

MIÉRCOLES 18

AUDITORIO RADIO NACIONAL 8:00 Acreditaciones

10:00 Acto Formal de Inauguración X Congreso IASPM-AL

11:00 CONFERENCIA I
Sergio Pujol

12:00 Almuerzo y traslado a Ciudad Universitaria

CIUDAD UNIVERSITARIA
15:00 Primera Sesión

| | | | |
|--|---|---|---|
| <p><i>Simposio I</i> Modera: Carlos Bomfim Guerra, Cristian, La práctica del cover como juego de la cultura: el caso de “Gracias a la vida” de Violeta Parra Dominguez, María Eugenia, Poéticas de la relación: versiones, apropiación e intermusicalidad López, María Inés, El tratamiento de versiones en grupos de la ciudad de Santa Fe (Argentina) en la década del `80. Karmy, Eileen; Mardones, Antonia; Vargas, Alejandra; Ardito, Lorena, La copia feliz del edén: ¿de quién es la canción en la cumbia chilena?</p> | <p><i>Trabajos Libres 1</i> Modera: Claudio Díaz Marra, Pedro Silva, “Vou ficar de arquivancada pra sentir mais emoção” – A experiência sonora no futebol Chaves, Renan Paiva y Visconti, Eduardo, Wilson Simonal em campo: reflexões sobre o álbum “México 70” Monteiro, Polliana, Canção e riso na América Latina como forma de desvelar uma visão (ou visões) de mundo Andrade Rocha, Maurilio, Acustemologia da violência e a canção popular no Brasil</p> | <p><i>Trabajos Libres 2</i> Modera: Federico Sammartino Carnicer Lucio Raúl, Dos canciones de Gabo Ferro. ¿Aportes de la música popular al debate sobre la igualdad de género? Santanna, Marilda, A construção da figura da baiana na canção brasileira Rodríguez Espada, Gustavo, La Música en las construcciones sociales de Salud: Sujetos, cuerpos y Mercado Díaz, Natalia Elisa, Bailar en San Antonio: entre la celebración y la resistencia</p> | <p><i>Simposio IV</i> Modera: Heloisa de Araujo Ayêska Paulafreitas, A evolução do trio elétrico e seus impactos nas práticas musicais do carnaval soteropolitano Carmen Lucia José e Elisabete Alfeld Rodrigues, Vinicius de Moraes: a canção em cena Edwin Pitre-Vásquez, Convergências dos meios musicais as mediações midiáticas: A Oração da Banda Mais Bonita da Cidade Francisco José Gomes Damasceno, Vozes do povo pelas ondas de rádio se espalham pela cidade: Duas experiências musicais de cantadores do/no Nordeste Brasileiro</p> |
|--|---|---|---|

17:00 Pausa
17:30 Segunda Sesión

Simposio I
Modera: Emilia Greco Albrieu, Nicolás Eduardo, Música y valor social: la estrategia de selección de géneros musicales en la producción discográfica de la Bersuit
Karmy, Eileen, Las resignificaciones sociales de la Cantata Popular Santa María de Iquique a partir de sus distintas versiones
Guerrero, Juliana, “Salve Feudalia”: la parodia política en la obra de Les Luthiers
Bonfim, Carlos, Sobre sub-versiones: risa, canción, cultura
Bonfim, Carlos, Sobre sub-versiones: risa, canción, cultura

Trabajos Libres 3
Modera: Marisa Restiffo Farias, Martín, La música en el teatro: el caso de “la negra ester”
Eid, Félix, Danza latinoamericana en la sala de concierto: elaborando una interpretación crítica
Saikoski, Gabriel, Execuções audiovisuais de 4’33” de john cage em vídeos para web
PAULA, Luciane de y SILVA, Bruna de Souza, A interautoria da canção “Vilarejo”, exemplo Tribalista

Trabajos Libres 4
Modera: Cecilia Argüello Suárez, Diego Emanuel, Superficies de significación. Abordaje semiótico-discursivo de las tapas de tres discos del grupo VIRUS
Trotta, Felipe y Moreira, Gabrielle, O tempo e a foto da capa
Lafon Hughes, Sandra; Fornaro, Marita y Garrido, Julieta, Muros y música: intervenciones urbanas en Montevideo
Hernández Salgar, Oscar, El tópico de la melancolía en la música andina colombiana: semiosis del gesto cadencial
7-5-4-3

