuvieron «otros» a pesar de las estrategias de unificación. Asimismo, se convocó a la presentación de trabajos sobre contextos de globalización de la cultura en ámbitos nacional y político poscolonial, y a abordar la articulación translocal de experiencias históricas, políticas, sociales, estéticas y económicas de la música después de recreaciones, transformaciones y apropiaciones globales y locales.

Las líneas de trabajo visitadas en esta oportunidad nos brindaron la posibilidad de reflexionar acerca de lo que sucede con la música y la representación de la idea de nación, tanto en el ámbito de las identidades a distintas escalas como en la reproducción o el distanciamiento respecto de caracterizaciones más o menos oficiales, movimientos puestos en escena por músicas que transitan las fronteras de los ámbitos locales, nacionales y supranacionales.

Del conjunto de ponencias presentadas y discutidas en el Congreso, siete decidieron aportar su contribución para estas *Actas*: cuatro en español y tres en portugués. Que las disfruten.

«Música e identidades regionais: transformações, contrastes e desafios para as identidades nacionais latino-americanas» é o lema de convocação deste simpósio, que tem uma trajetória que se inicia em 2012, na 10ª edição do Congresso IASPM-AL. Desde então, procuramos sustentar esse espaço de reflexão sobre as relações que ocorrem, no campo da música, entre as construções identitárias regionais (sub e supranacionais) e sua ligação com a construção de ideias nacionais nos diferentes países da América Latina continental e do Caribe. Partimos do pressuposto de que muitos Estados legitimaram sua organização política e social utilizando estratégias de homogeneização e construção e afirmação de identidades local-regionais que, no imaginário cultural, constroem a representação oficial da nação. Dentro desse quadro, no qual assumimos diferentes graus de tensão entre representações hegemônicas e periféricas, temos nos guiado principalmente pelo que Rita Segato, na «Introdução» a A Nação e seus Outros: Raça, Etnia e Diversidade Religiosa em Tempos de Política de Identidade (Prometeo Libros, Argentina 2007), chama de «formação nacional da diversidade» em cada um de nossos países e, Especificamente, as formas de resistência – antigas e novas – das «alteridades históricas», isto é, daqueles grupos sociais que permaneceram «outros» apesar das estratégias de unificação. Da mesma forma, foi convocada a apresentação de trabalhos sobre contextos de globalização da cultura nas esferas políticas nacional e pós-colonial, e para abordar a articulação translocal de experiências históricas, políticas, sociais, estéticas e econômicas da música após recriações, transformações e apropriações globais e locais.

As linhas de trabalho visitadas nesta ocasião nos deram a oportunidade de refletir sobre o que acontece com a música e a representação da ideia de nação, tanto no campo das identidades em diferentes escalas quanto na reprodução ou distanciamento de caracterizações mais ou menos oficiais, movimentos encenados por músicos que atravessam as fronteiras das áreas locais, nacionais e supranacionais.

Do conjunto de trabalhos apresentados e discutidos no Congresso, sete decidiram contribuir para estes Anais: quatro em espanhol e três em português. Aproveite-os.

Um chorinho em Cochabamba e *Choro do Portina:* um enfoque da transversalidade de poderes oblíquos em um gênero musical brasileiro ao fazer interagir o regional, o nacional e o global no cenário contemporâneo

Magda de Miranda Clímaco
Universidade Federal de Goiás (UFG)

Resumo

O cenário pós-moderno consolidado tem se caracterizado por uma grande acentuação dos encontros culturais interpessoais e midiáticos e por um cenário capitalista contemporâneo onde bens culturais locais têm funcionado como molas propulsoras do consumo em um espaço global. Daí surgiu a questão: Como tem acontecido hoje a interação do regional, do nacional e do global no contexto de criação, produção e circulação do gênero musical choro em Brasília, um importante centro de cultivo do gênero no Brasil, considerado ali um dos símbolos do nacional? Tendo como fundamentação Canclini (2011), que considera que as forças que se colocam em conflito, justaposição ou negociação nos processos de interação cultural revelam a transversalidade de poderes oblíquos, e a observação de Nicolau Netto (2009) de que a força da nação, os significados que incorpora são negociados ali, este trabalho conseguiu cumprir o objetivo de verificar os processos de interação cultural relacionados às obras de dois músicos brasilienses, Rogério Caetano e Hamilton de Holanda.

Palavras-chave: Choro; Cenário contemporâneo; Interações culturais; Transversalidade de poderes oblíquos.

Resumen

El escenario posmoderno consolidado se ha caracterizado por un gran énfasis en los encuentros culturales interpersonales y mediáticos y por un escenario capitalista contemporáneo donde los bienes culturales locales han funcionado como motores de consumo en un espacio global. De ahí surgió la pregunta: ¿Cómo se viene dando hoy la interacción de lo regional,

lo nacional y lo global en el contexto de creación, producción y circulación del género musical choro en Brasilia, importante centro de cultivo del género en Brasil, considerado uno de los símbolos de lo nacional? Con base en Canclini (2011), quien considera que las fuerzas que están en conflicto, yuxtaposición o negociación en los procesos de interacción cultural revelan la transversalidad de poderes oblicuos, y la observación de Nicolau Netto (2009) de que la fuerza de la nación, los significados que incorpora son negociado allí, este trabajo logró cumplir el objetivo de verificar los procesos de interacción cultural relacionados con las obras de dos músicos de Brasilia, Rogério Caetano y Hamilton de Holanda

Palabras clave: Choro; Entorno contemporáneo; Interacciones culturales; Transversalidad de poderes oblicuos

Magda de Miranda Clímaco

E Doutora em História Cultural pela Universidade de Brasília (UnB) e Mestre em Música pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Vinculada à Escola de Música e Artes Cênicas da UFG e ao Laboratório de Musicologia dessa instituição. E-mail: magluiz@hotmail.com

Introdução

O cenário pós-moderno consolidado tem se caracterizado tanto por uma grande acentuação dos encontros culturais interpessoais e midiáticos, quanto por um cenário capitalista contemporâneo, onde os bens culturais locais têm funcionado como molas propulsoras do consumo em um espaço global (Harvey 2005). No campo musical, estas circunstâncias levaram a novos enfoques das relações entre o regional, o nacional e o global, a se repensar a abordagem de alguns gêneros musicais contextualizados como símbolos do nacional. Brasília, capital do Brasil, tem se apresentado como um grande centro de cultivo do gênero musical choro, considerado um desses símbolos. Ali tem se evidenciado um choro moderno, que, além de novas características estilísticas, tem se constituído no ponto de partida para uma música instrumental acentuadamente híbrida (Clímaco 2008: 393). Deste contexto surgiu a questão: Como tem acontecido hoje a interação do regional, do nacional e do global no contexto de criação, produção, circulação e recepção do gênero choro brasiliense? Como se dá a interação entre o hegemônico e o subalterno, o tradicional e o moderno, neste contexto?

Assim, este trabalho teve como objetivo identificar elementos relacionados à criação, produção, circulação e recepção das obras *Choro do Portina* e *Um*

chorinho em Cochabamba compostas, respectivamente, pelos músicos brasilienses Hamilton de Holanda e Rogério Caetano em parceria com Eduardo Neves, com o intuito de verificar como se dão os processos de interação pertinentes à multiculturalidade e à multitemporalidade que incorporam. Obras que, de imediato, já deixam entrever o diálogo entre culturas latino-americanas e o jazz, e a sua circulação no mercado nacional e internacional, vindo daí a sua seleção neste trabalho. A opção pela música e pelos músicos de Brasília tem a ver também com o fato deste gênero ser muito significativo no cenário brasiliense. Isto em função de ter integrado um processo de reconstrução de identidades nas décadas de 1960 a 1980, sobretudo dos funcionários públicos cariocas que vieram transferidos para a nova capital brasileira que surgia em pleno Brasil Central (Clímaco 2008).

A música Popular Instrumental brasileira - processos de criação e de hibridação

Para Giovanni Cirino (2009: 49), a Música Popular Instrumental Brasileira (MPIB) «é multifacetada e composta por diversas linhas». Essas linhas representam diferentes gêneros, estilos e influências culturais que se conectam, resultando «sonoridades específicas [...], diferentes concepções estéticas, técnicas de execução, composição e utilização de equipamentos.» Como essas linhas se sobrepõem, se interconectam e se colocam em evidência, o autor usa a imagem de uma trança para discorrer sobre elas. Menciona ainda uma «rede», na qual se cruzam aspectos do popular e erudito, do brasileiro e estrangeiro, do tradicional e moderno. Essa rede constitui também um ambiente fértil para a constituição dos motes que ajudam a erigir símbolos nacionais.

Já Canclini (2011: XXII) sustenta que, nessa abordagem do híbrido, «o objeto de estudo não é a hibridez, mas, sim, os processos de hibridação.» Trata-se de um processo que não implica numa fusão que leva a uma mistura homogênea, mas, sim, em um «deslizar» entre adesões, conflitos, resistências, favorecendo «negociações» entre os elementos culturais diversos que se encontram, relativizando e tornando obsoleta a representação polar entre modalidades culturais e poderes, a «oposição política entre hegemônicos e subalternos, concebida como se tratasse de conjuntos totalmente diferentes e sempre confrontados» (Canclini 346).

A música instrumental brasiliense neste trabalho, portanto, foi abordada tendo-se em vista um processo de misturas culturais implicado com movimentos constantes que levam à transversalidade de poderes oblíquos. No dizer de Canclini, «[...] não se trata simplesmente de que, ao se superpor

uma forma de dominação sobre as outras, elas se potenciem. O que lhes dá sua eficácia é a obliquidade que se estabelece na trama» (Canclini 2011: 346-347).

Choro do Portina e Um *Chorinho em Cochabamba* – breve análise

O Choro do Portina (Fig. 1), de Hamilton de Holanda, foi dedicado ao seu produtor cultural Marcos Portinari. Faixa 03 do CD *Hamilton de Holanda & Baile do Almeidinha*, lançado no dia 01 de junho de 2015 com o selo *Brasilianos*.[1] Produção do próprio Hamilton de Holanda e de Marcos Portinari. A instrumentação é constituída por um bandolim de 10 cordas, trompete, contrabaixo, violão, percussão e bateria. A obra, que configura uma estrutura que se aproxima do choro tradicional, inicia com uma pequena introdução (nesta gravação uma percussão no ritmo bem marcado de uma batucada) seguida da repetição e alternância de duas partes, A e B, com a volta constante à parte A, finalizando com uma coda. A improvisação que entremeia essa estrutura está mais próxima da improvisação do jazz, embora trabalhada a partir de desenhos rítmicos e melódios de ambas as partes do choro.

Introdução AA BB A Improvisação B A Coda

A melodia e a harmonia apresentam uma grande quantidade de notas de aproximação cromática, escalas diminutas e alteradas e passagens no modo Lídio. Fica bem claro a interação com a harmonia e a improvisação do jazz, do músico popular com o músico de formação erudita, assim como a interação com o residual, através da utilização de características estilísticas do choro tradicional, da contrametricidade da música brasileira e do gingado peculiar a outros gêneros como o samba, por exemplo. O compositor mostra conhecimento de harmonia, apresentando um trabalho complexo que alude à sua formação em composição.

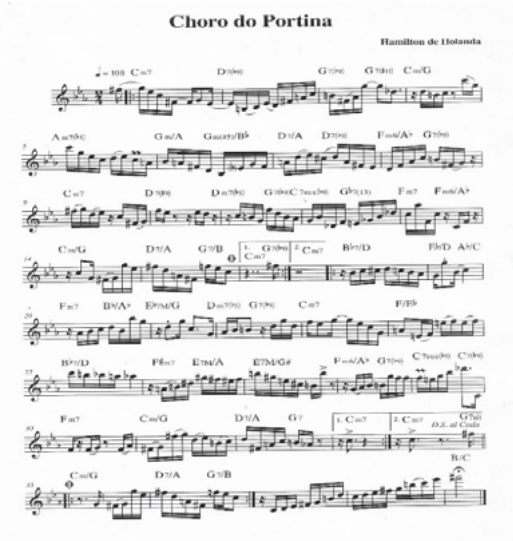


Fig.1 *Choro do Portina* - edição da linha melódica. Fonte: Link disponível em:[2]

[1] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jdP2peakegk (Acessado em: 25 Jan, 2023).

[2] <https://pt.scribd.com/document/465199338/Choro-Do-Portina-Geral> (Acessado: 18 Jan, 2023).

Um chorinho em Cochabamba (Fig. 2) está na Faixa 02 do CD *Cosmopolita* lançado em 03 de novembro de 2015, selo Borandá Brasil. [3] Na verdade trata-se de um duo realizado pelos dois compositores, Rogério Caetano - violão de 7 cordas; e Eduardo Neves – Saxofone. Apresenta uma pequena introdução e duas partes que se repetem e se alternam, em uma estrutura semelhante à anterior.

Introdução AA BB Improvisação A1 B1 A2 Coda.

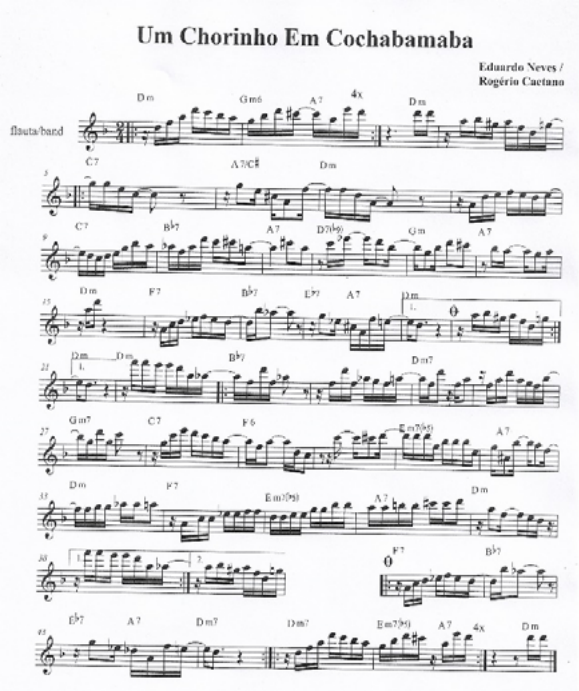


Fig.2 *Um chorinho em Cochabamba* - edição da linha melódica. Fonte: Link disponível em: [4]

A improvisação realizada pelo saxofone, também mais próxima da improvisação do jazz, é acompanhada por um ritmo que alude ao ritmo da salsa, assim como a volta da parte A dali em diante, o que confere à obra, um caráter latino americano. O processo de criação desta obra revela também a erudição e conhecimento harmônico do músico formado em composição, assim como revela o investimento na contrametricidade e gingado afro-brasileiros.

O processo de criação destas obras evidencia o perfil dos compositores. Ambos desde muito cedo tiveram um contato muito próximo com o ambiente das rodas de choro, frequentaram escolas de música, vivenciaram o ambiente eclético e midiático do Clube do Choro e o cenário musical/chorão brasiliense, fizeram o Curso de Composição na Universidade de Brasília (UnB) (2008). Conhecem bem a música de concerto e a música popular brasileira. Durante

[3] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HtDr1Qb4OAM (Acessado: 25 Jan, 2023).

[4] <http://rogeriocaetano.com/wp-content/uploads/2017/04/Um-Chorinho-em-Cochabamba.pdf> (Acessado: 17 Jan, 2023).

sua formação musical e profissional sempre dialogaram de perto com estes gêneros e com gêneros globais como o jazz, o rock, com a música latino-americana. Pode ser dito, portanto, que os dois choros selecionados, e, o próprio perfil dos artistas, apresentam a trança, a rede, mencionadas por Cirino.

A performance

Na performance a trança cultural pode ser observada quando os dois músicos adotam uma postura de execução do jazz e do rock em interação com elementos da ambiência afetiva, descontraída do choro. Neste contexto predomina, sobretudo na performance de Hamilton de Holanda, uma postura roqueira no palco e a execução do bandolim em pé (Fig. 3), o que remete à oportunidade que esse músico teve de integrar uma banda de rock em Brasília na sua juventude, de interagir no Clube do Choro de Brasília com a *performance* jazzística e improvisatória de Hermeto Pascoal e Paulo Moura, com o desempenho roqueiro de Armandinho Macedo, que executa em pé a guitarra baiana e o bandolim, com uma *pegada* característica e ao *modo* dos *performers* do Rock.

Fig. 3 Hamilton de Holanda. Performance. Executando o bandolim em pé
Fonte: Link disponível em:[5]

No entanto, tanto Hamilton de Holanda quanto Rogério Caetano, que estiveram sujeitos a estas influências, não perderam o sorriso no rosto, o *prazer* de fazer aquela música (Fig. 3 e 4), não deixaram de aproveitar a oportunidade de trocar olhares, aproximar do companheiro *dividindo o som e o momento*, sempre sentindo no corpo a intensidade e os movimentos do ritmo.

Outro ângulo interessante dessa abordagem é o simbólico. Esses elementos

[5] Disponível em: https://visit.recife.br/wp-content/uploads/2020/04/acontece-hamilton-de-holanda-topo-mobile.jpg (Acesso: 11 Jan, 2023).

residuais interagem com os atuais de forma particular em cada uma das performances dos choros selecionados. Como exemplo, basta observar os vídeos de uma mesma obra em diferentes locais: *Um chorinho em Cochabamba* - Rogério Caetano e Nicolas Krassik – no Eco Som Stúdios – Rio de Janeiro em 2016 e Rogério Caetano e Cristóvão Bastos – Festival de inverno Garanhuns/PE em 2022 (Fig. 4 e 5).

Fig. 4. Rogério Caetano no Eco Som Stúdios / RJ com Nicolas Krassik
Fonte: Foto extraída do vídeo disponível em:[6]

Fig. 5 Rogério Caetano no Festival de Garanhuns/ PE com Cristovão Bastos. Fonte: Foto extraída do vídeo disponível em:[7]

Enfatizando o simbólico, Cirino (2009), atribui grande importância à «vivência» – o atual da performance com todos os elementos que a integram naquele momento – e à «experiência» – os elementos da performance que traduzem resíduos de significados que se incorporam em novos caminhos sonoros, gestos, expressões e atos, fazendo emergir memórias coletivas. Para o autor, as (re)criações são sempre «construções imaginadas, mas não deixam de ser construções sociais em sua

[6] https://www.youtube.com/watch?v=Xqb0kDC2Cbw (Acessado em 19 Jan, 2023). Gravação e edição de Cibele Bahia. Postado por Caetano em 18 abri 2016.

[7] https://www.youtube.com/watch?v=RbodmIfrdSo (Acessado: 19 Jan, 2023). Postado por Caetano em 21 Jul 2022.

essência.» (231) Afirma que ao lidar com «os sons do passado que afloram para o presente e se referem ao futuro, o personagem sonoro constrói novos sentidos [...] (224), torna a música uma narrativa, «um contexto social interativo»(232).

Indústria cultural, produção, circulação cultural e recepção das obras

A trança, a rede cultural, a transversalidade de poderes oblíquos implicadas com o simbólico, levam também à abordagem dos movimentos da indústria cultural, da produção, circulação e recepção das obras. Referente a esse enfoque, Canclini menciona processos globalizadores pós-modernos que «acentuam a interculturalidade moderna, quando incrementam de forma peculiar mercados mundiais de bens materiais e dinheiro, mensagens e migrantes» (Canclini 2011: XXXI). Estes processos «propiciam mais formas de hibridação produtiva, comunicacional e nos estilos de consumo, do que no passado» (Canclini No seu dizer, «às modalidades clássicas de integrações, acrescenta-se de forma acentuada as misturas geradas pela indústria cultural» (XXIII). Já Nicolau Neto (2009: 114), afirma que do ponto de vista cultural / musical, «os símbolos culturais acabam por tornar-se universais porque têm a seu lado um processo industrial de produção, circulação e consagração simbólica».

As duas obras selecionadas estão sujeitas às ações contínuas e bem planejadas dos dois músicos em questão, o que já aponta para as suas relações com a produção cultural, o seu investimento em intensos processos midiáticos - *blogs, lives*, entrevistas, *shows*, lançamentos de CDs, vídeos, sempre divulgados pelo *youtube, Instagram*, *Facebook*, dentre tantos outros meios. Hamilton de Holanda e Rogério Caetano têm consciência dos meios que dispõe e da necessidade de usá-los no universo midiático e consumista contemporâneo, conforme reafirmado por Marcos Portinari, produtor de Hamilton de Holanda.[8] Ações contínuas e bem planejadas dos músicos que, de acordo com os seus relatos,[9] apontam também para parcerias com produtores culturais, com gravadoras, com artistas reconhecidos

[8] Disponívell em: https://www.youtube.com/watch?v=IFmAynozNt8 (Acessado:15 Jan, 2023).

[9] Estes dados foram colhidos, sobretudo, através da entrevista que Rogério Caetano concedeu a essa pesquisadora em Goiânia, nas dependências da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, em 21 de junho de 2019 e da entrevista que Hamilton de Holanda concedeu a Jacques Figueiras discorrendo sobre as suas ações como empreendedor em 04 de setembro de 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Mkv18WF82RI (Acessado: 16 Jan, 2023).

nacionalmente e internacionalmente que circulam nos grandes centros (Notas 19 e 20), propiciadores de visibilidade e da afirmação de sua atuação no cenário musical. Investimento em projetos relacionados à sua performance e divulgação, à sua participação em grandes eventos e festivais capazes de oportunizar novos conhecimentos e relações. Projetos que marcam a sua interação com o governo e com empresas, visando o suporte oferecido por Leis de Incentivo à cultura, por patrocínios diversos. Circunstâncias que apontam para visibilidade, projeção nacional, internacional, e retorno financeiro.

Dois exemplos de muitos destes investimentos são a divulgação pelo youtube da execução do *Choro do Portina* de Hamilton de Holanda em parceria com o pianista italiano Stefano Bollani no *Blue note* de Milão[10] e a divulgação do mesmo choro executado pelo bandolim e pela vocalização da francesa Camille Bertault.[11] Um *Chorinho em Cochabamba* de Rogério Caetano e Eduardo Neves também foi divulgado fora do país através de apresentações, como, por exemplo a apresentação no *L'Hermitage* de Paris em 2016 e pelo youtube.[12] Referente à sua recepção, além de ter sido muito executado por outros músicos no Brasil, foi executado pelo conjunto *Los Pipos* e divulgado também pelo youtube.[13] Por outro lado, os músicos mencionados fazem uso de forma inteligente e contextual de «bens culturais» significativos para uma comunidade que, no processo, acabam sendo utilizados como molas propulsoras do consumo. Não pode ser esquecido que vivenciaram de perto o choro em Brasília, gênero que tem alto teor significativo local, conforme já observado na introdução.

Nicolau Netto (2009), depois da menção às interações do regional, do nacional e do internacional e suas relações com a indústria cultural, passou a discorrer sobre este lado das interações culturais que remete aos sentidos e significados implicados com os bens culturais nas suas implicações com a identidade nacional. Observou que as marcas do discurso do nacional não desapareceram neste contexto de intensas interações culturais, mas, ao contrário, se coordenaram com as demais. No caso deste trabalho, tanto o diálogo destas duas obras instrumentais com a contrametricidade *básica brasileira, com*

---

[10] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wBOxpIOyLTk (Acessado: 16 Jan, 2023).

[11] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3YYmoY6DZq0 (Acessado em: 16 Jan 2023).

[12] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jZmNb4i-8ys (Acessado: 16 Jan, 2023).

[13] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=R-IhDcHRqxA (Acessado: 16 Jan, 2023).

outros gêneros brasileiros, quanto a ambiência descontraída e afetuosa das rodas de choro, o seu teor significativo no cenário da capital brasileira, contribuíram para um contexto de reterritorialização da identidade nacional. Ao tornar-se um valor interno à mundialização, o discurso desta identidade passou a constituir, na verdade, «marcas da nação». Passou-se, assim, a ter uma identidade mundial cuja diferenciação é o Brasil, circunstância que, por sua vez, valoriza o bem a ser consumido. Nicolau Netto (2009: 218) pondera que: «um produto sozinho não possui, por maior que seja a sua capacidade de convencimento, as mesmas prerrogativas da força imagética de uma nação».

Considerações Finais

Por fim, em todo este contexto abordado podem ser constatadas circunstâncias ligadas a dimensões culturais hegemônicas que se entrecruzam com circunstâncias do homem comum, músicos profissionais que fazem interagir seus investimentos artísticos com interesses midiáticos e econômicos, atuando profissionalmente em estabelecimentos que utilizam a sua música como atração e divulgação. Pode ser observada justaposição, tensão, mas, sobretudo, «negociação» inerentes a uma convivência intrincada do local com o global, sem esquecer nesta circunstância o papel de um país hegemônico no cenário internacional que faz circular com facilidade a sua música, o jazz e o rock. Do mesmo modo, podem ser constatados elementos da dimensão cultural erudita interagindo com elementos da dimensão cultural popular, de elementos residuais da mestiçagem latino-americana, da sua multitemporalidade, com elementos da cultura européia. Justaposição, tensão e «negociação» inerentes a uma circunstância de interesses políticos e econômicos diversos, relacionados aos ambicionados projetos culturais que misturam a atuação de políticos, empresários e artistas, favorecendo tanto a divulgação de que o governo investe em política cultural no país, quanto o estabelecimento dos objetivos dos artistas e da «marca da nação» no cenário global. Em resumo: os músicos e obras citados «precisam das instituições para reproduzir-se», mas as instituições também precisam das suas obras «para legitimar a sua experiência por meio do 'serviço' que prestam» (Canclini 2011: 278-279). É o estabelecimento da negociação no cruzamento de diferentes relações de poder, do «jogo de usos» em diferentes direções, conforme expressão de Canclin (2011: 277). É a transversalidade de poderes oblíquos que se evidencia aí!!

Referências bibliográficas

Canclini, Nestor Garcia. 2011. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Cirino, Giovanni. 2009. *Narrativas musicais*. São Paulo: Annablume/FAPESP.

Clímaco, Magda Miranda. 2008. *Alegres dias chorões: o choro como elemento expressivo no cotidiano de Brasília – 1960 – Tempo Presente*. [Tese Doutorado]. Universidade de Brasília (UnB).

Harvey, David. 2005. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume.

Nicolau Netto, Michel. 2009. *Música brasileira e identidade nacional na mundialização*. São Paulo: Annablume/FAPESP.

«Alma guarani»: a construção de uma identidade supranacional entre Brasil, Paraguai e Argentina

Evandro Rodrigues Higa
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS – Brasil

Resumo

Este artigo investiga o papel dos gêneros musicais como representações identitárias, especialmente o chamamé argentino que se tornou uma das mais potentes manifestações culturais em Mato Grosso do Sul. Mais do que parâmetros sonoros, é preciso considerar o complexo contexto histórico-social e as múltiplas tensões e conexões estabelecidas desde o período colonial entre a região centro-sul de Mato Grosso do Sul, o nordeste da Argentina e – principalmente – o Paraguai. Se a larga faixa de fronteira entre Mato Grosso do Sul e o Paraguai foi espaço de trocas culturais fundamentais para a emergência de identidades regionais – tendo a polca paraguaia e a guarânia como gêneros musicais que evidenciam uma história compartilhada –, a apropriação e ressignificação local do chamamé correntino e sua incorporação à cultura sul-mato-grossenses parece apontar para a construção de uma rede identitária supranacional simbolizada em um mito de origem ao qual se costuma denominar «Alma Guarani».

Palavras-chave: Alma Guarani; Identidade; Chamamé; Mato Grosso do Sul

Resumen

Este artículo investiga el papel de los géneros musicales como representaciones identitarias, en especial el chamamé argentino, que se ha convertido en una de las manifestaciones culturales más potentes de Mato Grosso do Sul. Además de los parámetros sonoros, es necesario considerar el complejo contexto histórico-social y las múltiples tensiones y conexiones establecidas desde la época colonial entre el centro-sur de Mato Grosso do Sul, nordeste argentino y principalmente el Paraguay. Si la larga frontera entre Mato Grosso do Sul y Paraguay fue el espacio de intercambios culturales fundamentales para el surgimiento de identidades regionales –con la polka paraguaya y la guarania como géneros musicales que evidencian una historia compartida–, la apropiación local y resignificación del chamamé de Corrientes

y su incorporación a la cultura de Mato Grosso do Sul parece apuntar para la construcción de una red identitaria supranacional simbolizada en un mito de origen que suele denominarse «Alma Guaraní».

Palabras clave: Alma Guaraní; Identidad; Chamamé; Mato Grosso do Sul

Evandro Higa

É pianista e docente no curso de música da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, mestre em musicologia pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo e doutor em música pelo Instituto de Artes da Unesp. E-mail: evandrohiga304@gmail.com

Em dezembro de 2020, a UNESCO incluiu o chamamé argentino na Lista Representativa del Patrimonio Cultural Immaterial de la Humanidad, após uma intensa campanha promovida pelo Instituto de Cultura de Corrientes. Alguns meses depois, em junho de 2021, o governo do estado de Mato Grosso do Sul (Brasil) registrou o chamamé como «bem de natureza imaterial», coroando um processo de legitimação local desse gênero musical que desde os anos 1960 vem sendo praticado por músicos profissionais e amadores da região. A pergunta que fazemos é: como um gênero musical surgido na região nordeste da Argentina se converteu em uma representação cultural tão potente em um estado brasileiro que não faz fronteira com aquele país?

Para investigar esse fenômeno, é fundamental incluir o Paraguai nessa equação, haja vista que o contexto histórico-social que envolve a região centro-sul de Mato Grosso do Sul, o nordeste da Argentina e o Paraguai, deve ser analisado a partir das múltiplas tensões e conexões estabelecidas desde o período colonial com a fundação das reduções jesuíticas, a demarcação das fronteiras nacionais após a Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870), o ciclo econômico da erva-mate e os intensos processos migratórios e imigratórios na região.

Mato Grosso do Sul está localizado na região centro-oeste do Brasil e compartilha cerca de 1.180 quilômetros de fronteira com o Paraguai. Essa larga faixa fronteiriça foi o espaço de trocas culturais fundamentais para a emergência de identidades regionais que tem a polca paraguaia e a guarânia como gêneros musicais que evidenciam uma história compartilhada. A apropriação e ressignificação local do chamamé correntino e sua incorporação à cultura sul-mato-grossense, parece apontar para a construção de uma

rede identitária supranacional simbolizada em um mito de origem ao qual se costuma denominar «Alma Guarani».

Gêneros musicais na música popular massiva

A construção e transformação de gêneros musicais na música popular massiva é um processo complexo que envolve múltiplos atores sociais, apropriações, hibridizações e ressignificações de práticas que constroem poderosas redes identitárias marcadas pelo tensionamento de relações que extrapolam a dimensão estética estrutural dos sons.

No complexo campo da música popular massiva, os gêneros musicais são construídos e reconstruídos constantemente. Ao delimitar e categorizar as performances, organizam os vínculos identitários, as historicidades e a demarcação de territórios físicos e simbólicos. Portanto, mais do que considerar as pistas fornecidas pelos elementos intrinsecamente musicais (parâmetros de ritmo, forma, modo, tonalidade, harmonia, timbre, etc), os gêneros musicais podem ser lidos como narrativas de identidades (ou identificações) negociadas entre os múltiplos atores sociais e as instituições culturais.

Segundo Franco Fabbri (2006: 3-13), a categorização de gêneros musicais é um fenômeno central na construção do significado musical, e são as próprias comunidades relacionadas ao gênero em questão (músicos, público, críticos, instituições, etc.) que, mesmo contraditoriamente, as classificam por conta própria em um processo permanente de negociação hierarquizada segundo as respectivas ideologias e regido por um conjunto definido de normas socialmente aceitas. Ao considerar o processo de categorização em gêneros como sendo de natureza semiótica, Fabbri acrescenta que, em muitos casos históricos, diversos gêneros já eram amplamente reconhecidos antes mesmo que a invenção de seu nome os consolidasse.

Mesmo considerando o papel fundamental da indústria fonográfica na classificação genérica, em último caso será o componente subjetivo do consumidor que poderá confirmar ou subverter a categorização proposta, pois no aspecto da recepção, o gênero musical não é algo fechado, definido e tangível, sendo que sua postulação faz parte de um processo contínuo redimensionando constantemente na atividade musical cotidiana, o que leva à conclusão de que o pertencimento a um determinado gênero musical não é inerente à cada peça musical (López Cano 2004).

A análise intra-musical de cunho musicológico que privilegia aspectos estruturais, embora importante, não consegue dar conta da complexidade

do processo. As comparações e quantificações de ocorrências sonoras similares ou contrastantes, enquanto método, pode fornecer algumas pistas sobre a trajetória de construção dos gêneros, mas para compreender melhor esse processo é indispensável considerar os fatos históricos, os espaços sociais constituídos pelo capital econômico e pelo capital cultural, bem como os espaços simbólicos constituídos pelos *habitus* dos múltiplos atores envolvidos.

Portanto, enquanto categorização de práticas performativas, os gêneros musicais na música popular massiva são construções sociais moldadas a partir de diversas narrativas identitárias e complexos mecanismos de apropriações culturais, hibridismos e ressignificações, com um forte sentido de territorialidade e frequentemente convertidos em bandeiras de lutas identitárias.

Chamamé na Argentina

Como representação cultural, o chamamé emergiu como gênero musical na indústria fonográfica através da faixa «Corrientes Poty» («Flor de Corrientes») de Diego Novillo Quiroga e Francisco Pracánico, gravado pelo cantor paraguaio Samuel Aguayo na RCA Victor de Buenos Aires em 1931. Entretanto, segundo Alejandra Cragnolini as narrativas de origem apontam para três possíveis hipóteses: 1) a vinculação a um passado guarani cujos elementos constitutivos do chamamé estariam em gestação desde o período colonial; 2) a transformação da polca paraguaia – largamente praticada no nordeste argentino por paraguaios imigrantes e seus descendentes – e sua nacionalização ressignificada no novo gênero[1]; 3) filiação a uma rede cultural hispano-americana a partir da colonização espanhola e jesuíta organizada desde o Peru (Cragnolini em Borba 2018)

Em qualquer uma dessas narrativas, três fatos históricos são marcantes na configuração do chamamé: a Guerra da Tríplice Aliança, o estabelecimento das fronteiras nacionais após a guerra e as diversas correntes migratórias subsequentes de paraguaios para o território argentino.

As três primeiras décadas do século XX foram marcadas pelas pioneiras gerações do «canto chamamecero», cujos compositores e intérpretes se

[1] Antes do concenso estabelecido em torno do rótulo «chamamé», no nordeste argentino as canções autorais associadas à polca paraguaia foram denominadas como «polca correntina», «litoraleña», etc., e aos poucos foram incorporando transformações rítmicas e organológicas próprias. Mesmo assim, sem considerar a procedência dos autores e intérpretes, e baseados exclusivamente nos parâmetros sonoros, não é fácil distinguir um chamamé de uma polca paraguaia ou de uma guarânia.

vincularam à nascente indústria fonográfica em Buenos Aires (Borba 2018), gravando polcas correntinhas e litoraleñas, culminando com a histórica gravação de «Corrientes Poty» em 1930. A partir daí, o chamamé foi convertido em um símbolo identitário do nordeste argentino, cujos migrantes, em busca de melhores condições de vida em Buenos Aires, sofriam preconceitos e eram estigmatizados como «cabecitas negras» pelas classes médias portenhas. Foi a partir da ocupação desse espaço subalternizado que os chamameceros, por volta da década de 1960, passaram a defender sua cultura através de três estratégias básicas: 1) sua legitimação vinculada a um passado guarani, 2) sua articulação com o idioma guarani, 3) valorização de personagens históricos correntinos (Díaz 2008).

A partir da década de 1980, as novas gerações representadas por músicos como Teresa Parodi e Antonio Tarragó Ros se integraram às lutas políticas contra as ditaduras militares e transformaram o chamamé em um símbolo de resistência política e cultural, enquanto nomes como Raúl Barboza, Chango Spaciuk, Rudi y Nini Flores e outros, começaram a ganhar projeção internacional. Nem sempre bem visto pelos regimes autoritários, o chamamé passou a ser considerado, pelas elites conservadoras, como uma espécie de «bandeira da desordem.» (Borba 2018).

Convertido no principal símbolo da musicalidade do nordeste argentino, em 2017 o chamamé foi legitimado como Patrimônio Cultural da Região do Mercosul e em 2020 como Patrimônio Imaterial da Humanidade pela UNESCO.

Chamamé no RS

Desde a década de 1950, o chamamé já era praticado como dança na fronteira oeste do Rio Grande do Sul e, conforme Oliveira e Verona (2006: 149), naquele estado os músicos incorporaram características de acentuações e fraseados melódicos da rancheira. As sutis transformações rítmicas do chamamé no sul do Brasil conferem sotaques locais que o diferenciam dos protótipos correntinos. Em materia publicada no Jornal do Comércio, de Porto Alegre[2], o percussionista Marcio Tolio afirma que o pulso mais marcado do chamamé praticado no Rio Grande do Sul o aproxima do compasso 3/4, enquanto na Argentina o 6/8 confere mais fluidez às performances.

---

[2] *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 16/10/2021, Chamamé une as culturas fronteiriças no RS, Argentina e Paraguai, https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/especiais/reportagem_cultural/2021/09/812172-chamame-une-as-culturas-fronteiricas-no-rs-argentina-e-paraguai.html (Acesso em 21,10, 2021).

Na mesma reportagem, o músico gaucho Luiz Carlos Borges afirma que «o chamamé se tornou o irmão gêmeo do vanerão, dividindo o repertório nos bailes do Rio Grande do Sul», o que mostra a enorme popularidade desse gênero musical na região, embora outros gêneros latino-americanos como a polca paraguaia (geralmente referida como polca missioneira ou polca guarani), a guarânia, a milonga e o rasguido doble também sejam praticados.

A presença de migrantes do Rio Grande do Sul em solo sul-mato-grossense sempre foi bastante expressiva, especialmente após a Guerra da Tríplice Aliança. Na primeira metade do século XX, no contexto da «Marcha para o Oeste» – projeto desenvolvido no governo de Getúlio Vargas visando ocupar e desenvolver as regiões «desabitadas» – esse fluxo foi estimulado e intensificado. Porém, durante o periodo da ditadura militar brasileira, o deslocamento de pessoas da região sul do Brasil para o sul de Mato Grosso foi ainda maior, o que pode ser constatado pelo aumento de 566,2% de migrantes da região sul para a cidade de Campo Grande entre as décadas de 1970 e 1980 (Cabral 1999: 54). Se o primeiro Centro de Tradições Gaúchas foi fundado em Campo Grande em 1962, nas décadas de 1970/80, onze CTGs emergiram nas demais cidades de Mato Grosso do Sul (Goedert 2018: 47), difundindo a cultura e os diversos gêneros musicais do Rio Grande do Sul.

Chamamé em MS

Na década de 1970 o chamamé começou a ser difundido em Mato Grosso do Sul por uma geração de músicos em que se destacaram: Zé Corrêa (1945-1974), Elinho do Bandoneon (1942-2022), a dupla Amambay (1940-2022) e Amambaí (1937-2018) e o acordeonista Dino Rocha (1947-2019).

O marco discográfico foi o ano de 1968 com o LP lançado pelo selo Califórnia e intitulado «Zé Correa: O Acordeonista Orgulho de Mato Grosso» que projetou o músico e o tornou uma referência histórica fundamental na difusão do chamamé. Nascido em 1945 na região rural de Maracaju, filho de migrantes gauchos, Zé Correa desenvolveu uma técnica que ele denominou de «estilo duetado» (depois adotada também por Dino Rocha), como uma «adaptação na técnica de tocar o acordeão advindo da instrumentação tradicional do chamamé argentino» (Borba 2018: 89), fazendo soar dois instrumentos (bandoneon e acordeon) em um só (acordeon). Até sua morte precoce em 1974, Zé Correa, que ficou conhecido como o «rei do chamamé» no sul de Mato Grosso, gravou quase duas dezenas de discos em que predominaram chamamés autorais e de compositores argentinos, porém sem deixar de registrar polcas paraguaias e rasqueados brasileiros.

É possível que dois fatores tenham sido determinantes na difusão regional do chamamé: a similitude sonora, poética e de referências culturais entre o chamamé e a música do Paraguai e o aumento da produção local de discos por conjuntos baileiros que animavam as festas com polcas paraguaias, vaneras, xotes e chamamés. Aos poucos, o chamamé foi sendo legitimado como um bem cultural regional e a valorização de seu capital simbólico foi se institucionalizando através de uma série de iniciativas, dentre as quais destacamos: a produção e difusão do programa «Hora do chamamé», na radio Educativa MS desde o ano 2000; a criação do Museu do Chamamé (que depois foi rebatizado como Centro Cultural do Chamamé)[3] em 2009; a decretação do dia 19 de setembro como Dia Estadual do Chamamé em 2019; a designação da cidade de Rio Brilhante como Capital Estadual do Chamamé em 2011; a criação do Instituto Cultural do Chamamé em 2015; a decretação do chamamé como Patrimônio Cultural Imaterial pela Fundação de Cultura de MS em 2017 e como Bem de Natureza Imaterial de Mato Grosso do Sul, em 2021; a designação de Campo Grande como Capital Nacional do Chamamé em 2022.

Além dessas medidas oficiais, diversos eventos e festivais dedicados ao chamamé (e, curiosamente, por extensão à polca paraguaia e à guarânia) são organizados não apenas na capital Campo Grande, mas também em outras cidades do estado, contando muitas vezes com a participação de delegações e artistas da Argentina e do Paraguai, contribuindo para a difusão desse gênero musical na região e na construção do gosto popular.

Música fronteiriça em MS

A larga faixa de fronteira de Mato Grosso do Sul com o Paraguai fornece grande parte do material simbólico para a construção de uma cultura regional. Michel De Certeau define fronteira como «um vácuo, símbolo narrativo de intercâmbios e encontros» em que a «junção e a disjunção são aí indissociáveis» e que o traçado cartográfico não consegue abarcar sua significação (De Certeau 2012: 195). A cultura fronteiriça pode ser lida como um fenômeno social e cultural que emerge na porosidade das fronteiras e, musicalmente, pode ser representada pela polca paraguaia, pela guarânia, pelo chamamé, pelo rasqueado e pela moda campera. Os dois últimos surgiram no Brasil na primeira metade do século XX a partir da apropriação de elementos sonoros e poéticos da música paraguaia, sua hibridização com parâmetros estruturais e simbólicos da música caipira-sertaneja brasileira e

[3] Conforme apuramos, o Centro Cultural do Chamamé foi desativado em 2022.

sua ressignificação em novos gêneros híbridos conectados com o imaginário fronteiriço.

O parâmetro rítmico da polca paraguaia, da guarânia e do chamamé, apesar das diferenças de andamento, são construídos a partir de melodias em compasso 6/8 sobre hemíolas em 3/4 que, associado à sincopação do início das frases, conferem ambiguidade e complexidade à sua execução. Os músicos paulistas que, inspirados pela música do Paraguai a partir da década de 1930 criaram o rasqueado e posteriormente a moda campera, parecem não ter absorvido totalmente essas características rítmicas, registrando suas versões brasileiras de polcas e guarânias em algo mais próximo do compasso ternário simples. Dessa forma, seus rasqueados e modas camperas também acabam, muitas vezes, sendo construídos em compasso ternário simples. Porém, nesse aspecto, é perceptível a diferença dos rasqueados de compositores do segmento de música caipira/sertaneja de Mato Grosso do Sul que, familiarizados com a cultura musical vizinha, geralmente executam suas performances conforme os modelos originais.[4]

Porém, apesar da constatação das peculiaridades e diferenças sonoras, esses gêneros musicais que englobamos na categoria genérica de «música fronteiriça», dizem muito sobre as lutas de representações envolvidas no estabelecimento, reconhecimento e legitimação das identidades regionais assim como a ambigüidade, artificialidade e extrema porosidade das fronteiras nacionais. Nesse sentido, acreditamos que o binômio identidade/fronteira tem mais a dizer no sentido de complementaridade do que de separação e segregação.

Conexões latino-americanas

Entre os imigrantes latino-americanos em Mato Grosso do Sul, os paraguaios sempre foram os mais numerosos. Conforme o censo de 1920, nos municípios ervateiros de Bela Vista, Ponta Porã e Porto Murtinho, havia 9.404 paraguaios, 2.187 argentinos, 195 uruguaios e 12 bolivianos (Bianchini 2000: 219-220). Além desse dado demográfico, outros fatores geográficos e históricos contribuem para conectar essa região com o país vizinho (e, por extensão, com o nordeste argentino): a extensa rede hidrográfica da Bacia do Prata e do rio Paraguai, a instalação de Reduções Jesuíticas no periodo

[4] Para mais detalhes, sugerimos consultar: Higa, Evandro Rodrigues, *Polca Paraguaia, Guarânia e Chamamé: estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande – MS,* Campo Grande, MS, Ed. UFMS, 2010, e *«Para fazer chorar as pedras»: guarânias e rasqueados em um Brasil fronteiriço»,* Campo Grande, MS, Ed. UFMS, 2019.

colonial, a Guerra da Tríplice Aliança no século XIX, o ciclo econômico da erva-mate, etc. Porém, é na cultura compartilhada entre o Paraguai, o nordeste da Argentina e Mato Grosso do Sul que os laços musicais parecem se fortalecer. Além da prática do idioma guarani e yopará (mistura de guarani com espanhol) que ocupa um lugar de destaque nas representações culturais, a invocação de uma «alma guarani» comum é um mito de origem que busca legitimar esses laços ancestrais.

No famoso chamamé «Alma Guarani» de Osvaldo Sosa Cordero e Damásio Esquivel, se afirma que a «alma guaraní, lamento de los yerbales», «perdura en el suelo amado» e «nos vuelve a traer tu voz secular». Por sua vez, a canção sul-matogrossense também intitulada «Alma Guarani», de Zé Du e Bosco Martins, afirma que «a nossa terra tem a Alma Guarani», e que «neste compasso você pode deslizar guarânia, polca, rasqueado e chamamé». Ao englobar os gêneros musicais paraguaios, argentino e brasileiro no âmbito de uma cultura compartilhada baseada em uma ancestralidade guarani, a música de Mato Grosso do Sul se integra ao chamamé e, por sua vez, integra esse gênero musical em um contexto identitário supranacional.

Referências bibliográficas

Bianchini, Odaléa C. Deniz. 2000. *A Companhia Matte Larangeira e a Ocupação da Terra do Sul de Mato Grosso (1880-1940)*. Campo Grande: Editora UFMS.

Borba, Julio César Matos. 2018. «Estilo duetado: o chamamé instrumental em Campo Grande, Mato Grosso do Sul». [Dissertação de mestrado em Musicologia Histórica e Etnomusicologia], Curitiba: UFPR.

Cabral, Paulo Eduardo. 1999. «Formação étnica e demográfica», Em Maia da Cunha, Francisco e Lira Dequech (coord.). *Campo Grande 100 Anos de Construção*. Campo Grande: Matriz Editora.

De Certeau, Michel. 2012. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*, 18ª. ed, tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes.

Díaz, Claudio F. 2008. *Variaciones sobre el «ser nacional». Una aproximación sociodiscursiva al «folklore» argentino.* Córdoba: Ed. Recoveco.

Fabbri, Franco. 2006. «Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoria?» Tradução de Marta García Quiñones. *Conferência apresentada no VII Congresso IASPM-AL*. La Habana.

Goedert, Graciana. 2018 *A cultura gaúcha na formação da identidade sul-mato-grossense sob a ótica da análise crítica do discurso.* [Dissertação de mestrado em Desenvolvimento Local], Campo Grande: UCDB.

Higa, Evandro Rodrigues. 2019. *Polca Paraguaia, Guarânia e Chamamé: estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande.* Campo Grande: MS, Ed. UFMS

_____. 2019. «*Para fazer chorar as pedras»: guarânias e rasqueados em um Brasil fronteiriço.* Campo Grande: MS, Ed. UFMS.

López Cano, Rubén. 2004. «Favor de no tocar el género: gêneros, estilo y competência en la semiótica musical cognitiva actual» En Martí, Josep; Martinez Silvia (eds.) *Voces e imágenes en la etnomusologia actual. Actas del VII Congreso de la Sociedad de Etnomusicologia (SibE)*. Madrid, Ministerio de Cultura: 325-337.

Oliveira, Silvio de; Verona, Valdir José. 2006. *Gêneros musicais campeiros no Rio Grande do Sul: ensaio dirigido ao violão*. Porto Alegre, Nativismo.

1909 – 2009. Cien años de historia del tango

Paula Mesa
Instituto de Historia del Arte Argentino Americano. FDA UNLP

La identidad cultural es el sentido de pertenencia a un determinado grupo social, la imagen que de sí mismos tengan los miembros de un grupo en el que su cultura es entendida aquí como el promedio estadístico de comportamientos significativos; tal identidad es el complemento lógico necesario de la diversidad cultural, es decir, funciona como criterio para diferenciar(se) de la(s) otredad(es) colectiva(s) (Fisher 2014: 32).

Resumen

El tango como género musical y dancístico ha atravesado durante todo el siglo XX la historia de la Argentina. Más allá de que desde sus comienzos es un género urbano rioplatense, el centralismo que organiza la política cultural y socioeconómica Argentina ha llevado a que en el exterior se identifique a esta música con «todo el territorio» a pesar de la diversidad cultural existente. Partiendo del marco teórico decolonial e identitario, en el presente trabajo me propongo analizar, a través de dos momentos de la historia argentina relacionados con el tango, el modo en que el concepto de identidad ha sido construido e impuesto en base a la necesidad política y económica de los grupos gobernantes en Argentina a comienzos del siglo XX y a comienzos del siglo XXI.

Palabras clave: Tango, identidad, nacionalismo

Resumo

O tango como gênero musical e dançante atravessou a história da Argentina ao longo do século XX. Além de ser um gênero urbano do Rio da Prata desde suas origens, o centralismo que organiza a política cultural e socioeconômica da Argentina fez com que essa música fosse identificada no exterior com «todo o território», apesar da diversidade cultural existente. Partindo do referencial teórico descolonial e identitário, no presente trabalho pretendo analisar, através de dois momentos da história argentina relacionados ao tango, a forma como o conceito de identidade foi construído e imposto a partir da necessidade política e econômica dos grupos dominantes na Argentina no início do século XX e início do século XXI.

Palabras clave: Tango, identidad, nacionalismo

Paula Mesa

Música, compositora, cantante, docente e investigadora. Sus últimos trabajos se basan en el análisis musical, la perspectiva de género y derechos humanos.

Introducción

Martha Blache en su texto Folklore y Nacionalismo en la Argentina comienza diciendo: «En la etapa de consolidación de la Argentina la toma de conciencia de los valores que subyacen en el folklore estuvo estrechamente vinculada con un emergente movimiento nacionalista y sus variedades afines como tradicionalismo, criollismo, nativismo o costumbrismo». (Blache 1992: 69).

Como parte de esta consolidación de país, hasta comienzos de siglo XX se fomentó el ingreso de inmigrantes para desplazar al criollo, al cual se lo denigraba en la literatura y en los periódicos de la época. Es así que, con el tiempo, la primera generación de hijes de inmigrantes se volcó a las periferias de las ciudades y comenzó lentamente un ascenso social ocupando puestos en el clero, entrando al comercio y a cargos en el ejército. Estos movimientos sociales generaron en la elite de Buenos Aires un nacionalismo que se constituyó como freno a los cambios que podían traer les nueves pobladores.

> *Según Solberg: A la par que el gaucho desaparece como actor social, al compás de los cambios de su mundo circundante, renace como símbolo. El nacionalismo hace de él un ideal de vida y de conducta, ensalzando sus virtudes hasta elevarlo a la categoría de modelo, y la élite gobernante al promover sus valores justifica su continuidad en el control político (Solberg 1970: 156).*

El gaucho, que hasta ese momento fue perseguido y despojado de su tierra, pasa a ser un modelo al cual se aferra la clase gobernante como modo de construir un ideal de nación. Al mismo tiempo se eliminaba del relato oficial al inmigrante y todo lo asociado con él. Según Segato: «La Nación fue concebida y formulada como una gran etnia artificial, inventada en el laboratorio de la generación de 1880 y reproducida en la escuela mediante una depurada técnica de clonaje.» (Segato 2007: 196)

A comienzos del siglo XX, surgen las primeras políticas estatales a través de la escuela laica y obligatoria, para fomentar el sentido de nacionalidad. Esta nacionalidad será definida a través de la recopilación de todas las prácticas culturales que tengan origen en la conjunción de la tradición hispánica y la tradición indígena.

El tango aparece fuertemente en escena de Buenos Aires, entre fines del s XIX y comienzos del s XX y es entonces cuando en este contexto de país, se lo observa como una producción cultural surgida de la ola inmigratoria.

Es el estado el que fomenta la recopilación de cancioneros, rimas, coplas, que sean de origen criollo. Cuando los primeros folkloristas comienzan a realizar estudios de campo para poder construir categorías de análisis sobre la música, la danza y las producciones culturales rurales, el tango no es tomado como objeto de estudio.

Cien años pasaron y en 2009 el tango es declarado Patrimonio de la Humanidad. La página oficial del Ministerio de cultura de la Argentina[1] propone al 11 de diciembre como Día del Tango bajo el slogan de «el tango como identidad nacional».

Primera parte: un poco de historia

A comienzos de siglo XX Buenos Aires ejercía un poder hegemónico sobre todo el territorio, poder que se consolidó a lo largo de los años y que continúa hasta nuestros días. El modelo económico era el agro exportador, la clase gobernante deseaba construir un país productor de materias primas e importador de materiales industrializados. Para fortalecer este modelo se recurrió a fomentar la llegada de nuevos pobladores al Rio de la Plata. Con la gran marea inmigratoria que comenzó a mediados del siglo XIX y se incrementó notablemente a comienzos del XX, se modificó la densidad, distribución y constitución de la población. En este momento de consolidación del país como nación autónoma, mientras se ponderaba al inmigrante, se denigraba al criollo.

Hacia 1910, un tercio de la población era extranjera y la mayoría de esos inmigrantes se establecían en las zonas periféricas de las grandes ciudades teniendo como eje central a Buenos Aires (capital). Los movimientos sociales que comenzaron a producirse en la ciudad generaron en la elite un nacionalismo que se propuso construir un freno a los cambios que podían generarse a partir del crecimiento poblacional tan heterogéneo. Es entonces cuando el gaucho y su modo de vida pasaron a ser emblemas del folklore argentino al mismo tiempo que socialmente se eliminaba al inmigrante y todo lo asociado con él.

> *Según Blache (1992: 74) Al filo de la centuria las autoridades gubernamentales se abocaron a afianzar la estructura político-social del país, alterada con la introducción de millones de extranjeros. Preocupados por la avasallan-*

[1] https://www.cultura.gob.ar/dia-nacional-del-tango-9897/ (Acceso: 6 de julio, 2022)

> *te cantidad de población inmigrante concibieron un proyecto para inculcar a través de las escuelas el sentido argentino de nacionalidad. En esta empresa Ricardo Rojas cumplió un papel muy importante. Fue comisionado a Europa por el entonces Ministerio de Instrucción Pública para estudiar el régimen de educación de sus escuelas.*

Rojas representa al imaginario de una clase gobernante que rechaza el cosmopolitismo imperante en Buenos Aires. En su libro La restauración nacionalista, crítica de la educación argentina y bases para la reforma en el estudio de las humanidades modernas, plantea que las instituciones educativas

> *en vez de centrarse en una educación enciclopedista, con programas copiados de manuales extranjeros, deberá basarse en textos elaborados de acuerdo con nuestras propias necesidades. La escuela, deberá contribuir a la formación de la conciencia nacional de los alumnos, y sentará las bases para moldear un ciudadano respetuoso de su herencia cultural y profundamente argentino (Rojas 1922: 200).*

El cancionero que comenzó a construirse, mencionado anteriormente, fue propuesto por Rojas. Este trabajo de recopilación solamente debía tomar como producciones culturales dignas de pertenecer a él, a las que tuvieran sus raíces en las culturas aborígenes y españolas. Si tenemos en cuenta que los procesos migratorios en la argentina comenzaron a mediados del siglo XIX, estas «*bases construidas para modelar a un ciudadano respetuoso de su herencia cultural* estarían excluyendo a una gran cantidad de producciones culturales de fines de siglo XIX y comienzos del siglo XX. El gobierno define cuáles producciones son parte de la herencia cultural y cuales no.

Para esta generación gobernante la idea de identidad nacional estaba basada en la cultura hispánica e indígena, cabe aclarar que esta misma generación fue la asesinó a miles de nativos en la llamada «campaña del «desierto»[2] quitándoles sus territorios a las poblaciones originarias. Es en este período en donde se construye un imaginario sobre la idea de identidad. Ven como ideal de sociedad a las ciudades del llamado interior del país, en donde ciertas tradiciones y costumbres de la etapa colonial se mantienen y, sobre todo, consideran que la causa de que Buenos Aires pierda sus propias tradiciones se debe a la «invasión» inmigratoria.

A lo extranjero, representado por el inmigrante que avasalla lo criollo, se opone una corriente nacionalista que exalta el valor de «lo nacional» aunque dicho

[2] Para ampliar esta temática: https://www.elhistoriador.com.ar/la-conquista-del-desierto/ (Acceso: 05 de julio, 2022)

nacionalismo esté absolutamente influenciado por la cultura europea, en especial la francesa. Por un lado, la Europa pobre representa la invasión y por otro la Europa culta es recibida y consumida como necesaria para defender las «costumbres criollas». En otras palabras, puede observarse un modelo económico, político y social volcado a la exportación agro-ganadera, en donde la clase social dominante se aferra a las tradiciones del campo como un modo de lograr la subsistencia de sus costumbres fuertemente arraigadas. El tango, en este contexto representa lo exótico, lo mundano, esa cultura orillera que intenta mezclarse, invadir y transformar la sociedad de Buenos Aires. A este respecto Rita Segato nos dice:

> *para la Argentina propongo la idea del «terror étnico», del patrullaje homogeneizador por parte de las instituciones y el trabajo estratégico de una elite portuaria e ideológicamente euro-céntrica en el control del estado para «racionalizar» una nación percibida como amenazadoramente múltiple. Nacionalizar significó aquí moldearla en una especie de «etnicidad ficticia» férreamente uniformada. (Segato 2007:30).*

En forma paralela a esta transformación social y como consecuencia de la misma, comienza a denominarse a un tipo de danza como tango, danza improvisada de abrazo, con una música que marca fuertemente el pulso en base a la necesidad de acompañar a la pisada de les bailarines. El tango fue consumido en los barrios de la periferia de Buenos Aires, pero también fue consumido desde sus inicios, en los salones de clase alta. Da cuenta de esto que las primeras partituras editadas para piano y las primeras grabaciones datan de comienzos del siglo XX. Si tenemos en cuenta que muches músiques en los inicios del género tenían una formación intuitiva y que tanto el piano como el fonógrafo eran bienes de lujo, podemos entender que el mercado al cual apuntaban estos productos no era el de la zona portuaria de La Boca o el de la periferia de Barracas, espacios de la ciudad a los que se les atribuyen las primeras apariciones de esta danza.

En este contexto de país, en este modelo económico planteado desde el estado con sede en Buenos Aires, se observa al tango como una producción cultural surgida de la ola inmigratoria, por lo tanto, mientras comienzan a trazarse las primeras políticas estatales para fomentar la recopilación de cancioneros, rimas etc que sean de origen criollo, cuando los primeros folkloristas comienzan a realizar estudios de campo para poder construir categorías de análisis sobre la música, la danza y las producciones rurales, el tango no es tomado como objeto de estudio desde las instituciones estatales. Este modelo planteado por esta generación contribuiría:

> *«a la unidad de la población confiriéndole la deseada homogeneidad cultural, contracara de la heterogeneidad vista, en ese entonces como un solapado*

peligro de disolución social. Se ubica de esta forma en la teoría que más tarde se denominó «crisol de razas» (melting pot), que propendía la fusión de las distintas vertientes poblacionales en una masa indiferenciada. (Blaché 1992: 75).

Comparto algunos ejemplos que dan cuenta de la presencia del tango a comienzos del siglo XX en los medios gráficos de la época. Selecciono algunas publicaciones de la revista Caras y Caretas de comienzos de siglo debido a que fue una revista consumida por un sector amplio de la población. Las heterogeneidades de sus publicaciones nos permiten ver *la avidez de la revista por dirigirse sin restricciones a un público amplio, en el marco de una cultura que se modernizaba a medida que adoptaba un sesgo moderadamente anticlerical, algo más democrático y fuertemente mercantil... Según Rogers, las distintas secciones apuntaban a interesar a cada uno de los integrantes de una familia* (Rogers 2008: 40).

LA CICATRIZ

Con ambas manos sobre la cabezada del recado enchapado de plata, las riendas flojas, casi á merced del pingo que seguía su marcha pacífica en aquella noche de luna, calurosa y llena de misterios,—aquel paisano de hermosa presencia varonil, cuya barba nazarena ocultaba las lustrosas y brillantes barbas del barbijo de su ancho chambergo negro,—guardaba silencio hacía rato, como si con su actitud melancólica y huraña quisiera reprochar á su compañero la monótona silbatina que, desde la salida del pueblo, daba al aire, despertando á los teruteros—centinelas del campo abierto—y á las cabezonas lechuzas que volaban lanzando agudos chillidos, de poste á poste del alambrado que bordeaba el camino.

—Pá su marca! exclamó el mocetón de los silbidos, dando una tregua á sus vidalitas y tangos.

—Qué hay? preguntó el paisano de la negra barba, deteniendo su caballo.

—Que no vé, caray, cómo se ha redamao el «Obispo»?

—No ha sío pa tanto el aguacero, ché. Eso es una brillazón, no más. Paece que jueras cajetilla que no sabés distinguir lo que es una creciente y una brillazón! Ansina son ustedes...

—Y de hay? Naides ha nacío sabiendo, don Pauta. Fíjese que soy muy ternero entuavía...

—Pero entre mis lecheras no has de meniar la cola!

Y después de este criollísimo retrucáno, el hombre quitóse el sombrero, dejando en plena luz su ancha frente cetrina, que ostentaba una cicatriz diagonal como de diez centímetros.

El mocetón clavó sus ojos en aquella señal indeleble, recuerdo eterno de alguna hazaña de don Pauta y, sin más preámbulos, le dijo:

—Viá ser curioso, aparcero. Cuéntame, mientras arreglamos los aperos y pitamos un negro, en qué pellejería se halló cuando le rajaron el coco tan malistramente...?

—Tomá, prendé y atendeme el relato, dijo don Pauta, alargando á su compañero el fósforo encendido.

Y después de dos ó tres chupadas enérgicas al cigarro, y atizado que hubo el fuego con la uña del pulgar derecho, comenzó así:

—Cuando yo era mamón como vos, no tenía otra diversión los días de fiesta—y algotros que no lo eran, tamien—de agarrar cada peludo, (entendés? que me dejaban como loro que ha comío perejil... No podía hablar ni jota!

Una noche, clarita como ésta, salí de un boliche en el pueblo, con más cañas encima que rancho e paja, (entendés? porque había chupao á lo indio... sin mirar más que á la copa que tenía por delante. Como andaba de á pie me puse marcha pá las casas; pero ahí no más se meslguró qu'el pueblo estaba inundao de agua y que toita la calle pu ande yo tenía que dir, estaba como pá nadar... (entendés, ché?—Y l'agua se me venía, asigún me lo hacía ver la caña...(Y qu'iba á hacer yo á esas horas mamao y entre l'agua?—Me trepé á una ventana, pero ya vide que l'agua me alcanzaba á las tabas... Me jui más p'arriba, hasta el último fierro, y allí me agarré como tucura al palo, (entendés?

—Gueno, pues. Pero ya estaba cerquitia l'agua otra vez, y antes que me pasara po encima, tiré el sombrero y el poncho y, apretándome las narices pal zambullon, dije ansina: Us poquito que sé nadar y otro poquito que Dios me ayude... Y me largué como carpincho á la correntada...

—Güen pe... ligro fiero! exclamó en medio de una franca risotada el oyente.

—Y ahí tenés vos—continuó don Pauta—que al otro día amanecí en la vedera con el mate partido aquí, ande me vés... Pero, callate, (entendés? porque muchos creen que esta perchar es el risultao de una de á pie que tuve con la Policía. Ya vés que estoy señalao como gaucho malo.

JUAN CRUZ MIGUEZ.

Gualeguay. *Dibujo de Fortuny.*

© Biblioteca Nacional de España

Imagen 1: La cicatríz[3]

GROTESCOS

Zorreros

© Biblioteca Nacional de España

Imagen 2: Zorreros [4]

[3] Jean Cruz Miguez.Caras y Caretas. 18 de agosto de 1900 nº 98. Pág. 32. Texto de ficción en donde se menciona al tango con la siguiente frase: «dando una tregua a sus vidalitas y tangos»

[4] Jean Augusto. Caras y Casetas. 2 de febrero de 1901 nº 122. Pág. 34. El protagonista de este texto se llama Tango, y silva el tango/milonga «Bartolo tenía una flauta»

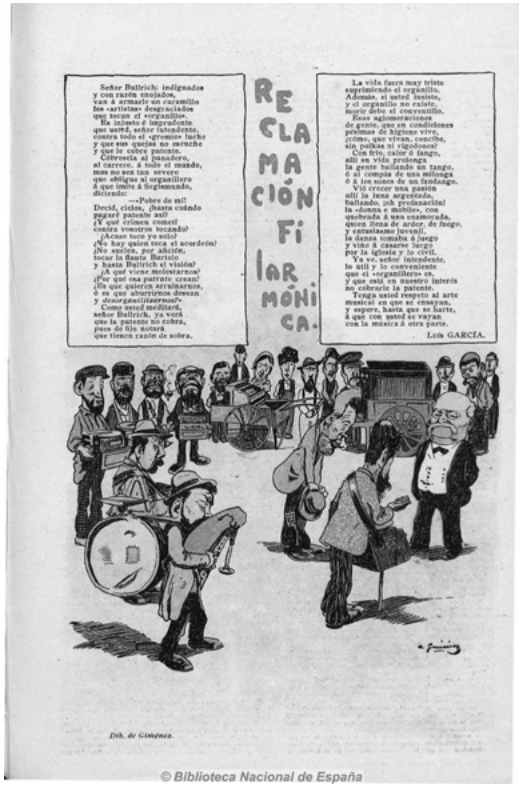


Imagen 3: Reclamación Filarmónica [5]

Imagen 4: EL TANGO CRIOLLO[6]

Imagen 5: El veraneo en Capilla del Monte[7]

---

que se publicó en el año 1900. El texto referido es el siguiente: «... rompió a silbar alegremente un aire muy conocido. Porrones sonrió con malicia –Eso es la Flauta de Bartolo– dijo...»

[5] Luis García. Caras y Caretas. 22 de marzo de 1902 Nº 188. Pág. 37. Protesta por impuestos a organilleros, mencionan la alegría que el tango da a la población.

[6] Sargento Pita. Caras y Caretas. 7 de febrero de 1903 nº 227. Pág. 43. Fragmento del texto que hace referencia a las imágenes:» El compadrito ya se deleitaba con el lúbrico zarandeo de la milonga y éste y aquellas, fundiéndose, engendraron al tango plebeyo cuyos pininos ensayan hoy en la vereda.

[7] Caras y Caretas. 21 de febrero de 1903 nº 229. Pág. 47. Participan de las imágenes las

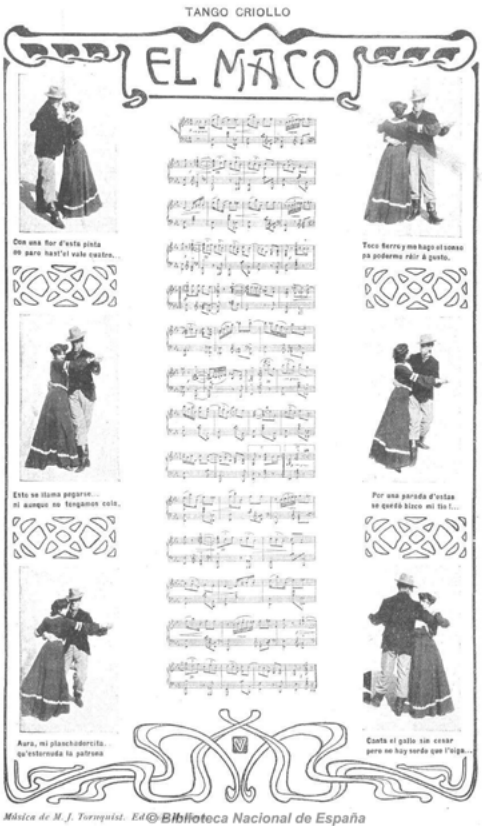


Imagen 6: El Maco[8]

A estas menciones en esta importante revista podemos a su vez agregar el ingreso del tango a los teatros. Este ingreso se sitúa hacia 1898 en donde el tango, con sus ya característicos pasos, convive en el escenario con la estructura de las zarzueleras y Sainetes.

En síntesis, el tango constituyó una parte importante de la escena cultural de la ciudad de Buenos Aires desde fines del siglo XIX y fue ignorado por el estado cuando tomó la decisión de definir «la identidad de la Nación».

Segunda parte: 2009 el tango como patrimonio:

¿Qué significa el tango como patrimonio cultural intangible en relación a otras producciones musicales del país?

El tango como patrimonio de la humanidad fue un proyecto presentado en conjunto entre Argentina y Uruguay. Según la UNESCO: Patrimonio inmaterial son las tradiciones y expresiones orales, artes de espectáculo, usos sociales, rituales y actos festivos, entre otros.

Luego de haber sido declarado como patrimonio según declaró a la BBC Hernán Lombardi, ministro de cultura de la ciudad de Buenos Aires en esa época: «Nos comprometimos a realizar conferencias, seminarios y talleres, así como iniciar un proyecto de preservación de partituras que rescate toda la tradición oral». También explicó que, junto con Montevideo, piensan fundar una orquesta de tango rioplatense. Si bien el reconocimiento de la UNESCO

Señoras Elvecia Ballestrieri y Josefa Scelieper de Recagno, una de las protagonistas de esta imagen está disfrazada de hombre cuando hacen referencia al tango.

8 Caras y Caretas. 15 de agosto de 1903 nº 254. Pág. 46. Partitura publicada. El autor del tango, M. J. Tornquist, pertenecía a una de las familias aristocráticas de Buenos Aires

no viene acompañado de ayudas financieras, Lombardi explicó que para sacar adelante tales programas los gobiernos locales tienen presupuestado US$3 millones al año. «La Unesco te da la distinción que significa un compromiso»,[9] aclaró.

Los antecedentes:

En 1990 por ley nacional se creó la Academia Nacional del Tango. Pero lo más importante a nivel estatal durante la década fue la sanción de la ley nacional de patrimonialización del tango en 1996 y en 1998 ley de la ciudad de Buenos Aires, que llevaron a la creación en 1999 del Festival Buenos Aires Tango y la señal radial FM La 2x4 Tango. El tango comenzaba a tener apoyo político e institucional.

Desde el año 2006 varios informes económicos de la ciudad autónoma de Buenos Aires señalan la importancia que tienen los ingresos generados por el tango como industria cultural[10]. Se organizan Campeonatos y Festivales de tango (que ya van a cumplir 20 años). Todo esto se realiza en bares, clubes, milongas y los encuentros finales en el Club Obras Sanitarias y en el Luna Park. La entrada a muchos de estos eventos es libre, porque moviliza a tanta gente, en general turistas extranjeros que 'revolucionan la ciudad', como dirá su Intendente. Según Daniela Díaz

> *El problema surge cuando se quiere indagar un poco más profundo en estas cuestiones y se detecta que los elementos utilizados para la promoción de la ciudad como propios de la identidad de lo porteño, no son los únicos. Es decir, que se hace una selección de ciertos elementos identitarios con el objetivo de que la cultura se transforme en un recurso sustentable. Se opta por aquellas manifestaciones culturales que generen mayores ganancias, y las otras quedan en la oscuridad, invisibilizadas por completo (Díaz 2008: 1).*

Es importante establecer que esta industria cultural en la cual el tango se ha convertido, ha generado cambios sociales en ciertos barrios de Buenos Aires como San Telmo en donde los edificios habitados por trabajadores han sido modificados para alojar a turistas. Se fomenta el turismo extranjero en especial el europeo, estadounidense y japonés. El tango que a comienzos de siglo tuvo que triunfar en París para poder ingresar a los bailes del Jockey Club recién en la década del '20, se constituye en la actualidad como objeto de

---

[9] BBC Mundo. 2022. «El tango, patrimonio de la humanidad». *El Mundo* (30/09/2009). Acceso: 06 de julio, 2022): https://www.bbc.com/mundo/america_latina/2009/09/090930_1232_tango_patrimonio_gtg

[10] Observatorio de Industrias Culturales del Ministerio de Producción

consumo para cierto turismo extranjero. Esta construcción tiene una relación directa con la identidad que se quiere «vender» de Buenos Aires hacia el mundo. El 25 de enero de 2018, el presidente de la Argentina Mauricio Macri, quien fuera Intendente de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires cuando se presentó el proyecto de patrimonio, afirmó en el Foro Económico Mundial de Davos, en Suiza, que «todos» los sudamericanos son «descendientes de europeos». «Yo creo que la asociación entre el Mercosur y la Unión Europea es natural porque en Sudamérica todos somos descendientes de europeos», dijo Macri acerca de las posibilidades de que los bloques económicos arriben en poco tiempo a un acuerdo de libre comercio.» [11]

A su vez, la página oficial del Ministerio de Cultura de la Nación Argentina[12] propone al 11 de diciembre como Día del Tango bajo el slogan de «el tango como identidad nacional» . De esta manera, el problema se profundiza porque el colonialismo interno que mi país padece desde su fundación, sigue vigente al querer imponer parte de la cultura de una ciudad al resto del territorio.

Analizando el proyecto en donde se menciona el recorrido del tango para que se justifique que tenga un día nacional aparece 5 veces el término Identidad:

- El tango surgió en las márgenes del Río de la Plata hacia fines del siglo XIX, en aquellas orillas de mezcla de inmigrantes, como respuesta y expresión de una búsqueda de identidad y de libertad.
- Desde la marginalidad de sus orígenes, logró la aceptación masiva como parte de la cultura nacional
- Este posible camino expone la gravitación que tiene el tango en la identidad argentina y deja en claro, a su vez, la importancia del apoyo y el sostenimiento de políticas culturales públicas que acompañen y permitan una mayor circulación de sus agentes y público en general
- El advenimiento de la democracia también fue un impulso importante para volver a mirar hacia lo propio y, en tiempos actuales de desterritorialización, el tango se presenta como espacio de resistencia y reafirmación de las identidades colectivas.
- El tango funcionó como elemento cohesionador frente a la necesidad de construcción de una identidad nacional. Hoy, se presenta como una reafirmación de aquello y, a la vez, como espacio dinamizador y

[11] *Página 12*. 2018. «En Sudamérica tomos somos descendientes de europeos». (26/01/2018). (Acceso: 07 de julio, 2022). https://www.pagina12.com.ar/91480-en-sudamerica-todos-somos-descendientes-de-europeos.

[12] Ministerio de Cultura Argentina: https://www.cultura.gob.ar/dia-nacional-del-tango-9897/ (Acceso: 07 de julio, 2022).

reflexivo a partir de la convivencia de expresiones y públicos diversos. Las identidades –entendidas no ya como concepción ontológica y unívoca, sino como construcción simbólica y producto histórico– son problematizadas y deconstruidas para encontrar caminos de confluencia y amalgama de comunidades.

Como se dice comúnmente en Argentina, mucha agua pasó bajo el puente en estos 100 años, el tango durante el siglo XX pasó de ser un género artístico a constituirse en una industria que forjó enormes ganancias a sus protagonistas especialmente, en las décadas del '30 y del '40. A pesar de haber sido dejado de lado en la elección del consumo masivo durante varias décadas, volvió a surgir en la década del '80 a través de la fuerte presencia en el escenario de les bailarines y es utilizado en la actualidad como un modo de referenciar a todo nuestro territorio dejando de lado de esta manera a la enorme diversidad de producciones artísticas que posee la Argentina.

El tango ha sido atravesado a lo largo de su historia por conflictos sociales, pero sobre todo ha sido interpelado desde el punto de vista ideológico ¿A quienes representaba a comienzos del siglo XX? ¿Quiénes lo consumen en la actualidad? ¿A qué público van dirigidas las políticas culturales que tienen como eje al tango?

Considero que, si no partimos de comprender que somos, en términos de Canclini (2001), una sociedad híbrida, y que esa es una enorme riqueza, las políticas culturales en mayor o menor medida, siempre van a excluir a una parte de nuestra población y el estado tiene un importante rol que cumplir para evitar estas disparidades.

Referencias bibliográficas

Blanche, Martha. 1992. «Folklore y nacionalismo en la Argentina. Su vinculación de origen y su desvinculación actual». *RUNA, Archivo Para Las Ciencias Del Hombre*, Vol.20, No.1: 69-89. DOI: https://doi.org/10.34096/runa.v20i1.2313

Díaz Marchi, Daniela. 2008. «Tango: Recurso cultural estratégico». *V Jornadas de Sociología de la UNLP*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología.

Fisher, Jaime. 2014. «Liberalismo, comunitarismo, cultura y multiculturalismo». *Factótum Revista de Filosofía*, No.12: 29-46.

García Canclini, Néstor. 2001. *Culturas Hibridas*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Rogers, Geraldine. 2008. *Caras y Caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*. La Plata: EDULP.

Rojas, Ricardo. 1922. *La restauración nacionalista. Crítica de la educación argentina y bases para la reforma en el estudio de las humanidades modernas*. 2º ed. Buenos Aires: Librería La Facultad.

Segato, Rita. 2007. *La Nación y sus Otros: Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Solberg, Carol. 1970. *Immigration and nationalism. Argentina and Chile, 1890-1914*. Austin y Londres: University of Texas Press.

Continuidades y rupturas de un bandolista colombiano[1]

León Darío Montoya Montoya
Profesor Asociado, Universidad del Valle, Facultad de Artes Integradas, Escuela de Música, Área de Musicología (Cali, Colombia)
Profesor Escuela de Música del Instituto Popular de Cultura de Cali (IPC).

Resumen

Se pretende mostrar cómo desde joven un músico colombiano, intérprete de bandola y en su entramado social, construyó una identidad local-nacional. La hipótesis de búsqueda se orienta a develar que las músicas andinas colombianas que interpretara, creara y difundiera Diego Estrada Montoya en su vida asociativa y su ideología, tendrían su momento de continuidades y rupturas de un estilo que en la Colombia de mitad del siglo XX se pretendía hegemónico y homogéneo.

Palabras clave: continuidades, rupturas, identidades.

Resumo

Pretende-se mostrar como a partir de um jovem músico colombiano, tocador de bandola e em seu quadro social, construiu uma identidade local-nacional. A hipótese de busca visa revelar que a música andina colombiana que Diego Estrada Montoya interpretou, criou e difundiu em sua vida associativa e sua ideologia, teria seu momento de continuidades e rupturas de um estilo que na Colômbia de meados do século XX pretendia hegemônico e homogêneo.

Palavras-chave: continuidades, rupturas, identidades.

León Darío Montoya Montoya

Licenciado en Música, Especialista en Docencia Universitaria, Magister en Historia, Doctor en Humanidades, Línea Historia Cultural de Colombia de la

[1] La ponencia se deriva de uno de los temas desarrollados en la tesis «Diego Estrada Montoya. Una bandola en las músicas andinas colombianas, 1950-2011» inscrita en el Doctorado en Humanidades, Línea Historia Cultural de Colombia. Universidad del Valle, Cali, Colombia

Universidad del Valle, Perfeccionamiento en Educación Musical Beca O.E.A. – INTEM, Universidad de Chile. Profesor Asociado, Escuela de Música de la Universidad del Valle. Profesor Escuela de Música del Instituto Popular de Cultura. E-mail: leon.montoya@correounivalle.edu.co

Preliminares

Año de 1950, Guadalajara de Buga (Colombia), el joven Diego Estrada Montoya (1936-2011), en adelante DEM, se opone a las prohibiciones de su padre quien no quería que su hijo se dedicara a la música, formar un grupo musical con repertorio bailable y descuidar su estudio en el colegio, *El Académico*.[2] Don Lucas, para evitar «vagabundería» y en su presencia, le hace trizas la bandola, instrumento musical que desde temprana edad era su símbolo identitario.

Con este hecho, desde la biografía intelectual y la historia cultural de Colombia, a Estrada se le mirará como uno de aquellos músicos que al interior de identidades nacionales musicales generó procesos de oposición a ciertos estereotipos. Con su severo carácter, gran intérprete, hombre de pensamiento y defensor de sus ideales cristalizo propuestas. Entre ellas, reformas a la bandola que transformaron interpretación, sonoridad, ejecución y tonalidad; un repertorio heterogéneo; activa participación en la industria discográfica nacional y la de una lucha contra aquella generalización de un público de oír, pero no la de escuchar obras musicales cuando asistía a un evento artístico.

La fuente de los hechos, con su implícita escena musical,[3] proviene del archivo del citado músico. Para la investigación y posterior consulta, tales documentos los hemos organizado en un Fondo Documental denominado Fondo Documental Diego Estrada Montoya (FDDEM) a su vez dividido en los Subfondos Grabación Sonora, Prensa que contiene cuadernos (C.), Biblioteca y Partituras.

Estrada y una generación que lo antecedió, recibió una educación musical proveniente de la «alta cultura». Sin embargo, el resultado no fue el de copiar

---

[2] Institución educativa fundada en 1743 en lo que hoy es la ciudad Guadalajara de Buga La licencia de funcionamiento, solicitada por el Cabildo y la Compañía de Jesús (Quito), fue concedida mediante Real Cédula del rey Felipe V. Disponible en: www.fundacióncolegioacademico.org y www.institucioneducativaacademico.edu.co/historia.pdf. (Acceso: 26 de noviembre, 2018).

[3] Entendemos escena musical como aquel concepto que valora la relación música-espacio localizado, los actores y los protagonistas de los contextos y así comprender su práctica cultural en relación con lo dialógico y no lo monotópico. Véase: Josep Pedro, Ruth Piquer y Fernán del Val (2018) y Andy Bennett y Richard A. Peterson (2004).

y difundir. Germinan, en una simbiosis, unas músicas que con el paso del tiempo convergen en un nuevo estilo basadas en un préstamo cultural como resultado inevitable de la transferencia de información entre grupos sociales distantes en tiempo y lugar. Así, tendremos en cuenta lo que Panofsky llama «las costumbres mentales» o *habitus* y L. Fevre «utillaje mental» para pensar relaciones diferentes entre obra-creador, obra-época, entre distintas obras de una época ya sea que se hayan imitado, ser resultado de influencias o nos remitan al «espíritu de la época» (Chartier 1995: 18-19).

En concordancia, el proceso de aprendizaje recibido por músicos colombianos –caso DEM– y latinoamericanos a finales del siglo XIX y primeras décadas del XX, no se limitó a validar un poder sobre el otro, a la cuestionada división entre alta y baja cultura, una idea de la naciente burguesía en Occidente. Fue más bien, como lo plantea González (2018: 17), lo dialógico entre tradición y modernidad. Algo que se debe resaltar en la música de América Latina desde los años sesenta del siglo XX.

Estrada y una generación de músicos que lo antecedieron, recibió una educación musical proveniente de la «alta cultura» que, a través del tiempo, esta perspectiva cognoscitiva y en cierto modo patrón de poder, se fue naturalizando. Así se asumió un difusionismo y continuidad a través de discípulos, músicas (repertorio), escenarios y público.

Enmascara las posibles diferencias y se acerca a este difusionismo. Toma de éste ciertos aspectos para hacer que sus músicas y en especial su bandola, adquieran un aspecto muy particular que lo llevaran a identificarse como un gran intérprete de este cordófono. Por tanto, es oportuno impugnar la idea de que las músicas andinas colombianas –que interpretara DEM– por causa efecto, son únicamente resultado desde lo eurocéntrico. Son, por el contrario, un modelo más, «una provincia» a la que pertenece en un mundo heterogéneo para así superar la idea de que el modelo europeo, además de considerársele ser el primero, era al que se le debía imitar; una idea surgida desde Taylor (2006: 225-226) cuando, cita a Dipesh Chakrabarty en el texto «*Provincializing Europe*».

Las anteriores ideas, que interpretan el contexto de las músicas de allá y de acá en las cuales se ve inmiscuido Estrada, se pueden resumir en el siguiente texto:

> *Diego Estrada ha luchado contra el escepticismo de los conservatorios hacia la música y los instrumentos originales de Colombia, interpretando siempre nuestros aires autóctonos pero además las obras de grandes maestros como Bach y Vivaldi, con igual acierto».*[4]

[4] Programa de mano «Noche de los Chiminangos». Cali, 15 de noviembre, 1991. Sala Beethoven. FDDEM, C. núm. 13.