Simposio IV (excepcionalmente, hasta 20:00)
Modera: Luciano Caroso Márcia Ramos de Oliveira, Canção e música popular nas primeiras décadas do cinema brasileiro
Marli Rosa, A música no cinema: um estudo interdisciplinar da música latino-americana no filme Saludos Amigos, da Disney (1942)
Mónica Vermes, Música nas ruas do Rio de Janeiro (1890-1900) – traços nas crônicas de Machado de Assis, Luiz Edmundo e João do Rio
Rita de Cássia Lahoz Morelli, A programação musical da televisão de São Paulo de 1954 a 1969: dados e interpretações
Vicente Saul Moreira dos Santos, Divulgação do meio musical brasileiro na década de 1950. A revista O Cruzeiro e a Revista do Rádio

JUEVES 19

CIUDAD UNIVERSITARIA
9:00 Tercera Sesión

Simposio I
Modera: Juliana Guerrero Polivanov, Beatriz & Waltenberg, Lucas, Gregory Brothers, autotune e youtube: práticas de sampleamento e reconfiguração das noções de autoria e originalidade musical
Greco, María Emilia, La revancha de Chunga, el tango y la cumbia. Sobre la definición del remix y el uso de los géneros musicales latinoamericanos en la escena de la música electrónicaailable
Sydenstricker, Iara, O autor no mundo digital: algumas questões de ordem analógica.

Simposio III
Modera: Berenice Corti Florine, Jane. El “Himno a Danza, música e identidad en el Festival Nacional de Folklore y el Bicentenario argentino.
Liska, Mercedes; Venegas, Soledad; Armendáriz, Naiara. ¿Hacia la redefinición de la identidad nacional? Algunas reflexiones sobre los festejos oficiales del Bicentenario en la Argentina.
Sánchez, Nancy. La performance de Soledad Pastorutti en el Bicentenario argentino: el carnavalito ‘coya power’ en tiempos de transnacionalización de las músicas regionales.

Trabajos Libres 5
Modera: Silvina Argüello Sammartino, Federico, Dialéctica de las experiencias musicales: la Fiesta Patronal en Estancia La Candelaria
Nogueira, Lenita y Reis, Estevão Amaro dos, Tradições em movimento: O Festival do Folclore de Olímpia como novo espaço para as práticas musicais de grupos folclóricos
Fahrenkrog, Laura, Música del pueblo en Santiago de Chile (s. XVIII)

Simposio IV
Modera: Edwin Pitre
Luciano Caroso, Transmissão de música em contextos ciberespaciais: um estudo baseado em processos criativos e de disseminação em vídeos clips amadores
Mônica Rebecca Ferrari Nunes, Consumo Musical nas Culturas Juvenis: Cosplay, mundo pop e memória
Simone Pereira de Sá, Year Zero: a remediação do formato do álbum no contexto das novas mídias

10:30 Pausa
11:00 Cuarta Sesión

Simposio II (excepcionalmente, hasta 13:00)
Modera: Liliانا González Moreno
Ivison Poletto dos Santos, A utilização da História como temática para canções populares: caso do Heavy Metal
Bernard Arthur Silva da Silva y Franknaldo Silva de Oliveira, POR UMA HISTÓRIA SOCIAL DO HEAVY METAL NA AMAZÔNIA: O CASO DE BELÉM DO PARÁ
Leonardo Carbonieri Campoy, O SHOW COMO UM RITUAL - SOCIALIDADE E ESTÉTICA DO UNDERGROUND DO METAL EXTREMO NO BRASIL
Fabrcício Silveira, SCUM. ESGOTAMENTO, TRANSCENDÊNCIA E REVITALIZAÇÃO DO HEAVY METAL

Simposio III
Modera: Mercedes Liska Andreoli, Marta. Sarmiento inmortal!! La honra transpuesta al territorio Cumbia
Parody, Viviana. Música negra y Bicentenario: reubicando “lo diverso” en la Nación.
Corti, Berenice; Carrillo-Rodríguez, Ila. La música en los festejos del Bicentenario argentino.