Construcción de una identidad (s) en el entramado de unas músicas nacionales

Ante la insistencia del hijo de dedicarse a la música, el progenitor y farmaceuta Lucas Plinio Estrada le advierte ¡o estudias o te lleva el diablo! Pero a sus 14 años, al joven Diego no le importaban regaños ni malas calificaciones. Ya era figura en la estudiantina del colegio, dirigida por el profesor Miguel Jerónimo Barbosa Domínguez (1921-2000) y había decidido conformar un grupo de música bailable lo que indignó a su padre y motivó a quitarle y dañarle la bandola. La rebeldía del joven aumentó. Con unas cuantas prendas en un improvisado equipaje, partió del hogar y emprendió viaje, con otros músicos, por otras regiones de Colombia.[5]

Mosquera recuerda: «Creo fue de los primeros músicos populares en nuestro género que echó a andar muy jovencito. Creo que tenía 13 o 14 años cuando fue a hacer una gira por la costa Atlántica tocando pasillos y bambucos y unos cuantos porros que se había aprendido» [6].

Continuidades y rupturas

Diego Estrada Montoya, al inclinarse por el gusto de las músicas andinas colombianas, participa de este estilo en sus facetas como intérprete de bandola, compositor de 76 obras, pedagogo, jurado de concursos y una amplia vida asociativa en tríos instrumentales andinos (bandola, tiple y guitarra) y director de estudiantinas. Visto aquí, desde la perspectiva de Elías, en una práctica cultural junto a otros músicos e individuos y no aislado (*homo clausus*) de la sociedad ni la sociedad un ente ajeno a él (Elías 1987: 37-38).

Debido a su trayectoria con el Trío Morales Pino (en adelante TMP), el TEC y a las posibilidades de subsistencia y lucimiento que como intérprete de bandola estos conjuntos musicales le ofrecieron, se le consideró un referente simbólico de las Músicas Andinas Colombianas. Si bien, este era un estilo que Estrada defendía y practicaba mayoritariamente, también reconocía la pluralidad de otras sonoridades. Unas músicas en donde, como intérprete y compositor, priorizó los subtítulos de pasillos y bambucos a los que sumó guabinas, currulao y otros como *one-step*, pasodoble, *fox*, capricho, gavota,

---

[5] Sobre este hecho véase Marulanda González, Octavio. «Diego Estrada un camino paralelo». En: Lecturas de Música Colombiana. Álvaro Romero, Diego Estrada, Peregrino Galindo y el Trío Morales Pino. Tres personajes y una historia. Bogotá 450 años. Alcaldía Mayor de Bogotá.1988.

[6] Jesús Antonio Mosquera. Tiplista Trío Espíritu Colombiano. Entrevistador León Darío Montoya, Cali, 1º de julio, 2020.

danza húngara, serenata, vals venezolano, *intermezzo* y zamba, como se observa a continuación:

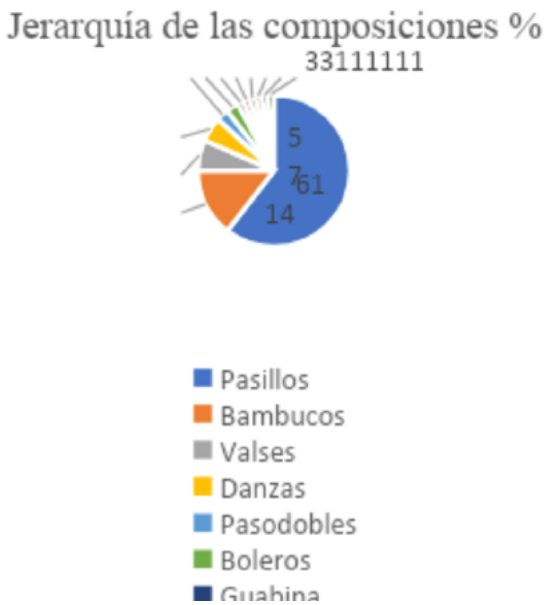


Fig. 1. Jerarquía de las composiciones. Fuente: Elaboración propia.

Su predilección por el pasillo, se refleja en la siguiente composición de la cual exponemos el tema 1 (T 1), el modelo compositivo (diagrama de flujo) y las cuatro frases (F) con su correspondiente armonía para mostrar ciertas continuidades.

Audio. Diego Estrada Montoya «Oiga, vea» (pasillo). Sello discográfico Sonolux LP 12-539.

Contexto

La partitura en manuscrito (Fig. 2), se encuentra fechada como «Cali, 18 de noviembre de 1965» época en la cual el compositor mantenía una fuerte presencia nacional con su práctica cultural y en la industria discográfica.

La expresión «oiga, vea», que da título a la composición y al álbum de Sonolux con el TMP, es «Una frase que distingue especialmente a las gentes de Cali [...][7] y que como identidad de caleñidad invoca, con cortesía, al otro para ser escuchado. Tal expresión de identidad local inspiró a Estrada como compositor de la comarca y a otros actores de la ciudad.

Son varias las características que identifican la obra. Se percibe que la composición corresponde a una práctica temprana según las siguientes explicaciones. Por la movilidad armónica de alternancia entre tónica-dominante en el T2 y T3 que enfatiza en el principio de repetición. El principio de contraste, aunque leve, se evidencia en ligeros cambios de color armónico en Tema (T)1 con la inclusión de un acorde disminuido en su segunda frase y un V del V en la frase cuatro que desciende al I (tónica). También en el T2 que de ser pasillo lento en el T1 pasa a ser pasillo fiestero –demarcado en la partitura

[7] (s.a.). «Oiga, vea» Sirvió de Título a un álbum de Sonolux». El Espectador, Bogotá, 28 diciembre, 1966, p.19.

como vivo– y el T3, de la misma manera «Vivo», escrito en la subdominante contrastando con los T 1 y 2 concebidos en tónica.

La obra se estructura en un modelo compositivo de repetición por secciones de manera libre. Se organiza como ‖: T1 :‖: T2 :‖ T1 ‖: T3 :‖. El T1 y el T2 están escritos en la misma tonalidad (Re mayor) y el T3 en la función IV siguiendo un modelo propio de estas músicas y en un contexto armónico tonal afín con la construcción melódica de cada uno de los temas en cuatro frases simétricas y éstas a su vez en semifrases o como pregunta-respuesta.

Cada parte está claramente delimitada por el principio de contraste al alternar un tema lento (T1) con uno rápido (T2 y el T3) conocido como pasillo fiestero con lo que se genera el modelo lento-rápido-lento-rápido para contrarrestar la repetición de tónica en que está concebido el T1 y el T2. En contraposición, el compositor le da una continuidad a la obra ateniéndose a patrones estructurados con inicio metacrúsico en cada tema ¾ •••••| y un final que reafirma el esquema básico del pasillo en ••• •, ambos patrones como elementos identitarios de los pasillos de la época estudiada.

Al tiempo, DEM le asigna a cada uno de ellos una manera particular de articular la melodía. El T1 es enteramente interpretado con trémolo, recurso que dominaba con precisión rítmica y rapidez del recorrido, ligados y *ritardandos* que los utilizaba para realzar el fraseo y así emitir un cantábile. El T2 y T3 contrastan con el T1 al interpretarlos de manera articulada –excepto el final del T3 en la frase tres en Do mayor (IV)– con el recurso del trémolo, dado el cambio de velocidad y por ende de carácter festivo.

Todo lo anterior es observable en su partitura manuscrita (Fig.2). Al compararla con el audio, nos muestra además que, como intérprete, se permitía ciertas variaciones incidentales.

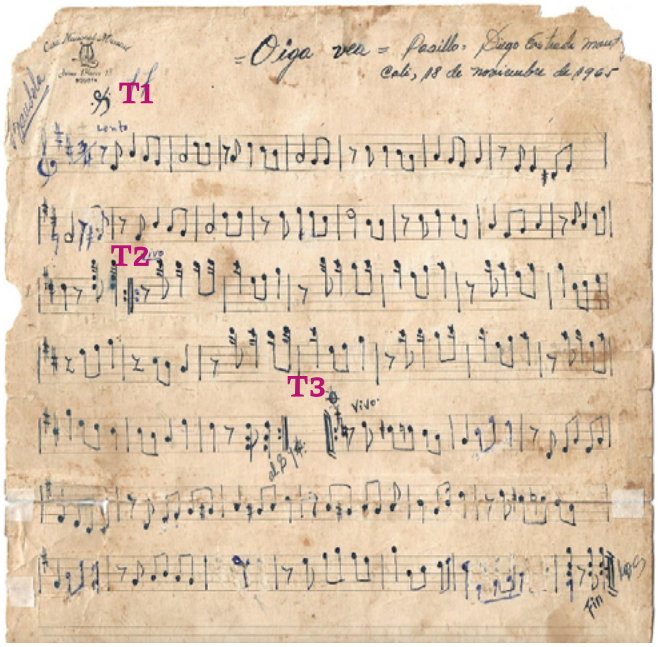
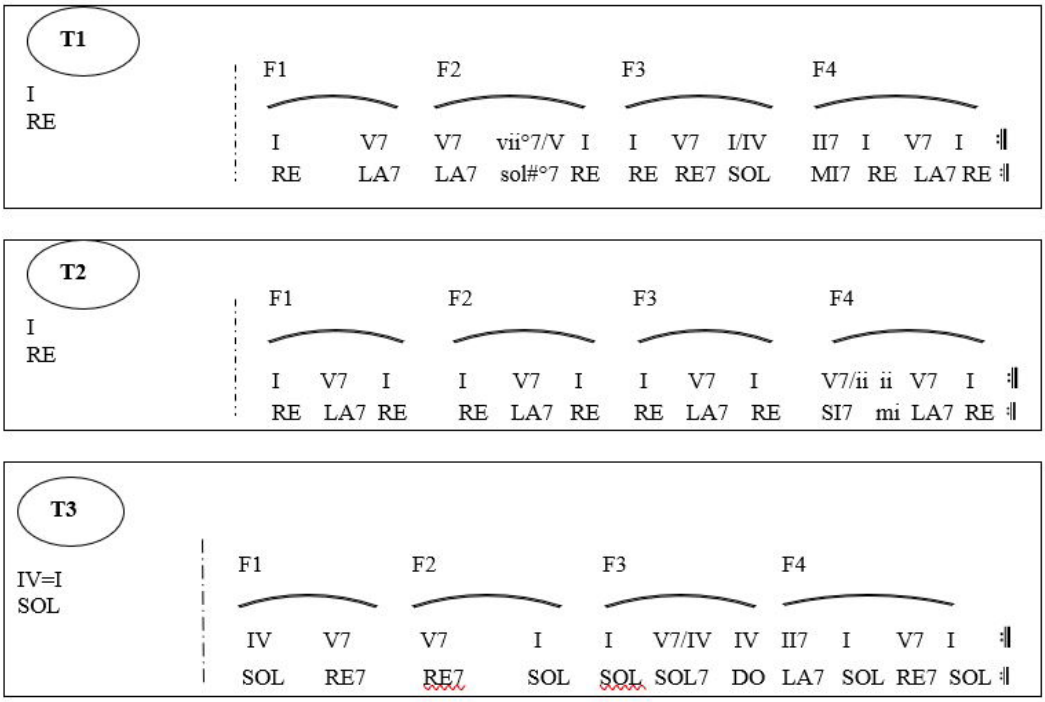


Fig. 2. Partitura Oiga vea, pasillo. Fuente: FDDEM, Subfondo Partituras.

Diagrama de flujo del modelo compositivo[8]



¿Qué tipos de transformaciones asumió DEM para obtener un cambio en la sonoridad de su bandola y así, como en tiempo de la anterior obra, irse proyectando como el mejor intérprete de este cordófono?

El hecho de que otras músicas aparecieran en el escenario musical de la nación no implicó que DEM desfalleciera en su intento por situar a la bandola y a sus músicas en un lugar de la Historia Cultural de Colombia. El reto fue grande y la bandola, como instrumento de uso melódico, le dio la oportunidad de posicionarla. Así, su interpretación como bandolista privilegiaba el elemento melódico y como solista era el responsable de su conducción.

Por su formación musical en su natal Buga, se propuso ser un excelente intérprete en tríos, estudiantinas, solista e incluso con una orquesta sinfónica. Pero su práctica no se detuvo allí. Para conseguir una buena sonoridad e interpretación, continuamente cuestionó la construcción de la bandola en su parte de afinación, diapasón, encordado y calidad de las cuerdas. De hecho, lo logró y fue uno de sus aportes como reformador del cordófono.

---

[8] En el T2, F4 la secuencia armónica que se percibe es tónica (RE)-dominante-tónica, pero al revisar la melodía de la partitura manuscrita esta conduce primero a dominante de mi menor y luego a dominante de RE.

Al notar incompatibilidad de afinación con los cordófonos acompañantes –tiple y guitarra, afinados en Do– hacia 1961 cambia la tonalidad de la bandola de Sib por Do con lo cual «le dio más brillo y así consiguió una particularidad especial[9]». Es decir, logró un nuevo color. Ello se puede observar en las primeras grabaciones que hiciera con el TMP en formato de LP en los cuales las obras se escuchan en Fa mayor, Sib, re menor o sol menor pero luego del cambio de afinación las tonalidades más usuales fueron Do, Sol, La, Re mayor y sus relativos menores.

Otro de sus grandes aportes, producto de su búsqueda sonora para resolver problemas de tensión y plumada, lo será el encordado de la bandola.[10] Empleó una variedad de tipos de cuerdas y de calibres para cada uno de los seis órdenes de su bandola dado que la calidad no era la mejor. Los bandolistas Londoño y Guevara, coinciden en que para el primer y segundo orden recurrió a las cuerdas de guitarra eléctrica calibre punto 8 y punto 10 respectivamente; en el tercer orden dispuso por varios años las cuerdas del tercer orden del tiple elaboradas en cobre rojo pero abandonó su uso por el alto costo que alcanzaron y por el cambio de aleación lo que generaba rompimiento de la cuerda; en los órdenes 4°, 5° y 6° prefirió cuerdas de guitarra requinto marca Sonora por ser más gruesa que la marca la Bella que era más delgada.[11]

Los anteriores cambios, como parte de sus ideas, se justifican en el siguiente texto escrito como agradecimiento a los miembros del Concejo Municipal de Buga al conferirle la «Medalla al Mérito Cívico». Le agrega sus propósitos por darle prestancia y continuidad a los instrumentos de cuerda, que son de su dominio técnico, y critica con ímpetu, como una de sus características que lo identificaban, la dependencia colonial:

> *Otro tanto he avanzado en el propósito de restaurar el imperio y el uso adecuado de cordófonos que, como la bandola y el tiple, estaban condenados al cuarto de Zan Alejo por obra y gracia de nuestra maldita subordinación y vasallaje a todo lo afuereño, ya en el arte, ora en las costumbres y el vestido.*[12]

La indagación constante para lograr un instrumento de calidad y que se acomodara a sus exigencias interpretativas, teniendo en cuenta su guía

---

[9] Fernando León Rengifo. Bandolista Trío Joyel. Entrevistador L.D. Montoya, Cali, 6 de marzo, 2020.

[10] Plumada. Refiere al tañido de las cuerdas con el plectro.

[11] Yebrail Londoño y Andrés Guevara. Bandolistas Cuarteto Quijotadas. Entrevistador L.D.Montoya, Cali, 25 y 12 de mayo, 2020.

[12] Carta Secretario General Honorable Concejo Municipal. Guadalajara de Buga, 1° de diciembre, 1997. FDDEM, C. núm. 16.

(Pedro Morales Pino), lo conduce a ir incorporando recursos tímbricos propios de las cuerdas frotadas y llegar a ser considerado la primera bandola de Colombia. Fernando León Rengifo, «El Chino León», al preguntársele ¿por qué se le consideraba la mejor bandola de Colombia y cuáles eran sus características interpretativas? manifestó:

> *Diego le inculcó a la bandola otras sonoridades, otros timbres, pizzicatos; el trémolo era muy notorio, nutrido. Se caracterizaba por el virtuosismo, la velocidad y la destreza para abordar repertorios rápidos, repertorios de exigencia de velocidad que le permitió extender a obras que no se tocaban como «El cucarrón» (pasillo) y de Morales Pino «Leonilde», una obra emblemática tanto para el compositor como para el Trío Morales Pino.*[13]

El entrevistado prosigue y menciona otros repertorios como polkas, pasodobles, marchas, mazurcas, gavotas e inclusive tocar del compositor veneciano Antonio Vivaldi (1678-1741) el «Concierto No. 1 en Do mayor para mandolina, cuerdas y clavecín, RV 425» con la Orquesta Sinfónica del Valle en 1980. Luego, en 1993 del mismo compositor interpretar junto a Rengifo (bandola), el «Concierto en Sol mayor para dos mandolinas, RV 532».[14] Ambos conciertos en el Teatro Municipal de Cali.[15]

En contraste, en su repertorio heterogéneo con el cual se desmarca de otros intérpretes, incluye en sus interpretaciones y grabaciones un tango-milonga, cuando migra de lo analógico del LP al digital en CD (Fig. 3). En su versión, Estrada aporta con su bandola variados recursos interpretativos para generar variedad y contraste. El T1 en la menor y en especial su recurrencia – repetición inmediata – es, dentro de la llamada variación incidental, una variación ornamental o melódica al añadir a la estructura melódica original, *pizzicatos, rubatos*, *staccatos,* adornos y escalas ascendentes-descendentes a buena velocidad.

---

[13] León Rengifo. Entrevista,

[14] Para la referencia completa de las obras nos remitimos a George, Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Inglaterra: Macmillan Publishers, 1980), 42. El primer concierto agrupado como «Otros conciertos solistas» RV 425, C, P 134, M 98. El segundo dentro del grupo «Doble concierto» RV 532, G, P 133, M 104 para dos mandolinas.

[15] El Teatro inició su construcción en abril de 1918 y se entregó el 28 de noviembre de 1928 según anhelo de los ciudadanos que deseaban un escenario de primera línea para la representación de las artes y la transmisión de las letras. Para ello se le dotó, entre otros objetos, de frescos de Mauricio Romelli, un telón y butacas de la platea importados desde Los Ángeles (California). En: (s.a.) «Los 70 años del Municipal». *El País*, Cali, 1º de noviembre, 1978.

Audio. Ángel Gregorio Villoldo «El Choclo» (tango-milonga,1903). Disco (s.d.). *Alberto Lenis B. & CIA*,1997.[16]

Fig. 3. Portada, CD, Alberto Lenis B. Fuente: Archivo personal León Darío Montoya Montoya.

Los escenarios por donde interpretaba sus músicas eran diversos. Incluían, tanto en la esfera de lo público como de lo privado, los espacios abiertos y cerrados en teatros, auditorios, iglesias católicas, parques y casas en donde ofrecían serenatas de sala. Es aquí, en uno de estos lugares, en donde emerge una ruptura contra aquella costumbre del público oyente de oír pero no de escuchar.

Un claro ejemplo de su carácter fuerte y en pro por la escucha de la obra, por el cual se distinguía y que en parte se relacionaba contra los embates de una sociedad del gusto por lo extranjerizante, que desvalorizaba la música de la nación a la que él defendía llamándola «nuestros aires vernáculos», se encuentra en el hecho que antecedió la composición en 1989 de un bambuco que tituló «H.P.»

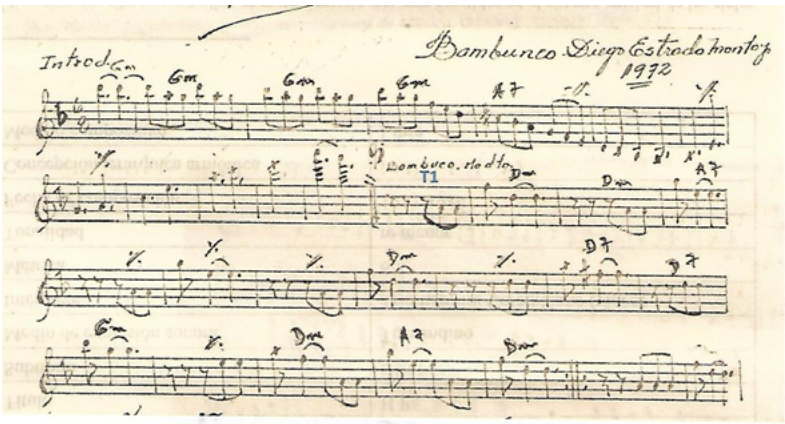


Fig.4. H.P. Inicio tema 1. Partitura manuscrita. Fuente: FDDEM, Subfondo Partituras.

[16] En la portada del empaquetado (*jewel* box) del disco, la fotografía en blanco y negro pertenece al archivo de Alberto Lenis y CIA. y corresponde a la Cali de las primeras décadas del siglo XX luego de la llegada del automóvil en 1913.

Contexto

En defensa de sus ideales y de hacerse escuchar, la composición nace de un hecho social en el año de 1989. El oyente esperaría que en la audición de la obra la expresión HP se escuchara literalmente en toda su dimensión las dos palabras que a unos enojan y a otros sonrojan. Para su sorpresa, no posee texto. Pero desde el elemento melódico que se aprecia al inicio de la obra y que le crea expectativas y saca sonrisas al público, la interrelación interválica de 6ª y 7ª con modo rítmico tribaco (breve-breve-breve),[17] insinúa la onomatopeya del llamado de atención a un personaje imprudente y charlatán de la política gubernamental que en el evento no permitía al resto de invitados escuchar las obras que interpretara el TEC. Estrada recuerda que:

> *Estábamos en una reunión en Bogotá en la casa de un personaje y había un señor hablando y hablando, y hablaba y hablaba; entonces el dueño de casa, que también le gustaba la música, me dijo por qué no le dedica una obra musical al señor a ver si así lográbamos apagarlo. Y así fue. Doctor le voy a dedicar este pasillito de Pedro Morales Pino que acabo de tocar casualmente Leonilde. Empecé y a los tres compases el tipo empezó a hablar nuevamente y bueno, le dedicamos varias piezas: la Comparsa de Lecuona, le dediqué Oración Caribe hasta que llegó un momento en que como uno... una iluminación por hay y le dije al maestro Romero en ese momento: ponga el sol menor maestro y acompáñeme esta cosita a ver y arranqué. Toqué la obra.*[18]

Video. Diego Estrada Montoya «H.P.» (bambuco) con el TEC. Otero, Fernando, «El propio HP del maestro Diego Estrada», Disponible en: https://youtu.be/rki1l70rHeE Grabado en Señal Colombia. Consultado 9-10-2020.

El tiplista del TEC, comenta: «En la mirada política de Diego hay rastros sin color». Por ejemplo, en la anécdota con el bambuco «H.P.», la valía de esa impronta compositiva es la de estar creada en tiempo real. Es decir, Estrada no se sentó a escribirla porque se la iba a dedicar a una persona que no le caía bien. No, se le dio la circunstancia en el componente político al que con frecuencia era invitado.[19]

---

[17] Véase Randel, Don Michel. (ed.). *Diccionario Harvard de Música*. Madrid, Alianza, 2009, 915.

[18] DEM. Entrevistador, Mario Fernando Prado, Canal TelePacífico, Santiago de Cali, 2001.

[19] Jesús Antonio Mosquera Rada. Entrevista.

La composición fue una dedicación en directo a Rafael Pardo Rueda, Consejero Presidencial para la Paz durante la presidencia de Virgilio Barco Vargas (1986-1990), quien, con su continua conversación, no dejaba escuchar al TEC. Diego, de tanto insistir en pedirle silencio prefirió cambiar de recinto hacia uno más íntimo como un *mezanine* pero allá llego el señor. En ese momento Estrada anuncia la tonalidad y se inicia el H.P. «Fue una genialidad», comenta Mosquera. «Le mentó la madre al otro, pero no cualquier otro», era un político, un ministro de la época que le hablaba hasta al presidente.[20]

Respecto a continuidades y rupturas, Foucault afirma que en nuestra libertad no deberíamos aceptar nada como definitivo, intocable, obvio o inmóvil para que aspectos de la realidad se conviertan en ley definitiva.[21]

Referencias bibliográficas

Bennett, Andy y Richard A. Peterson (eds.). 2004. *Music Escenes. Local, translocal, and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.

Chartier, Roger. 1995. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona: Gedisa.

Elías, Norbert. 1987. *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Gonález, Juan Pablo. 2018. *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago de Chile: Ed. Universidad Alberto Hurtado.

Taylor, Charles. 2006. *Imaginarios sociales modernos*. Barcelona, Paidós.

Pedro, Josep; Pique, Ruth y del Val, Fernán. 2018. «Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas», *Cuadernos de Etnomusicología*, No.12: 64-88.

[20] Jesús Mosquera. Entrevista.

[21] Entrevista realizada por Michael Bess el 3 de noviembre de 1980. «Foucault: El poder, los valores morales y el intelectual», *History of the Present*, no. 4 (1988).

Comunidades *Musicais* de Prática e o Domínio: marcadores de identidades entre o Local e o Global

Priscila Ribeiro
Universidade de São Paulo

Resumo

Ao nos depararmos com o que Etienne Wenger (1998) define como *comunidades de prática*, vemos que identidades podem ser lapidadas a partir de *domínios* (Wenger, 2015) adquiridos dentro dos fazeres dos participantes nos grupos, e que nas práticas musicais ganham destaque a partir do momento em que moldam mundos idealizados. Tais formações fazem-nos refletir em que medida essas práticas se dão quando nos deparamos com o local e o global. O presente artigo pretende refletir tais indagações ao olhar para uma comunidade de prática específica, a Folia de Reis. Manifestação musical e devocional atuante no sudeste brasileiro, que no período natalino é de grande expressão nas comunidades de herança cultural caipira (Candido, 2010). Nesse contexto há de se considerar a técnica (Santos, 2017) como um fator importante, como também a *música local* (Finnegan, 2007), dadas num compartilhamento coletivo de práticas inerentes àquela comunidade, em determinado tempo e espaço, produzindo dessa forma, identidades.

Palavras-chave: Comunidades de Prática; Musicar Local; Domínio; Técnica; Folia de Reis.

Resumen

Frente a cómo Etienne Wenger (1998) define las comunidades de práctica, vemos que las identidades pueden afinarse a partir de dominios (Wenger, 2015) adquiridos en los haceres de los participantes en los grupos, y que las prácticas musicales adquieren protagonismo desde el momento en que dan forma a mundos idealizados. Estas formaciones nos ayudan a reflexionar en qué medida suceden estas prácticas cuando nos enfrentamos a lo local y a lo global. Este artículo ahonda en estas cuestiones a partir de una comunidad de práctica específica, la Folia de Reis, una manifestación musical y devocional activa en el sureste de Brasil, que en el período navideño tiene una gran expresión en las comunidades de herencia cultural campesina (Candido,

2010). En este contexto, la técnica (Santos, 2017) debe ser considerada un factor importante, así como la música local (Finnegan, 2007), dado el compartir colectivo de prácticas inherentes a esa comunidad en un tiempo y espacio determinados, produciendo, así, identidades.

Palabras clave: Comunidades de Practica; Música Local; Dominio; Técnica; Folia de Reyes.

Priscila Ribeiro

Doutora em Etnomusicologia pela Universidade de São Paulo com a tese premiada com 2a menção honrosa do Prêmio Silvio Romero de Monografias sobre Folclore e Cultura Popular em 2022. Mestra em Musicologia pela Universidade de São Paulo e Graduada em Educação Musical também pela Universidade de São Paulo. E-mail: pricabach@gmail

Introdução

O presente artigo aborda um dos aspectos nos quais me deparei durante o processo de escrita de minha tese que gira em torno do estudo dos *sistemas de cantoria* presentes no grupo de Folia de Reis da Família Prudêncio de Cajuru, estado de São Paulo (Brasil), grupo do qual participo desde a minha infância, cantando e tocando. Minha perspectiva parte do conceito *Comunidades de Prática* de Etienne Wenger (1998). Wenger define *comunidades de prática* como sendo «grupos de pessoas que compartilham uma preocupação ou paixão por algo que fazem e aprendem a fazer melhor ao interagir regularmente.[1]». Nelas, identidades podem ser lapidadas a partir de *domínios* adquiridos dentro dos fazeres dos participantes dos grupos, e que nas práticas musicais ganham destaque no momento em que moldam mundos em conformidades. A esse conceito tomei a liberdade para acrescentar ao termo a palavra *musical*, ao considerar tal perspectiva para compreender o fazer musical da Folia de Reis, como sendo, portanto, uma *Comunidade Musical de Prática*.

Minha discussão tem como base a ideia de *musicking* que traduzindo para o português seria *musicar*, do etnomusicólogo neozelandês Christopher Small (1998). O termo refere-se a música como um verbo e não apenas como um objeto fixo e restrito a quem executa um instrumento ou canta, considerando

[1] Wenger, Beverly; Wenger, Etienne. 2015. *Communities of practice. A brief introduction*. Wenger-Trayner . V April 15, 2015, 01. Disponível em https://wenger-trayner.com/wp-content/uploads/2015/04/07-Brief-introduction-to-communities-of-practice.pdf (Acesso: Fevereiro, 2022).

dessa forma a receptividade da música pela audiência, indo além do que nos permitem ou permitiam as convencionais estéticas ocidentais. O conceito *local* articulado a ideia do *musicar* resulta, portanto, na ideia de *musicar local,* uma corrente de estudos encabeçada por Suzel Reily (2017) que é um dos modos de olhar para essa comunidade de prática.

Quando penso em compreender a música que é realizada localmente é possível observar que o global participa ativamente de sua construção. A partir disso procuro refletir de que forma se dá tal construção e como tal formação atua como um marcador de identidades. Nesse sentido, a meu ver é indispensável compreender aspectos da área da Geografia, dado que esse é o campo de conhecimento que por excelência se presta aos estudos de concepção, ocupação, transformação e construção do espaço, tanto no que tange a geografia física quanto à chamada geografia humana.

A música da Folia de Reis: o papel da técnica na *Comunidade de Prática*

As Folias de Reis são grupos devocionais compostos por cantadores e tocadores que no período do Natal saem a cantar pelas casas pedindo donativos para a Festa de Reis (6 de janeiro) e distribuem bênçãos para os devotos. Essa é a manifestação musical e devocional atuante no sudeste brasileiro de maior expressão do período natalino dentre as comunidades de herança cultural caipira (Cándido 2010).

As investigações que venho desenvolvendo nos últimos anos se dão em torno da música da Folia de Reis da família Prudêncio, mais propriamente em seus modos de cantar chamados de *toada* e os *sistemas de cantoria* aos quais as toadas pertencem. Durante o estudo busquei compreender como tais modos de fazer música atuam ao olhar para essa *comunidade de prática* específica, e consequentemente a forma como essa música é localmente produzida, processo que conta com diversos mecanismos, sendo a *técnica* um deles. O *domínio*, nos termos de Wenger, como veremos logo a frente, aparece como um dos elementos da técnica, que na Folia de Reis podem ser encontrados nos modos de cantar dentre os sistemas de cantoria e em cada toada.

O geógrafo brasileiro Milton Santos (2017) ao elaborar reflexões sobre a *técnica*, diz que elementos diversos são unificados diante de um processo social que resulta na materialidade. Segundo Santos (2017: 29), «As técnicas são um conjunto de meios instrumentais e sociais com os quais o homem realiza sua vida, produz e, ao mesmo tempo, cria espaço». Não há técnicas isoladas, pois estabelecem entre si, relações de dependência, sendo o lugar quem atribui a técnica.

Wenger ao abordar o conceito de Comunidades de Prática ressalta que essa como um ambiente e uma forma de realizar a aprendizagem, traz consigo não apenas o conceito de *fazer,* mas também um fazer entendido num contexto histórico e social, ao qual proporciona estrutura e significado ao que fazemos (Wenger 1998: 47). Nesse sentido o conceito *prática* focaliza o significado a partir da experiência, sendo que a participação dos agentes criam e recriam outros elementos de reconhecimento, moldando experiência de significados uns nos outros, embora não sejam relações de igualdade e nem sempre harmoniosas, a partir de uma mutualidade de participação.

O autor diz ainda que a prática precisa de engajamento mútuo, não necessariamente homogêneo, sendo que a prática não existe no abstrato, mas existe a partir do envolvimento das pessoas em ações, criando relacionamentos que podem gerar maior profundidade, sendo que nem tudo que é definido como uma comunidade, seja uma comunidade de prática, explica (Wenger 1998: 72). Wenger cita que para que a aprendizagem dentro das comunidades de prática aconteça é necessário que haja o que chama de *regime de competências*, e que três características são cruciais para isso: o *domínio*, a *comunidade* e a *prática*.

Desses três, o *domínio* chama a atenção pelo fato de atuar como um dos elementos constituintes da *técnica* descrita por Milton Santos (2017), sendo que os modos de apreensão de fazeres capacitam os indivíduos como uma forma de engajamento.

A respeito do domínio, Wenger diz:

> *(...) uma comunidade de prática não é apenas um clube de amigos ou uma rede de conexões entre pessoas. Ela tem uma identidade definida por um domínio de interesse compartilhado. A adesão, portanto, implica um compromisso com o domínio e, portanto, uma competência compartilhada que distingue os membros de outras pessoas. (Você pode pertencer à mesma rede que alguém e nunca saber disso.) O domínio não é necessariamente algo reconhecido como «especialidade» fora da comunidade. Uma gangue de jovens pode ter desenvolvido todos os tipos de maneiras de lidar com seu domínio: sobreviver nas ruas e manter algum tipo de identidade com a qual possam viver. Eles valorizam sua competência coletiva e aprendem uns com os outros, embora poucas pessoas fora do grupo possam valorizar ou mesmo reconhecer sua especialidade.*[2]

[2] Wenger, Beverly; Wenger, Etienne. 2015. *Communities of practice. A brief introduction*, tradução nossa.

Na Folia de Reis tal regime de competência aparece quando olhamos para o domínio atuante com relação a ação de fazer música pois, torna-se extremamente perceptível tal apreensão da técnica nos modos de fazer, a partir do momento em que se observa ausência de ensaios no grupo. Tanto, aspectos do domínio quanto a atuação da técnica como um todo apresentam-se através da música a partir dos sistemas de cantoria e das toadas. Desses enquadram-se desde a aprendizagem, a fixação das linhas melódicas de cada voz cantada até os modos de fazer que circunscrevem a protocolar repetição do rito, sendo que tudo isso se dá através da experiência e da memória, principalmente a memória coletiva, nos termos de Halbwachs (2003).

Os sistemas de cantoria, utilizados e entendidos por seus fazedores são: o sistema mineiro, o sistema paulista, o sistema dobrado, o sistema falecidos e o sistema de caminhada. Cada sistema apresenta um modo de organização das vozes da cantoria, melodia e harmonia. A música da Folia de Reis apresenta-se num coro de sete vozes sendo-as: Embaixador, Ajudante, Mestre, Contra-mestre, Caceteiro, Tala, Contra-tala, Tipe e Requinta. Cada voz tem uma atuação diferente no que se refere ao momento da entrada na cantoria e na composição de suas linhas melódicas cantadas. O texto aparece ora com versos prontos e ora com versos improvisados dependendo da situação que está sendo vivenciada.[3]

Toadas antigas com toadas mais novas, fazem a composição específica de uma técnica e um domínio compartilhado dispostas no momento presente, sendo que tais toadas carregam consigo gestos intencionais de quem as cantou como também, de quem as compôs. Na Folia de Reis os tipos de toadas em seus sistemas de cantoria são técnicas que atuam dentro da performance em que cada sistema é composto por símbolos musicais em convenção, e muitos deles se fazem presentes a partir de cadências dentro de cada composição. O domínio apresenta-se a partir de uma competência compartilhada e entendida entre seus fazedores, em que símbolos e gestos são aprendidos e experienciados conjuntamente, fazendo com que isso os distinga de pessoas que não compartilham e apreendem tais experiências. Isso é o que marca suas identidades e também competências em relação a essa música.

O musicar local: considerações finais

Identidades musicais são formadas dentro de uma gama intensa de aprendizagem que se dá através da tradição oral, da participação social, da

[3] Vejamos uma toada cantada no sistema paulista: https://youtu.be/6zU-TW3K9-o – (Acesso: Janeiro, 2023).

experiência, tendo a memória coletiva) como um suporte de aprendizado e permanência (Halbwachs 2003; Bosi 2020). O compartilhamento coletivo de práticas inerentes aquela comunidade em específico em determinado tempo e espaço, constroem dessa forma um lugar e por conseguinte uma localidade, dispondo elementos como estruturas físicas, preparativos para a Festa de Reis, organização e adequação nas rotinas de seus participantes. Santos (2017: 58) diz que «são todas essas técnicas, incluindo as técnicas da vida, que nos dão a estrutura de um lugar». Desse modo a técnica acaba por ser o principal meio de encontro para tais capacidades atuando na construção, adequação e instauração do domínio, que faz com que tal comunidade musical de prática se estabeleça e se renove. Wenger aponta para como tais comunidades contribuem para a formação da localidade sendo que essas não dependem da configuração de proximidades locais para que elas aconteçam, mas que elas contribuem para a construção dessas localidades, reconfigurando-as.

Espaço, local e localidade são aspectos distintos, e Santos diz que «configuração territorial não é o espaço, já que sua realidade vem de sua materialidade, enquanto o espaço reúne a materialidade e a vida que a anima» (Santos 20174: 62). Ou seja, é a ação do ser humano e suas relações numa dada geografia que constroem o espaço dando, por conseguinte o local e as ações e relações criadas nesse local é que resultam na localidade.

Então, o que seria uma música local? E em que medida as práticas de tais comunidades se dão quando nos deparamos com o local e o global? Ruth Finnegan (2007) ao falar sobre *música local* mostra que tal configuração abrange uma rede complexa de interações musicais entre os envolvidos de modo a mesclar níveis de participação diversificados. A autora observa que o fazer local depende tanto de deslocamentos quanto de enraizamentos naquele espaço. A partir de suas análises pode-se observar que a música local não era praticada a partir de um entendimento típico de comunidade, ou vizinhança tradicional, de pessoas vivendo juntas em uma área territorial. Finnegan traz o aspecto de que tal comunidade era formada de maneira situacional e emergente de localidade, ao invés de uma configuração absoluta, fechada, sendo que muitos dos membros dos grupos de música local não viviam de fato nas localidades em que aconteciam os grupos, como também os membros transitavam entre vários grupos e às vezes estilos. A partir disso, define música local como *caminhos* ou *trilhas* que são forjados pelas pessoas ao fazerem música e ressalta que esses caminhos fizeram mais do que fornecer rotinas das quais as pessoas podiam escolher e seguir, esses também tinham um significado simbólico (Finnegan 2007: 306).

Dessa forma chega num ponto que para mim é crucial ao se compreender a construção musical da localidade que é a de que tais estruturas e caminhos musicais criados e percorridos de uma forma aberta pelas pessoas em suas atividades, eram os que mais tinham valor entre os vários outros possíveis em seus cotidianos como trabalho e lazer, fazendo com que elas, além de forjar significados e valor, criassem uma estrutura para viver no espaço e no tempo (Finnegan 2007: 324).

Quando olhamos para o local e o global vemos que a técnica atua também como um conectivo de localidades, em que as atividades apresentam entre si um movimento universalizado, portanto, estão conectados de alguma forma, sendo que o local é construído através de vários outros distantes (Massey 1993: 144).

Para que o indivíduo crie seu entendimento consciente enquanto ser, o *estar localizado* traz a compreensão de seu lugar no mundo, sua identidade, a partir de uma rede de entes distribuídos, sendo que na Folia de Reis, através da música, tais relacionamentos são moldados e estabelecidos. Dessa forma contando com reflexões da ciência geográfica como *o que está?*, *onde está?* e *porque está?* vemos que a partir de uma estrutura relacional de co-habitações, segundo Martins (2007; 2018) «*as coisas são o que são em função de onde estão.*» Sendo que a música participa desses modos de atuação e produção da localidade como uma das técnicas possíveis de construção da vida social naquele dado momento e espaço, tanto no que concernem às materialidades nelas presentes como também as virtualidades, quando nos voltamos para expectativas e apropriações mentais desses locais e relacionamentos, principalmente se esses são forjados em uma comunidade musical de prática, como é o caso da Folia de Reis dos Prudêncios.

Dessa forma é possível observar que a música dá uma dimensão da existência a partir da localidade, numa comunidade musical específica sendo possível identificar nela os processos de construção de relacionamentos e os símbolos e signos que são apropriados e dispõem uma ação de sentido.

A partir dessas reflexões podemos considerar que *relacionamento* e *relação* são quem ditam como *vai ser* e *como são* tais realidades. O trânsito ocorre no espaço, no tempo e de maneira imaginária. Imagens, lugares, pessoas e sons, esses encerrados nas toadas de Reis são veículos, ou melhor, são o próprio trânsito de pensamentos, interações e intenções de relacionamentos resultando em uma sonoridade específica daquele lugar. Sendo que as pessoas que fazem parte dessa rede veem sua própria identidade ao escutar essa música. Elas, as toadas, recriam espaços, tempos e pessoas, como

marcadores de um tempo vivido, de identidades, de uma dada localidade em que o global também se faz presente.

Referências bibliográficas

Bosi, Ecléa. 2010. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 16.ed. São Paulo: Companhia das letras.

Brucher, Katherine e Reily, Suzel A. 2017. *The Routledge Companion to the Study of Local Musicking*. New York and London: Routledge.

Candido, Antonio. 2010. Os Parceiros do Rio Bonito.11ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul.

Finnegan, Ruth. 2007. *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town (Music/ Culture)*. Minddletown: Wesleyan University Press.

Halbwachs, Maurice. (1968) 2003. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro.

Martins, Élvio Rodrigues. 2007. «Geografia e Ontologia: o fundamento geográfico do ser». *GEOUSP - Espaço e Tempo*, No.21: 33 – 51.

_____. 2018. *Disciplina Ontologia e Epistemologia em Geografia*. São Paulo: Faculdade de Geografia da Universidade de São Paulo.

Massey, Doreen. 1993. «Questions of Locality». *Geography. Geographical Association*. Vol. 78, No.2: 142-149.

Small, Christopher. 1998. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Middletown: Wesleyan University Press.

Santos, Milton. (1996) 2017. *A natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção.* São Paulo: EDUSP.