Trabajos Libres 6
Modera: Leonardo Waisman Fornaro, Marita; Buxedas Jimena; Lecueder, Ana y Salom, Marta, Escenarios, públicos, entradas: la música popular en las instituciones teatrales uruguayas
Chernavsky, Analía, Particularidades de un repertorio doméstico y catedralicio. Los vales de óperas del archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México
Paranhos, Kátia, Teatro e música popular no Brasil pós-1964: textos, versos e canções

Trabajos Libres 7
Modera: César de Medeiros Lobato, Silvia, Las audiciones gauchescas. Un abordaje interdisciplinario para su estudio
Costa, Jaidlo Gurgel da, Ocorrência de música popular no ambiente “tradicional” da família Cosme, em Cabeceira - RN
Higa, Evandro Rodrigues, A guarânia no Brasil nas décadas de 1940-50: política, sociedade e luta simbólica

| |
|---|
| |
| <p>12:30 Almuerso 14:30 Quinta Sesión</p> |
| |

Simposio II

Modera: Daniel Salerno
Alex Zapata Romero, DONCELLAS DE ACERO CRIOLLO: Discursos y significaciones entre fanáticas chilenas del Metal
Jeder Silveira Janotti JR., War for Territory: um protocolo de análise mediática das cenas de heavy metal brasileiras através dos aspectos sonoros do rock pesado e da crítica cultural
Liliana González Moreno, Fanzines cubanos de rock: apuntes históricos, teóricos y análisis de sus discursos
Jorge Cardoso Filho Experiências estéticas com o Rock
Liliana González Moreno, Fanzines cubanos de rock: apuntes históricos, teóricos y análisis de sus discursos
Jorge Cardoso Filho Experiências estéticas com o Rock

| |
|---|
| |
| <p>16:30 Pausa 17:00 Sexta Sesión</p> |
| |

Simposio II (excepcionalmente, hasta 20:00)

Modera: Jorge Cardoso Filho
Nadja Vladi, A música faz o seu gênero
Jefferson William Gohl, Rock do pesado e do deboche: Sonoridades latino americanas na obra de Rita Lee
Martín de la Cruz López Moya y Efraín Ascencio Cedillo, Música, Jóvenes y Alteridad. Rock indígena en las culturas urbanas del Sur de México
Rafael Marcurio da Cól, A construção do estilo de ser Mutante a partir da canção “Ando Meio Desligado”
Daniel Salerno, NO ES SÓLO ROCKANROLL: EL GÉNERO MUSICAL COMO RELACIÓN SOCIAL

Simposio VI

Modera: Natalia Bieletto
Alencar, Maria Amelia, Imagens sonoras da cidade de Goiânia/Go - 1942-1960
Quintana, Hugo, Para una historia de la historiografía musical venezolana
Víña, José Ángel, Historiografía de la música popular en Venezuela: perspectivas y desafíos
Mattos, Cláudia Neiva, A construção do conhecimento e da bibliografía sobre o samba no Brasil

Trabajos Libres 8

Modera: Claudio Bazán DA SILVA, Marcus Vinícius, Adoniran Barbosa: nem trabalho nem malandragem
MATTOS, Márcio, O Regional de Choro no Baião de Luiz Gonzaga
Galdino, Marisa do Nascimento; Guedes Dantas Alves, Ana Mônica y Nascimento, Cicero Antonio Galdino, Cante Lá Que Eu Canto Cá: Uma Análise da Musicalidade do Poeta Patativa do Assaré
Moraes, Cleodir, Ruy Barata um compositor engajado

Trabajos Libres 9

Modera: Eduardo Allende Valdebenito, Mauricio, Música popular en Chile en 1960: El virtuosismo invisible de Juan “Angelito” Silva en La Joya del Pacífico
Zan, José Roberto y Gerolamo, Ismael, Nacional Popular E Música Instrumental Nos Anos 60: O Caso Do Quarteto Novo
Paranhos, Adalberto, Samba versus fado: lutas de representações e a invenção do samba como ícone musical do Brasil
Zattera, Vilson, A Música de Hermeto Pascoal: uma manifestação de liminaridade na cultura brasileira

Trabajos Libres 10

Modera: Natalia Díaz Ferreira, Carolina, As relações musicais na internet: um estudo de caso sobre Vídeo Music awards e sua repercussão no twitter
Guimarães, Victor, Vivão e vivendo. Interações comunicativas e experiência estética na cena hip hop brasileira
Gelamo, Renata Peloso, Efeitos de sentido e organização prosódica em quatro diferentes interpretações da canção na batucada da vida

Trabajos Libres 11

Modera: Alejandro Colombatti García Flórez; Llorián, Musicología cuántica: aportaciones del pensamiento cuántico a la epistemología de las idtidades en música
Sandoval, Rodrigo, Estrategias y disciplinas en la organización y gestión de fuentes para el estudio de la música popular en américa latina.
Costa, Neusa, A música popular na investigação de uma socióloga, analfabeta musical
Rodríguez, Edgardo José, La autonomía de la música instrumental, las músicas populares urbanas y los estudios de música popular

VIERNES 20

| |
|---|
| |
| <p>Ciudad Universitaria 9:00 Séptima Sesión</p> |
| |

Simposio VI

Modera: Hugo Quintana Madoery, Diego, Juan Pablo Piscitelli, Sergio Mola, Octavio Taján, El Chango Farías Gómez y la ‘música popular argentina’. Un proyecto vigente
Hernández, Grizel, La obra de Argeliers y sus aportes teóricos-metodológicos a la musicología cubana
Madoery, Diego, Daniel Soruco, Sebastián Rividdí, El Cuchi Leguizamón. Las zambas y la escena musical salteña previa al boom del folklore

Trabajos Libres 12

Modera: Lucas Rojas Barsalini, Leandro, O emprego das vassourinhas por bateristas brasileiros: sonoridades e peculiaridades (1930-1960)
Aquino, Thiago, O Samba Vocalizado de Luciano Perrone
Correa de Paiva, Carlos, Lo que canta la murga. Un aporte a la resignificación de la murga dentro del imaginario uruguayo
Vargas, Herom, O experimentalismo de Tom Zé nos anos 1970

Simposio VII

Modera: María Luisa de la Garza MARDONES, Antonia, Alejandra Vargas, Eileen Karmy y Lorena Ardito, Himnos: una mirada desde la cumbia chilena a los mitos y paradojas de lo nacional, lo local y lo festivo, como espacios de identificación socio-cultural
POVEDA VIEIRA, Juan Carlos Folklore e identidad nacional en el modernismo musical chileno. Reflexiones a partir de un escrito de Alfonso Leng (1927)
QUEIROZ PRADO, Bruna Samba carioca e identidade nacional: o que pensam os sambistas de São Paulo
MESA, Paula El tango: su construcción como género urbano rioplatense. Desde su consolidación en la década del ´20 a su resurgimiento en la década del ´80

| |
|--------------------|
| |
| <p>11:00 Pausa</p> |
| |

| |
|---|
| |
| <p>11:30 CONFERENCIA II Nicholas Cook</p> |
| |

| |
|---|
| |
| <p>13:00 Almuerso 14:30 Octava Sesión</p> |
| |

Trabajos Libres 14

Modera: Franco Pellini
Dos Santos, Rafael y Piassa, Luanda, A relação do hard- bop com o samba- jazz de César Camargo Mariano
David de Almeida Isidoro y **PAULA, Luciane de**, A música popular brasileira no centro da cena: diálogos entre a bossa nova, o rock brasil e a mpb contemporânea
Moreira Cyrino, Maria Beatriz, Fusões de gêneros e estilos na produção musical da banda Som Imaginário
Zagury, Sheila, Os grupos de choro dos anos 90 no rio de janeiro e suas re-leituras dos grandes clássicos do gênero

Trabajos Libres 15

Modera: Angeles Montes Marsili, Andrea, Los códigos rítmicos del tango rioplatense.
Rodríguez, Edgardo José y Martinez, Alejandro, Contribuciones al análisis formal del tango
ALMADA, Carlos de Lemos, A estruturação das fórmulas de inflexões na melodia do choro
Cortes, Almir, Entre o samba e a bossa nova na segunda metade da década de 50 no Brasil: elementos musicais e propostas estéticas

Simposio VII

Modera: Ana Romaniuk SOUTO, Carmen y Layda FERRANDO Fuego de ak-lle 13: Latinoamérica en ráfagas de música
PÍNNOLA, Fabián Los años del cóndor. La “música andina” en la Argentina
KABALIN CAMPOS, Julieta Karol Más allá y más acá de las fronteras nacionales en la cultura popular: La autoafirmación de un sujeto latinoamericano en las propuestas poético-musicales de Cordel do Fogo Encantado y Arbolito
CASTRO GALLEGO, Claudia Bibiana, Representaciones de lo latino y lo latinoamericano en la producción de músicas populares: El caso del Pop Latino