Wenger, Etienne. 1998. *Communities of practice*: *learning, meaning and identity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Idiomas nativos e idiomas analíticos en el discurso identitario de la música pampeana. Cacho Arenas/Rubén Evangelista y sus publicaciones en la Revista Folklore (1976-1981)

Ana Romaniuk Facultad de Artes y Diseño
Facultad de Educación Universidad Nacional de Cuyo

Resumen

Este trabajo se propone poner el foco en una serie de artículos periodísticos de Rubén «Cacho» Evangelista, aparecidos en la *Revista Folklore* entre 1976 y 1981, escritos que operaron como una estrategia para hacer conocer la música de la provincia de La Pampa (Argentina) fuera del ámbito provincial. La *Revista Folklore* se publicó entre julio de 1961 y agosto de 1981 y gozó de una amplia circulación a nivel nacional. Constituye un importante medio de difusión del quehacer folklórico de los centros de producción más importantes de la Argentina. A partir del abordaje de estas publicaciones, pondremos a dialogar al músico creador con el investigador y gestor de proyectos musicales, siguiendo la línea interpretativa propuesta por Carvalho y Segato (1994), al considerar los procesos de creación musical y los discursos sobre la música como generadores de conceptos y de sentidos.

Palabras clave: música pampeana- Revista Folklore- estrategias de difusión

Resumo

Este trabalho visa enfocar uma série de artigos jornalísticos de Rubén «Cacho» Evangelista, publicados na *Revista Folklore* entre 1976 e 1981, escritos que funcionaram como uma estratégia para divulgar a música da província de La Pampa (Argentina) fora do âmbito provincial. A revista Folklore foi publicada entre julho de 1961 e agosto de 1981 e teve ampla circulação nacional. Constitui um importante meio de circulação da obra folclórica dos centros produtivos mais importantes da Argentina. A partir da abordagem dessas publicações, colocaremos o músico criador em diálogo com o pesquisador e gestor de projetos musicais, seguindo a linha interpretativa proposta por Carvalho e Segato (1994), ao considerar os próprios processos de criação musical e os discursos sobre a música como geradora de conceitos e significados.

Palavras-chave: música pampeana- Revista Folklore- estratégias de difusao

Ana Romaniuk

Doctora en Historia y Teoría de las Artes y Etnomusicóloga. Docente investigadora de la Universidad Nacional de Cuyo y de la Universidad Nacional de La Pampa (Argentina). Miembro de IASPM LA desde 2005.
E-mail: anaromaniuk@gmail.com.ar

Introducción

En este trabajo pongo el foco en una serie de publicaciones aparecidas en la *Revista Folklore* entre 1976 y 1981, escritas por Rubén Evangelista. Estos escritos operaron como estrategia para hacer conocer la música pampeana fuera del ámbito provincial.

La denominación «música pampeana» o «folklore pampeano» remite a la recreación de prácticas basadas en las estructuras de ciertas músicas socialmente entendidas como tradicionales, que articulan lo folklórico con lo contemporáneo, mediatizado por la producción urbana. Su jerarquización y valorización como música representativa de esta provincia encuentra cierta contradicción en relación con la escasa circulación que posee, tanto a nivel local como nacional.

La presencia de la provincia de La Pampa en un medio gráfico de circulación nacional dentro del circuito de las músicas populares de base tradicional fue un hecho hasta entonces inédito. La variedad de notas publicadas abordó novedades, entrevistas a actores destacados del medio, crónicas de festivales y de eventos vinculados con el quehacer musical y cultural de la provincial.

Algunos datos acerca de Rubén «Cacho» Evangelista

Cacho Arenas es el seudónimo de Rubén Evangelista, nacido en Santa Rosa (La Pampa, Argentina) en 1946. Compositor, intérprete, investigador e impulsor de proyectos culturales de su provincia, su presencia en el campo de la música pampeana data de los primeros años de la década de 1960. Entre 1961 y 1969 integró el conjunto «Los Cantores de La Pampa», el cual en 1967 grabó un vinilo con ocho obras, entre las que había tres composiciones pampeanas; luego, en los años 70 integró, con Delfor Sombra, el Dúo Sombrarena, cuyo disco *Voces de la Patria Baya* fue la primera producción discográfica íntegramente dedicada a la música de La Pampa. Desde entonces ha formado parte de varias agrupaciones musicales (entre otras,

Confluencia, Pampamérica y Calandria) y se ha presentado también como solista, cantando sus propias canciones. Publicó dos libros y participó en numerosos proyectos culturales y educativos orientados a la difusión de estos repertorios. Mencionar su nombre es mencionar una larga trayectoria de acciones tendientes a la difusión de la música pampeana.

En su labor como historiador destaca la publicación de los libros *Folklore y Música Popular en La Pampa. Cantores, guitarreros y músicos populares* ([1987] 2009) e *Historia del Cancionero Folklórico Contemporáneo de La Pampa (*[2009] 2017). En su rol como impulsor de proyectos culturales podemos mencionar su participación en la peña cultural Temple del Diablo (1972-74), en los movimientos culturales Cantares que van y vienen (1981) y Musicanto (1982-83), en el proyecto *Agrupación Pampeana Confluencia interpreta a Juan Carlos Bustrizo Ortiz* (1986-89) y en El folklore musical de La Pampa aplicado en las escuelas (1992), y la recopilación del *Cancionero de los Ríos* (1985, 2001, 2007 y 2015), entre otras participaciones.

La *Revista Folklore*

La revista *Folklore* fue una publicación periódica que se editó en Buenos Aires entre los años 1961 y 1981. Usualmente su frecuencia de aparición fue mensual; en ocasiones, quincenal, y ante el atraso de alguna edición también apareció bimestralmente. Recorrer los ejemplares de esta revista (en la actualidad totalmente digitalizada y disponible para su consulta en la página web de AHIRA –Archivo Histórico de Revistas Argentinas–) nos sumerge en el particular universo de la industria del folklore en su máximo esplendor, durante la década de 1960 y los años posteriores[1]. Con secciones fijas que fueron variando a lo largo de los años, la revista cumplía la función de hacer circular información acerca de las agrupaciones musicales vinculadas al folklore, reseñas de festivales, la programación de radio y televisión, comentarios ante el lanzamiento de discos y publicidad para contrataciones; tuvo una sección destinada a la programación de peñas y centros tradicionalistas, y otra a las noticias del interior, por citar algunas. Extensas secciones contenían notas periodísticas dedicadas a los actores que formaban parte del circuito. También contaba con espacio destinado a la difusión de la ciencia del folklore, en el que musicólogos, antropólogos e historiadores fueron ofreciendo diferentes miradas acerca de prácticas culturales y musicales de distintas áreas geográficas de la Argentina y, eventualmente,

[1] Archivo Histórico de Revistas Argentinas. https://ahira.com.ar/revistas/folklore/ (Acceso: 24 de enero, 2023).

de Latinoamérica. A cuarenta años de su discontinuidad, acercarse a esta revista nos introduce de lleno en el funcionamiento del aparato de la industria de folklore vigente en esa época. Los artistas y las compañías que pagaban publicidad para contrataciones muchas veces eran los mismos que aparecían fotografiados en la portada, pudiéndose notar, además, ciertas predilecciones en cuanto a la procedencia de las músicas a las que se daba mayor difusión. Sin haber realizado un trabajo estadístico me atrevo a decir que Salta era la provincia más nombrada, junto con Tucumán y Santiago del Estero (y con ellas las agrupaciones musicales cultoras –sobre todo– de zambas y chacareras). El litoral y el chamamé están también muy presentes, así como la región de Cuyo. Córdoba y sus dos grandes festivales, Cosquín y Jesús María, también ocuparon lugares centrales en los números previos a la realización de estos eventos, así como en los posteriores, donde se podían encontrar crónicas de lo acontecido.

La Pampa en la *Revista Folklore*

La Pampa como provincia tuvo una escasa presencia en esta publicación. Ocasionalmente aparecen publicaciones sobre la música surera, que comprende el área del sur de Buenos Aires, La Pampa y Patagonia. La cantante Suma Paz, que fue colaboradora de la revista, sostuvo una sección llamada «Pampeanías», en la que escribía sobre artistas, anécdotas y producciones con frecuencia vinculadas a la música surera. Cada número dedicaba una sección a prácticas relacionadas con el arte payadoril, transcribiendo con frecuencia textos de contrapuntos de payadas ejecutadas por actores que gozaban de legitimidad en el medio (y que a la vez eran legitimados en el contexto de la revista a través de la publicación de notas periodísticas en relación a ellos). A lo largo de los primeros 15 años de vida de esta publicación, eventualmente aparecía alguna noticia de La Pampa en la sección denominada «Folklore por el interior del país».

Por lo tanto, las crónicas sobre La Pampa escritas por Rubén Evangelista son una novedad tanto para la publicación como para el campo de producción de la música de esta provincia.[2] Esto sucedió entre los años 1976 y 1981, los últimos cinco años de circulación de la revista, que coincidieron además con los años de la última dictadura cívico militar que gobernó la argentina.

[2] Suma Paz relataba en esta sección cuestiones generales de la región, mientras que la novedad en las colaboraciones de Evangelista fue que se dedicaba a escribir sobre el acontecer musical de la provincia de La Pampa exclusivamente.

Afirma Evangelista:

> *La oportunidad de empezar a publicar en la Revista Folklore las noticias que se generaban en La Pampa, era lisa y llanamente el mejor corolario imaginable para quienes adheríamos a la difusión como mecanismo para trasponer los límites provinciales y pasar a formar parte de la trama de hechos y actividades folklóricas del país en su conjunto. Puede parecer, visto con liviandad, una meta de poca monta, pero era evidente que entre «no existir» periodísticamente hablando ante los lectores de otras latitudes argentinas, y ocupar un pequeño lugar –hablo de mi modesta condición de periodista, no del medio en el que iba a escribir– con cierta continuidad, era ejercer una presencia valiosísima en el escenario cultural argentino.*[3]

La primera colaboración de Evangelista aparece en la sección «Noticias del interior» del N° 256, publicado en mazo de 1976, y está dedicada a René García, celebrando la grabación de un disco simple en un «importante sello de la Capital Federal» como premio por haber ganado un certamen en Radio Splendid, en el que Ariel Ramírez había participado como jurado. Cito un fragmento en el que reflexiona: «Seguramente en el contexto del ámbito folklórico de nuestro país, la incorporación de él, de un nuevo artista –tal es el caso que se comenta aquí–, es un hecho de rutina. En cambio, para La Pampa y en particular para quienes están ligados a la actividad del canto, la música y la poesía regionales, esto tiene una connotación mayor»[4]. Esta nota inaugural parece querer dar cuenta de la participación de un pampeano «representante de la música sureña» por los carriles de circulación del folklore nacional.

Las sucesivas colaboraciones continuaron apareciendo exclusivamente en la misma sección –«Noticias del interior»– y estuvieron centradas en anticipar o reseñar acontecimientos en la provincia, los cuales eran eventos de relevancia bastante dispar. Para ejemplificar esta disparidad, cito la nota aparecida en el N° 258, de junio de 1976, en donde se relató el acto de presentación del Documental Folklórico de la Provincia de La Pampa, trabajo de relevamiento realizado por Ercilia Moreno Chá, financiado por la Secretaría de Cultura de la provincia[5]. La siguiente colaboración de Evangelista –aparecida en la misma sección en el N° 261, de septiembre del mismo año– menciona la

---

[3] Rubén Evangelista, en comunicación personal vía correo electrónico, 20 de agosto de 2021.

[4] *Revista Folklore*, no. 256, 1976, 72.

[5] El relevamiento de Moreno Chá fue convirtiéndose en un punto de referencia importante en la construcción del universo sonoro denominado «folklore pampeano». Simbólicamente ha funcionado como la base científica en su proceso de construcción.

elaboración de un cancionero pampeano (impulsado por una asociación tradicionalista de la ciudad de Gral Pico, la Peña El Alero) y el relato del reconocimiento a la trayectoria de una profesora de danzas folklóricas y bailarina en la ciudad de Santa Rosa.

En sintonía con la difusión de parroquiales en el transcurrir de estos cinco años en los cuales la colaboración por parte de nuestro corresponsal era esporádica, se encuentran reiteradas crónicas de dos de los festivales que gozan de mayor adhesión popular en el ámbito de la provincia: el Festival de Doma y Folklore, que se realiza en la localidad norteña de Intendente Alvear, y la Fiesta de la Ganadería del Oeste Pampeano, que se realiza en la localidad de Victorica. Estos dos festivales representan de alguna manera dos posibles caras de la identidad cultural pampeana: la de Alvear representa a la pampa gringa, exponente del imaginario pampeano que supo proyectarse a nivel global como parte de la «Argentina granero del mundo», mientras que la Fiesta de la Ganadería del Oeste, con la producción de chivos y ovejas en zonas áridas, van por el opuesto, en la construcción de una pampa diferencial que se separa de la riqueza de la llanura fértil y se ubica en el desierto.

Los artículos más extensos no tienen que ver con el relato de acontecimientos puntuales, con noticias del acontecer pampeano, aunque con frecuencia continúan apareciendo en la sección «Noticias del interior», sino que se trata de relatos que intentan dar cuenta de los procesos de la incipiente consolidación musical local, como es el caso de la publicación de un «Suplemento especial» (que hasta aparece anunciado en la portada) titulado «La Pampa: su música nace con su fundación» (N° 280, abril de 1978), o que buscan visibilizar a algunos personajes (músicos y poetas) que se destacaban en la época dentro del campo cultural pampeano: en este sentido, es ilustrativo nombrar las notas dedicadas al músico Enrique Fernández Mendía (N° 294, de junio de 1979), al poeta Julio Domínguez «El Bardino»(N° 309, de octubre de 1980) y a Juan Carlos Bustriazo Ortiz (N° 315, de mayo- junio de 1981, anteúltimo número publicado de la revista).

Una mención especial merece la aparición de la figura de Alberto Cortez en el ámbito de la revista. Este músico nacido en Rancul (LP) representa de alguna manera el deseo cumplido de trascender las fronteras provinciales y nacionales a través de lo musical. Me refiero a dos notas: La primera aparición aparece anunciada en la tapa como «Cancionero de Alberto Cortez» (N° 279, de marzo de 1978). La sección «Cancioneros» era una sección fija en la revista. En la introducción de la presentación del suplemento se aclara:

> *No son las canciones de un folklorista, aunque buena parte de sus baladas respire un inocultable aire de milongas [...].* Folklore, *por eso, por el tibio*

parentesco que su acento tiene con el folklore, ha querido hacerle un lugar en sus páginas. Como un homenaje al talento y, particularmente, a la honestidad del artista. Aunque, como es obvio, Alberto Cortez no sea un folklorista[6].

Luego se transcriben casi una treintena de canciones de su autoría. Dos años más tarde, Cortez vuelve a aparecer en el N° 291, de marzo de 1979, en una entrevista realizada en su casa familiar en la localidad de Rancul, la que si bien aparece firmada por Evangelista, a la hora de transcribir el diálogo el entrevistador es denominado con el nombre de la revista: «Folklore».

En julio de 1979, en el N° 295, la revista publica una entrevista titulada «Un lugar en el escenario de la vida para Cacho Arenas y sus canciones»; en ella, el corresponsal es el entrevistado en su rol de cantautor, obteniendo aquí la oportunidad de explayarse en relación a sus composiciones y su mirada acerca de la música, en ocasión de la aparición de su Long Play *Recordamento* (1979). En un momento de la entrevista, Cacho Arenas afirma: «Mis canciones oscilan desde las formas tradicionales de los ritmos folklóricos [...] a las canciones de formas cada vez más libres»[7]. En la nota se menciona que el Long Play contiene un suplemento con partituras, letras y comentarios ampliatorios de las canciones, lo que pone de manifiesto el interés permanente de Evangelista por no sólo hacer música, sino también explicarla.

A modo de reflexión

Siguiendo la línea para la interpretación propuesta por José Jorge de Carvalho y Rita Segato (1994), la trama generada por el músico, el difusor y el investigador Cacho Arenas/Rubén Evangelista viene a sintetizar las relaciones que pueden establecerse entre los procesos de creación musical propiamente dichos (denominados por estos autores «musicopoiéticos») y los discursos sobre la música como generadora de sentidos y conceptos (Carvaljo y Segato 1994: 5).

Carvalho y Segato proponen diferenciar los discursos generadores de sentido entre idiomas nativos e idiomas analíticos. Los idiomas nativos crean conceptos sobre la música a través de artículos periodísticos, revistas, contratapas y gráficas de discos, por ejemplo; y el idioma analítico (musicológico) es el que produciría conocimiento sistematizado sobre

---

[6] *Revista Folklore*, no. 279, 1978, 27.

[7] *Revista Folklore*, no. 195, 1979, 50.

la música. Los discursos analítico y nativo se retroalimentan entre sí, influyendo a su vez los procesos de creación musical propiamente dichos.

Resulta interesante pensar acerca de esta compleja trama en la producción de sentidos en relación a lo musical, teniendo en mente la figura de Rubén Evangelista/Cacho Arenas y su participación como corresponsal en la *Revista Folklore* durante este quinquenio. En relación a esto, Evangelista afirma:

> *Las dos visiones, la periodística y la artística, me nutrían para saber y entender el proceso cultural, social y político que nos contenía a los pampeanos en aquellos años, particularmente a quienes convivían con el arte como expresión espiritual principal. Y desde el ámbito artístico, especialmente cuando formamos con Delfor Sombra el Dúo Sombrarena, fomentamos y pusimos en práctica la idea de la difusión de lo pampeano como herramienta imprescindible del momento histórico que se vivía, en el que se advertía claramente la evolución y el crecimiento de lo que empezamos a llamar «Cancionero Pampeano», que expresaba el arte musical, poético, compositivo y vocal de la joven generación de artistas que ocupaban el centro de la escena cultural pampeana y sus concomitante sociales y político*[8].

Esta retroalimentación entre la práctica musical y la producción de textos de Evangelista ha colaborado en la construcción de un registro de la actividad musical que articula la mirada puesta hacia el pasado con aquel presente, para consolidar «lo que se empezaba a llamar cancionero pampeano». Además, a medida que fueron apareciendo sus libros, los músicos y otros actores vinculados al campo cultural pampeano encontraron en sus textos una vía de legitimación del repertorio y las prácticas, sintiéndose legitimados cuando son citados en ellos.

Discursos nativos y analíticos que se han nutrido a lo largo del tiempo con la práctica artística posicionan a Rubén Evangelista/Cacho Arenas como un actor fundamental en los procesos de construcción de la música pampeana. Sirvan entonces estas reflexiones como reconocimiento a su labor, a su enorme capacidad de generar y ejecutar proyectos y a su inagotable potencial creativo.

---

[8] *Revista Folklore. 20 años de historia*. «Rubén Evangelista; corresponsal de la Revista Folklore en la provincia de La Pampa», disponible en http://revistafolklore.com.ar/ruben-evangelista-corresponsal-de-la- revista-folklore-en-la-provincia-de-la-pampa/ (Acceso: 25 de enero, 2023).

Referencias bibliográficas

Carvalho, José Jorge de y Segato, Rita Laura. 1994. *Sistemas Abertos e Territórios Fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais*. Brasilia: Série Antropologia 164, UnB, Brasilia.

Evangelista, Rubén. [1987 (2009]. *Folklore y música popular en La Pampa. Cantores, guitarreros y músicos populares*. Santa Rosa: Fondo Editorial Pampeano.

_____. [2009 (2017)]. *Historia del Cancionero Folklórico Contemporáneo de La Pampa. Biografías artísticas de autores y compositores. Selección de textos del repertorio regional*. Santa Rosa: Fondo Editorial Pampeano.

Tango, mujeres e identidad nacional. Reflexiones a partir de la producción de un *songbook* de compositoras del tango argentino

Soledad Venegas
(Universidad Nacional de Buenos Aires)
Julia Winokur
(Universidad de San Martín-CONICET)

Resumen

En esta ponencia compartimos una serie de reflexiones surgidas en torno a la reciente elaboración en coautoría de un libro en formato de *songbook* de mujeres compositoras del tango argentino, producto de un trabajo de investigación radicado en el Instituto de Investigación en Etnomusicología de Buenos Aires, iniciado en 2019. Este proyecto editorial fue motivado inicialmente por la escasez de insumos y producción académica sobre obras creadas por mujeres. A raíz de este trabajo, y motivadas por la convocatoria de este Simposio, abordaremos aspectos poco estudiados a la hora de pensar el tango como representante de la identidad nacional desde una perspectiva ubicada en la intersección entre estudios de género y de música popular.

Palabras clave: identidad - mujeres compositoras - tango - songbook

Resumo

Nesta apresentação compartilharemos uma série de reflexões que surgiram em torno da recente coautoria de um livro em formato *songbook* de mulheres compositoras de tango argentino, produto de um trabalho de pesquisa baseado no Instituto de Investigación en Etnomusicología de Buenos Aires em 2019. Este projeto editorial foi inicialmente motivado pela escassez de insumos e produção acadêmica sobre obras criadas por mulheres. Como resultado deste trabalho, e motivados pela convocatória deste Simpósio, abordaremos aspectos pouco estudados quando se pensa o tango como representante da identidade nacional a partir de uma perspectiva situada na intersecção entre os estudos de gênero e a música popular.

Palavras-chave: identidade - mulheres compositoras - tango - songbook

Soledad Venegas

Es etnomusicóloga especializada en tango en el Instituto de Investigación en Etnomusicología (IIEt). Se desempeña como docente de la UNA y del CSMMF. Actualmente, se encuentra finalizando el programa de Maestría en Comunicación y Cultura (FSOC/UBA). Coordina el Sector Tango del MICA (MCN). Flautista de tango y folklore.

Julia Winokur

Es Licenciada en Letras (UBA) y Licenciada en Música Argentina (UNSAM). Becaria doctoral CONICET y doctoranda del programa de Antropología Social IDAES-UNSAM. Es investigadora en el Instituto de Investigación en Etnomusicología (IIEt). También es flautista y compositora e integra grupos de folclore latinoamericano y tango, como el sexteto Chifladas Tango.

Introducción

En esta ponencia nos proponemos sistematizar el proceso de investigación que realizamos entre 2019 y 2021 en el Instituto de Investigación de Etnomusicología (IIEt), y que trajo como resultado la publicación, en 2022, del *Songbook Mujeres compositoras de tango: desde los inicios hasta la actualidad*. Nuestro objetivo es aportar nuevas dimensiones de análisis al corpus relevado y su anclaje en el proceso de construcción de la identidad nacional argentina a través de la música.

La convocatoria de este simposio resultó un puntapié para reflexionar específicamente sobre las variadas y complejas dinámicas de inclusión y exclusión de los aportes musicales de las mujeres en el proceso de una construcción identitaria en la Argentina. En este marco, nos surgió el interrogante de si este tipo de reconstrucciones histórico-musicales con perspectiva de género pueden tensionar en la actualidad un relato identitario fuertemente masculinizado acerca de los orígenes de una música popular. En esta ponencia nos enfocamos en la experiencia de relevamiento de tangos compuestos por mujeres, que trajo como resultado la posibilidad de vislumbrar aspectos poco estudiados a la hora de pensar el tango como representante de la nación. En relación a nuestro caso, acudimos a bibliografía especializada sobre tango, que nos posibilitó articular las nociones de nación, identidad y género.

Consideramos que el rescate de un repertorio excluido del canon de la música nacional abre una vía de acceso para repensar un cancionero argentino y que

la investigación musicológica feminista es un camino fértil para analizar determinadas formas de marginación en el ámbito de la música popular, como es el caso de las compositoras en el tango.

Del archivo sonoro institucional al Songbook

Desde hace tres años comenzamos en el IIEt a trabajar la idea de fundar un archivo musical de compositoras argentinas de tango con un doble objetivo: documentar la presencia de mujeres a lo largo de la historia que han creado obras originales y, además, propiciar nuevos repertorios musicales en el presente que dinamicen la representación sonora canónica de la historia musical del tango. Fue por ello que incluimos tanto obras del pasado como de la actualidad. En ambos casos, esas producciones han sido de forma generalizada excluidas y borradas de los relatos que se han escrito sobre el tango, tanto en libros de historia, en antologías, como en compilaciones y discografías. El archivo que comenzamos a crear se fue conformando por documentos y grabaciones de variada naturaleza y épocas, y actualmente se encuentra en proceso de sistematización.

El archivo etnomusicológico del IIEt nació en el año 2005 junto con la creación de esta institución como respuesta a la donación impartida por la etnomusicóloga argentina Isabel Aretz de su archivo personal de documentos musicales históricos. Más tarde, de acuerdo a las investigaciones que fueron teniendo lugar en la institución, se fundaron nuevos fondos y colecciones de documentos de variada naturaleza. En cuanto al Archivo de Tango, en primera instancia se creó una colección de discografías de tango actual, que surgió de la recolección y la sistematización de producciones fonográficas recientes[1]. En segundo lugar, en 2019, el área de tango recibió una donación muy importante: las partituras manuscritas correspondientes a la Orquesta de Aníbal «Pichuco» Troilo[2]. Por último, en el año 2020, con la creación y desarrollo

[1] Este primer «Archivo de Tango» que surgió en 2018 incluyó casi 400 títulos de obras grabadas de compositores y compositoras del tango contemporáneo entre 2005 y 2015. Ver: https://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/atc.pdf (Acceso, 29 de junio, 2023)

[2] Aníbal Troilo fue un destacado bandoneonista, director y compositor de tango argentino, cuya orquesta típica, creada en 1937, actuó durante más de tres décadas y registró 449 grabaciones. Esta donación se compone de *scores* y *particelle* de más de 353 tangos de diferentes autores y arregladores. Esta colección se encuentra a cargo de Soledad Venegas y Andrés Serafini, quienes crearon una base de datos sobre estos documentos para poder tener un registro y una correcta caracterización de las obras y documentos que lo integran. Al mismo tiempo, tienen la misión de indagar a partir de la investigación etnomusicológica en el terreno las definiciones estéticas que

del proyecto de investigación «Songbook Mujeres compositoras del tango», a cargo de las autoras de esta ponencia, tuvo lugar la inauguración de una colección específica de obras musicales y compositoras desde los inicios del tango hasta la actualidad. Al mismo tiempo, este proyecto resultó un primer paso para incorporar una perspectiva de género en las investigaciones del IIEt y en su archivo institucional.

Sobre el *songbook*

El *songbook* de mujeres compositoras consiste en una selección de treinta y un tangos que pertenecen a diferentes períodos de la historia argentina desde comienzos del siglo XX hasta nuestros días (Venegas y Winokur 2022). La inclusión en este libro tanto de piezas antiguas como contemporáneas se relaciona con la necesidad de vincular el archivo pasado con la historización del presente, para recuperar un diálogo intergeneracional que percibimos obturado. En líneas generales, encontramos que la situación de las obras antiguas en cuanto a su falta de visibilidad y circulación no difiere en gran medida con la de las obras del presente. Es por eso que, junto con el *songbook* propiamente dicho, decidimos incluir videos de interpretaciones actuales de obras de distintos periodos, que pretenden favorecer una difusión mayor hacia el público en general.

Los resultados obtenidos en las tareas de relevamiento y de archivo, que antecedieron a la publicación del libro, ponen en tensión cierta idea que es reproducida en el presente por diversas organizaciones feministas de un movimiento ascendente y progresivo de visibilidad de los aportes musicales de las mujeres del tango conforme a los avances en las conquistas de derechos de las mujeres a nivel global. Tanto es así que, a partir de la irrupción de la ola verde en la Argentina, muchas artistas y activistas que identifican fuertemente su quehacer con la militancia de género se conciben como «las primeras» o «las pioneras», sin reconocer las experiencias previas (Venegas, Winokur y Verdenelli 2022).

El delineado histórico que traza el libro nos convocó a desarrollar diferentes metodologías de trabajo para abordar este corpus tan diverso: obras antiguas inéditas, obras grabadas sin partituras originales, partituras sin grabaciones o manuscritos de coleccionistas, así como también composiciones actuales

Troilo le imprimía a estos arreglos en la interpretación. Las tareas de investigación se basan principalmente en comparar las grabaciones con los manuscritos e identificar diferencias a partir de tachaduras o agregados de notas para conocer en profundidad el paradigmático estilo de Troilo.

sin publicar. En primera instancia, tuvimos que puntualizar caminos de acceso diferenciados para los documentos históricos y para las obras de la actualidad. Al tratar con obras de compositoras que forman parte de la historia y han obtenido reconocimiento popular priorizamos las obras que fueron menos difundidas. Nos referimos por ejemplo a los casos de Rosita Quiroga, Libertad Lamarque o Azucena Maizani. Contrariamente, para las obras de las creadoras menos difundidas, como Herminia Velich, Eloísa D'Herbil de Silva o María Isolina Godard, elegimos sus creaciones de mayor trascendencia. En líneas generales, sobre todas estas composiciones que forman parte –en mayor o menor medida– de la historia del tango le otorgamos especial destaque a las obras que, por algún motivo, solo han sido editadas y no tuvieron la oportunidad de tener un registro fonográfico, e incluso, las que ni han sido grabadas ni editadas. Con respecto a las artistas contemporáneas, incluimos obras que cuentan con más de diez años de existencia y enfocamos nuestra búsqueda en aquellas mujeres que han sostenido a lo largo de este tiempo sus carreras artísticas.

Tango e identidad nacional... ¿dónde están las mujeres?

Al revisar la historia del tango, encontramos que tanto los relatos de quienes la escribieron como los aportes artísticos de quienes con mayor presencia forjaron el devenir de esta expresión popular argentina fueron efectuados por hombres. Los estudios específicos sobre la actividad artística de las mujeres en el tango resultan muy escasos (Liska 2021) y, en particular, lo que se ha investigado y difundido sobre las compositoras y sus aportes al mundo de la música popular argentina es mínimo (Winokur 2021; Venegas, Winokur y Verdenelli 2022). Además, al problema de la limitada bibliografía sobre el tema se suma la dificultad de acceder a los insumos musicales específicos, que en muchos casos resultan prácticamente inconseguibles o directamente inexistentes, porque no se han conservado grabaciones, no se han editado en forma de partitura o se han editado hace décadas y no cuentan con reediciones.

Como indica Mercedes Liska (2022: 10), existen «recovecos de la historia cultural argentina» que quedan por explorar desde perspectivas que posibiliten revisar los roles que las mujeres han desempeñado en la música a lo largo de los años. Incluso si observamos la producción de las mujeres más allá de lo musical, veremos que hay una sistematicidad del olvido y del silencio alrededor de estas contribuciones. Como indica Dora Barrancos (2007: 343), «todas las ciencias han conocido la producción de las mujeres, pero la historia de esa producción todavía está llena de silencios, porque es probablemente uno de los territorios más resistentes al reconocimiento de la diferencia

sexual». Y estos intersticios fueron los que nos convocaron a publicar el *songbook*, que persiguió un doble propósito: dar a conocer una porción del repertorio de la música nacional perdido u olvidado y, además, facilitar un material didáctico para la formación musical de las futuras generaciones.

Durante el proceso de relevamiento, nos surgió el interrogante sobre los alcances de los hallazgos de aquellas obras poco conocidas en la actualidad, y que por cierto efectivamente formaron parte de la vida cultural y social de la Argentina, más allá de lo que han resaltado los relatos que estructuraron la historia del tango. Consideramos que la difusión de obras que no fueron grabadas ni editadas y que por lo tanto han tenido muy poca circulación es un primer paso para reposicionar su valor histórico y compositivo en la genealogía de los estilos del tango. A partir de allí, nos preguntamos si el descubrimiento de este corpus impacta de alguna manera el prensar o repensar el cancionero nacional en el presente.

Tal como lo muestra la trayectoria de más de diez años de este simposio de la IASPM-AL sobre músicas e identidades regionales (Romaniuk, De la Garza y Guerreiro 2022: 191-192), la música ha sido objeto de múltiples reflexiones académicas en cuanto a su relevante rol en la formación de una identidad nacional. Para pensar este proceso en la Argentina es necesario remontarse a los inicios de su instauración como Estado-nación. En líneas generales, durante la primera mitad del siglo XX, en los diferentes países de la región se fue configurando un canon musical representativo de cada nación de acuerdo a sus propios parámetros ideológicos y conceptuales de la época (Ochoa 2003: 98). Según Ana María Ochoa (2003: 85), las músicas nacionales han ido estableciéndose de acuerdo a un ordenamiento específico de la diversidad cultural. En este sentido, la autora afirma que «todas las categorías clasificatorias son construidas a lo largo de la historia y son sistemas para organizar las jerarquías entre las semejanzas y las diferencias sonoras».

En particular en la Argentina, la relación específica de tango e identidad nacional encuentra sus inicios en el período que va de fines del siglo XIX hacia comienzos del XX. En esos años tuvo lugar una serie de encarnizadas disputas sobre la constitución de la identidad nacional, una identidad que se estaba construyendo, en gran medida, mirando a Europa. En este período, explica Florencia Garramuño (2007), un doble movimiento de buscar lo propio e internalizar la mirada europeizante atravesó las discusiones en torno al centenario de la independencia. En este contexto, el tango como música nacional es primero rechazado y luego instituido, casi por las mismas razones: su fuerte componente primitivista (su raíz extranjera y negra, el erotismo de su danza, sus ámbitos de circulación, las figuras sexuadas e indecentes

del compadrito y la milonguita) en tensión con el afán de modernidad que llegaba desde Europa a las élites gobernantes. Así, Garramuño habla de una *modernidad primitiva*, propia del tercer mundo, en el impulso modernizador de comienzos del siglo XX en la que los rasgos primitivos son justamente los que le otorgan modernidad a esta expresión artística surgida de los arrabales argentinos.

En la década de 1920, se suma un factor más a la construcción de la identidad: la industria fonográfica. Cuando el tango era aún objeto de diversas críticas, el repertorio denominado nacional y la recurrente invocación a lo criollo como rasgo identitario ponían en evidencia la dimensión política de la producción fonográfica. El subsiguiente afianzamiento de la internacionalización del tango como género porteño se fundó en su gigantesco despliegue comercial de Buenos Aires a todo el mundo. De esta forma, la industria discográfica de los años veinte tuvo una parte fundamental en la construcción de los imaginarios de nación y en la proyección de la industria a nivel internacional (Cañardo 2017). Incluso las mujeres abocadas a la música del tango de los años veinte abonaron decisivamente al proceso de consolidación de la representación del tango como música nacional (Venegas 2022).

Ahora bien, la tensión entre lo extranjero y lo local no es la única que caracteriza los inicios del tango como música nacional. Es necesario, creemos, comenzar a repensar el proceso histórico de construcción de la identidad nacional argentina a través de la música con una perspectiva de género. En esta línea, nos preguntamos: ¿En qué medida el canon de lo que se define como nacional está atravesado por categorías de género? Entendemos que, en términos de Lucy Green, el «patriarcado musical» (Green 2001: 25) ha forjado relatos fuertemente masculinizados que han marcado la representación simbólica de nuestra música nacional; tanto, que «pareciera que en toda la historia del tango no hubiera habido prácticamente compositoras ni directoras» (Venegas, Winokur y Verdenelli 2022: 16).

Por ello, consideramos que la propuesta de indagar en los modos de representación de la nación a través de la música desde una perspectiva de género supone entender la existencia de la complejidad del proceso histórico de formación de la identidad nacional. Entonces, proponemos que desde la investigación musicológica es posible contribuir a la reconfiguración de una memoria colectiva que dé cuenta de las múltiples variables, avances y retrocesos que se fueron forjando a lo largo del tiempo en el proceso de constitución de la música nacional. En este sentido, tanto los archivos como las configuraciones culturales de lo nacional también pueden ser repensadas en clave de género.

Reflexiones finales

La identidad nacional es un terreno en permanente construcción y disputa, y la aparición continua de producciones (obras, archivos, compilaciones y cancioneros) tensiona y reformula permanentemente los sentidos representados en cada configuración local.

Desde nuestro lugar como investigadoras, asumimos la tarea de realizar un *songbook* de compositoras como respuesta a las demandas de nuestro entorno, sin dejar de ser conscientes de los problemas y las contradicciones que conlleva realizar cualquier recorte de las expresiones artísticas populares desde el ámbito académico.

Las reivindicaciones planteadas por los movimientos feministas de las últimas décadas ponen en evidencia la necesidad de propiciar nuevos relatos sobre las mujeres que han sido parte de nuestra historia. Estas demandas han tenido múltiples traducciones en el campo de las ciencias y de las artes en nuestro país. En este sentido, desde nuestra pertenencia institucional y de acuerdo a nuestros intereses como investigadoras, materializamos la idea de recopilar canciones escritas por mujeres a través de la publicación digital del *Songbook*. De esta forma, buscamos contribuir a la reflexión en clave de género sobre los archivos musicales y su rol en las configuraciones culturales de lo nacional.

Referencias bibliográficas

Barrancos, Dora. 2007. *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos,* Buenos Aires: Sudamericana.

Cañardo, Marina. 2017. *Fábricas de músicas: comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Garramuño, Florencia. 2007. *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación Buenos Aires*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Green, Lucy. 2001. *Música, género y educación*. Gilberto Pérez del Blanco.

Liska, Mercedes. 2021. «Se dice de 'ella'. Sentidos de género en los discursos biográficos sobre Tita Merello», en *Revista Argentina de Musicología*. Vol. 22, No.1: 101-144.

_____. 2022. «Las composiciones del olvido», En Venegas, Soledad y Winokur, Julia (eds.), *Songbook Mujeres compositoras de tango: desde los inicios hasta la actualidad*. Buenos Aires: GCBA.

Ochoa, Ana María. 2003. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma.

Romaniuk, Ana; De la Garza, María Luisa y Guerreiro do Amaral, Paulo Murilo. 2022. «Presentación del Simposio 7: Música e identidades regionales: transformaciones, contraposiciones y desafíos a las identidades nacionales latinoamericanas», En Tejeda, Darío (eds.), ««Le cayó la gota fría» Formación, trabajo y economías de la música popular en América Latina». *Actas del XIV Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM-AL*, Santo Domingo.

Venegas, Soledad. 2022. «Narrativas de nación: tango y género en los años veinte». *Revista Argentina de Musicología*, vol. 23, No. 1: 180-205.

Venegas, Soledad y Winokur, Julia. 2022. *Songbook Mujeres compositoras de tango: desde los inicios hasta la actualidad*. Buenos Aires: GCBA.

Venegas, Soledad; Winokur, Julia y Verdenelli, Juliana. 2022. «Apuntes sobre los activismos feministas en el tango actual: políticas culturales, prácticas artísticas y experiencias de organización», en *Trans. Revista transcultural de música*. No. 26.

Winokur, Julia. 2021. «Las pioneras del nuevo tango canción: un panorama de mujeres compositoras a fines de la década de 1990 y comienzos del 2000», en *Revista Argentina de Musicología*, vol. 22, No. 2: 101-125.

SIMPOSIO 14

Experiências sonoras-musicais-urbanas-ativismos, territorialidades, afetos e corporalidades

Coordinadores:
Simone Luci Pereira (UNIP – Brasil) simonelp@uol.com.br
Micael Herschmann (UFRJ – Brasil) micaelmh@globo.com
Cintia Sanmartin Fernandes (UERJ – Brasil) cintia@lagoadaconceicao.com.br
Natalia Bieletto-Bueno (Universidad Mayor – Chile) nbieletto@gmail.com

Apresentação

Em uma época marcada principalmente por desequilíbrios, vigilâncias e necropolíticas, as cidades emergem hoje como arenas e lugares de construção de possíveis projetos coletivos e/ou heterotopias (Harvey 2014). Em tempos de urgência, recorrentemente os atores tentam «remixar» os processos de subjetivação, ressignificando parcialmente o cotidiano (De Certeau 1994, Denora 2000), especialmente através de expressões sonoras-musicais e/ou da produção audiovisual articulada à mesma. Partimos de uma concepção de cidade que, para além das estruturas urbanas e socioeconômicas se materializa nas práticas, afetos e expressões dos sujeitos (Pereira e Gheirart 2020), na constituição de «territorialidades sônico-musicais» (Herschmann e Fernandes 2014) e de mundos aurais.

Este Simpósio teve o objetivo de reunir pesquisas e reflexões sobre as dinâmicas das experiências sonoras-musicais que ocorrem em articulação com a vida urbana. Não apenas práticas musicais que ocorrem em cidades, mas também práticas sonoras urbanas que articulam processos de ordem espacial, demográfica, econômica, política, tecnológica, comunicacional e cultural, musical/artística (Pereira, Rett e Bezerra 2021), bem como seus processos de escuta e significação; em outras palavras, atender às ecologias sonoras urbanas (Atkinson 2007) e aos artivismos (Rocha 2022, Fernandes 2022) articulados às experiências sonoras-musicais-urbanas.

Em linhas gerais, estes foram os eixos temáticos abordados pelo Simpósio:

- Análise da força atual das práticas ativistas e artivistas no universo da música.
- Compreensão dos afetos (Clough 2008) das experiências sonoras-musicais e subjetividades urbanas, especialmente no âmbito sociopolítico.
- Tensionamento sobre a vitalidade e os limites das experiências sonoras-musicais nos espaços urbanos em suas ambiguidades (leva-se em conta a sua grande capacidade de mobilização – que geram articulações e tensões sociais diversas e significativas).
- (Re)construção de territorialidades urbanas e formas de fazer-cidade (Agier 2015) através especialmente das expressões sonoras e musicais.
- Formas de agenciamento político de variadas linguagens e gêneros musicais associados a produção de artistas e redes de fãs e antifãs.
- Regimes de auralidade (Bieletto-Bueno 2017, 2019) que possam condicionar a produção e recepção das expressões sonoras-urbanas e das «cartografias afetivas de ressonância» (Barrens 2016).

- as dimensões corporais – e, evidentemente, identitárias, estéticas, políticas – envolvidas nas práticas sonoras-musicais urbanas.
- dinâmicas de dissensos e «partilhas do sensível» (Rancière 2009) envolvidos em diferentes agenciamentos das expressões sonoras-musicais urbanas.

Presentación

En una época marcada por los desequilibrios, la vigilancia, la represión policial y la necropolítica, las ciudades emergen hoy como arenas políticas y lugares de construcción de posibles proyectos colectivos que encaucen heterotopías (Harvey 2014). En tiempos tan urgentes como los que corren, los actores sociales intentan de manera recurrente «remezclar» los procesos de subjetivacón, resignificando parcialmente la vida cotidiana (De Certeau 1994, Denora 2000). Nuestro interés es escuchar cómo las expresiones sonoras-musicales y/o de producción audiovisual participan en estos procesos. Como punto de partida recurrimos a un concepto de ciudad que, más allá de sólo materializarse en las estructuras urbanas y socioeconómicas, también cobra forma en las prácticas, afectividades y expresiones de los sujetos (Pereira y Gheirart 2020); así como a través de la constitución de «territorialidades sónico-musicales» (Herschmann y Fernandes 2014) y de mundos aurales.

Este simposio ha buscado reunir investigaciones y/o reflexiones sobre las dinámicas de articulación de la vida urbana que las experiencias sonoras-musicales facilitan; No se trata únicamente de abordar las prácticas musicales que ocurren en las ciudades, sino interpretar además las prácticas sonoras urbanas que articulan procesos de orden espacial, demográfico, económico, político, tecnológico, social, comunicacional y cultural, musical/artístico (Pereira, Rett y Bezerra 2021), así como sus procesos de escucha y significación; en otras palabras, atender las ecologías sonoras urbanas (Atkinson 2007) y los artivismos (Rocha 2022, Fernandes 2022) vinculados a las experiencias sonoras-musicales-urbanas.

En términos generales, los ejes temáticos abordados en el Simposio fueran:

- El análisis de la fuerza actual de las prácticas de activismo y artivismo en el universo de la música.
- La comprensión de los afectos (Clough 2008) que se promueven mediante las experiencias sonoras/musicales, y que inciden en la formación de las subjetividades urbanas, especialmente en el ámbito sociopolítico.

- La tensión entre la vitalidad y los límites de las experiencias sonoras/musicales en los espacios urbanos; considerando sus ambigüedades, su gran capacidad movilizadora, así como su capacidad de generar articulaciones y tensiones sociales diversas y significativas.
- Formas de (re)contrucción de las territorialidades urbanas y estrategias para «hacer ciudad» (Agier 2015) a través de músicas y sonidos.
- Formas de agenciamiento político de diversos géneros y lenguajes musicales asociados a la producción de artistas y redes de fans y anti-fans.
- Regímenes de auralidad (Bieletto-Bueno 2017, 2019) que puedan estar condicionando la producción y recepción de expresiones sonoras-urbanas; y «cartografías afectivas de la resonancia» (Berrens 2016).
- Las dimensiones corporales –y, evidentemente, identitarias, estéticas, políticas– involucradas en las prácticas sonoras-musicales urbanas.
- Las dinámicas de disensos y «participación de lo sensible» (Rancière 2009) que se involucran en diferentes agenciamentos de las expresiones sonoras-musicales urbanas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agier, Michel. 2015. «Do direito à cidade ao fazer-cidade: o antropólogo, a margem e o centro», *Mana*, Rio de Janeiro. Vol.21, No.3: 483-498. https://doi.org/10.1590/0104-93132015v21n3p483

Atkinson, Roland. 2007. «Ecology of sound: the sonic order of urban spac»e, *Urban studies*, Vol.44, No.10: 1905-1917.

Berrens, Karla. 2016. «An emotional cartography of resonance», *Emotion, Space and Society,* No.20: 75-81. https://doi.org/10.1016/j.emospa.2016.06.005

Bieletto-Bueno, Natalia. 2017. «Noise, soundscape and heritage: Sound cartographies and urban segregation in twenty-first-century Mexico City», *Journal of Urban Cultural Studies*. Vol. 4, No.1-2: 107-126.

Clough, Patricia. 2008. «The affective turn: political economy, biomedia and bodies», *Theory, Culture & Society*, Vol.25, No.1: 1-22. https://doi.org/10.1177/0263276407085156

De Certeau, Michel. 1994. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes.

Denora, Tia. 2000. *Music in everyday*. Cambridge: Cambridge Press.

Fernandes, Cíntia *et al*. 2022. *Artivismos Urbanos*. Porto Alegre: Sulina.

Harvey, David. 2014. *Cidades rebeldes*. São Paulo: Martins Fontes.

Herschmann, Micael e Fernandes, Cíntia. 2014. *Música nas ruas do Rio de Janeiro*. São Paulo: Intercom.

Pereira, Simone Luci; Gheirart, Oziel. 2020. «Caminhos da cena de música eletrônica em festas de rua em São Paulo: estéticas, territórios e ativismos na festa e no personagem CARLOS CAPSLOCK», *Comunicação & Inovação*, Vo.21, No.45: 3-21.

Pereira, Simone Luci; Rett, Lucimara; Bezerra, Priscila. 2021. «Músicas e sons que ecoam pelas ruas da cidade: o evento Paulista Aberta». *E-Compós*, Vol.24, No.1: 1-22.

Rancière, Jacques. 2009. *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed. 34.

Rocha, Rose de Melo (org.). 2021. *Artivismos musicais de gênero*. Salvador: Devires.

El Conservatorio de Música de Cali, los habitus de escucha, el disciplinamiento del oído social y la civilización del gusto musical (1960-1975)

Fáber Arley Franco Cañaveral
Universidad de Antioquia-UdeA (Medellín-Colombia)

Resumen

El Conservatorio de Música Antonio María Valencia de Cali es fundado en 1932, con él se abrió un camino de formación para muchos músicos vallecaucanos como Luis Carlos Figueroa, Álvaro Ramírez Sierra, Alina Sandoval y muchos otros, que gracias a éste espacio adquirieron un capital académico-musical. Allí aprendieron a valorar y apreciar unas músicas de carácter sinfónico-coral y sus diversos formatos de cámara. Éste artículo se propone comprender las maneras cómo se educa el «oído social», a través de paradigma educativo institucional que privilegia una forma de apreciación musical y constituye una ontología de escucha deseada por unas élites para los habitantes de Cali. Para ello, se usarán los testimonios de actores, colectados mediante entrevistas semiestructuras y fuentes escritas, para comprender cómo el gusto musical se crea mediante los habitus de escucha.

Palabras clave: Conservatorio de Música de Cali, Habitus de escucha, procesos civilizatorios, gusto musical; oído social

Resumo

O Conservatório de Música Antonio María Valencia de Cali foi fundado em 1932, com ele abrindo um caminho de formação para muitos músicos valencianos como Luís Carlos Figueroa, Álvaro Ramírez Sierra, Alina Sandoval e muitos outros, que graças a este espaço adquiriram um capital acadêmico-musical. Todos aprenderam a valorizar e apreciar algumas músicas de caráter sinfônico-coral e seus diversos formatos de câmara. Este artigo se propõe a compreender as maneiras de como se educa o «ouvido social», através de um paradigma educativo institucional que privilegia uma forma de apreciação musical e constitui uma ontologia de escola desejada por umas elites para os habitantes de Cali. Para isso, serão usados os

depoimentos de atores, coletados por meio de entrevistas semi-estruturadas e fontes escritas, para compreender como o gosto musical é criado por meio do habitus de ouvir.

Palavras-chave: Conservatorio de Música de Cali, Habitus de escuta, processos civilizatórios, gosto musical; ouvido social

Fáber Arley Franco Cañaveral

Estudiante de *Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe,* bajo la orientación del Doctor Juan Fernando Velásquez. Se ha desempeñado como docente y director musical en varias programas e instituciones del departamento de Antioquia. Actualmente es director coral en la Red de Escuelas de Música de Medellín. E-mail: faber.franco@udea.edu.co

Introducción

A finales del siglo XIX y principios del XX las músicas de tradición centroeuropea se institucionalizaron en Colombia, gracias al *paradigma civilizatorio* que diversas sociedades filarmónicas y «amigos del arte» posibilitaron al acoger el modelo educativo del Conservatorio, el cual elige músicas de carácter sinfónico-coral para desarrollar en las personas un gusto más «refinado» por otras músicas que las élites consideraban deseables. Algunas de las instituciones que más protagonismo social alcanzaron en el país fueron:

- El Conservatorio Nacional de Música de Bogotá (1910)[1]
- Conservatorio de Música de Ibagué (1906)
- Conservatorio Antonio María Valencia de Cali (1933)
- Conservatorio de Antioquia en 1960[2]

El presente trabajo centra su interés en El Conservatorio de Cali entre 1960 a 1975. Esta ciudad[3] ubicada en el departamento del Valle del Cauca, es recordada por su apropiación de la Salsa como género local entre las clases populares. Por su parte, los músicos del Conservatorio construyen una sonoridad que, desde una estética canónica, deseaban educar el gusto musical de las personas.

---

[1] Desde 1882 era la Academia Nacional de Música

[2] En Medellín, desde 1888, se encontraba la Escuela de Música Santa Cecilia; hoy Bellas Artes.

[3] Con 2.545.682 habitantes

Socio-génesis del Conservatorio de Cali

Como director es nombrado el pianista y compositor Antonio María Valencia, quien acababa de llegar de la *Schola Cantorum* de París. Él fue quien trajo a Cali ese andamiaje conceptual, ese formato educativo y esa lógica de Conservatorio anclado a músicas centroeuropeas que apropió gracias a su estancia en Francia. Fue un apasionado por el canto coral y por medio del éste deseaba subsanar una de sus preocupaciones más visibles: «el pueblo de Cali no canta» y se ha olvidado de cultivar aquel «bello arte». Para Valencia era relevante el estudio del Canto Llano y la importancia de cultivar la apreciación de obras de un valor estético «más elevado» (Valencia 2017).

Habitus de escucha del Conservatorio de Cali

El Conservatorio y esa idea de modelación del gusto es reiterada por Valencia y luego su alumno Luis Carlos Figueroa[4] quienes afirmaban la importancia de escuchar a los «grandes maestros»[5] e ir a los conciertos de Música académica[6]. La función de los profesores, músicos y agrupaciones era formar el «oído social» en el público, esa «escucha ideal»[7] que deberían adquirir para poder apreciar las obras de estos maestros europeos. Esa uniformidad de la percepción permite observar que la escucha se constituye como un factor de distinción social y ese sentido del gusto es adquirido en las relaciones que se tejen en cada uno de los campos de interacción, pues es allí donde se aprenden esas maneras de apreciar y percibir una realidad sonora.

Entonces: ¿cómo aprendemos a escuchar? El entorno en el cual crece y se desarrolla el individuo es fundamental para comprender el por qué se disfruta más de una música que otra. Al preguntarle a Leonor Abadía[8] recordó que «*desde muy joven sus padres escuchaban la radio difusora nacional*[9] *y desde allí*

---

4 Compositor, pianista y director Vallecaucano (1923), alumno de Valencia y del Conservatorio de Cali y del Conservatorio Nacional Superior de Música de París.

5 Aquellos que están aceptados en el canon de la música Centroeuropea: Bach, Mozart, Beethoven, entre otros

6 Aquella que se estudia en las instituciones musicales y/o Conservatorios. Figueroa, Luis Carlos. Entrevistado por Faber Arley Franco Cañaveral, Cali, Colombia. 15 de Julio de 2019.

7

8 Habitante de la zona céntrica de la ciudad, vivía a pocas cuadras del Teatro Municipal de Cali. Esposa de Álvaro Ramírez Sierra

9 Ahora Radio Nacional

empezó a gustarle la música clásica»[10]. Su vivencia muestra cómo la Radio es relevante en la adquisición de un gusto particular; sin embargo, en el Caso de Cali la característica principal era la asistencia a los conciertos.

Entonces en Cali, ¿cómo se creaban los gustos musicales? *Los* sentidos no solo existen como un mecanismo fisiológico que genera sensaciones, sino que «posee además una cualidad cultural la cual permite mediar entre la realidad y la experiencia» (Merleau-Ponty 1993). Es por esto por lo que la escucha depende de la «Experiencia vivida» (Merleau-Ponty 1993: 79), que conjuga los factores: social, cultural, psicológico y emocional de cada sujeto, razón por la cual una música puede ser percibida de manera distinta por dos o más personas. Así pues, el gusto se adquiere por medio de la escucha y ésta se puede analizar desde dos dimensiones: los sentidos y la percepción.

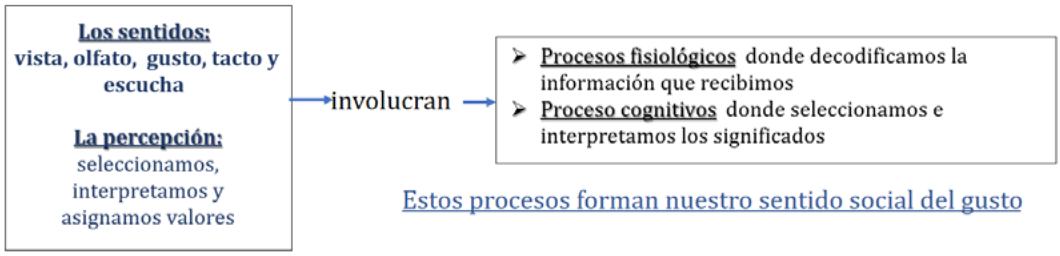


Figura N 1. Gráfica Propia

Ambos casos expresan las cualidades culturales de un sujeto y le brinda herramientas para comprender y moverse en su entorno social. Esta conjunción de los sentidos y la percepción constituyen lo que Bourdieu llamó el habitus. Al ser éste «un sistema de esquemas de producción de prácticas y un sistema de esquemas de percepción y de apreciación [de éstas]» Bordieu 2000: 134), entonces podemos afirmar que desde el Conservatorio se logra constituir un *habitus de escucha*, al modelar la manera cómo se perciben estas prácticas sinfónico-corales.

Al respeto, Alina Sandoval[11] recuerda que cuando fue estudiantes del Conservatorio, sus amigos eran estudiantes de teatro, con ellos escuchaba música de Silvio Rodríguez, Mercedes Sosa y otros cantores de la *Canción*

[10] Abadía, Leonor. Entrevistado por Faber Arley Franco Cañaveral. Cali, Colombia. 9 de octubre de 2019.

[11] Sandoval, Alina. Entrevistado por Faber Arley Franco Cañaveral. Cali, Colombia. 9 de octubre de 2019.

Social Latinoamericana[12]. Sin embargo «Prefería estudiar Beethoven en el piano. Estas otras músicas solo le gusta escucharlas»[13]. Por otra parte, la señora Leonor recuerda que su esposo, Álvaro Ramírez Sierra, admiraba a Camilo Sesto y su música. Por su parte Figueroa escuchaba musical del centro del país: Pasillos, Bambucos, Guabinas; pues sus letras creaban ese sentimiento de amor a la nación. Estos tres ejemplos demuestran que los músicos del Conservatorio también escuchaban otras músicas, pero, al momento de estudiar e interpretar preferían las músicas académicas canónicas.

Rituales socio-musicales y su espacialidad

El universo de sentido de un sujeto está íntimamente ligado al espacio que habita, los rituales forman los recuerdos y a su vez, al pasar por los sentidos, conforman al aparato perceptual que da forma a nuestra vida social. Ramiro Barrios[14] recuerda como ir al teatro le posibilitó apreciar músicas muy bellas con formato sinfónico-coral[15]. Por tanto, el encuentro en estos espacios dota a los actores de unas formas de percepción y apreciación (habitus) que les posibilita disfrutar de estas sonoridades, los encuentros los vinculan al ritual del concierto.

Pero ¿de qué hablamos cuando hablamos de ritual? Es una conducta formal prescrita, que se relaciona con la sacralidad y logra transformar el estado de las cosas (Turner 1988). Ellos recogen un «conjunto de prácticas y símbolos (ofrendas, danzas, cantos, gestos o actuaciones)»[16], repetidos a voluntad en un lugar y en un tiempo específicos por parte de sujetos relacionados culturalmente. También son «acciones simbólicas que transmiten y representan aquellos valores que mantiene cohesionada una comunidad» (Han 2020: 6).

---

[12] Movimiento de artistas y cantores quienes en la década de los sesenta y setenta y por medio de poesías y las canciones se encargaron de reivindicando el descontento de la época con las situaciones político-sociales de la región (dictaduras, autocracias y más).

[13] Sandoval, Alina. Entrevistado por Faber Arley Franco Cañaveral. Cali, Colombia. 9 de octubre de 2019.

[14] Historiador y asistente a los conciertos.

[15] Barrios, Ramiro. Entrevistado por Faber Arley Franco Cañaveral. Cali, Colombia. 8 de octubre de 2019.

[16] En: https://www.biodiversidad.gob.mx/diversidad/ceremonial-y-ritual (Acceso, 29 de junio, 2023).

En Cali el ritual tenía lugar dentro de los teatros y salas, en él participaban los músicos y el público. Los primeros, eran los encargados de llenar el escenario con melodías y colores convirtiendo el teatro en un espacio sonoro. Sus cuerpos se presentaban de una manera más formal, pues eran reducido a movimientos técnico-instrumentales. Por otro lado, el público que «asistía a los conciertos eran de las élites caleñas»[17]; su función consistía en ejercer una escucha atenta y una mirada activa, donde el cuerpo debía permanecer inmóvil en su silla durante todo el evento, pues lo que realmente importante era ejercer una función contemplativa, así el silencio era una norma indispensable para que ese ritual del concierto sucediera.

Por tanto, los rituales requieren de un espacio y un tiempo específicos para que el encuentro social se repite conforme lo decidan los sujetos. En Cali existían dos espacios que asiduamente se convirtieron en locaciones para estos encuentros. El primero, era la Sala Julio Valencia[18], en la cual se llevaban a cabo los recitales de los estudiantes del Conservatorio[19]. El segundo, era el Teatro Municipal Enrique Buenaventura[20]. En ambos lugares se tocaron y cantaron repertorios de los «grandes maestros» y eran espacios donde los asistentes se formaban en la apreciación de estas músicas centroeuropeas y lograban adquirir «el buen gusto»[21].

¿Qué sonaba en los Teatros de Cali?

Los espacios de escucha fueron determinantes para la conformación del público y la formación del gusto musical. Así, a lo largo del texto se hace referencia a «los grandes maestro», los cuales dejaron una huella significativa en la historia gracias a sus melodías, obras y los diversos formatos instrumentales.

---

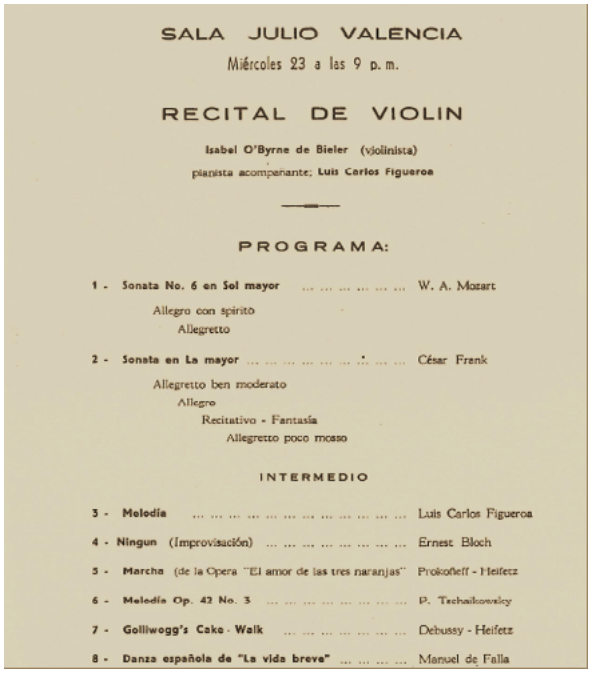
17 Abadía, Leonor. Entrevistado por Faber Arley Franco Cañaveral. Cali, Colombia. 9 de octubre de 2019.

18 Nombrada así en honor al padre de A. M, Valencia y que se encuentra al interior del Conservatorio.

19 con capacidad para 132 personas

20 Con aforo para 1039 espectadores

21 Esta categoría naturalizada en los ámbitos de formación institucional se usa para referirse a las músicas del canon centroeuropeo establecidas como superiores, por ser representativas de una serie de categorías de valores, lógicas e ideas de un grupo hegemónico de la sociedad de Cali. Eran los músicos y las agrupaciones las encargadas de acrecentar ese «buen gusto», de educar a los caleños en esa forma de apreciación.



SALA JULIO VALENCIA

Miércoles 23 a las 9 p. m.

RECITAL DE VIOLIN

Isabel O'Byrne de Bieler (violinista)

pianista acompañante: Luis Carlos Figueroa

PROGRAMA:

1 - Sonata No. 6 en Sol mayor ... W. A. Mozart

Allegro con spirito

Allegretto

2 - Sonata en La mayor ... César Frank

Allegretto ben moderato

Allegro

Recitativo - Fantasía

Allegretto poco mosso

INTERMEDIO

3 - Melodía ... Luis Carlos Figueroa

4 - Ningun (Improvisación) ... Ernest Bloch

5 - Marcha (de la Opera "El amor de las tres naranjas" Prokofieff - Heifetz

6 - Melodía Op. 42 No. 3 ... P. Tschaikowsky

7 - Golliwogg's Cake - Walk ... Debussy - Heifetz

8 - Danza española de "La vida breve" ... Manuel de Falla

Figura N2. Programa de concierto del 23 de febrero de 1966[22]

Éste programa de mano permite observar la variedad de obras y compositores que se interpretaron ese día en un formato de Piano y Violín. Éste dueto de músicos, interpretó diversos repertorios de carácter francés, con algo de Manuel de Falla (español), una obra de Tchaikovsky (ruso), entre otros. También se incluyó una obra de autoría del pianista: Figueroa. Adicionalmente, los formatos de cámara eran una constante en esta Sala de Concierto.

En lo relacionado al Canon musical, se ha pensado que es ese grupo de compositores u obras que son consideradas por los expertos como deseable, normativo y que poseen cierto grado de perfección. Ahora bien, ¿quién decide qué obras entran en el canon y cuáles no? Los músicos como artísticos poseían un reconocimiento y un capital cultural[23]que adquirían a la largo de su práctica y/o socialización en un campo determinados. Los Músicos académicos caleños se movían en un campo musical limitado, pues la mayoría se integraban a las agrupaciones del Conservatorio y los demás conformaban sus agrupaciones de cámara para seguir con su práctica artística.

Por consiguiente, la música que sonaba y se programaba con cada concierto, respondía a los gustos de los directores de cada agrupación. Abadía recuerda que «iba al teatro Julio Valencia a escuchar recitales y al Municipal a ver y escuchar música sinfónica de Beethoven, Mozart, Debussy y otros»[24]. Entonces se puede decir que el canon es una manera de entender los

[22] Isabel O'Byrne fue una violinista egresada del Conservatorio de Cali. (Acceso, 29 de junio, 2023). Ver: https://babel.banrepcultural.org/digital/api/collection/p17054coll30/id/2223/download

[23] Acumulación de un conocimiento, ya sea en el campo artístico y/o cultural, que un agente adquiere por medio de la interacción y relación con otros actores en un determinado campo social.

[24] Abadía, Leonor. Entrevistado por Faber Arley Franco Cañaveral. Cali, Colombia. 9 de octubre de 2019.

privilegios de unas músicas sobre otras. Las obras entraban o salían del canon, por aceptación o rechazo de los músicos y espectadores. Entre más sonaba una obra y el nombre del compositor aparecía frecuentemente en los programas de mano, mayor cercanía creaba el público con esta pieza musical.

Aun cuando las obras musicales pueden ocupar un espacio físico en anaqueles o archivos (como es el caso de las partituras) también ocupan un espacio invisible y asumen un «carácter interior» (Weber 1991). La música ocupa un espacio «imaginario» y su repositorio es el oído, mente y memoria de los músicos y públicos. Si la obra se revestía de la categoría de Arte, pasaba a formar parte de un «museo imaginario»[25]. El museo imaginario de las obras, usa dos términos homologables: museo e imaginario, permitiendo así entender el carácter sacro y culto que ciertos actores (músicos y públicos) le brindan a las músicas sinfónico-corales. En otras palabras, los canones musicales, bibliotecas y/o músicas que están en ese imaginario y que constantemente interpelan a los púbicos, inciden en sus gustos y la visión que unos actores sociales generan entorno a otras músicas que estén por fuera de este museo.

Conclusiones

Esta investigación permite comprender:

- Las formas relacionales del *oído social*, que se constituyen desde el Conservatorio de Cali encargadas de modelar ese «*gusto deseable*», terminan creando un «régimen aural» (Bieletto-Bueno 2019) que anulan otras músicas que no estaban cercanas a ese carácter sinfónico-coral.
- El Conservatorio de Cali logró constituir un *habitus de escucha* al modelar la manera cómo se perciben estas prácticas y estas sonoridades. Creó una ontología de la escucha alrededor de las músicas institucionales, ya que la valoración de la música se da a partir de la interpretación del mundo que nos rodea
- Los juicios de valor se creaban desde la educación perceptual que llevaba a los actores sociales a visibilizar lo sinfónico y dejar a la sombra otras músicas. Todo ello se puede ver reflejado en los testimonios de Leonor Abadía, Alina Sandoval y Luis Carlos Figueroa quienes tenían cercanía con diversos géneros, pero al final elegían esas formas académicas.

[25] Goehr, Lydia, *The Imaginary Museum of musical works: An Essay in the Philosophy of Music,* Oxford Univer. Press, New York, 1992.

- El sentido social del gusto se construye de forma relacional y se adquiere mediado por la interacción de los sujetos en un campo determinado; en el caso de Cali la interacción social y los lugares para adquirir ese habitus son el Teatro Municipal Enrique Buenaventura y la Sala Julio Valencia.
- Finalmente, los Conciertos se instauran como un ritual social que dota de sentido a los asistentes a los conciertos, configura su escucha (audición y percepción) la cual les permite generar un espacio tanto comunitario como de distinción mediado por el encuentro en cada concierto.

Referencias bibliográficas

Bieletto-Bueno, Natalia. 2019. *«Regímenes aurales a través de la escucha musical: ideologías e instituciones en el siglo XXI». El Oído pensante*. Vol.7, No.2: 111-134.

Bourdieu, Pierre. 2000. *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa.

Goehr, Lydia. 1992. *The Imaginary Museum of musical works: An Essay in the Philosophy of Music*. New York: Oxford Univer. Press.

Han, Byung-Chul. 2020 *La desaparición de los rituales: una topología del presente.* Barcelona: Herder Editoriales, S.L.

Merleau-Ponty, Maurice. 1993. *Fenomenología de la Percepción*. Buenos Aires: Edición Planeta.

Turner. Victor. 1988. *El proceso ritual: Estructura y antiestructura.* Madrid: Taurus.

Valencia, Antonio María. 2017. «Contribución al estudio de la pedagogía musical en Colombia». *Revista A.M.V. Antonio María Valencia. Instituto Departamental de bellas Artes*. N°4: 8-17.

Weber, Max. 1991. *La ética protestante y el espíritu del Capitalismo*. Puebla, México: Premia editora de Libros S.A.

Ativismo Black nos espaços urbanos do Rio de Janeiro

Micael Herschmann
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Cíntia Fernandes
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Resumo

Análise de um estudo de caso que coloca em evidência questões étnico-raciais relevantes, as quais vêm mobilizando os atores nessa metrópole. Nesse trabalho não só se analisamos parte da história de «(re)existência» da música negra carioca, mas também apresentamos parte de uma «cartografia das controvérsias» que elaboramos buscando repensar a recente atuação engajada de alguns coletivos e redes de música negra que atuam nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, especialmente aqueles articulados ao Instituto e ao Baile Black Bom, os quais vêm construindo processos de ressignificação potentes no cotidiano dessa urbe. O nosso pressuposto é o de que a atuação estético-comunicativa dessas redes musicais resilientes tem possibilitado colocar em cena tópicos de uma variada e renovada agenda de luta: que articula pautas recorrentes do movimento negro com questões sensíveis das agendas feministas e de outras minorias.

Palavras-chave: Comunicação, Música, Cidade, Ativismo.

Resumen

Análisis de un estudio de caso que destaca temas étnico-raciales relevantes, como vemos los actores movilizadores de la metrópolis. En este trabajo, no solo analizamos parte de la historia de la «(re)existencia» de la música negra en Río, sino que también presentamos parte de una «cartografía de controversias» que elaboramos buscando repensar la actuación reciente de algunos grupos y redes de música negra que actúan en las calles de la ciudad de Río de Janeiro, especialmente aquellos vinculados al Instituto y al Baile Black Bom, que vemos construyendo poderosos no-procesos cotidianos de resignificación en la ciudad. Nuestro supuesto es que el desempeño estético-comunicativo de estas resilientes redes musicales posibilita incluir en la

cena temas de una variada y renovada agenda de lucha: aquella que articula patrones recurrentes del movimiento negro con temas sensibles de las agendas feministas y otras minorías.

Palabras clave: Comunicación, Música, Ciudad, Activismo.

Micael Herschmann

Professor Titular da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRJ. E-mail: micael.herschmann@eco.ufrj.br

Cíntia Fernandes

Professora Associada da Faculdade de Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ. E-mail: cintiasan90@gmail.com

Introdução

A cidade do Rio de Janeiro faz parte do circuito turístico de megaeventos espetaculares e globalizados há muitos anos, aspectos que evidentemente estão afetando a diversidade cultural e certas dinâmicas mais fluidas e informais presentes nessa localidade. Além disso, o processo de construção de um regime menos democrático no Brasil (com a ascensão nos últimos anos de grupos de políticos associados a setores militares, conservadores e religiosos do país) vem construindo um ambiente de mais vigilância social e de menos liberdade de expressão para as minorias, agravando ainda mais esse quadro. Como interpretar essas dinâmicas culturais e a construção de imaginários tão díspares a respeito de uma mesma metrópole?

Ao buscar construir uma cartografia das controvérsias (Latour 2012), teve-se como objetivo neste artigo repensar o papel da música – no caso a negra que ocupa os espaços públicos – como vetor de transformações sociais significativas, no plano concreto ou mesmo do imaginário urbano. Desse modo, no presente artigo, parte-se do pressuposto de que, ao problematizar a trajetória de algumas expressões da «música negra» (Gilroy) que ocupam as áreas da cidade do Rio de Janeiro, será possível compreender melhor de que maneiras essas iniciativas artísticas recorrentemente oscilaram entre a criminalização e a glamourização (artistas que, de modo geral, construíram uma trajetória errática e complexa, que articula e tensiona o êxito de mercado com uma condição muitas vezes «proscrita»), produzindo resiliências cotidiano dessa urbe (Herschmann e Fernandes 2023).

Nesse sentido, o pressuposto central deste trabalho é o de que, devido à sua grande capacidade de capilaridade e mobilização social, as expressões musicais – como manifestações estéticas e políticas (Rancière 1996) – muitas vezes vêm permitindo a construção de «territorialidades sônico-musicais» (Herschmann e Fernandes 2014) que alteram continuamente o ritmo urbano, ressignificando o cotidiano, o imaginário e, em certa medida, as relações entre os atores no espaço urbano, principalmente quando esses estão presente em áreas públicas das localidades. O que se buscou sublinhar foi que, para além da «cidade dos megaeventos», espetacular e do «*branding*» territorial (na atualidade tão valorizada em vários projetos urbanos), há outra metrópole bastante popular, submersa, «que se faz também presente no cotidiano do Rio de Janeiro (urbe na qual os atores seguem construindo territorialidades que ganham sentidos heterotópicos (Léfèbvre 2013): isto é, uma cidade que é incorporada apenas perifericamente no cartão-postal» dessa localidade e que gravita em torno de microeventos de rua organizados principalmente por coletivos artísticos que atuam de forma recorrente e significativa na trama urbana.

Por conseguinte, ao atuarem nas «bordas» ou para além dos limites da «metrópole regulada» (Reia 2018), os indivíduos que imprimem ritmo às dinâmicas dessas rodas e desses microeventos gratuitos vêm produzindo com frequência «dissensualidades» (Rancière 1996). Pode-se dizer que, na qualidade de objetos/sujeitos que evidenciam «controvérsias», os atores e seus pequenos eventos musicais que ocupam os espaços públicos do Rio de Janeiro contribuem para que os pesquisadores da Teoria Ator-Rede possam abrir algumas «caixas-pretas»: quando esses seguem rastreando os atores nos seus itinerários e associações, «cartografando» determinada localidade (Latour 2012).

Assim, difundindo «partilhas do sensível» (Rancière 2005) no dia a dia, esses pequenos e médios eventos (centrados especialmente nas rodas) contribuíram para que se conformassem conjuntos de narrativas da realidade sociocultural urbana muitas vezes bastante díspares, fazendo emergir discursos que sugerem ora articulações, ora tensões sociais: enunciados que vêm ganhando especialmente visibilidade nos meios de comunicação, os quais indicam ambiguidades no tratamento dessas práticas culturais. É preciso sublinhar que partimos do pressuposto de que na contemporaneidade a articulação entre arte e política estreita-se profundamente: pode-se dizer que há um «artivismo» bastante presente nos dias atuais, o qual se constitui de certa maneira em um *zeitgeist*, caracterizando o ambiente artístico-intelectual atual. Buscou-se repensar

aqui a necessidade de reflexões e participações – mais intensas – em «tempos de urgências», isto é, em uma época em que a vida em geral está sendo profundamente afetada por inúmeros e graves desequilíbrios, precariedades, autoritarismos, vigilâncias e até extinções. Nesse contexto, chama a atenção a presença mais acentuada não só de atores «precarizados em alianças» (Butler 2018) que vêm construindo heterotopias e/ou territorialidades, mas também de «corpos remixados e hackeados» (Preciado 2018), os quais produzem tensionamentos e dissidências com o biopoder vigente. Assim, procurou-se neste trabalho analisar a atuação estético-comunicativa dessas redes musicais resilientes do artivismo negro articulado às atividades desenvolvidas pelo *Black* Bom (como baile e instituto) entre 2013 e 2021, o qual tem não só alcançado expressiva mobilização social, mas também possibilitado colocar em cena tópicos de uma variada e renovada agenda política.

O pressuposto central deste trabalho é o de que os encontros culturais organizados por grupos e coletivos realizados nas ruas do Rio – e não exclusivamente os chamados «megaeventos» que necessitam de grandes recursos e a construção de equipamentos urbanos adequados – representam uma relevante riqueza cultural e socioeconômica local, isto é, essas práticas que ocupam os espaços públicos na forma de «microeventos» musicais organizados na forma de rodas e pequenos shows – a maioria de pouca visibilidade, apesar de mobilizarem até mil pessoas por apresentação – vêm não só construindo o que chamamos de «territorialidades sônico-musicais» (Herschmann e Fernandes 2014) significativas, mas também promovendo há algum tempo uma dinâmica mais democrática nesta urbe. Nesse sentido, umas hipóteses deste trabalho é o de que, devido à sua grande capacidade de capilaridade e mobilização social, essas expressões musicais muitas vezes vêm permitindo a construção de «(re)xistências» (Fernandes 2022) e ambiências atraentes que alteram continuamente o ritmo urbano, ressignificando o cotidiano, o imaginário e, em certa medida, as relações entre os atores no espaço urbano, principalmente quando esses estão presente em áreas públicas das localidades.

Resiliência da música negra na cidade do Rio de Janeiro

Se levarmos em conta, por exemplo, a trajetória dos atores associados direta e indiretamente ao funk, samba, hip hop, jongo e outros gêneros da chamada *música negra* que historicamente ocupam os espaços públicos dessa metrópole, constata-se que a maioria dessas manifestações e encontros são em geral protagonizados por uma população pobre local e que nem sempre

contaram para a sua realização de apoio ou autorização do poder público para serem realizados. Ao se buscar construir uma «cartografia das controvérsias» (Latour 2012), teve-se como objetivo nesse estudo repensar o papel da música negra como vetor de transformações sociais significativas, seja no plano concreto ou mesmo do imaginário urbano. Não teremos condições de tratar aqui dessas questões, mas artistas e grupos sociais associados a gêneros da música black muitas vezes constroem uma trajetória pública errática na cena musical brasileira, que articula e tensiona o glamour e êxito de mercado com uma condição, muitas vezes, proscrita e marginal.

Assim, pode-se dizer que, talvez por sua longevidade na história cultural brasileira, o gênero musical do samba e suas rodas – organizadas em espaços públicos e híbridos da cidade – exemplifiquem essas ambiguidades. Mesmo depois da sua consagração no imaginário popular e até no panteão nacional, as rodas de samba, com grande frequência, continuaram sofrendo diversas sanções dos agentes de segurança pública. Outro gênero musical que tem sofrido dinâmicas similares persecutórias foi o funk carioca. Esta manifestação cultural vem sendo proscrita na grande imprensa e pelos segmentos conservadores da população há aproximadamente três décadas: não apenas por sua suposta associação com o crime organizado da cidade, mas também pelo ambiente gerado nos eventos que em geral é considerado excessivamente erotizado. E, portanto, suas festas vêm sendo coibidas por seus supostos «efeitos nocivos» sobre os jovens pobres da urbe. E, finalmente, destaca-se aqui um último exemplo: o do mundo do hip hop. Apesar de algumas importantes conquistas alcançadas nos últimos anos, inúmeros integrantes dessa cena cultural queixam-se – com frequência – de que eles não somente sofrem preconceitos e violências policiais, aspecto que dificulta a organização das rodas e festas, mesmo aquelas que possuem alvarás (Herschmann e Fernandes 2023). A conturbada e rica história da música negra na cidade do Rio de Janeiro, traz à tona o debate sobre o *direito à cidade* (Léfèbvre 2015) e ao lazer, os quais vêm sendo negados à maioria da população local, a qual é também a mais pobre, negra e mestiça.

Black Bom: do instituto ao baile

A pesquisa empírica e cartográfica realizada acompanhou a atuação de coletivos e redes musicais na região da Pequena África (no Centro da cidade do Rio) privilegiou na sua análise a vivência e experiência corporal em torno da música. Um dos estudos de caso de destaque dessa pesquisa foi justamente o da rede e coletivos associados ao Baile Black Bom, muito popular na cidade do Rio, desde a sua criação em 2013.

O *Baile Black Bom* foi criado inicialmente com a proposta de relembrar os antigos bailes de charme e de *black* dos anos de 1970. Assim, mesclando antigos sucessos com novos hits e remixes criados pelos DJs e integrantes da banda «Consciência Tranquila» esse evento se consolidou como um espaço relevante da cena black carioca. Com o passar dos anos os bailes passaram a congregar gêneros mais contemporâneos (tais como hip hop, funk e trap), bem como outras atividades (para além do que envolve diretamente os concertos): passaram inclusive a promover feiras de artesanato e oficinas de afroempreendedorismo. Ao mesmo tempo, vale salientar que a proposta dessa rede (desde o início) era não só promover uma ocupação étnica do espaço público, mas também celebrar e dar visibilidade a um estilo afro (especialmente a partir do consumo musical da *black music* brasileira e internacional). Aliás, essa ressignificação do espaço em um «lugar» – em «espaços afetivos», «espaços do acontecer solidário» (Santos 2002) – redefine usos e gera valores de múltiplas naturezas, como culturais, antropológicos e socioeconômicos, a partir dos quais se pressupõem variadas existências culturais.

No que se refere à sonoridade, há no Baile Black Bom algumas continuidades relevantes que vale a pena sublinhar. Segundo a grande maioria dos frequentadores ali de modo geral toca-se música negra propícia para dançar. Assim, é possível observar tanto durante os dois *sets* do show ao vivo do grupo quanto na música executada pelos DJs convidados (alguns, como DJ Flash, DJ Tammy e DJ Julio Rodrigues, estão frequentemente participando do Baile) que o repertório é bastante variado, e se toca músicas de artistas e bandas brasileiras (Jorge Ben Jor, Tim Maia, Sandra de Sá, Gerson King Combo, Wilson Simoninha, Racionais MC's, entre outros sempre lembrados) e estrangeiras (Aretha Franklin, Jackson Five, Marvin Gaye e James Brown são geralmente referenciados) associadas a gêneros musicais diversos. Esse repertório é dançado no Baile quase sempre de forma coletiva, quase todos que dançam realizam uma coreografia harmoniosa que envolve aqueles que «estão na pista». Nesse sentido, pode-se dizer que os bailes Black podem ser compreendidos como resultado de estratégias de «reconversão cultural» (Yúdice 1997). Adotada mediante um sistema marcado pela globalização econômica e mundialização cultural, a reconversão cultural possibilita que os sujeitos passem a desenvolver novas práticas, habilidades e linguagens para sua reinserção em novas condições de produção, de consumo e de sociabilidade. Assim, as ações que caracterizaram o fenômeno não podem ser interpretadas apenas como atos de «resistência». As nuances criativas e reconfigurações identitárias marcadas pelo consumo embasavam uma série de

ações que apontavam para um potencial provocador, subversivo e contraditório das políticas culturais pautadas pelo seu «estilo de vida» (Herschmann 2013), que atravessavam e recortavam fronteiras de classe e raça.

Em conversas com as lideranças do coletivo essas assinalaram que a partir de 2016 – em função da enorme crise da área cultural vivida no Brasil e a crescente dificuldade em conseguir autorizações da prefeitura para realizar seus eventos nas ruas – essa rede de coletivos que organiza o Black Bom se viu obrigada a repensar e a colocar em prática novas estratégias, visando a sobrevivência e continuidades das suas atividades. Assim, esses atores dão uma guinada e resolvem: não só passar a ocupar preferencialmente espaços híbridos de fundações, institutos e museus com eventos gratuitos, mas também investir na criação do *Instituto Black Bom*. Assim, esse coletivo passa a investir: na organização de um espaço de co-working na sede do Instituto, e se dedicam a desenvolver oficinas direcionadas ao afroempreendedorismo para as comunidades pobres da cidade; e, finalmente, passa a agenciar e apoiar as carreiras de outros grupos musicais, abrindo espaços para esses artistas nos seus eventos. Portanto, foi possível constatar mudanças nas «táticas e astúcias» (De Certeau 1995) dessas redes de coletivos: que passaram a protagonizar um conjunto de iniciativas que articulam arte, políticas afirmativas e economia solidária.

Como foi possível constatar no trabalho empírico realizado junto ao Black Bom – seja nas dinâmicas que envolve os bailes ou o dia a dia do instituto –, esses atores podem ser relacionados a uma larga tradição de ocupação cultural de rua que tem sido promovida através do agenciamento da música negra. Tal como ocorreu com as rodas de samba e de hip-hop e também com as festas e bailes de funk: o Black Bom vem enfrentando uma dinâmica que, por um lado, glamouriza e valoriza em alguns momentos a atuação desses atores; e, por outro, produzem narrativas e necropolíticas que dificultam a realização de suas atividades. Nesse sentido, como já foi mencionado anteriormente, o Black Bom é mais um estudo de caso que sugere a atuação resiliente da música negra na cidade do Rio. Resumidamente, pode-se dizer que o que nos chamou a atenção neste estudo de caso foi especialmente:

- Não só a construção de práticas ativistas construídas em torno da articulação entre gêneros musicais, corpos performados – boa parte deles não só não-binários, mas também sintonizados com a agenda de luta do universo LBGTQIA+ – e uma *moda black*, as quais privilegiam os elementos diaspóricos e emblemáticos do chamado «Atlântico Negro» (Gilroy 2001).
- Possível notar uma crescente preocupação desse coletivo em ampliar – de forma interseccional – a agenda do movimento negro: incorporando

a agenda de luta feminista e de outras minorias (LBGTQIA+). Isso se reflete de forma muito clara no conteúdo das músicas privilegiadas nas festas, nas tendências da moda black (que são ofertadas na feirinha dos afroempreendedores) e na dança e performance entronizada pelos frequentadores.

- Que este é mais um estudo de caso que sugere a «(re)existência» desses coletivos e redes que agenciam a música negra na cidade do Rio (Herschmann e Fernandes 2023).

Antes de finalizarmos, gostaríamos de sublinhar que consideramos o «ativismo musical» desses atores como um compromisso especialmente com a valorização de identificações raciais e de (pós) gênero que na contemporaneidade atualizam a luta pela inclusão social e democratização do acesso aos espaços e à vida cultural da cidade do Rio.

Referências bibliográficas

Butler, Judith. 2018. *Corpos em aliança e a política das ruas,* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

De Certeau, Michel. 1995. *A Invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes.

Fernandes, Cíntia S. *et al*. (orgs.). 2022. *Artivismos Urbanos*. Porto Alegre: Ed. Sulina.

Gilroy, Paul. 2001. *O Atlântico Negro.* São Paulo: Ed. 34.

Herschmann, Micael. 2013. «Cenas, Circuitos e Territorialidades Sônico-Musicais» En Janotti Jr, Jeder; Sá, Simone P. (orgs), *Cenas Musicais*. Guararema: Anadarco.

Herschmann, Micael; Fernandes, Cíntia S. 2014. *Música nas ruas do Rio de Janeiro*. São Paulo: Ed. Intercom.

_____. 2023. *A força movente da Música*. Porto Alegre: 2023.

Preciado, Paul B. 2018. *Testo Junkie*. São Paulo: N1-Edições.

Latour, Bruno. 2012. *Reagregando o social*. Salvador: EDUFBA.

Léfèbvre, Henri. 2015. *O direito à cidade*, São Paulo: Centauro.

Rancière, Jacques. 1996. *O desentendimento*. São Paulo: Ed. 34.

_____. 2005. *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed. 34.

Reia, Jhessica, Herschmann, Micael, e Fernandes, C.ínatia. 2018. Entre regulações e táticas: músicas nas ruas da cidade do Rio de Janeiro. *Revista FAMECOS*, Vol.*25*, No.3. https://doi.org/10.15448/1980-3729.2018.3.30608

Santos, Milton. 2002. *A natureza do Espaço,* São Paulo: EDUSP.

Yúdice, George. 1997. «A funkificação do Rio» en Herschmann, Micael (org), *Abalando os anos 90*, Rio de Janeiro: Rocco.

Del Barrio Popular a la Ciudad Imaginada: Identidades, territorialidad y activismos de la cultura salsera en Santiago de Cali

Alejandro Ulloa Sanmiguel
Universidad del Valle, Cali

Resumen

La ponencia explica el concepto de Salseridad y alude a la resignificación de la música salsa en escenarios específicos. Destaca entre ellos las audiciones realizadas en barrios y calles de Cali, como una forma de construcción de ciudadanía mediante la apropiación pacífica y democrática del espacio público donde convergen la fiesta y el baile, y la manifestación política en coyunturas críticas. La autogestión, la movilización y el activismo fortalecen los vínculos y el sentido de pertenencia. A través de estas prácticas se consolidan comunidades acústicas y agencias sónicas que expresan la diversidad cultural, la subjetividad y una forma específica de identidad construida en torno a dicha expresión sonora: la Salseridad.

Palabras clave: audiciones, salsa, democracia, espacio público, identidad

Resumo

A apresentação explica o conceito de Salseridad e faz alusão à redefinição da salsa em ambientes específicos. Entre eles, destacam-se as audições realizadas em bairros e ruas de Cali, como forma de construção da cidadania por meio da apropriação pacífica e democrática do espaço público onde convergem festas e bailes, e manifestações políticas em momentos críticos. Autogestão, mobilização e ativismo fortalecem vínculos e o sentimento de pertencimento. Por meio dessas práticas, consolidam-se comunidades acústicas e agências sonicas que expressam a diversidade cultural, a subjetividade e uma forma específica de identidade construída em torno dessa expressão sonora: la Salseridad.

Palavras-chave: audições, salsa, democracia, espaço público, identidade

Alejandro Ulloa Sanmiguel

Antropólogo. Profesor Escuela de Comunicación Social – Universidad del Valle, Cali Colombia. Programa de investigación salsa barrio cultura Grupo de investigación Palo de mango. E-mail: alejandro.ulloa@correounivalle.edu.co

Caracterizar un tipo de «experiencias sonoras-musicales –urbanas» es el propósito de esta ponencia para reflexionar desde una perspectiva antropológica sobre las relaciones entre ciudad, identidad y participación democrática, desplegadas en torno a las audiciones y el baile de salsa programadas por diversos colectivos de melómanos y coleccionistas de esta música, localizados en algunos barrios populares de Cali. Se trata de un conjunto de prácticas realizadas en espacios públicos (plazas, parques y calles) que configuran «territorialidades sónico-musicales» (Herschmann y Fernandes, 2014). Entendemos como tales, espacios practicados, no sólo físicos sino simbólicos, marcados por la presencia ostensible de la música salsa y su baile, disfrutados colectivamente. En los casos analizados para esta ponencia pueden ir de 50 o 100 personas hasta 3.000 o 5.000 según la convocatoria de los organizadores. En la medida en que estos encuentros son recurrentes y sistemáticos, se van conformando «comunidades acústicas», que agencian el gusto y el placer por la salsa – incluido el baile- y van dejando huella en los participantes. Pero no se trata solo de la música en vivo y en directo sino de una sonoridad mediada por las tecnologías del sonido, ya sea el disco de larga duración, el cd, la música grabada en una USB o el video en YouTube. La mediación tecnológica condiciona la escucha y determina el predominio de unos de los sentidos sobre los demás, en este caso el oído y la audición. Mientras con la música en vivo los receptores dirigen la atención por medio de la vista a la interpretación vocal, y a la ejecución instrumental, en la audición mediada tecnológicamente prevalece el oído, y la vista pasa a un segundo plano, con excepción del video que, dependiendo de la calidad de la imagen, y del sonido, puede captar la atención o no. Es decir, el descentramiento de la vista, que marca la diferencia, determina un modo de escucha y participación también distinta. Pero, antes que ocuparnos de las propiedades físicas del sonido y sus combinaciones en la creación musical, nos interesa comprender «las relaciones entre sonoridades musicales, lugares, memorias, identidades y sentidos de pertenencia» como parte de «la dimensión sensible de la escucha», según lo plantea Natalia Bieletto (2020: 12-13).

En el caso de Cali, la ejecución en vivo se restringe al uso de la campana y su titicó, el uso del güiro y de las maracas, instrumentos que suelen llevar muchos melómanos para sentirse músicos por un momento y participar no sólo como espectadores. El toque simultáneo y en grandes proporciones de los fraseos de los idiófonos y la campana – si se hace bien – produce una atmósfera envolvente y excitante para quienes están en la misma onda, aunque para los que están por fuera puede ser sólo ruido. Si admitimos «la música como una vibración que nos mueve y nos vincula», creemos que «esos sonidos - en tanto experiencias vibratorias - transforman el espacio en sus dimensiones acústicas, sociales, afectivas, físicas y perceptuales» (Bieletto 2020: 12-13).

Comunidades acústicas y agencias sónicas - Subjetividad e identidad

Si reconocemos la existencia de esas nuevas comunidades acústicas y las agencias sónicas que protagonizan, nos preguntamos: ¿cómo tales comunidades y agencias transforman los espacios, los dotan de sentido y los resignifican, en tanto experiencia sensorial, afectiva y perceptual? Indagamos cómo estas comunidades y sus agencias remiten a contextos sociales, trayectorias individuales, gustos, memorias personales y colectivas, y cómo se produce la articulación entre espacio público, música y escucha para configurar otras formas de subjetividad y de identidad gestadas en torno a una expresión musical. En las entrevistas realizadas para esta investigación, a diferentes personas en una docena de audiciones públicas, a lo largo de varios años, todas se identificaron como «salseros de tiempo completo», «salseros de la mata» y «rumberos de toda la vida». En sus declaraciones, al indagar por su experiencia y participación en las audiciones, lo primero que aparece es un relato del evento. En la narrativa sobre el mismo se incluyen juicios de valor sobre lo «emocionante que fue, o es, estar allí...» «sentir esa energía, poder bailar espontáneamente, solo o acompañado...», «sentirse pleno, vibrar en la misma onda con muchas personas en el mismo tiempo y lugar...», «conocer un poco de la ciudad que se está descubriendo...» Estos y otros testimonios, levantados en el trabajo de campo, dan cuenta de una percepción placentera y memorable, que no sólo registra información sobre los hechos, sino que los liga directamente con la emocionalidad, los sentimientos y el placer. Es decir, con la subjetividad y una forma específica de identidad, por su pertenencia explícita a una comunidad unida por la salsa. Así lo describió la etnomusicóloga Lise Waxer en una de las audiciones a la que asistió como parte de su investigación etnográfica, en Cali, cuando realizaba su tesis doctoral para la universidad de Chicago:

... He conocido comunidades de coleccionistas en Canadá, Nueva York, Chicago y otras partes, pero no hay nada como lo que he visto aquí en Cali... La respuesta de la gente es muy diferente. Hay menos proteccionismo, egos... Lo que veo es que aquí la gente está interesada en compartir la música con los amigos y el público... [1]

Audiciones y cultura salsera en el espacio público

Además de las audiciones en el espacio público, el baile es otra práctica fundamental que en Cali tiene un valor suigéneris, no sólo porque los ritmos que constituyen la salsa convocan al movimiento corporal, individual o en pareja, sino porque en esta ciudad se ha desarrollado un modo particular de bailarla, un estilo elaborado y complejo, distinto a cómo se baila en Nueva York, Puerto Rico, Cuba o incluso en otras ciudades colombianas.

Las prácticas desarrolladas por los colectivos salseros en Cali van desde la organización autónoma de cada audición, por parte de los gestores que lideran la escena en los barrios, hasta la producción del evento que implica la logística, la convocatoria a melómanos y coleccionistas que participan con sus discos, su memoria y sus saberes. Una convocatoria que empieza por el vecindario y las redes sociales y se extiende a otros colectivos urbanos, incluidos músicos, bailarines, realizadores audiovisuales, investigadores, programadores radiales, además de turistas y público en general que asiste para disfrutar de un sano esparcimiento al aire libre, en un entorno pacífico, aún en medio de tanta violencia como la que viven la ciudad y el país. Sin necesidad de mediar un discurso político, ni teórico «culturalista», en los colectivos que convocan, sí hay unas formas de democracia directa en su activismo musical, evidente en la gestión que implementan, en la consecución de los recursos, en la realización de los eventos, en la participación de los asistentes y en el aporte que desde su lugar de enunciación hacen a la *Salseridad,* (Ulloa 2020). Defino La Salseridad como una configuración cultural constituida históricamente con sus prácticas y sus espacios, sus actores, discursos y representaciones en torno a la música salsa y sus significados (la producción musical, la interpretación, la difusión y reproducción por diferentes medios, las audiciones, el baile, el coleccionismo, la producción de los espectáculos...). Una configuración de carácter transnacional, concebida no como una esencia sino como un proceso con sus logros y realizaciones, pero también con sus conflictos y tensiones internas.

---

[1] Lise Waxer, Alejandro Ulloa, Parque de la música, Cali, Diciembre 1994. (Acceso, 29 de junio, 2023). http://cms.univalle.edu.co/caliculturasalsera/multimedia/bootstrap/#

Como tal, está presente a través de sus rituales de consumo, simbologías y saberes, en distintas ciudades de América Latina y el Caribe, al igual que entre sectores de la diáspora latinoamericaribeña en otras urbes norteamericanas o en metrópolis europeas. Una configuración siempre en movimiento, que, en cada ciudad, tiene recorridos y rasgos específicos. En Cali, esta dinámica surge como una cultura musical urbana y contemporánea resultado de un proceso histórico de apropiación, transformación y resignificación que los salseros caleños hicieron de un complejo musical producido entre Nueva York y Puerto Rico, al que adoptaron como si fuera propio.[2]

Ahora bien, la Salseridad corresponde por un lado a una serie de prácticas y por otro a una formación discursiva que entrelaza relatos sobre la identidad, la cultura popular, las políticas públicas y el patrimonio inmaterial, como es concebido desde la Unesco y las instituciones cada vez más involucradas. El discurso político culturalista aparece en la medida en que la institucionalidad hace presencia en la discusión pública y es parte del proceso.[3] Cada una de tales narrativas abarca a su vez otros discursos, provenientes de diversas miradas sobre el fenómeno. Así por ejemplo la perspectiva de los músicos sobre la Salseridad difiere de la de los bailarines, pues para aquellos no puede haber baile sin la música que los emplaza, mientras para los bailarines, la ciudad fue considerada «Capital mundial de la salsa» gracias a ellos y no a los músicos. Los coleccionistas por su parte argumentan que ellos tienen la memoria musical y discográfica de la salsa, acumulada en grandes colecciones de vinilo y acetato; y que, gracias a su labor difusionista, al compartirla en espacios públicos, sigue escuchándose y bailándose por las nuevas generaciones que han heredado ese patrimonio. Ahora bien, ¿Qué los une por encima de las diferencias? En las entrevistas y el trabajo de campo realizado con ellos en distintos escenarios, todos coinciden en un explícito sentido de pertenencia con respecto a la ciudad, y al barrio, en un sentido genérico – entiéndase el barrio popular, simbólicamente asociado a esta expresión sonora – y particularmente a tal o cual barrio de donde proceden los melómanos y demás actores.

---

[2] Para más información sobre este proceso, ver A. Ulloa *La Salsa en Cali (1992)*; *La salsa en discusión: Música popular e historia cultural (2009)*; *Mi segunda piel. La pinta y el vestuario en el baile de la salsa en Cali. Una historia social del baile (2015)*; y plataforma digital *salsabarriocultura.univalle.edu.co*. (Acceso, 29 de junio, 2023).

[3] La participación institucional se intensificó a partir del 2007, cuando la administración municipal reconoció la salsa como patrimonio cultural de la ciudad. En el 2022, es admitida por el Ministerio de Cultura como patrimonio cultural inmaterial de la nación. Actualmente, se está construyendo el plan especial de salvaguarda (PES) para los próximos 5 años.

Figura 1. Audio – Afiche Convocatoria barrio Floralia 33 años.

Cultura salsera y activismo político

Desde mediados de los años 70 ese complejo de prácticas en Cali dio lugar a una de las narrativas más importantes sobre esta ciudad, considerada como «Capital mundial de la salsa». Se generó así un discurso identitario que ha servido para activar la economía local y el turismo, como signo de promoción internacional de esta urbe a partir de un imaginario sobre la memoria musical de la salsa. Dicho discurso, coexiste con otras representaciones sobre Cali, como cuna del narcotráfico y ciudad violenta - sede de uno de los dos carteles más importantes del mundo en las décadas de 1980 y 1990-. Y recientemente, «capital de la resistencia» en Colombia, imaginario gestado a raíz de los acontecimientos del paro nacional de noviembre del 2019 y del estallido social ocurrido entre abril y junio de 2021, que la aproximan al concepto de «ciudades rebeldes» (Harvey 2014). En esas coyunturas, varias manifestaciones de la Salseridad se vivieron intensamente cuando miles de salseros -no solo jóvenes- de diferentes estratos sociales, se volcaron a las calles en un hecho que era a la vez explícitamente musical y político.

Figura 2. Afiche de la convocatoria al paro de noviembre 2019

Es evidente la articulación entre arte y política. Pero no se trata, en este caso, del contenido manifiesto de una música que denuncia la injusticia, rechaza el establecimiento, acusa a las elites o promueve una ideología. Se trata del uso circunstancial y recontextualizado de una sonoridad creada décadas atrás sin ninguna connotación política, sino para el divertimento y el placer a través del baile. Se trata de un uso imprevisto tanto por los artistas que crearon las canciones, como por la industria que las produjo con un propósito mercantil. Al valerse deliberadamente de la salsa en la movilización, los actores sociales la resignifican. Y aunque aparece como algo espontáneo, tiene largos antecedentes en otros espacios y otras prácticas donde predomina este ritmo: la fiesta familiar, la verbena del barrio, la salsoteca y las audiciones públicas y privadas.

En ese agenciamiento, dicha manifestación de cultura urbana es dinamizada por una comunidad de «salseros de la mata», una especie de familia extendida, con sus conflictos y tensiones internas, propios de toda forma de sociabilidad, pero cohesionada emocional y afectivamente por su pasión en torno a esta música y el baile a través de los cuales se expresa una sensibilidad y un estilo de vida. Y lo logra mediante activismos musicales (Rocha e Postinguel 2020), que constituyen un modo particular de construcción de ciudadanía. En la medida en que se yuxtapone a otras culturas musicales urbanas contemporáneas (hip-hop, rock, techno, reggaetón...) con las que se disputa la hegemonía, es también otra forma de «hacer ciudad» (Agier 2015), en la vida actual de Santiago de Cali.

Las prácticas de la Salseridad y la formación discursiva inherente a ellas articulan diferentes procesos, algunos de más larga duración que otros. Procesos espaciales (afirmación e identidad del barrio como en el caso de Floralia, Siloé o del distrito de Aguablanca); procesos étnico-sociales y culturales e identitarios caracterizados por la fuerte presencia de los afrocolombianos, sobre todo quienes se identifican como salseros, lo cual implica el reconocimiento de un cierto modo de ser y una actitud frente a la vida, marcada por la estrecha relación con esta expresión musical.

La múltiple existencia sensorial de la Salseridad contribuye al ámbito de la interculturalidad que en Cali cuenta con otros actores protagonistas, sin que haya entre ellos rivalidades extremas que impidan los acercamientos básicos para vivir en paz, al menos en los encuentros compartidos en el espacio público. Y esa experiencia de reconocimiento y participación directa, es, claramente, una experiencia democrática que vale la alegría vivir, teniendo en cuenta que el espacio público también es construido socialmente por los usos que se hacen de él, en la fiesta y la verbena, en la ocupación con el arte, en la movilización rebelde y anti sistémica.

Finalmente, lo descrito en esta ponencia nos ayuda a comprender el papel de las comunidades acústicas, sus agencias y las experiencias de la escucha compartidas en el espacio público, al crear y afirmar territorios sónicos urbanos. Es decir, escenarios de encuentro intersubjetivo y movilización – no solo política - que contribuyen a la construcción de la ciudad que habitamos y de la ciudad que nos habita interiormente.

Referencias bibliográficas

Agier, Michel. 2015. «Do direito à cidade ao fazer-cidade: o antropólogo, a margem e o centro», *Mana*, Rio de Janeiro. Vol.21, No.3: 483-498. https://doi.org/10.1590/0104-93132015v21n3p483

Bieletto, Natalia. 2020. *Ciudades Vibrantes Sonido y experiencia aural urbana en América Latina*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Mayor.

Harvey, David. 2014. *Ciudades rebeldes*. São Paulo: Martins Fontes.

Herschmann, Micael; Fernandes, Cíntia S. 2014. *Música Nas Ruas Do Rio De Janeiro*. São Paulo: Ed. Intercom.

Rocha, Rose De M. y Postinguel, Danilo. 2020. *Ways of Living and Engaging in The City of São Paulo: Local and Global in The Narratives and Youth Practices of School of Activism*, En: Pereira, Cláudia. (Org.). *Brazilian Youth: Global Trends and Local Perspectives*. Londres: Routledge.

Ulloa, Alejandro. 2020.. *La salsa en tiempos de nieve La conexión latina Cali Nueva York 1975 – 2000*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.

Cumbia feminista: transformaciones en los usos y apropiaciones de la cumbia: un análisis a partir de videoclips

Daniela Novick
Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires

Resumen

El objetivo es realizar un breve análisis de videoclips seleccionados de un grupo de artistas agrupadas por su activismo en movimientos feministas. Comenzaremos presentando las trayectorias de las músicas y describiremos algunos videoclips indagando en sus elementos formales y sus representaciones, con foco en algunos aspectos tales como las identidades genéricas y los vínculos sexo-afectivos.

Palabras clave: cumbia, género, sexualidades.

Resumo

O objetivo é realizar uma breve análise dos videoclipes de uma turma de artistas escolhidas pelo seu ativismo vinculado com os movimentos feministas. Apresentaremos as trajetórias das músicas e descreveremos alguns dos videoclipes analisando os elementos formais e suas representações, com foco em certos tópicos como as identidades genéricas e os vínculos sexo-afetivos.

Palavras-chave: cumbia, gênero, sexualidades.

Daniela Novick

Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Magíster en Comunicación y Cultura (UBA), Licenciada y Profesora en Ciencias de la Comunicación (UBA) y Diplomada en Gestión y Enseñanza del Español (FLACSO). Interesada en el campo de géneros y sexualidades con el cruce de la cultura popular y masiva. Actualmente, profesional técnica en procesos de acreditación de carreras de grado y docente del nivel superior.
E-mail: danielajnovick@gmail.com

Introducción

A partir del año 2015, con la primera manifestación feminista masiva, convocada por redes sociales, comenzó un proceso de profundas transformaciones en los modos de los activismos de género, que tenían larga data en el país, pero que no llegaba a grandes niveles de masividad como sucedió a partir de ese momento (Liska 2017). Esto provocó una multiplicación de modos de entender el feminismo de un modo plural y flexible. Las mujeres, identidades genéricas disidentes y personas que se reconocían como parte de estos movimientos comenzaron a cuestionar y transformar diferentes campos llevando debates, demandas y discursos vinculados al feminismo. El campo musical fue uno de estos espacios que se vio atravesado por estos activismos (Liska, Silba y Spataro 2018: 114-115).

Esta ponencia se propone presentar ciertos hallazgos[1] a los que llegamos al indagar de qué modo este contexto histórico atravesó un género musical en particular, muy popular en Argentina: la cumbia. Particularmente, identifiqué la conformación de una escena musical que denominé *cumbia feminista* por ser una producción musical asociada a discursos y políticas de género y sexualidad que performaban discursos de los movimientos feministas.

Para analizar este fenómeno tomamos como objeto empírico tres casos de orígenes muy diversos pero que confluían en la cumbia. Estas músicas son parte de la escena de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y participan en eventos autodenominados feministas. Tanto en sus espacios de circulación como en sus producciones musicales y en las entrevistas que brindan en medios de comunicación es posible reconocer en sus discursos un vínculo con el activismo feminista (Novick 2022a). Así, el trabajo empírico fue realizado en primer lugar con una banda de cumbia de mujeres denominada Kumbia Queers; con la cantante y compositora Miss Bolivia; y con Tita Print, cantante e instrumentista. Aunque son originarias de la escena porteña también participan en festivales y presentaciones nacionales e internacionales. Si bien cada una presenta un estilo singular, tanto musical como estético, es posible reconocer a la cumbia como una de sus sonoridades expresivas identificatoria que permiten colocarlas en serie. Este es dato es particularmente relevante dado que este género musical fue históricamente cuestionado por su falta de mujeres músicas en sus bandas reconocidas y las letras de las canciones

[1] Este proceso investigativo es parte del trabajo de mi tesis de Maestría de Comunicación y Cultura de la Universidad de Buenos Aires *De «cumbia nena» a cumbia feminista: transformaciones en los usos y apropiaciones de la cumbia,* dirigida por la Dra. Malvina Silba y la Dra. Mercedes Liska.

fueron leídas como misóginas, especialmente en la variante de la cumbia villera (Silva y Sparato 2016).

Si bien se tomaran alguna de las líricas para el análisis, dado que esto fue abordado en otros trabajos (Novick 2022), en esta ponencia focalizaremos en la producción musical de las artistas de la escena cumbiera feminista a partir de unos videoclips seleccionados.[2] Esto nos permitirá profundizar en ciertos interrogantes para poner en discusión: ¿De qué modo la tematización de cuestiones de género y sexualidad se observa en las producciones musicales? ¿Cómo son los vínculos sexo afectivos que se encuentran presentes? ¿Qué identidades genéricas y corporalidades se encuentras representadas?

Los videoclips fueron abordados como productos mediáticos entendidos dentro de una compleja red socio-semiótica (Janotti y Soares 2008). Estos aportes de la semiótica permitieron dar cuenta de los elementos retóricos, temáticos y enunciativos (Steimberg 1993), es decir, los aspectos formales, el contenido sobre lo que se habla y la situación comunicacional que se construye como efecto de sentido, respectivamente. Esto posibilitó recuperar las representaciones presentes, entendidas como prácticas significativas (Hall 2010).

Kumbia Queers: cumbia punk y desopilante

Con una fuerte influencia punk de sus orígenes, en 2007 surgió el proyecto de Kumbia Queers con cinco músicas: Ali Gua Gua (Ali Gardoski) en voz y güiro (quien dejó la banda en el 2015); Juana Chang en voz y charango; Pat Combat Rocker (Patricia Pietrafesa) en bajo; Inesphektor (Inés Laurencena) en batería y percusión, Pila Zombie (Pilar Arrese) en guitarra y Flor Linyera (Florencia Lliteras) en el teclado. Cuentan con una trayectoria musical que suma cinco discos: Kumbia Nena! (2007), La gran estafa del tropipunk (2010), Pecados tropicales (2014), Canta y no llores (2015), y La oscuridad bailable (2019). En cuanto a la producción audiovisual, en el canal de Youtube oficial de Kumbia Queers[3] hay 30 videos, de los cuales 12 son videoclips de las canciones, en su mayoría, de una producción casera y de bajo costo.

Una de las canciones del primer álbum *Kumbia Nena!*, «Chica de calendario» cuenta con un videoclip protagonizado por Alejandra Bogue, una mujer trans conductora en la televisión mexicana, que además de poner otro tipo de

[2] Los materiales trabajados datan del 2007 hasta marzo del 2020, fecha en la que finalizó el trabajo de campo.

[3] Canal Oficial de Youtube Kumbia Queers. https://www.youtube.com/user/kumbia-queers (Acceso, 29 de junio, 2023).

feminidad en escena le da el toque humorístico y sarcástico, característico de la banda, ya que se corre de los cánones hegemónicos de belleza de una típica chica de calendario.

Imagen 1: Adaptada del videoclip *Chica de Calendario.*[4]

El segundo de sus discos *La gran estafa del Tropipunk*[5] producido por Pablo Lescano, referente de la cumbia villera, tiene una sonoridad cumbiera que a través del uso de los teclados y los coros provoca una fuerte referencialidad a ese tipo de cumbia. Aquí, continúan las canciones sobre las peripecias de los vínculos sexo afectivos y en este trabajo podemos encontrar algunos tópicos clásicos de las canciones románticas, es decir, «que hablan de amor, de pasión, del encuentro, de la felicidad en la realización amorosa, del ser amado, y también de los percances del sentimiento amoroso, como de su imposibilidad, la desilusión, los celos, la traición y el sufrimiento» (Pereira 2016: 26).

El tercer disco fue lanzado en el 2012 con Horario Invertido Records bajo el título de *Pecados tropicales* como un guiño a la obra de Manuel Puig. Una de las canciones que se destacan es «Gascón» dado que el desamor se torna más serio. El videoclip de esta canción sigue la apuesta por poner en escena corporalidades que no condicen con los cánones de belleza hegemónicos, dado que la protagonista es una mujer con su cara transformada por tatuajes y aros.

Imagen 2: Adaptada del videoclip *Gascón.*[6]

[4] Tomado de Kumbia Queers (2011, 5 de diciembre) *Kumbia Queers - Chica de Calendario* [video]. Youtube. https://youtu.be/PhYJBvVTkVk (Acceso, 29 de junio, 2023).

[5] El título es un guiño al álbum *La gran estafa del rock'n roll* de Sex Pistols.

[6] Tomado de Kumbia Queers (2014, 10 de enero) *Kumbia Queers - GASCON* [video]. (Acceso, 29 de junio, 2023). Youtube. https://youtu.be/xpl8tMOfMFU

Por otro lado, en *Canta y no llores* es el cuarto disco del año 2015 con el sello discográfico propio. La banda graba ya sin Ali Gua Gua[7] y en este álbum encontramos un tono más serio para las temáticas sociales. Esto se observa en «Que todos sepan mi sufrir»[8] que trata sobre la lucha en contra de la violencia de las mujeres: «Que tarde me di cuenta de que el amor/no tiene que doler, no es como vos decís/no más maltrato, no más violencia. /Voy a decir lo que tengo que decir/ porque si callo me quemo/ dentro yo quiero que todos sepan mi sufrir». En el videoclip de esta canción solo hay una imagen fija en referencia al movimiento Ni Una Menos.

Por último, en el 2019 salió *La oscuridad bailable* con participación de Susy Shock, artista y activista trans. En una de sus canciones, «Rara», aparece en el videoclip la voz e imagen de Susy Shock, en donde se cuestiona de un modo humorístico el concepto de normalidad. Además, en el videoclip se puede leer por detrás su conocida frase activista «que otrxs sean lo normal».

Imagen 3: Adaptada del videoclip *Rara.*[9]

Miss Bolivia: cumbia urbana

Por otro lado, Miss Bolivia, cuyo verdadero nombre es María Paz Ferreyra, tiene un estilo musical que es una fusión de muchos estilos, especialmente

[7] El título remite a un cierto imaginario mexicano de boleros con el «canta y no llores» que coincide con la salida de la integrante mexicana.

[8] Haciendo un juego de palabras con el clásico «Que nadie sepa mi sufrir» de Hugo del Carril.

[9] Tomado de Kumbia Queers (2018, 16 de abril) *Kumbia Queers ft. Susy Shock - Rara (2018)* [video]. (Acceso, 29 de junio, 2023). Youtube. https://youtu.be/uypgHoO-fSA

aquellos conocidos como «géneros urbanos», los cuales mezclan cumbia con dancehall, hip hop, bass, funk y house. Hasta el momento, cuenta con tres discos: Alhaja (2011), Miau (2013) y Pantera (2017). Con respecto a la producción audiovisual, la cuenta oficial en Youtube[10] tiene más de 70 videos. Por un lado, se encuentran los videoclips de «Jálame la tanga», «Bien Warrior», «Tomate el Palo», «El paso» y «Se quema». En los videoclips, especialmente los realizados en los últimos años, se pueden observar una gran producción, en donde adquiere centralidad el baile. Todos son actuados por Miss Bolivia y participan también bailarinas/es.

El mundo cumbiero se hace presente con fuerza en «Bien Warrior» [bien guerrera], canción de su segundo disco, *Miau* con la discográfica Sony Music. En esta canción, el rol protagónico del baile aparece tanto en la letra («Muévelo así, mami, baila pá mí, mami») como en el videoclip. Aquí, Miss Bolivia performa una mujer que va a trabajar a una fábrica, con otras mujeres, y cuando llega la seguridad que está en el control de asistencias, la destrata y le revisa la mochila tirando su contenido en el piso.

Imagen 4: Adaptada del videoclip *Bien Warrior.*[11]

Cerca del final, mientras las trabajadoras almuerzan escuchando música con un equipo, la guardia de seguridad entra y lo apaga. Esto provoca la rebeldía generalizada. La mujer que interpreta Miss Bolivia se enfrenta al que pareciera ser el jefe de la fábrica, quien le grita y la maltrata físicamente, hasta que vienen todas las compañeras a rescatarla. Todo termina con el jefe atado, y ellas al mando de la fábrica bailando ya no como trabajadoras de la fábrica, sino que vemos identidades genéricas diversas producidas como bailarinas urbanas.

---

[10] *Canal Oficial de Youtube Miss Bolivia*. https://www.youtube.com/user/missboliviana. (Acceso, 29 de junio, 2023).

[11] Tomado de Miss Bolivia (2015, 16 de junio) *Miss Bolivia - Bien Warrior (Videoclip)* [video]. (Acceso, 29 de junio, 2023). Youtube. https://youtu.be/jO7lbO6cYss

Pero es recién en su tercer disco «Pantera», en el 2017, que aparecen, por primera vez, tematizados asuntos de las agendas de los feminismos. Por un lado, la lucha contra los femicidios en «Paren de matarnos» que narra situaciones vinculadas a los femicidios.

En el videoclip de esta canción hay una fuerte presencia de mujeres bailando en diversos escenarios. Además, aparecen más de 20 mujeres reconocidas del espectáculo, los movimientos feministas y los medios de comunicación[12] e imágenes de manifestaciones feministas.

Imagen 5: Adaptada del videoclip *Paren de matarnos.*[13]

Tita Print: la apropiación del keytar

Por último, Maira Jalil, quien se autodenominó Tita Print -proyecto en el que compone sus canciones, canta y toca el keytar[14]-, eligió la cumbia con fusiones e influencias de otros ritmos como la salsa, el reggae, el reaggeton y el hip-hop. La producción musical de Tita Print cuenta con tres discos: Encuéntrate (2015), Gladiadora (2019) y Ser Dama No Es Gratis (2021). Con respecto a la producción audiovisual, en la cuenta oficial en Youtube de Tita Print[15] figuran dos videoclips: «La espada de Juana» y «Santa Trava».

---

[12] Lali Espósito, Sofía Gala, Calu Rivero, Celeste Cid, Señorita Bimbo, Nancy Duplaa, Andrea Alvarez, Dolores Fonzi, Mimí Maura, Erica Rivas, Marilú Marini, Lisa Kerner, Mariana Baraj, Sandra Mihanovich, Hilda Lizarazu, Carla Morales Ríos, Teresa Parodi, Sergina Boa Morte, Liliana Herrero, Las Taradas, Carolina Pacheco, Ana Sol Torroixa, Vanesa Menendez y Agustina Banegas.

[13] Tomado de Miss Bolivia (2018, 24 de abril) *Miss Bolivia - Paren de Matarnos (Videoclip Oficial)* [video]. (Acceso, 29 de junio, 2023). Youtube. https://youtu.be/wwagtNj_euA

[14] Teclado que se coloca con una correa de forma similar a una guitarra que usualmente es tocado por hombres.

[15] *Canal Oficial de Youtube Tita Print*. https://www.youtube.com/user/titaprint. (Acceso, 29 de junio, 2023).

En el segundo disco, *Gladiadora* (2019), realizó «La Espada de Juana» junto a Paula Maffía, Iv Colonna (BIFE), Rocío Tirita (Sudor Marika) y Romina Bernardo (Chocolate Rémix). Esta canción tematiza sobre el tratamiento mediático de los femicidios. El videoclip, en el que aparecen las cantantes que la acompañaron en la canción, comienza con una imagen de Tita en el living de una casa tomando mate en un sillón, al lado en otro sillón, el keytar apoyado. Cuanto Tita agarra el control remoto y prende la televisión se oye: «ayer vivimos un nuevo caso de feminicidio».

Imagen 6: Adaptada del videoclip *La Espada de Juana.*[16]

En escenas siguientes, las protagonistas son acosadas y agredidas por hombres. Por otra parte, suenan de fondo distintos dichos pronunciados por personajes conocidos como «a todas las mujeres le gustan que le digan un piropo» con la voz de Mauricio Macri y «¿vos que hiciste para que te pegara?» por Mirtha Legrand. Al terminar la canción, estas mujeres reaccionan frente a sus agresores y, además, se pueden ver varias escenas en las que las cantantes bailan juntas.

Por otro lado, en el mismo disco, la canción «Santa Trava» retoma la lucha del movimiento trans. El videoclip de esta canción es de menor producción, se puede ver la letra de la canción con imágenes de ruta que por momento se tornan psicodélica cuando la cumbia se hace más electrónica.

Imagen 7: Adaptado del videoclip *Santa Trava.*[17]

[16] Tomado de Tita Print (2018, 28 de febrero) *Tita Print - La espada de Juana ft. Paula Maffia, Iv Colonna, Chocolate remix, Grieta Rambo.* [video]. (Acceso, 29 de junio, 2023). Youtube. https://youtu.be/ZiZCjrG1T-c

[17] Tomado de Tita Print (2018, 18 de septiembre) *Tita Print - Santa Trava* [video]. (Acceso, 29 de junio, 2023). Youtube. https://youtu.be/tYfJQ0dB814

Aproximaciones finales

A partir de un breve análisis de los videoclips de un grupo de artistas seleccionado, observamos que comparten la tematización de ciertos tópicos vinculados al activismo feminista: la denuncia de la desigualdad de género bajo la «lucha contra el patriarcado», la tematización de demandas de las agendas feministas como la denuncia por las violencias, especialmente los femicidios, el reconocimiento de identidades genéricas diversas y la alianza con referentes de los movimientos feministas. Estos contenidos se desarrollan en los videoclips de modo explícito o mediante diversas estrategias como ironizar sobre discursos presentes en la cumbia o reversionar temas para hacerlos «feministas». Cabe destacar, además, que era particularmente visible que después del acontecimiento histórico mencionado, Ni una Menos, es decir, luego del 2015, las producciones musicales se tornan más explícitas en la tematización de discursividades feministas.

En relación con las construcciones genéricas, además, los videoclips suman no solo feminidades y cuerpos diversos sino también otras identidades genéricas, especialmente la trans. En cuanto a las masculinidades, estas se encuentran prácticamente ausentes.

De este modo, es que entendemos que las músicas de la escena cumbiera feminista conciben a la cumbia como un espacio de disputa. Esta intencionalidad se expresa de un modo directo a partir de performar temas de las agendas de las luchas feministas como una forma de nombrar y visibilizar estas demandas, la representación de otro tipo de vínculos sexuales y afectivos que se corren de la norma heterosexual en un campo tan fuertemente heteronormativo como el de la cumbia, y la posibilidad de exponer otro tipo de feminidades y corporalidades en los videoclips que trasgreden los parámetros hegemónicos de belleza.

Referencias bibliográficas

Hall, Stuart. «El espectáculo del 'otro'», en Francisco Cruces y Beatriz Pérez Galán comps., *Textos de antropología contemporánea*, UNED, Madrid, 2010, 75-94.

Janotti Junior, Jeder y Soares, Thiago.2008. «O videoclipe como extensão da canção: apontamentos para análise». *Galáx*ia, No 15: 91-108.

Liska, Mercedes. 2017. «Representar la mujer nueva aportes de la música popular a los imaginarios de la transformación cultural». *Seminário internacional fazendo gênero 11*, Florianópolis, Brasil.

Liska, Mercedes; Silba, Malvina y Spataro, Carolina. 2018. «Música. Canción con todas», En Creusa Muñoz (coord.), *El atlas de la revolución de las mujeres*. Buenos Aires: Capital Intelectual: 114-115.

Novick, Daniela. 2022ª. «Una banda de chicas: la cumbia feminista en la escena musical de mujeres», *Ambigua: Revista De Investigaciones Sobre Género Y Estudios Culturales*, N. 9: 129–144.

_____. 2022b. «De gladiadoras, warriors y queers: una aproximación a las producciones musicales de la cumbia feminista», *TRANS-Revista Transcultural de Música*, No. 26.

Pereira, Simone Luci. 2016. «Matrizes e mediações das canções românticas na América Latina», Em Ulhôa, Martha e Pereira, Simone Luci (orgs.), *Canção romântica intimidade, mediação e identidade na América.* Rio de Janeiro: Letra e Imagem: 25-46.

Silba, Malvina y Spataro, Carolina. 2016. «Mujeres y música popular/masiva: entre la conciencia acrítica y la agencia empoderadora. La cumbia villera y Arjona en el centro del debate». *IV Encuentro Internacional Teoría y Práctica Política: Viejas y nuevas desigualdades en América Latina*. Mar del Plata: Argentina.

Steimberg, Oscar. 1993. *Semiótica de los Medios Masivos*. Buenos Aires: Colección Del Círculo Atuel.

SIMPOSIO 16

Música popular e imagem

Coordenadores:
Herom Vargas (Universidade Metodista de S. Paulo – UMESP)
Luciana Mendonça (Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Apresentação

A proposta do simpósio Música Popular e Imagem, neste XV Congresso da IASPM-AL, em Valparaiso (Chile), foi discutir as articulações entre a música popular e as várias de suas configurações visuais, seja nas mídias (publicidade, cinema, videoclipe, capas de disco etc.) ou seja na performance de músicos ao vivo ou em fotos. Nesses vínculos, ora complementares ora tensivos, são identificados aspectos políticos, econômicos, de consumo, de representação e identidade, entre outros.

Nesta segunda edição do simpósio (a primeira foi no congresso Medellin – Colômbia, de 2020, online), foram apresentados cinco trabalhos: *Imaginarios en torno a la canción popular litoraleña argentina en los 60: un análisis a partir de las representaciones visuales*, de Angelica Adorni (Argentina); *A contracultura nas capas de disco de Os Mutantes*, de Herom Vargas (Brasil); *Homem-caranguejo, homem gabiru e caranguejo com cérebro: transformações em imagens e sonoridades*, de Luciana Mendonça (Brasil); *A partilha do sensível em Amarelo: representações afrodiaspóricas na relação entre música e audiovisual*, de Rosane Sampaio e Caio Nascimento (Brasil); e *Narrativa y territorio en los documentales musicales de las plataformas audiovisuales*, de Teresa Fraile (Espanha). Com esses trabalhos, foi possível mapearmos as maneiras criadas pelas imagens para construir sentidos na música popular. Foram os casos de filmes, documentários, identidades visuais, imaginários e capas de disco.

Para estas actas, publicamos o artigo de Angelica Adorni. Nele, a autora da Universidad de Buenos Aires observa as representações visuais da canção popular litorânea na Argentina na década de 1960, que coincide com o chamado *boom* da canção folclórica no país, para demonstrar como tal produção musical contribuiu para ressignificar, na época, o gênero *chamamé*, típico do litoral argentino, contrapondo-se à representação comumente aceita de música de baile. Para tanto, demonstra, par sustentar a hipótese, como as imagens impressas em capas de disco, em partituras e em revistas da época destacam certo grau de «refinamento».

Presentación

El simposio Música Popular e Imagen tuvo por objeto discutir las articulaciones entre la música popular y sus diversas configuraciones visuales, fuera en los medios (publicidad, cine, vídeo musical, carátulas de discos, etc.) o en la actuación de músicos en vivo o fotografías. En estos nexos, a veces complementarios o tensos, se identifican aspectos políticos, económicos, de consumo, de representación e identitarios, entre otros.

En esta segunda edición del Simposio (la primera fue en el congreso Medellín – Colombia, 2020, online), se presentaron cinco trabajos: *Imaginarios en torno a la canción popular del litoral argentino en los años 60: un análisis a partir de representaciones visuales*, de Angélica Adorni (Argentina); *La contracultura en las portadas de los discos Os Mutantes*, de Herom Vargas (Brasil); *Hombre cangrejo, hombre gabiru y cangrejo con cerebro: transformaciones en imágenes y sonidos*, de Luciana Mendonça (Brasil); *Compartiendo lo sensible en Amarelo: representaciones afrodiaspóricas en la relación entre música y audiovisual*, de Rosane Sampaio y Caio Nascimento (Brasil); y *Narrativa y territorio en los documentos musicales de las plataformas audiovisuales*, de Teresa Fraile (España). Gracias a estos trabajos fue posible mapear las formas creadas por las imágenes con el afán de construir significados en la música popular. Estos fueron los casos de películas, documentales, identidades visuales, imaginería y portadas de discos.

En estas actas publicamos solamente el artículo de Angélica Adorni. En él, la autora de la Universidad de Buenos Aires observa las representaciones visuales de la canción costeña popular argentina en la década de 1960, que coincide con el llamado *boom* de la canción folclórica en el país, para demostrar cómo dicha producción musical contribuyó a resignificar, en su momento, el género chamamé, propio de la costa argentina, frente a la representación comúnmente aceptada de la música bailable. Para sustentar su hipótesis, Adorni muestra cómo las imágenes impresas en las portadas de los discos, en las partituras y en las revistas de la época destacaron un cierto grado de «refinamiento» en la obra señalada.

Imaginarios en torno a la canción popular litoraleña argentina en los 60: un análisis a partir de las representaciones visuales

Angélica Adorni
Instituto de Artes del Espectáculo
(FFyL-Universidad de Buenos Aires)

Resumen

Como parte de una investigación más amplia, esta ponencia se centra en el análisis de representaciones visuales en torno al repertorio de la canción popular litoraleña que tuvo su auge en la década de 1960, coincidente con el llamado *boom del folklore* en la Argentina. Se trata de un cuantioso corpus de canciones de distintos compositores que se materializaron en las *performances* grabadas de diversos intérpretes, difundidas en Argentina e Hispanoamérica. La tesis que guía la investigación sostiene que la «litoraleña» contribuyó a resignificar en los sesenta la música del chamamé (género representativo de la región Litoral del país), contrarrestando las ideas negativas que acarreaba su práctica, especialmente la del baile. Una «estilización» musical puede apreciarse en las grabaciones de la época. El análisis que realizo de las imágenes plasmadas en discos, partituras comerciales y hemerografía de la época da cuenta de una intención de «refinamiento» que refuerza esta hipótesis.

Palabras clave: folclore; Litoral; chamamé; estilización; sesenta.

Resumo

Como parte de uma investigação mais ampla, este artigo se concentra na análise das representações visuais em torno do repertório de canções populares litorâneas que teve seu auge na década de 1960, coincidindo com o chamado *boom do folclore* na Argentina. É um grande corpus de canções de diferentes compositores que se materializaram nas apresentações gravadas de diversos intérpretes, veiculadas na Argentina e na América Latina. A hipótese que orienta a investigação sustenta que a «litoraleña» contribuiu para ressignificar a música do chamamé nos anos sessenta (gênero representativo da região costeira do país), contrariando as ideias negativas que a sua prática

acarretava, especialmente a de dança. Uma «estilização» musical pode ser vista nas gravações da época. A análise que realizo das imagens incorporadas em discos, partituras comerciais e jornais da época revela uma intenção de «refinamento» que reforça esta hipótese.

Palavras-chave: folclore; Litoral; chamamé; refinamento; sessenta.

Angélica Adorni

Licenciada y Profesora Superior en Artes (orientación música) egresada de la FFyL (UBA). Fue becaria doctoral UBACyT entre 2016 y 2022. Enseña en instituciones superiores y universitarias. Publicó ponencias y artículos sobre temas vinculados a las músicas populares de raíz folclórica, la etnomusicología y el tango. E-mail: angelicaadorni@yahoo.com.ar

Introducción

Como parte de una investigación mayor,[1] esta ponencia se centra en el análisis de representaciones visuales en torno al repertorio de la canción popular litoraleña que tuvo su auge en la década de 1960, coincidente con el período llamado *boom del folklore* en la Argentina. Se trata de un cuantioso corpus de canciones de distintos compositores (Ramón Ayala, Aníbal Sampayo, Cholo Aguirre, Ariel Ramírez, Chacho Müller, Edgar Romero Maciel) que se materializaron en las *performances* grabadas de diversos intérpretes (Ramona Galarza, María Helena, Jorge Cafrune) difundidas en Argentina e Hispanoamérica.[2] Musicalmente las piezas tienen fundamentalmente un vínculo sonoro con el chamamé –danza representativa del Litoral del país– ejecutadas usualmente en tiempo más lento y cadencioso, aunque también pueden presentar características musicales asociadas a otros ritmos regionales como el rasguido doble o la galopa, entre otros.

La tesis que guía la investigación sostiene que la litoraleña contribuyó a resignificar la música del chamamé en los sesenta y contrarrestar las ideas negativas que acarreaba su práctica, especialmente la danza.[3] Una

[1] Estudios doctorales radicados en el Instituto de Artes del Espectáculo de la Universidad de Buenos Aires, financiados con una beca UBACyT y dirigidos por Silvina Luz Mansilla. Véase Adorni, Angélica (2021),

[2] Particularmente en Chile el repertorio fue interpretado por Ginette Acevedo, Lucho Gatica y el grupo Las Cuatro Brujas.

[3] El chamamé era llamado «música de sirvientas» y los locales donde se practicaba su danza eran conocidos como «bailes Puloil» –término que aludía a una marca de desengrasante de la época– caracterizados despectivamente como ambientes de desorden y la promiscuidad. Véase Adorni (2022).

«estilización» musical puede apreciarse en grabaciones que utilizan orgánicos instrumentales diferentes a los de los conjuntos tradicionales (a veces orquestales, camarísticos o con presencia de instrumentos eléctricos) en las que intervienen prestigiosos directores y arregladores.[4] Esto resulta en una sonoridad alejada de los conjuntos típicos chamameceros, que orienta la recepción hacia una actitud de escucha atenta, en detrimento del baile.

El análisis de las imágenes plasmadas en discos, partituras comerciales y hemerografía de la época refuerza esta hipótesis. Se percibe en ellas cierto «refinamiento» a partir del uso recurrente de imágenes pictóricas y el retrato de los artistas en ámbitos urbanos, modernos o juveniles que buscan alejarse del imaginario tradicional de lo rural. Se postula que estas representaciones configuraron tipos de escucha y facilitaron, a comienzos de los años sesenta, mayores niveles de identificación, aceptación y consumo por parte de públicos pertenecientes a franjas etarias y de clase más amplias, dentro y fuera de las fronteras nacionales. Las imágenes se convierten así, en términos de Roubina (2010), en evidencias de carácter probatorio y complementario de las hipótesis generales de la investigación. La metodología del trabajo analítico, fundamentalmente cualitativa, toma como objeto fuentes musicales diversas que son entendidas como enunciados complejos, impregnados de una configuración espaciotemporal de sentido, susceptibles de ser analizados de manera integral.

Estrategias de representación visual en la canción litoraleña[5]

La utilización de imágenes es imprescindible para un abordaje del repertorio estudiado desde la historia social y cultural, que complete el análisis sonoro. Según Peter Burke (2005) las imágenes son «documentos históricos», fuentes fundamentales que brindan información sobre el contexto cultural, social y político en que una obra fue creada.

Las fotografías posibles de relevar en discos, partituras y fuentes hemerográficas pueden ser consideradas bajo este ángulo de análisis. Ellas implican la elección –consciente o no– de un determinado punto de vista, un

[4] Por caso Carlos García, José Carli, Oscar Cardozo Ocampo, entre otros.

[5] Las imágenes de la revista *Folklore* aquí incluidas remiten al Archivo Histórico de Revistas de Argentina, que se encuentra online y con acceso libre. Véase https://ahira.com.ar/ (consultado el 08/11/2022). Otras fotografías corresponden a partituras y discos en custodia del Instituto Nacional de Musicología, la Universidad Católica Argentina y el Instituto de Investigación en Etnomusicología, instituciones de la ciudad de Buenos Aires a las que hemos accedido en función de esta investigación.

lugar imaginario desde donde observar y la orientación sobre *qué* mirar y *cómo*. Tal como lo planteara John Berger (2000: 16), nos revelan «modos de ver», ya que «cada vez que miramos una fotografía somos conscientes, aunque solo sea débilmente, de que el fotógrafo escogió esa vista de entre una infinidad de otras posibles».

Estos modos de ver y percibir se colaron en el campo musical del repertorio estudiado y ejercieron influencias en su recepción. Orientaron –parafraseando a Berger– los «modos de escuchar» la «nueva» música litoraleña. El análisis de diversas fuentes dio cuenta de cinco estrategias de representación visual del cancionero litoraleño de los sesenta: el retrato de estudio; las fotografías en entornos urbanos; el uso de traje formal y ropas de gala o etiqueta; la representación de tipo «juvenil»; y el uso de obras de artes visuales.

Comencemos por el retrato de estudio que permite, en gran medida, concentrar la imagen en el rostro o cuerpo del fotografiado y abstraerse de las referencias espacio temporales. En la década de 1960 la industria musical atravesó importantes cambios en sus lógicas de producción, circulación y consumo. Varios autores coinciden en que es desde fines de la década del 50 que comienza a crecer la visibilidad de las tapas de los discos instalándose el retrato como género predominante. Observamos la reiterada presencia de estos retratos en las portadas de las grabaciones estudiadas, así como en la de las partituras y en la hemerografía revisada. En ocasiones, las mismas fotografías eran utilizadas en distintos soportes.

En el retrato, el cuerpo y el rostro registran su «aquí y ahora». Es necesario recordar que el cuerpo es siempre un cuerpo social, histórico y político –nunca un simple objeto biológico o «natural»– que se construye en la matriz sociocultural a la que pertenece. En términos de Pierre Bourdieu, los significados en torno al cuerpo se conforman a partir de las relaciones de campo; así, las propiedades, los atributos y valores del agente retratado –producto de su lugar en el campo artístico y cultural– se manifiestan también visualmente (Bourdieu 2003: 13-14). Observamos este aspecto en la fotografía de página completa que la prestigiosa revista *Folklore* publicaba en las primeras páginas de un cancionero de edición especial, dando cuenta de la posición estratégica ocupada por Ramona Galarza dentro del campo de la música popular de raíz folclórica de la época.

Figura 1. Ramona Galarza en *Primer álbum gigante de canciones*, Edit. Honegger, 02-1962: 2

En sentido similar, las músicas litoraleñas de los sesenta priorizaron la representación en contextos urbanos. Se observan reiteradamente fotografías tomadas al aire libre, por ejemplo, en plazas y parques que remiten a una naturaleza secundada inevitablemente por el horizonte de la ciudad. Como estrategia para captar al público de ese ámbito, el artista se presenta como un ciudadano más.[6] ¿Podría ser, quizás, una muchacha que salió arreglada a dar su paseo dominguero? ¿O un empleado del centro que está gozando al sol de su hora de descanso? Así observamos en la Figura 2. Cholo Aguirre en una publicidad radial en la Revista Folklore núm. 26, 04-09-1962: 46. al cantante y compositor de litoraleñas Cholo Aguirre, retratado para una publicidad de la revista *Folklore*. Las imágenes impulsan una sensación de cercanía entre el artista y los lectores y oyentes urbanos, creando la ilusión de encontrarlos, tal vez por azar, en las calles que ambos frecuentan. Aunque aparecen en menor número, también apoyan esta sensación los retratos en ámbitos privados que, en general, pretenden dar cuenta del hogar (también urbano) del fotografiado. Estas representaciones serán más usuales en las revistas, a medida que comienzan a ocuparse de las vidas personales de los artistas.

Figura 2. Cholo Aguirre en una publicidad radial en la Revista *Folklore* núm. 26, 04-09-1962: 46.

Acompañando la localización de las fotografías, el uso de ropas urbanas –y no el típico atuendo gauchesco– marcó la representación de la canción litoraleña en los sesenta. No resulta llamativa entonces la presencia de vestimenta de etiqueta para un repertorio musical de raíz folclórica que buscaba la aceptación en sectores más «cultos» y proyectarse incluso internacionalmente. El uso del traje o del *smoking* era común en otros géneros populares y, para el caso del folclore, lo utilizaban aquellos que detentaban un lugar de prestigio en el

[6] Esto se diferencia respecto de muchos artistas del llamado «paradigma clásico» del folclore que basaron sus estrategias de comunicación visual en la utilización de elementos rurales comúnmente asociados al imaginario de la «tradición» argentina, como ropas criollas (ponchos, botas, sombreros) y objetos asociados al nativismo (caballos, carretas). Díaz (2009: 109).

campo: por caso, Andrés Chazarreta, Atahualpa Yupanqui, Eduardo Falú, Los Hermanos Ábalos. En las tapas de partituras o de discos aparecen con esa vestimenta compositores e intérpretes de la música estudiada [Figura 3. La isla (Chacho Müller). Editorial Melodía, 1968. Fotografía de Los cantores de Quilla Huasi].[7] También en las revistas observamos este tipo de representación, como en el caso de los integrantes del conjunto rosarino Los Cuimbae, que son anunciados en *Folklore* como la «gente joven del folklore litoraleño» vistiendo, sin embargo, saco y corbata [Figura 4. Segundo álbum gigante de canciones. Revista Folklore, 04-1962: 38-39].

Figura 3. *La isla* (Chacho Müller). Editorial Melodía, 1968. Fotografía de Los cantores de Quilla Huasi

Figura 4. *Segundo álbum gigante de canciones*. Revista *Folklore*, 04-1962: 38-39

La contraparte en las mujeres fue el estilo impuesto por Ramona Galarza a partir del uso de prolijos peinados recogidos y vestidos de fiesta. Con lo que entonces era considerado una elegancia distinguida, se la observa en

[7] Lucen *smoking* en portadas de partituras, por ejemplo, el Trío Sánchez, Monges y Ayala (*El jangadero*, canción guaraní de Ramón Ayala; Fermata, 1959); Cholo Aguirre (*Anocheciendo*, litoraleña; Sinfonía, 1963) y Juan Carlos [Pinocho] Mareco (*Del Paraná*, litoraleña; Sinfonía, 1963).

numerosas tapas de discos y partituras.[8] El uso de vestimenta de gala ubicaba a Galarza en un lugar especial, el de «estrella de la canción», diferente al de cantante o cancionista (González 2013: 130). Como ejemplo veamos la tapa de un disco larga duración con canciones de carnaval interpretadas por Ramona Galarza y Coco Díaz [Figura 5. Carnaval correntino. Disco LP. Odeón, LDS-846, 1968]. A pesar de la temática jocosa, el cuadro es sumamente ordenado y también la actitud de los personajes. Recordemos que la gestualidad del cuerpo y con él, las vestimentas, son portadores visibles de los valores considerados legítimos y relevantes. En este caso la elegancia, pero también la buena conducta, la decencia y el recato –aún en tiempos de carnaval– eran los comportamientos deseados y promovidos.

Figura 5. *Carnaval correntino.* Disco LP. Odeón, LDS-846, 1968

En complementariedad, una imagen más juvenil también se difundió en la música litoraleña, en función de captar esa franja de público. A modo de ejemplo, encontramos este tipo de representación en el LP de Cholo Aguirre *Entre litoraleñas y* costeras (Philips PL82076, 1965), que presentaba un nuevo ritmo bailable: la «costera». También la cantante tempranamente desaparecida, María Helena, fue siempre fotografiada en pose risueña, dulce y fresca. A diferencia

[8] Para un análisis específico sobre esta cantante véase Adorni (2019).

de otras connotaciones que comenzaban a circular en los sesenta –asociadas a una juventud contestataria vinculada a los movimientos del rock o la Nueva Ola– se ven aquí jóvenes «de pelo corto», siluetas prolijas, arregladas, portando ropas modernas pero no excesivas o llamativas. En la En complementariedad, una imagen más juvenil también se difundió en la música litoraleña, en función de captar esa franja de público. A modo de ejemplo, encontramos este tipo de representación en el LP de Cholo Aguirre Entre litoraleñas y costeras (Philips PL82076, 1965), que presentaba un nuevo ritmo bailable: la «costera». También la cantante tempranamente desaparecida, María Helena, fue siempre fotografiada en pose risueña, dulce y fresca. A diferencia de otras connotaciones que comenzaban a circular en los sesenta –asociadas a una juventud contestataria vinculada a los movimientos del rock o la Nueva Ola– se ven aquí jóvenes «de pelo corto», siluetas prolijas, arregladas, portando ropas modernas pero no excesivas o llamativas. En la Figura 6 nótese la presencia del crucifijo, por ejemplo. Queda claro así que lo juvenil tiene valencia positiva, siempre que la juventud se ejerza con recato, ajustándose a lo que al interior del campo del folclore se entendía como correcto o socialmente aceptado.

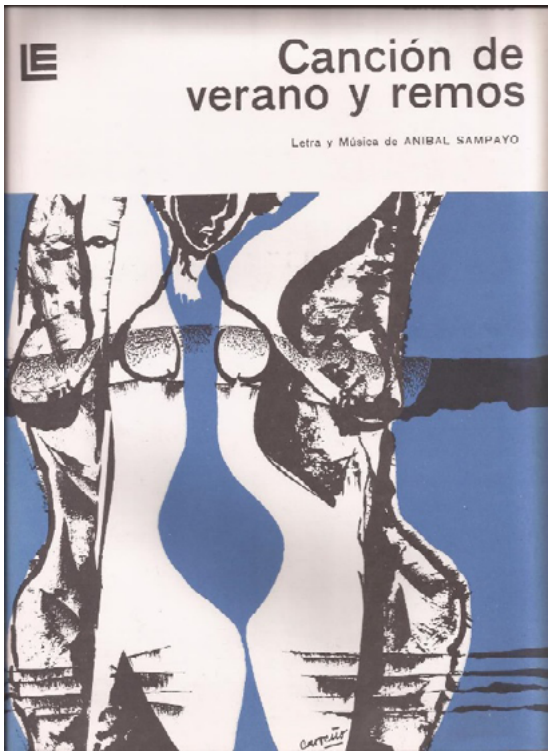


Figura 6. Presentando a... María Helena. La nueva voz del folklore argentino. Disco LP, CBS 8581, 1966 nótese la presencia del crucifijo, por ejemplo. Queda claro así que lo juvenil tiene valencia positiva, siempre que la juventud se ejerza con recato, ajustándose a lo que al interior del campo del folclore se entendía como correcto o socialmente aceptado.

Figura 6. *Presentando a... María Helena. La nueva voz del folklore argentino.* Disco LP, CBS 8581, 1966

Finalmente, observamos en el repertorio de canciones litoraleñas el uso de

obras de arte plástico, especialmente en las tapas de partituras. Se suelen presentar piezas que permitieran su impresión en pocos tonos, en numerosas ocasiones, grabados [Figura 7. Canción de verano y remos (Aníbal Sampayo). Editorial Lagos, 1964. Tapa con grabado de Aníbal Carreño].
Cabe destacar que algunas canciones formaron parte de la colección *Canción Estampa* –iniciativa de la editorial Lagos– que se conformaba con partituras de canciones de compositores y poetas argentinos ilustradas por distintos artistas, también argentinos. Las publicaciones buscaban integrar tres lenguajes artísticos –música, poesía y artes visuales– con una intención pedagógica, al acercar estas propuestas al público general.

Figura 7. *Canción de verano y remos* (Aníbal Sampayo). Editorial Lagos, 1964. Tapa con grabado de Aníbal Carreño

A modo de cierre

Es necesario tener en cuenta que las decisiones sobre la comunicación visual no siempre recayeron en la voluntad de los propios artistas. Aunque es difícil dilucidar en qué medida, sin duda habrán intervenido distintos actores: directores artísticos, representantes, asesores, editores y, desde luego, los propios fotógrafos y reporteros.

En concordancia, observamos que este proceso de estilización o modernización visual no fue exclusivo de la música del Litoral, sino que afectó todo el campo del folclore argentino de esos años –incluso el internacional– conviviendo así lo «nuevo» con propuestas y discursos de estética más «tradicionalista». No obstante, argumentamos que en el ámbito específico de la canción litoraleña esa diversidad no fue tal, al primar claramente el paradigma moderno sobre el tradicional, que fue acaparado en el plano de la producción discursiva por el chamamé.

Postulamos aquí la importancia del uso de la imagen como documento histórico, de acuerdo con los estudios sobre música que han intensificado en las últimas décadas su utilización como fuente primordial para la investigación. Hemos podido identificar en torno al repertorio litoraleño la reiteración de un conjunto de elecciones de comunicación visual, entendidas como estrategias discursivas. El retrato en estudio, la fotografía en contexto urbano, la presencia de obras de arte, el uso de vestimentas de la moda juvenil por parte de los artistas o –en el caso opuesto– de ropas de gala, fueron algunas de esas recurrencias que, aunque no exclusivas de la canción del Litoral, contribuyeron a afianzar el proceso de estilización y modernización

de ese repertorio. Por lo tanto, podemos afirmar que las imágenes –elementos comunicativos de alta significación y simbolismo– contribuyeron a la configuración de las relaciones de producción, circulación y consumo del campo de la canción popular en la Argentina de los años sesenta. De manera más general, ellas son testimonio de un determinado momento histórico, con sus implicancias sociales, sociopolíticas y culturales. Pretendemos así dar cuenta de la complejidad que supone el estudio de la canción popular, y la necesidad de aplicar un análisis intertextual que involucre a la imagen en dicho entramado, en un abordaje interdisciplinario que utilice herramientas de la musicología y la etnomusicología, la historia social, el análisis sociodiscursivo y los estudios de la performance, entendiendo que la música es también performática de la realidad social.

Referencias bibliográficas

Adorni, Angélica. 20109. «¿Un hada bienhechora en el baile de las sirvientas? Ramona Galarza y sus discos de música litoraleña argentina en los sesenta», Contrapulso. Vol. 1, No.1: 1-19. DOI: https://doi.org/10.53689/cp.v1i1.10

_____. 2021. «Un recorrido por la canción popular litoraleña argentina en los sesenta: avances de investigación», *Actas de las V Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2021/paper/viewFile/5654/3495

_____. 2022. «El chamamé *La Juana* de María Elena Walsh: música popular, domesticidad y trabajo en los sesenta», *Actas de las VI Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*.

http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2022/paper/viewFile/6714/3913

Berger, John. 2000. *Modos de ver*. Barcelona,:Gustavo Gili.

Bourdieu, Pierre. 2003 [1966]. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Quadrata.

Burke, Peter. 2005 [2001]. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.

Díaz, Claudio. 2009. *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación socio discursiva al folklore argentino*. Córdoba: Recoveco.

González, Juan Pablo. 2013. *Pensar la música desde América Latina.* Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2013, 130.

Roubina, Evguenia. 2010. «¿Ver para creer?: una aproximación metodológica para el estudio de la iconografía musical novohispana», *Anais do Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*, Río de Janeiro: 63-83.

SIMPOSIO 17

Música popular & política

Coordenadores
Adalberto Paranhos
Cleodir Moraes

Apresentação

Os três textos aqui reunidos fornecem uma pequena amostragem do que rolou durante o Simpósio 17, Música Popular & Política. Eles, em certa medida, se situam dentro e fora – tudo ao mesmo tempo agora – dos marcos conceptuais em torno das quais se cristalizou a compreensão do que é política. No fundo, seus limites são, em parte borrados, ao não serem circunscritos ao entendimento mais corriqueiro. Vista, durante muito tempo, como uma prática reduzida à inserção nas malhas do poder estatal, tal concepção – hoje expressão de um pensamento coagulado – não foi a que comandou as comunicações apresentadas no XV Congresso da IASPM-AL.

O primeiro texto, de autoria de Adalberto Paranhos, transita, é bem verdade, pelas relações entretecidas entre a ditadura do «Estado Novo» (1937-1945) no Brasil e o campo da música popular brasileira, notadamente a área de produção do samba. Longe, no entanto, de, como é próprio das análises «descendentes», simplesmente reafirmar o poder tentacular do Estado ao sitiar os compositores populares, estes emergem como sujeitos políticos capazes inclusive de alterar as rotas cartografadas pelos agentes governametais e seus ideólogos. Quebram-se, ainda que parcialmente, umas tantas correntes, numa demonstração de que, por mais discricionária e poderosa que seja uma ditadura, regime impõe sua dominação sem suscitar resistências ou manifestações contra-hegemônicas.

A segunda comunicação, assinada por Kátia Paranhos, nos conduz para o mundo do teatro musicado no período pós-ditadura militar instaurada em 1964 no Brasil. Afinal, por meio das artes também se faz política, nutrida por outros ingredientes para além daqueles tidos como convencionais. Imersos num atmosfera mais geral de caráter repressivo, nem por isso todos os grupos teatrais em ação naquele momento se comportaram como caixas de ressonância do discurso oficial ou meras correias de transmissão do puro e simples entretenimento. Que sirvam como antiexemplo os espetáculos musicais do Grupo de Teatro Opinião aqui investigados. Neles fala alto o engajamento de seus autores, que, entre 1965 e 1980, emprestavam sua própria voz para interpretar canções que exibiam o reverso daquilo que se constituía no pão nosso de cada dia da pregação ideológica da ditadura.

Por último, como que rompendo, efetivamente, com determinadas barreiras institucionais, Sheyla Castro Diniz põe a roda para girar fora do eixo habitual da política, sem tomar o Estado como um ponto de referência fundamental. De toda maneira, no calor dos acontecimentos críticos que marcaram a ascensão política da extrema-direita no Brasil, na década de 2010, ela não deixa de

entrever os fios, por vezes invisíveis, que conectam uma pacela da produção musical paulistana com os dias turbulentos ao longo dos quais ecoou a obra musical do trio Metá Metá, especialmente em *MM3*. Em sua mescla de agressividade e experimentalismo, emblemas, segundo a autora, de um «Brasil em transe», a intervenção político-artística do grupo interliga a música afro-brasileira à cena musical independente e, entre outras características, coloca em movimento sonoridades afro-diaspóricas, ao injetar o iorubá no corpo da canção nacional, como demarcação da presença política e social de outros sujeitos por muito tempo invisibilizados.

Atravessando o Samba da Ditadura Do «Estado Novo»: Outros Carnavais

Adalberto Paranhos
(UFU-Brasil e CNPq)

Resumo

Por mais que os ideólogos do «Estado Novo» (1937-1945) insistissem em bater na tecla de uma espécie de samba de uma nota só, configurando um pretenso coro da unanimidade nacional, vozes destoantes também se manifestaram em meio à repressão generalizada. E elas se fizeram ouvir inclusive em momentos festivos, atravessando, de certo modo, o samba do «Estado Novo» em pleno carnaval. De uma maneira ou de outra, como se percebe em muitas composições carnavalescas, elas chegaram a traçar linhas de fuga em relação ao discurso estatal, compondo uma polifonia que mostra, uma vez mais, que nenhuma sociedade disciplinar reúne condições suficientes para silenciar ou abafar por inteiro as falas dissonantes.

Palavras-chave: ditadura; vozes dissonantes; carnaval.

Resumen

Por mucho que los ideólogos del «Estado Novo» (1937-1945) insistieran en dar siempre en una misma tecla, configurando un supuesto coro de unanimidad nacional, también se manifestaron voces disonantes en medio de una represión generalizada. Y se hicieron oír incluso en momentos festivos, desentonando, de alguna manera, la samba del «Estado Novo» em pleno carnaval. De un modo u otro, como puede verse en muchas composiciones carnavalescas, llegaron a trazar líneas de fuga con relación al discurso estatal, componiendo una polifonía que señala, una vez más, que ninguna sociedad disciplinaria reúne condiciones suficientes como para acallar o sofocar por completo los discursos discrepantes.

Palabras clave: dictadura; voces disonantes; carnaval.

Adalberto Paranhos

Doutor em História pela PUC-SP, com pós-doutorado em Música pela Unicamp. Professor titular da Universidade Federal de Uberlândia e do seu Programa de Pós-graduação em História. Editor de *ArtCultura*: Revista de História, Cultura e Arte e autor, entre outros livros, de *Os desafinados: sambas e bambas no «Estado Novo»*. E-mail: akparanhos@uol.com.br

No mundo ideal, plasmado pelos ideólogos da ditadura estado-novista, não haveria lugar para a expressão de descontentamentos sociais e das lutas de classe. Expurgados, em tese, todos os antagonismos, enfim se daria passagem à pacificação da sociedade brasileira, que possibilitaria sua decolagem rumo ao futuro promissor pelo qual, de há muito, todos ansiariam.

Personagem ímpar da cena artística nacional, cuja fama já transbordara as fronteiras do país, Heitor Villa-Lobos, músico, compositor e regente, puxava o coro da «unanimidade nacional» em torno do «Estado Novo» e de seu chefe. Autor, entre outras peças de exaltação ao regime, da «Saudação a Getúlio Vargas», composta em 1938, o maestro empunhava a bandeira do canto coral.

Defensor, ao lado de outros músicos modernistas, de uma proposta musical nacionalista na área erudita, sob a batuta estatal, ele concebia o canto orfeônico como uma arma de combate ao individualismo. A seu ver, a música deveria exteriorizar a conciliação das classes sociais, funcionando como uma alavanca poderosa para a promoção da integração social e política e a celebração da disciplina e do civismo.

Nessa utópica sociedade disciplinada em gestação, «o projeto do canto orfeônico quer fazer com que o corpo social se exprima, desde que não faça valer seus direitos, mas que se submeta ao culto e às ordens de um chefe» (Winsk 1983: 189). A música como elemento de coesão social não foi, por isso mesmo, ignorada pelos governantes. Pelo contrário, o canto coral se revestiu de inegável significado em grandiosos espetáculos cívico-artísticos realizados sob a égide do «Estado Novo», como uma transfiguração material da ideologia que o movia. Mais do que nunca, era preciso enaltecer as novas realidades, as virtudes e as virtualidades do Brasil e do governo Vargas. Novos tons iam para o ar anunciando a pretensa harmonia social e o suposto congraçamento da nação com o Estado.

Esses cânticos de louvor ao «Estado Novo» se afinavam à perfeição com as concepções difundidas por ideólogos de proa daquela época, como Francisco Campos, Azevedo Amaral, Oliveira Vianna, Cassiano Ricardo e outros mais

que integravam a coorte dos formuladores do que se designou como ideologia de Estado (Paranhos 2007). Eles anunciavam novos tempos que deveriam contagiar todos os setores da vida nacional, inclusive o da música popular. Esta, em particular o samba, permanecia sob a alça de mira do Estado, quando mais não fosse, pelos estreitos nós que, historicamente, a prendiam à malandragem. Num período de valorização dos sambas-exaltação, não era mais admissível – seja do ponto de vista governamental ou, na outra ponta da gangorra, na opinião de determinados compositores populares – que o samba continuasse a fazer o elogio escancarado ao ócio, ao não trabalho. Tornava-se necessário, nessa linha de pensamento, injetar «civilidade» a esse gênero musical, depurando-o, procedendo, assim, a uma higienização ou saneamento temático. Afinal, ele ainda era visto, até certo ponto, como «coisa de negros e de vagabundos», por mais que recebesse, sobretudo a partir dos anos 1930, a adesão entusiástica, no seu processo de produção e de difusão, de pessoas saídas das classes médias (Paranhos 2015).

Nesse contexto, o carnaval deveria ser, o mais possível, disciplinado, regido por normas comportamentais pautadas em princípios sadios. Era de se esperar, portanto, que os carnavais do «Estado Novo» e as canções que o embalavam espelhassem, de um modo ou de outro, o novo Brasil que, por suposição, teria despontado no horizonte com a instauração do regime estado-novista. Este seria a bússola segura para a criação cultural em geral e, mais especificamente, para barrar a avalanche de sambas que exaltavam os malandros e a malandragem.

Entre o batente e a batucada

Quando se examina a produção historiográfica acerca do «Estado Novo», paira muitas vezes a impressão de que, com o seu advento, tudo se modificou. No entanto, ao se analisarem as gravações que se sucederam entre 1937 e 1939, antes, portanto, da entrada em ação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), torna-se evidente que o trabalho continuava a sofrer, em vários sambas, uma crítica ardida. Uma trabalhadora, na pele de Aracy de Almeida, não tinha por que se orgulhar de sua condição. No samba «Tenha pena de mim», a esperança dessa mulher parecia projetar-se em direção ao além. Sua vida, um rosário de ais, ela ia desfiando como se fora a encarnação de uma maria das dores:

Ai, ai, meu Deus
Tenha pena de mim!
Todos vivem muito bem

Só eu que vivo assim
Trabalho, não tenho nada
Não saio do miserê
Ai, ai, meu Deus
Isso é pra lá de sofrer [...][1]

A exemplo de outras composições, esta mostra como muitas letras de samba estão impregnadas de experiência vivida. Feito a quatro mãos, por um compositor da Vila Isabel, Ciro de Souza, e o então desconhecido Babaú (Valdomiro José da Rocha), a recepção popular alcançada, em especial no Rio de Janeiro, foi consagradora, como recorda Edigar de Alencar ao referir-se ao «samba que seria o vitorioso do ano» no primeiro carnaval sob o «Estado Novo» (Alencar 1980). Mas quem era o crioulo do morro que atendia pelo apelido de Babaú? Ninguém mais que um humilde empregado de uma birosca fincada no alto da Mangueira. «Tenha pena de mim» seguiu sua trilha rumo ao sucesso, estabelecendo, como se pode imaginar, uma profunda relação de empatia com a massa da população trabalhadora/sofredora e convertendo-se, momentaneamente, numa espécie de hino dos escanteados.

Mas a canção mais emblemática de que, a despeito da função tutelar assumida pelo «Estado Novo» na sua «proteção» aos pobres, muita coisa prosseguia malparada, é «O trabalho me deu o bolo», cantada por um dos ícones da malandragem, Moreira da Silva. Gravada originalmente em 1937, ela seria regravada em 1939, de olho no carnaval de 1940. O repúdio ao trabalho, aqui, anda de par com a glorificação da orgia[2] por um trabalhador escaldado pela experiência do batente:

Enquanto eu viver na orgia
Não quero mais trabalhar
Trabalho não é pra mim
Ora, deixa quem quiser falar
Eu fui trabalhar
O trabalho estava cruel
Eu disse ao patrão:
Senhor, me dá o meu chapéu
Eu não quero trabalhar
Trabalho vá pro inferno

---

[1] «Tenha pena de mim» (Babaú e Ciro de Souza), Aracy de Almeida. 78 rpm, Victor, 1937.

[2] Ressalve-se que orgia, festa regada a música e bebida, não tinha, na época, a conotação sexual de bacanal ou suruba.

Se não fosse a minha nega
Nunca que eu botava um terno[3]

Posto na encruzilhada, entre o batente e a batucada, a escolha recaía sobre a batucada. Era ela, em 1939, que definia, no selo do disco, o gênero dessa canção. E o arranjo para a Orquestra Odeon, concebido, com toques de sofisticação, pelo maestro Simon Bountman, não abafava, antes deixava fluir, o ronco da batucada, como que a sacramentar musicalmente a letra de «O trabalho me deu o bolo».

Os desafinados em pleno império do DIP

Com o surgimento do DIP, a cruzada antimalandragem foi redobrada: apertaram-se os nós da camisa de força imposta aos compositores. Estes foram, por assim dizer, sitiados pelas forças conservadoras à frente do governo Vargas: seja prodigalizando favores, seja por intermédio da repressão e/ou da censura, tentou-se a qualquer custo, atraí-los para a órbita do oficialismo.

Muitos músicos populares morderam a isca. Contudo, teriam, de fato, sido bloqueados todos os canais por onde pudessem se insinuar vozes destoantes, discursos alternativos e, eventualmente, até contradiscursos? Depois de uma escuta atenta de centenas de fonogramas originais de discos 78 rpm gravados e/ou lançados entre 1940 e 1945, sob o império do DIP, concluí que as afirmações taxativas sobre o monopólio do poder estatal precisam ser revistas. Quando está em pauta a dominação ou hegemonia cultural, convém relembrar que «na verdade o próprio termo 'cultura', com sua invocação confortável de um consenso, pode distrair nossa atenção das contradições sociais e culturais, das fraturas e oposições existentes dentro de um conjunto» (Thompson 1998: 17). E essas fraturas, como se fossem fissuras sobre uma superfície plana, se manifestaram sob o «Estado Novo», por mais que ele buscasse obturá-las.

Se, de um lado, houve um elevado número de composições e compositores populares afinados com o regime e a valorização do trabalho, de outro emergiram, como uma «segunda voz», canções (sambas em sua maioria) que traçaram linhas de fuga em relação à «palavra estatal». Desse modo, ao intervir discursivamente nas questões ligadas ao mundo do trabalho, a área da música popular não se resumiu a mera caixa de ressonância do discurso hegemônico.

---

[3] «O trabalho me deu o bolo» (Moreira da Silva e João Golo), Moreira da Silva. 78 rpm, Odeon, 1939.

Muitos são os exemplos que atestam a procedência destas observações (Paranhos 2015: 115-137). Aqui, vou me ater tão somente a um caso por demais eloquente, o do samba «Oh! Seu Oscar», estrondoso sucesso no carnaval de 1940. Nele o que se relata é que alguma coisa está fora da ordem habitual. Seu Oscar, trabalhador braçal, descreve seu melodrama:

Cheguei cansado do trabalho
Logo a vizinha me falou
Oh! Seu Oscar, tá fazendo meia hora
Que tua mulher foi-se embora
E um bilhete deixou
O bilhete assim dizia:
Não posso mais
Eu quero é viver na orgia!
Fiz tudo para ver seu bem-estar
Até no cais do porto eu fui parar
Martirizando o meu corpo noite e dia
Mas tudo em vão, ela é da orgia
[breque: É, parei][4]

Seu Oscar, estivador, suportara por sua mulher uma pesada carga de sacrifícios. Inutilmente. Em vista disso, o que, logo de cara, chama a atenção é que, tal como ocorria em muitos sambas, o trabalho é vinculado a martírio, a mortificação do corpo, enfim, às asperezas do dia a dia, em completo descompasso com a ladainha trabalhista. Não era encarado, em geral, como a senha que forneceria a chave de acesso à ascensão social, à prosperidade, tão decantada na propaganda oficial como a recompensa pelo alistamento no exército de trabalhadores. Mais ainda: o trabalhador, em «Oh! Seu Oscar», é indiretamente convertido em otário, dando duro no batente ao mesmo tempo em que sua mulher corre para a orgia. Sintomaticamente, o título original dessa composição, que despertou reações moralistas, era «Ela é da orgia».

Detalhe relevante que sugere uma relativa reapropriação do sentido dessa canção: é significativa a reiteração da palavra orgia na gravação de «Oh! Seu Oscar». Ela aparece não menos do que nove vezes. Seus versos-chave («Não posso mais/ eu quero é viver na orgia») se repetem sete vezes, inclusive no final. Se, graças à dubiedade da sua letra (afinal, ela fala de um trabalhador, e não de um malandro), «Oh! Seu Oscar» pôde levantar o primeiro prêmio, na

[4] «Oh! Seu Oscar» (Ataulfo Alves e Wilson Batista), Ciro Monteiro. 78 rpm, Victor, 1939.

categoria samba, do concurso carnavalesco promovido pelo DIP em 1940, tudo indica que, no calor do carnaval, os foliões se empolgaram com os versos que glorificavam a orgia. Entre identificar-se com as desventuras do trabalhador ordeiro e sofredor ou com as aventuras da mulher pândega, eles não devem ter tido maiores dificuldades em fazer sua opção.

Novamente se cavava uma distância considerável entre o discurso governamental e os comportamentos referidos nas canções populares. De um lado, artigos inseridos no *Boletim do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio* (*BMTIC*) realimentavam uma concepção tradicional ao enaltecer a mulher e enquadrá-la no seu «devido lugar», como braço auxiliar do chefe de família. Nesses termos, o ministro do Trabalho Marcondes Filho derramava copiosos elogios sobre a «senhora do lar proletário» e evocava imagens historicamente ligadas à mulher dona de casa: maternidade, prole, berços.

De outro lado, em «Oh! Seu Oscar», a representação das relações de gênero escapa da ótica da vitimização das mulheres. Concebê-las exclusivamente como vítimas indefesas de uma sociedade machista, rebaixando-as a pobres coitadas, resignadas a «padecer no paraíso», seria uma imagem unilateral, desfocada. Ao ajustarmos as lentes para enxergar melhor, por intermédio das canções, a realidade social em movimento, elas despontam como pessoas que também podem quebrar algumas cadeias dos padrões de conduta instituídos. E não se trata de um caso isolado: muitas outras mulheres são mencionadas em diversas composições por trocarem as prendas domésticas pela gandaia.

Essas mulheres «do barulho» ou «do balacobaco», conforme a gíria da época, infelicitavam a vida de seus parceiros e os irritavam a mais não poder. Censuradas por seus companheiros como «loucas pela boemia», nem por isso elas se enquadravam nos moldes do figurino estado-novista: «louca pela boemia, me abandonou/ e meu castelo dourado se desmoronou».[5]

Para além da dominação absoluta

Disso tudo sobra a conclusão de que o círculo de ferro que o regime estado-novista tentou impor a fim de modelar os comportamentos dos seus «súditos» frequentemente não foi bem-sucedido. A realidade social, com toda a sua teia de relações complexas, muitas delas indesejáveis, fugia, sob vários aspectos, por entre os dedos dos governantes e de distintos grupos e classes sociais comprometidos com a perpetuação de determinados modelos comportamentais.

---

[5] «Louca pela boemia» (Bide e Marçal), Gilberto Alves. 78 rpm, Odeon, 1941.

Para além do «coro da unanimidade nacional» perseguido por Heitor Villa-Lobos e outros mais, a dissonância, por vias diretas ou oblíquas, compareceu ao encontro marcado com o «Estado Novo», inclusive nos festejos de Momo. Daí se depreende que qualquer domínio, por mais despótico e ditatorial que seja, inscreve-se inevitavelmente num campo de concorrências ou em «campos de lutas», tensionado por forças diferentes e desiguais, tema caro a Bourdieu (2002). Mesmo um autor como Foucault, ao investigar a formação de uma «sociedade disciplinar», faz questão de assinalar que a conversão de uma sociedade num imenso panóptico – por obra e graça de uma tecnologia política especialíssima – não passa de uma ambição ou de um projeto ideal de um diagrama de poder (Foucault 1977).

Nessa linha de pensamento, na cadência das composições destinadas a animar os carnavais em pleno «Estado Novo», foi possível, apesar das engrenagens do poder estatal e da ordem social estabelecida, captar vozes que desafinaram o «coro dos contentes». Essa história de encontros e desencontros não parou, obviamente por aí. Mal findara o «Estado Novo», com a deposição de Getúlio Vargas, o carnaval carioca de 1946 como que promoveria, metaforicamente, um ajuste de contas com a ideologia do trabalhismo que fora propagada pelos quatro cantos da sociedade brasileira. O samba «Trabalhar, eu não» eletrizou multidões. A repulsa ao trabalho e à exploração do trabalhador atingia alto e bom som:

Quem quiser subir o morro
Venha apreciar a nossa união
Trabalho, não tenho nada
De fome não morro, não
Trabalhar, eu não, eu não!
Eu trabalhei como um louco
Até fiz calo na mão
O meu patrão ficou rico
E eu pobre sem tostão
Foi por isso que agora
Eu mudei de opinião
Trabalhar, eu não, eu não!
Trabalhar, eu não, eu não![6]

Seu autor era Almeidinha, que ajudara a fundar o bloco Paraíso das Morenas, do Estácio de Sá, reduto de bambas e do moderno samba urbano

[6] «Trabalhar, eu não» (Almeidinha), Joel de Almeida. 78 rpm, Odeon, 1946.

do Rio de Janeiro. E essa canção caiu no gosto/goto popular, sendo cantada entusiasticamente pelos foliões antes de ser gravada (o que se verificou somente após o carnaval). Mais: ela foi entoada pelos trabalhadores do porto de Santos durante uma greve, em 1946, quando de seu enfrentamento com a «polícia democrática» do governo Dutra. O que fica claro, portanto, é que, no campo artístico, os sambistas não eram simples câmaras de eco da palavra estatal. Punham-se à mostra limites que o todo-poderoso «Estado Novo» não conseguira transpor.

Referências bibliográficas

Alencar, Edigar de. 1980. *O carnaval carioca através da música*, 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

Bourdieu, Pierre. 2002. *O poder simbólico*, 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Foucault, Michel. 1977. *Vigiar e punir*: história da violência nas prisões. Petrópolis: Vozes.

Paranhos, Adalberto. 2007. *O roubo da fala*: *origens da ideologia do trabalhismo no Brasil*, 2. ed. São Paulo: Boitempo.

_____. 2015. *Os desafinados: sambas e bambas no «Estado Novo»*, São Paulo: Intermeios/CNPq/Fapemig.

Thompson, Edward. Palmer. 1998. *Costumes em comum*: *estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras.

Wisnik, José Miguel. 1983. «Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)», En Squeff, Enio e Wisnik, José Miguel (Eds.), *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Música*, 2. ed. São Paulo: Brasiliense.

Os espetáculos musicais do Grupo de Teatro Opinião: versos, canções e sons no Brasil pós-1964

Kátia Paranhos
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Resumo

Para o crítico inglês Eric Bentley, o teatro político se refere tanto ao texto teatral como a quando, onde e como ele é representado. Nessa esteira, focalizo de que forma a utilização do discurso musical afeta o espectador não só por meio dos parâmetros sonoros, mas igualmente pela sua capacidade de sugerir imagens e de inventar espaços e lugares ao criar figurações cênico-dramáticas. A música sempre foi uma referência fundamental no trabalho do Grupo de Teatro Opinião (1965-1980) na medida em que uma das características que identificam a proposta artística do grupo é a execução de música ao vivo pelos próprios atores. Daí a pertinência da discussão sobre o contraponto entre as linguagens musicais e plásticas na composição da polifonia intrínseca ao espetáculo teatral.

Palavras-chave: Grupo Opinião; ditadura; encenação; dramaturgia.

Resumen

Para el crítico inglés Eric Bentley, el teatro político se refiere, tanto al texto teatral como al cuándo dónde y cómo él está representado. En su estela, planteo de qué forma la utilización del discurso musical afecta al espectador no solo mediante los parámetros sonoros, sino también por su capacidad de sugerir imágenes e inventar espacios y lugares al crear figuraciones cénico-dramáticas. La música siempre fue una referencia fundamental en el trabajo del Grupo de Teatro Opinião (1965-1980), pues una de las características que identifican su propuesta artística es la ejecución de música en vivo por parte de los mismos actores. Por ende, es pertinente la discusión sobre el contrapunto entre los lenguajes musicales y plásticos en la composición de la polifonía intrínseca al espectáculo teatral.

Palabras clave: Grupo Opinião; dictadura; puesta en escena; dramaturgia.

Kátia Paranhos

Professora do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia/Brasil. Professora visitante da Universidade de Lisboa. Bolsista produtividade em pesquisa do CNPq e do Programa Pesquisador Mineiro, da Fapemig. Autora, entre outros livros, de *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012. E-mail: katia.paranhos@ufu.br

A experiência do teatro musicado no Brasil conheceu uma de suas fases mais férteis durante as décadas de 1960 e 1970. Nesses anos, o teatro brasileiro frequentemente se organizou sob o formato de espetáculo cantado para responder de modo crítico ao regime militar instaurado em 1964. As soluções estéticas mobilizadas nessas peças reeditaram as práticas nacionais da farsa e do teatro de revista, assimilaram influências estrangeiras (como dos alemães Erwin Piscator e Bertolt Brecht e do musical americano) e, acima de tudo, afirmaram caminhos artísticos originais capazes de envolver o público. Os textos musicais registraram instantes históricos, ao mesmo tempo em que fixaram tendências que transcenderam aquela conjuntura específica, deixando lições estéticas às quais se pode voltar hoje, entre elas as estratégias épicas, isto é, as narrativas (a maneira de a música se inserir no enredo) e os diálogos em verso. Como a atividade musical dialoga com outros campos do fazer artístico, trata-se, portanto, de compreender o «fato música» como uma «colcha» extensa e complexa de relações dinâmicas e plurais. Estas variam entre a semiologia, a história, a sociologia, a antropologia, técnica e arte, ideologia e política, e comportam relações que se exprimem dentro e «fora» do fenômeno musical. Na esteira disso, enfatizo como características fundamentais desse teatro musicado a mistura de tradições culturais, a predominância do que Eric Hobsbawm (1991) designa «canções funcionais» (canções de trabalho, músicas satíricas e lamentos de amor) e a produção/criação artística dos atores/cantores. Daí o interesse em analisar três montagens do Grupo Opinião, a junção da música e do teatro, como expressões de engajamento e de intervenção sonora que fluíam nos espetáculos e para fora deles nos tempos difíceis da ditadura militar brasileira, que ainda mostraria fôlego para perdurar, com maior ou menor força, por longos 21 anos.

«Eu não mudo de opinião»

No Brasil pós-golpe militar de 1964 o ambiente de tensão instaurado acirrou antagonismos de toda ordem que se espraiaram pelos campos sociais,

políticos e culturais. O teatro se destaca nesse contexto por se organizar em posição de luta contra o regime, mantendo assim uma postura militante. Na época, o grupo de artistas que esteve ligado ao Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), reuniu-se com o intuito de criar um foco de resistência e protesto contra aquela situação. Foi então produzido o espetáculo musical *Opinião*, com Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia), cabendo a direção geral a Augusto Boal e a direção musical de Dori Caymmi. O espetáculo apresentado no Rio de Janeiro, em 11 de dezembro de 1964, no Teatro Super Shopping Center, marcou o nascimento do grupo e do espaço teatral que veio a se chamar Opinião. Os integrantes do núcleo permanente eram Oduvaldo Vianna Filho (o Vianinha), Paulo Pontes, Armando Costa, João das Neves, Ferreira Gullar, Thereza Aragão, Denoy de Oliveira e Pichin Plá.

Desse modo, em dezembro de 1964, com direção de Augusto Boal, estreava o *Show Opinião* (criação de Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa), uma referência no teatro brasileiro contemporâneo. O *show* foi organizado no famoso Zicartola – restaurante do sambista e compositor Cartola e de sua companheira Zica –, onde ocorriam reuniões de músicos, artistas, estudantes e intelectuais. Foi esse o ambiente catalisador da união de interesses de experientes dramaturgos e músicos, com diferentes estilos e atuações no campo cultural, que resultou num roteiro inédito: um espetáculo musical que continha testemunhos, música popular, participação do público, apresentação de dados e referências históricas, enfim, um mosaico de «canções funcionais» e de tradições culturais. Tanto o enredo quanto o elenco eram notadamente heterogêneos e talvez seja esse o motivo pelo qual o Opinião tenha começado sua trajetória com sucesso. O grupo privilegiou, desde a estreia, a forma do teatro de revista, numa mescla de apropriações e ressignificações do «popular» e do «nacional», abrindo igualmente espaço para apresentações com compositores de escolas de samba cariocas.

Por meio da música, as interpretações e discussões a respeito dessas realidades fluíam no espetáculo, alternadas por depoimentos dos «atores» que compartilhavam, fora do palco, as mesmas dificuldades cantadas por eles, como nos casos de João do Vale (nordestino retirante) e Zé Kéti (morador de uma favela carioca). Já Nara Leão – conhecida como a musa da bossa nova que personalizava a classe média – assumia uma postura de engajamento e se posicionava de forma ativa e questionadora da realidade brasileira.

Mas não só a união de música e teatro tornou o *Opinião* uma referência. Sua relevância histórica se evidenciou, entre muitos motivos, graças ao momento no qual foi gerado: a estreia do *show* ocorreu quando o golpe militar ainda

não completara um ano de vida e é tida como a primeira grande expressão artística de protesto contra o regime. Também chama atenção a configuração geral do espetáculo que, em forma de arena, não dispunha de cenários, somente de um tablado onde três «atores» encarnavam situações corriqueiras daquele período, como a perseguição aos comunistas, a trágica vida dos nordestinos e a batalha pela ascensão social dos que viviam nas favelas cariocas, tudo isso, acrescente-se, regado a música que visava alfinetar a consciência do público. O repertório, embora fosse assinado por compositores de estilos diversificados, percorria uma linha homogênea de contextos regionais, concedendo-se amplo destaque a gêneros musicais como o baião e o samba. As canções cantadas – por sinal, várias delas marcaram os anos 1960 a ponto de frequentarem inclusive a parada de sucesso – exprimiam uma fala alternativa e ilustrativa no musical: «Borandá», de Edu Lobo / «Carcará», a composição mais emblemática do negro maranhense João do Vale, em parceria com Zé Cândido.

Por meio desse acontecimento cênico, visualiza-se um leque de representações culturais. O teatro, portanto, passa a se caracterizar não somente como meio de encenação da realidade na qual se encontra, mas também como divulgador de lugares e sentidos político-culturais. Destaco, aqui, alguns trechos de duas músicas do espetáculo, que em especial empolgavam a plateia que superlotava o teatro naquelas noites sombrias. Na primeira, «Opinião», Zé Kéti cantava: «Podem me prender/ Podem me bater/ Podem até deixar-me sem comer/ Que eu não mudo de opinião». Na segunda, «Carcará», pela voz de Nara Leão, João do Vale narrava as aventuras de um pássaro voraz do sertão, que não morre porque, com seu bico volteado que nem gavião, «pega, mata e come».

O sentimento de transformação política está presente em todo o corpo da peça. Suas origens musicais, o passado dos integrantes no cenário de oposição e intervenção política, bem como as particularidades dos atores estreantes, tornam-se intrigantes peças de um complexo quebra-cabeças que faz desse espetáculo uma importante referência na trajetória engajada do teatro brasileiro.[1]

«O teatro, que bicho deve dar?»

Depois do sucesso do *show* Opinião, uma nova produção entrava em cartaz, no dia 21 de abril de 1965, o espetáculo *Liberdade, liberdade*, coletânea de textos

[1] O show, porém, não foi unanimidade de crítica. Ver, por exemplo, Tinhorão (1997: 72-87).

de autores sobre o tema, reunidos por Flávio Rangel e Millôr Fernandes. Em fins de 1965, com *Brasil pede passagem*, elaborado por todos os integrantes do grupo, é repetida a fórmula da colagem. No entanto, nesse caso, o espetáculo é proibido. Por conta disso o Grupo Opinião lança o *show* musical *Samba pede passagem*, para o qual convoca a fina flor da música popular brasileira da época (Araci de Almeida, Baden Powell, Ismael Silva e MPB 4), com uma produção cara, de elenco gigante, que quase leva o grupo à falência.

No dia 9 de abril de 1966, com a direção de Gianni Ratto, a peça *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar) é encenada pelo grupo no Rio de Janeiro, e conquista os prêmios Molière e Saci. A direção musical estava sob a batuta de Geni Marcondes e Gaya, com músicas de Geni Marcondes e Denoy de Oliveira.

Utilizando linguagem e temas da literatura de cordel, o espetáculo narra em versos a saga de um camponês, Roque, que, à semelhança de um João Grilo (de o *Auto da compadecida*, supera suas muitas vicissitudes com inventivas estratégias de sobrevivência – mostrando que a engenhosidade popular é capaz de resistir aos golpes dos poderosos.

A peça utiliza canções largamente. Os diálogos são escritos em versos de sete sílabas, o metro de eleição do cordel, ou, mais raramente, de cinco. O uso do verso dá inúmeras oportunidades a jogos verbais nos quais a fala de uma personagem pode ligar-se à de outra pelo ritmo ou pela rima. A música interage com a cena, resume-a ou explica-a, funcionando, em alguns momentos, como comentário da ação, fechamento de uma sequência, apresentação dos personagens, além de atuar como elemento de ligação entre as cenas. Serve igualmente como sinal de intensificação, acirramento da ação, ao mesmo tempo em que indica e promove esse acirramento, como acontece no momento em que Roque e seu pai brigam, sem se reconhecerem filho e pai, ou na passagem em que Roque é espancado por camponeses temerosos de perderem os seus empregos. Nesta última, o personagem canta enquanto toma tabefes e bofetes; o ritmo das pancadas coincidirá comicamente com o das tônicas poético-musicais («Tome, tome, tome, tome, paulada/ Tome, tome, tome, tome, paulada/ Está na roda, aguente, não pule nem nada/ Não venha de banda jogar perna trançada»). Nos dois casos, de forma proposital, utiliza-se a música e a comicidade, ancoradas no cenário Nordeste, como meio de aproximação/diversão com a plateia.

Ao cruzar Brecht e cordel, ou distanciamento e protesto, deparamos com cenas em forma de reportagem, cenários móveis, música e o diálogo dos atores com o público. O texto ainda propõe três finais ao espectador. Os três são anunciados por Roque: «escolha o que achar certo, o que lhe falar

mais perto ou da alma ou do nariz. Mande às favas os demais». O primeiro, «final feliz», Roque casado com a filha do patrão, o segundo, «final jurídico», a divisão das terras com os camponeses e o terceiro, «final brasileiro», a «restauração» da monarquia no Brasil.

Para os integrantes do Opinião, a peça misturou arte popular, experimentalismo estético e engajamento político ao incorporar o humor e a musicalidade com o objetivo de promover a conscientização social e a luta popular contra as injustiças sociais. Fernando Marques enfatiza que o «poder que os musicais têm de somar elementos diversos, e mesmo díspares, corresponderá à sua capacidade de aglutinação cultural, conforme referências de toda sorte – poéticas, sonoras, plásticas, éticas. Neles, o épico e o catártico, o espírito crítico e o lúdico se encontram» (Marques 2014: 334-335).

«Dr. Getúlio»

Em 10 de agosto de 1968 estreou em Porto Alegre, no Teatro Leopoldina, *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, de Dias Gomes e Ferreira Gullar, com direção de José Renato e música de Silas de Oliveira e Walter Rosa. A estratégia adotada pelo Opinião tinha por fundamento o envolvimento das camadas populares num processo de conscientização revolucionária, buscando «numa catarse cívica o encontro entre atores e público, cúmplices de um ritual de protesto» (Mostaço 2016: 77). Tanto na forma quanto no conteúdo, o grupo propunha o musical como formato mais apropriado para uma «plataforma político-cultural» pela construção de uma «frente ampla» de resistência democrática à ditadura (Ridenti 2014: 127).

O texto dramático tem duas histórias se desenvolvem paralelamente. No plano da representação do que acontece, Simpatia, Tucão, Marlene, passistas e músicos da escola de samba ensaiam o enredo sobre a trajetória de Getúlio Vargas, destacando os momentos finais de sua vida. No plano da representação do acontecido, as cenas da vida de Getúlio, ensaiadas na quadra da escola, materializam-se diante da plateia. Trata-se, portanto, de encenação dentro da encenação, teatro dentro do teatro, numa linguagem marcadamente metalinguística. Por sinal, o ator que representava Getúlio Vargas também atuava como Simpatia. O mesmo recurso era utilizado com outros personagens como Alzira Vargas/Marlene; Autor/Moleque Tião; Gregório Fortunato/Bola Sete; Bejo Vargas/Quibe; e Oswaldo Aranha/Gasolina.

Ao final da peça, as duas tramas se entrelaçam e a morte de Getúlio, personagem do enredo, será também a de Simpatia, presidente da escola

que lutava pela manutenção da posição conquistada pelo voto, com o bicheiro Tucão, ex-presidente, que não aceitava a derrota na eleição que fez de Simpatia o novo líder. Marlene, ex-amante de Tucão e namorada de Simpatia, encarna outro motivo do ódio entre os dois homens.

Na diferenciação entre factual e ficcional muda-se a estrutura dos diálogos. Em prosa estão os diálogos dos personagens baseados na vida real – Getúlio, seu irmão Benjamim, Alzira Vargas e Carlos Lacerda. Em verso, as falas dos autores, que assumem as funções de narradores, e as conversas de Simpatia e Tucão. Dessa forma, produziu-se um efeito paradoxal: as cenas do enredo, ou seja, da dramatização de momentos da vida de Getúlio Vargas, ganham aspectos realistas, enquanto aquelas que correspondem à vida das personagens da escola conquistam um tom lúdico, que os versos e as músicas lhes atribuem.

A utilização da música nos espetáculos era um dos modos mais eficazes de aproximação com o público. Assim, uma vez mais, Brecht contribuía com sua teorização e o exemplo de sua dramaturgia para derrubar os preconceitos em relação ao musical, inclusive do próprio Dias. De fato, a música não precisava, diluir e abafar a força das ideias. À mesma posição havia chegado, por volta dessa época, a grande maioria dos autores, encenadores e grupos ou companhias que constituíam a vertente mais atuante e progressista do teatro brasileiro. Dramaturgos como Gianfrancesco Guarnieri, Plínio Marcos, Vianinha, Ferreira Gullar, Paulo Pontes, João das Neves, entre tantos outros, engajaram-se na tentativa de criar um tipo de teatro musical que fosse ao mesmo tempo popular e autenticamente brasileiro.

Em 1969, depois da montagem de *Antígona*, de Sófocles, o Opinião, afogado em dívidas, dissolve-se. João das Neves, o único que não aceita tal decisão, decide continuar sozinho e parte em busca de novos parceiros. O teatro inclusive será alugado, em alguns momentos, para jovens iniciantes e o próprio diretor passa a comandar espetáculos fora do eixo Rio-São Paulo. Nos anos seguintes, seguem-se as montagens de *A ponte sobre o pântano*, em 1971, de Aldomar Conrado, direção João das Neves; e, de autoria e direção do mesmo, *Se eu tivesse meu mundo*, em 1973, *O último carro*, em 1976, *Mural mulher*, em 1979 e *Café da manhã*, em 1980. Além das peças, vários *shows* de música foram apresentados como: *Telecoteco Opus 1*, *A fina flor do samba* (rodas de samba, às segunda-feiras), *Caminhando*, com Geraldo Vandré, *Bacobufo no caterefofo*, com o MPB 4, Cinara e Cibele, Milton Nascimento e o Som Imaginário, *Cartola n. 2*, *Boa noitada de samba* e *Pindoramacumba*.

Entretanto, em 1980, o teatro seria vendido, apesar dos protestos e manifestos, com centenas de assinaturas. Os jornais chegaram a registrar a

importância de um Grupo «que foi um encontro de cabeças pensantes, uma ideologia, um movimento de vanguarda e de resistência». Na ocasião, João das Neves declarou: «o Opinião é coisa que não se vende» (*Apud* Kühner e Rocha 2001: 104).

Examinar esses musicais equivale a revisitar, de certa forma, o momento vivido no Brasil, que essas peças denunciam e subvertem, enquanto nos possibilitam uma aproximação com estilos narrativos diferenciados de representação do poder institucionalizado. Nessa esteira, entendo que o discurso musical atinge o espectador não só pela sonoridade, mas igualmente pela sua capacidade de sugerir imagens e de inventar espaços e lugares ao criar figurações cênico-dramáticas. Debruçar sobre temáticas que envolvam a ditadura militar é vasculhar um campo de representações que contém expressões de perseverança surgidas nesse período. Mergulhada nesse contexto, uma parcela significativa de artistas se posicionou imediatamente contra o golpe e iniciou um «levante cultural» no combate às medidas do governo, no qual o teatro e a música tiveram um papel determinante. Esse padrão de perseverança mediado pela cultura contém uma historicidade digna de atenção, sobretudo no que diz respeito às artes cênicas. O Grupo Opinião, por meio das peças teatrais, fundia diferentes expressões, versos, metáforas, alegorias e outros elementos que, em conjunto, compõem um cenário significativo de articulações de um modo de pensar e agir, uma visão do mundo.

Referências bibliográficas

Hobsbawm, Eric. 1991. *História social do jazz*, 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Kühner, Maria Helena; Rocha, Helena. 2001. *Opinião: para ter opinião*. Rio de Janeiro: Relumé Dumará/Prefeitura.

Marques, Fernando. 2014. *Com os séculos nos olhos: teatro musical e político no Brasil dos anos 1960 e 1970*. São Paulo: Perspectiva.

Mostaço, Edélcio. 2016. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*, 2. ed. São Paulo: Annablume.

Ridenti, Marcelo. 2014. Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV, 2. ed. São Paulo: Unesp.

Tinhorão, José Ramos. 1997 [1966]. «Um equívoco de 'Opinião'», in *Música popular*, 3. ed. São Paulo: Editora 34.

Metá Metá: canção, crise e política num Brasil em transe

Sheyla Castro Diniz
Universidade de São Paulo/Brasil

Resumo

A partir de uma apreciação dos três primeiros álbuns do trio brasileiro Metá Metá, identifico na sonoridade cada vez mais agressiva e na maneira cada vez mais experimental como os músicos concebem a canção respostas às mudanças políticas e socioculturais da sociedade brasileira nas últimas décadas. Centro atenção no álbum *MM3* (2016), buscando demonstrar como suas simbologias são emblemáticas de um «Brasil em transe».

Palavras-chave: Metá Metá, canção, crise, política.

Resumen

A partir de una apreciación de tres discos del trío brasileño Metá Metá, identifico en la sonoridad cada vez más agresiva y en la forma cada vez más experimental de sus canciones, respuestas a las transformaciones políticas y socioculturales de la sociedad brasileña en las últimas décadas. Centro mi atención en el álbum *MM3* (2016), buscando señalar cómo sus simbologías son emblemáticas de un «Brasil en trance».

Palabras clave: Metá Metá, canción, crisis, política.

Sheyla Diniz

É pós-doutoranda (bolsista Fapesp) no Departamento de História da USP; mestre e doutora em Sociologia pela Unicamp. Atua nas áreas de Sociologia da cultura, História social e Música popular. É autora do livro «*...De tudo que a gente sonhou*»: *amigos e canções do Clube da Esquina*, Intermeios/Fapesp, São Paulo, 2017. E-mail: sheyladiniz@usp.br.

Formado em 2008 pelos músicos Juçara Marçal (voz), Kiko Dinucci (violão/guitarra) e Thiago França (saxofone/flauta), o trio paulistano Metá Metá soma, desde então, cinco álbuns lançados em formatos físico e digital: *Metá Metá* (2011), *MetaL MetaL* (2012), *MM3* (2016), *Gira* (2017) – trilha sonora do espetáculo homônimo do Grupo Corpo – e *Igbá* (2020), que reúne parte do repertório. Soma, além disso, *singles*, EPs, parcerias com nomes como Elza Soares[1] e o baterista nigeriano Tony Allen (ícone do *afro-beat*) e outros vários projetos paralelos e solos, mas sempre colaborativos.[2]

Metá Metá significa «três ao mesmo tempo» em *ioruba*, complexo cultural-linguístico afro-diaspórico ligado aos candomblés de matriz *ketu* no Brasil, dos quais os membros do trio participam. O trio é uma espécie de núcleo do que os músicos chamam de «Clube da Encruza», apelido que circula em shows do Metá Metá + Passo Torto, quarteto que Dinucci também integra ao lado de Rodrigo Campos, Rômulo Fróes e Marcelo Cabral. O apelido, tal qual o nome do trio, remete a práticas e ao léxico de cultos afro-brasileiros[3] e, igualmente, a um lugar alegórico onde trajetórias musicais se cruzam.

Elogiado no Brasil e no exterior, o Metá Metá é hoje considerado um dos grupos mais ousados da «cena paulistana» (Galletta 2016) e, em sentido mais amplo, da «nova cena musical brasileira independente». A partir de uma apreciação sucinta dos três primeiros álbuns lançados pelo trio, respectivamente em 2011, 2012 e 2016, identifico na linguagem sonora cada vez mais agressiva e na maneira cada vez mais experimental como os músicos concebem a canção respostas às transformações políticas e socioculturais da sociedade brasileira nos últimos anos. Por fim, comento algumas faixas e o projeto gráfico do álbum *MM3* (2016), buscando demonstrar como suas simbologias são emblemáticas de um «Brasil em transe».

Figura 1 – Metá Metá (Kiko Dinucci, Juçara Marçal, Thiago França). Fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, https://dicionariompb.com.br/grupo/meta-meta/ (Acesso: 10/12/2022).

---

1 Álbuns *A mulher do fim do mundo* (2015) e *Deus é mulher* (2018).

2 São exemplos os premiados álbuns *Encarnado* (2014) e *Delta Estácio Blues* (2021), de Juçara Marçal.

3 «Encruza» deriva de «encruzilhada», bifurcação de ruas onde são depositadas oferendas às entidades cultuadas em religiões afro-brasileiras.

Metá Metá: linguagem e produção

Em 2008, Kiko Dinucci assinou com Juçara Marçal o disco *Padê*[4], contemplado com o prêmio «Ney Mesquita» da Cooperativa de Música de São Paulo. Thiago França se juntou aos dois nos shows de divulgação, originando, assim, o trio. Álbum de estreia, *Metá Metá* (2011) deu forma ao intercâmbio de experiências dos músicos, anunciando uma concepção um pouco distinta do que eles vinham desenvolvendo.[5] Sax e violão costuram motivos e contracantos que não se apresentam como mero *background* para a voz cantada. Um papel entrelaçado às cordas do violão confere ao instrumento um caráter ainda mais percussivo. Tais recursos dilatam as canções para além do elo convencional letra-melodia. A exploração de ritmos, timbres e efeitos sonoros será constante dali em diante.[6]

Muito do que os músicos lançaram antes ou simultaneamente à formação do trio, a exemplo de *Padê* (2008), fora viabilizado por concursos e editais públicos, numa época de apogeu das ações políticas do Ministério da Cultura (Machado 2017). Já o primeiro álbum do trio (2011) foi custeado pelos próprios músicos. Embora vislumbrando nos governos Lula (2003-10) um bom mercado para os independentes, Dinucci associa sua desilusão à burocracia. Segundo ele, o Metá Metá tem uma atitude punk, *«do it yourself»*. Todavia, é autossustentável até certo ponto, haja vista parcerias e atividades paralelas.[7] A microeconomia criada pelo trio permitiu, contudo, que o valor arrecadado das vendas do primeiro disco fosse investido na gravação do segundo e, assim, sucessivamente (Diniz e Ávila 2018: 182-184).

Testando arranjos, instrumentos, equipamentos e performances nos shows do disco de estreia, o trio chega à síntese bem mais agressiva de *MetaL MetaL* (2012). As percussões (Samba Sam) e a bateria (Sérgio Machado) ganham

---

4 *Padê* significa «encontro» e dá nome ao ritual de oferendas dedicado a Exu em cerimônias do candomblé.

5 Juçara integrou os conjuntos A Barca e Vésper Vocal nos anos 1990/2000. Thiago, além de tocar com vários músicos, produziu o disco da sambista Dona Inah, *Olha quem chega* (2008). E Kiko, concomitantemente à formação do trio, lançou *Pastiche Nagô* (Bando AfroMacarrônico, 2008), *Retrato do artista quando pede* (com Douglas Germano, 2009) e *Na boca dos outros* (2010).

6 Relação desencorajada pelo trio, *Metá Metá* (2011) suscitou comparações com *Os afro-sambas* (1965) de Baden Powell e Vinicius de Moraes. Ver MORAIS, Isabela. «Ressonâncias: dos *Afro-sambas* ao *Metá Metá*», 2013, http://brisas-da-isa.blogspot.com/2013/11/ressonancias-dos-afro-sambas-ao-meta.html (Acesso: 10/07/2022).

7 Kiko é gravurista, Thiago leciona saxofone e Juçara atuou recentemente como atriz em *Gota d'água {preta}* (Jé Oliveira), adaptada da peça-musical de Chico Buarque e Paulo Pontes.

peso com a entrada do baixo (Marcelo Cabral) e da guitarra (Dinucci). No sax, Thiago adota técnicas estendidas e pedais, e o canto de Juçara é mais imponente, porém integrado ao conjunto. A cantora exemplificaria certa descentralidade da voz na canção contemporânea. Parceira criativa dos compositores, ela traz «um pensamento próprio e autoral para a canção em suas performances» e «abre mão do espaço de musas da canção [...]. O som é tão importante quanto quem canta o que» (Coelho 2016: 202).

Em *MetaL MetaL* (2012), letras em *ioruba* e ritmos afro-brasileiros e afro-caribenhos convivem com elementos oriundos, por exemplo, do *free*-jazz e punk-rock. Já no EP *Alarokô* (2013), em parceria com Tony Allen, outras sonoridades afro-diaspóricas são visitadas e se imiscuem em *MM3* (2016), indicado para o Grammy Latino na categoria «melhor álbum de rock ou música alternativa em língua portuguesa». Em parte inspirado pela viagem do trio a Marrocos para participar do Festival Mawazine (2015), *MM3* não dispensa, na apreciação de um crítico,

> *[...] prerrogativas da canção brasileira. Não se furta de explorar o rock e suas vertentes ruidosas. O jazz não se limita ao improviso [...]. Escalas oscilantes do Mali, Marrocos. Sonoridades mornas da África banta, Angola, Moçambique. Signos das cosmologias afro-diaspóricas a partir dos quais Kiko Dinucci inaugura um novo estágio na utilização do ioruba na canção brasileira.*[8]

Deixando de lado preciosismos técnicos, o álbum foi gravado ao vivo em três dias no estúdio paulistano Red Bull – o que, ademais de baratear a produção, revelaria do trio certa urgência em comunicar sua arte numa época em que as informações fluem rapidamente e são transitórias, quando não mentirosas tendo em conta o fenômeno *fake news*. Lançado em plataformas *streaming* em maio de 2016, *MM3* não é politicamente explícito tampouco panfletário. Socialmente impregnado – como todo e qualquer trabalho artístico –, ele reage a seu modo à crise da sociedade brasileira, marcada pela polarização política, pelo processo que destituiria do cargo a presidente democraticamente eleita para exercer seu segundo mandato (2015-16) e pela ascensão do bolsonarismo.

MM3 (2016)

«Com certo tom de ruína, desemparo, desacerto e poucas saídas em vista» (Leite 2014: 224), o canto de Juçara Marçal expressaria certa «plasticidade destrutiva» e «fealdade arcaica». Recriaria «máscaras mítico-canibais»

[8] Oliveira, Bernardo. «Tríades e orixás: notas sobre *MM3*», 2016, https://www.ocafezinho.com/2016/07/06/ (Acesso: 01/12/2022).

despotencializadas «no despertar do sujeito romântico». O belo brotaria dessa «fealdade», cabendo ao ouvinte «desembaraçar a memória historiográfica individual e coletiva para fruir e entender a [memória] cantada» (Davino 2016: 96). Os autores comentam *Encarnado* (2014), álbum solo de Juçara cuja colaboração dos parceiros foi fundamental. A sonoridade violenta e ruinosa e a «morte» como tema desse álbum ecoam inevitavelmente, dois anos depois, em *MM3* (2016). Em formato expandido, o trio conta, aqui, com Marcelo Cabral (baixo) e Sérgio Machado (bateria) nas nove faixas registradas.

MM3 inicia com «Três amigos», de Rodrigo Campos (letra), Thiago e Sérgio (música). Sua longa introdução se desdobra sobre um ostinato no baixo. A tessitura grave, reforçada pelo sax, ambienta a «gravidade» do que cantará Juçara: «São três amigos para matar/ Mais doze santos pra apedrejar/ Um grande amor a sodomizar/ É, não deu, não dá!». A guitarra intervém pontualmente nas estrofes, fazendo questão de, às vezes (e no final da gravação), sustentar ruídos como se o cabo do instrumento estivesse mal conectado. «Uma esperança morta pra lá/ Uma ferida aberta pra cá/ Um carnaval onírico, ai/ É, não deu, não dá!». Se bem que anunciado desde o início e de maneira violenta, é no refrão que justapõe «agogô» e «som de funeral», «pus» e «cheiro bom», que o caráter iconoclasta se intensifica.

Embora estruturada aos moldes convencionais de uma canção com estrofes e refrão, a sonoridade *noise* de «Três amigos» desestabiliza o lugar comum. Não é e nem poderia ser secundária em relação à melodia e aos versos cantados. Com eles, dá a dimensão do ódio, da intolerância, da escassez de diálogos e da catarse de um carnaval que apenas disfarça a desesperança e as feridas expostas no corpo social. Na iminência destrutiva dos afetos e do sagrado, a envolver desde as relações íntimas à vida pública, há que ressaltar a opressão de cultos de matriz africana pelo fundamentalismo neopentecostal, àquela altura (2016) já acentuado na esfera representativa.

Figuras 2 e 3 – Capa e contracapa de *MM3* (2016) – a versão em LP do disco foi prensada e distribuída em 2017 pelo selo independente Goma-Gringa. Fonte: arquivo pessoal.

Os desenhos da capa e contracapa de *MM3* são assinados por Kiko Dinucci, que, além de músico e gravurista, é cinéfilo e já atuou como diretor.[9] A face feminina de olhar atônito foi inspirada na cena em que a personagem do filme *Limite* (1931), de Mário Peixoto, «olha fixamente por cima do barco» (Dinucci *apud* Diniz e Ávila 2018: 197). Grosso modo, o filme explora os limites da existência e os próprios limites técnicos para a sua realização nos anos 1930, demarcando também o limiar entre o cinema mudo e o cinema falado.[10] A perplexidade que Dinucci imprime à feição da mulher ressignifica o «limite» diante do cenário político que se delineava em 2016 – «É, não deu, não dá!», canta Juçara, uma mulher negra. O desenho foi igualmente influenciado por fotografias de mulheres africanas da cultura *Guinaua*, cujos rituais os músicos buscaram pesquisar em Marrocos: «Elas tinham os cabelos crespos, compridos e bagunçados, todas em transe» (Dinucci *apud* Diniz e Ávila 2018: 197).

A potência feminina e ancestral se confirma na contracapa. A mulher doma e penetra um bode por trás, sugerindo metamorfosear-se no próprio animal. Dessa vez a inspiração veio do filme *The witch*, terror psicológico cuja estória se passa na Nova Inglaterra do século XVII.[11] Uma família miserável de puritanos fanáticos culpa a filha adolescente por uma série de tragédias, acusando-a de cometer bruxaria e de pacto com satã, ao qual a protagonista se juntará, enfim. Para Dinucci, «é um filme feminista. A moça teve que se desprender da culpa cristã para ser feliz» (Dinucci *apud* Diniz e Ávila 2018: 197-198).

Mulheres em situações limítrofes caracterizam o cancioneiro de Juçara Marçal. Em sua voz, «Ciranda do aborto» (Dinucci) é o ápice do álbum *Encarnado* (2014). O desamparo de uma mulher que aborta é por si só socialmente relevante num país cristão que pouco efetivou políticas públicas em torno desse assunto tão polêmico. Para além do literal, o aborto seria presságio de um projeto político de Brasil que colapsou (Garcia 2016). Se o germe desse colapso estaria nos protestos de 2013, cujas pautas iniciais foram enviesadas pela mídia hegemônica e por pressões à direita, sem falar da repressão policial[12], em 2016 o germe cresce e se alastra. Do parto

---

9 Dinucci, Kiko. *Dança das cabaças: Exu no Brasil*, Documentário, 55 min., Cine Baquira/FunCultura Guarulhos, 2006.

10 Acervo Mário Peixoto, «Limite», https://www.ufrgs.br/mariopeixoto/limite/ (Acesso: 10/12/2002).

11 Robert Eggers. *The witch (A bruxa)*, Longa-metragem, 94 min., Universal Pictures, 2015.

12 Ver, por exemplo, Arantes (2014), Ridenti (2018); Napolitano (2018).

doloroso e infeliz sobre o qual também versa «A imagem do amor» (Dinucci/ Rodrigo Campos), terceira faixa de *MM3*, nasce uma criança de «beleza disforme/ Sem rosto, sem nome, sem moderação». Tal imagem «não é pra qualquer um», diz o refrão. Ora, sob a retórica do ódio, «o amor virou um monstro» (Dinucci *apud* Diniz e Ávila 2018: 186). A «beleza disforme» está para a performance e a sonoridade, sobretudo nos minutos finais. Nas vocalizações de Juçara podemos identificar aquela «fealdade arcaica». Sobre a condução à la punk-rock da tríade guitarra, baixo e bateria, o sax não se atém à altura como parâmetro para improvisar, produzindo variações de texturas e timbres e emitindo notas longas e «picotadas» ao estilo *free*-jazz.

Na sequência, a quarta faixa do disco é dedicada ao orixá mensageiro de tantas faces, uma delas os párias sociais, marginalizados pelo sistema capitalista. Guardião de encruzas, entradas e saídas, Exu «guia caminhos»; nada é feito sem que a ele se peça passagem.

(A) *Ê, Mano Légua, me ensina a caminhar [bis].*

(B) *Tá na rua, tem cachaça/ Já subiu, voltou, eita!/*

Tá na porta, na janela/ Sentinela do lugar.

Em compasso ternário, «Mano Légua» (Juçara/Dinucci) tem letra curta e singela. Sua melodia é em modo menor (Si dórico), com extensão de uma oitava. O franco diálogo com cantigas folclóricas veste, porém, uma roupagem ruidosa mais uma vez rente ao punk-rock, principalmente na Seção B, já antecipada na introdução. Mais amena, a Seção A apresenta o material harmônico, concebido horizontalmente a partir de um ostinato e outros motivos melódicos que se cruzam. Comum nas composições do trio, tal procedimento remonta, em parte, às polifonias do imenso legado musical afro-diaspórico.

Em «Oba Koso» (domínio público), tal legado ganhará caráter ritualístico. Estruturada sobre um *riff* grave, às vezes implícito, a música é cíclica. Na medida em que se desenvolve, gera deslocamentos rítmicos e harmônicos entre o *riff* do baixo e os ataques das pequenas frases melódicas cantadas por Dinucci em *ioruba*. As improvisações livres e o adensamento sonoro só fazem reforçar a sensação de transe que culmina da estrutura cíclica, típica do que Wisnik chamou de «mundo modal ou mundo dos ruídos»: «hipnótico, experiência de um tempo circular do qual é difícil sair, porque é sem fim. A música modal participa [...] da produção de um tempo coletivo, social» e subordinado «a propriedades rituais» (Wisnik 1999: 40).

As cosmogonias e os arquétipos iorubanos recorrentes no repertório do Metá Metá denotam de antemão um compromisso com culturas de matriz afro-

brasileira em tempos de intolerância religiosa. Mais que isso, nos mitos e qualidades que regem esses arquétipos há outras implicações sociopolíticas. «Oba Koso» é uma qualidade de Xangô, lendário rei do Império de Oió (África Ocidental) e orixá detentor do poder do fogo, da rocha, dos raios e trovões. É a ele, portanto, que clamam os versos de tradição oral dessa faixa que conclui *MM3*. Álbum lançado num momento de relativa ascensão social e simbólica das chamadas minorias, de ascensão da extrema-direita e de profunda crise política e social, em meio ao processo em curso – e escuso – que resultaria no *impeachment* de Dilma Rousseff, *MM3* absorve, recria e radicaliza na própria forma dissensos, fraturas e anomias de um Brasil em «transe», transe inversamente proporcional ao da música que saúda a implacável justiça de Xangô.

Oba ni sa re looke odo
O be ri omon
Oba koso ayo
Maa ina ina Oba Koso.
Ele é i Rei que pode despedaça-lo sobre o pilão
Aquele que cumprimenta como um guerreiro os filhos
Ao rei de Koso com alegria
Não mande o fogo sobre nós, rei de Koso.[13]

Referências bibliográficas

Arantes, Paulo. 2014. *O novo tempo do mundo e outros estudos sobre a era da emergencia.* São Paulo: Boitempo.

Coelho, Frederico. 2016. «Usos da voz na canção popular: apontamentos e hipótese», *Ipotese*, Vol.20, No. 1: 194-203.

Davino, Leonardo. 2016. «Sujeito cancional: verbivocoperformance poética contemporânea», *Ipotesi*, Juiz de Fora, Vol.20, No.1: 87-100.

Diniz, Sheyla e Ávila, Danilo. 2018. «'A canção pode morrer, mas eu não vou morrer, não...': uma entrevista com Kiko Dinucci», *Música Popular em Revista*, Vol5, No.28: 176-199. https://doi.org/10.20396/muspop.v5i2.13141

Galletta, Thiago. 2016. *Cena musical paulistana dos anos 2010: a música brasileira depois da internet*. São Paulo: Annablume/Fapesp.

Garcia, Walter. 2016. «Notas sobre o disco *Encarnado*, de Juçara Marçal (2014)», *Revista USP*, No. 111: 59-68. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i111p59-68

[13] Tradução conforme o encarte do álbum.

Leite, Carlos Augusto.2014. «Sobre o peso de si e maestrias: uma análise de parte da cena atual da canção popular brasileira», *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, No. 59: 213-228. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i59p213-228

Machado, Cacá. 2017. «Música e ação política 2003/2016», *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, Vol.10, No.2: 119-147.

Napolitano, Marcos. 2018. «La crise politique brésilienne: histoire et perspectives d'une 'terre en transe'», *Brésil(s)* 1 : 1-10. https://doi.org/10.4000/bresils.2687

Ridenti, Marcelo. 2018. «Mudanças culturais e simbólicas que abalam o Brasil», *Plural* Vol.25, No.1: 45-62. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2176-8099.pcso.2018.149012

Wisnik, José Miguel. 1999. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*, 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras.

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio
Gobierno de Chile

Proyecto financiado por el fondo para el fomento de la música nacional, convocatoria 2022

Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo
Ministerio de Ciencia, Tecnología, Conocimiento e Innovación
Gobierno de Chile

milenio
INICIATIVA CIENTÍFICA

INSTITUTO DE MÚSICA
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE VALPARAÍSO

CMUS
NÚCLEO MILENIO EN CULTURAS MUSICALES Y SONORAS

CENTRO UM | Investigación en Artes y Humanidades

IASPM América Latina

iaspm
International Association for the Study of Popular Music