Trabajos Libres 13

Modera: Francisco Uberto Visconti, Eduardo, A sonoridade do grupo Velinhos Transviados
Diniz, Sheyla Castro, Romantismo e resistência na mpb: o Clube da esquina entre a “Fé cega” e a “faca amolada”
Vicente, Rodrigo Aparecido, Jobim/Gilberto: um estudo das reinterpretações da Bossa Nova (1958-1961)
Almeida, José Robson Maia y Matos, Elvis de Azevedo, O papel das bandas de música na consolidação de ritmos musicais brasileiros

20:00 “Cumbia, Etnia, Nacion y Genero en Latinoamerica. Presentación del libro de Pablo Semán”.

| |
|--|
| <p>16:30 Pausa</p> 17:00 Novena Sesión |
|--|

Simposio V
Modera: Berenice Corti Pujol, Sergio. Las grabaciones europeas de Oscar Alemán. Acreditación cultural de un músico argentino de jazz.

Pérez, Joaquín. Conceptualizando la Improvisación: Entre la preparación y proceso en tiempo real. Un estudio basado en tres casos saxofonistas improvisadores argentinos.
Menanteau, Alvaro. Jazz en América Latina: entre la modernidad y la identidad

Trabajos Libres 16
Modera: Adalberto Paranhos Dos Anjos, Weber, Estética udigrudi nos anos setenta: cultura musical nordestina no auge da contracultura e sua ressignificação no panorama musical contemporâneo
Berton, Cesar, O frevo de palco: a nova cena do gênero fomentada pelas plataformas digitais de áudio-visual
Andrade Pereira, Vinicius, Ruído e Modos de Escuta na Contemporaneidade.

Simposio VII
Modera: Fabián Pinnola DUARTE, Geni Rosa Espaços de circulação e produção de identidades e diferenças a partir das práticas musicais na tríplice fronteira (brasil, argentina, paraguai)
LLANOS, Fernando Elías Félix Casaverde, “guitarra negra”: identidad y relaciones de poder en la música de la costa peruana
DE OLIVEIRA, Luciana XavierMovimento Black Rio: música e identidade negra nos bailes black brasileiros
MEIRELLES, Regina As vozes musicais da periferia: Do Samba ao Hip Hop no Rio de Janeiro

Simposio IV
Modera: Marina Cañardo Felipe Ferreira de Paula Pessoa e Ricardo Freire, Os meios de comunicação e a performance do violão no choro. As formações de choro de 1915 a 1961
Gabriel Lima Rezende, O estranho no familiar: sobre a primeira gravação de Rosa, de Píxinguinha
Marina Bay Frydberg, Será que “Ninguém aprende samba no colégio”?: A aprendizagem da Música Popular entre a Cultura Oral e a Sala de Aula
Marita Fornaro Bordolli, Medios de comunicación y procesos de creación y recepción de la murga uruguaya

SÁBADO 21

| |
|--|
| <p>Ciudad Universitaria</p> 9:00 Décima Sesión |
|--|

Simposio V
Modera: Álvaro Menenteau Vera Cifras, Miguel. Alicia en el país de las maravijazz. Mujeres en el jazz de Chile.

Zuñiga Lobato, José Iram. Jazz y educación basada en competencias. Diseño curricular y modelo educativo de la Licenciatura en Estudios de Jazz, de la Universidad Veracruzana, México.

Pérez, Hernán. Entre la nada y la eternidad (“Between Nothingness and Eternity”), la fusión en los ´80 en la en la ciudad de Santa Fe, Argentina: algunas manifestaciones, lenguajes y búsquedas.

Simposio VI
Modera: Julio Mendivil Spencer, Christian, Origen, raza y nación. Apuntes para una aproximación crítica al estudio de la cueca chilena
Sánchez, Octavio, Mediaciones y condicionamientos en la construcción de la historia y en la cristalización de los géneros: inventando la cueca cuyana del siglo XIX
Rossells, Beatriz, De la descripción a la teoría: cómo se ha estudiado la cueca en Bolivia.

Trabajos Libres 17
Modera: Lucio Carnicer Masquiarán, Nicolás, ¿Y quién es Juanito? Chanco en Piedra, la cultura de masas y la identidad nacional.
Alabarces, Pablo, De “Elvis criollo” a “Sandro de América”: sonido, identidad y autenticidad en la música popular argentina
ALMEIDA BRASIL, Marcus Ramúsy, O reggae na Jamaica brasileira: dupla temporalidade e estruturas de sentimento

Simposio IV
Modera: Omar García Brunelli Laura F. Jordán González, Desde Chile al exilio y viceversa: usos del casete en dictadura
Mariana Oliveira Arantes, Folkways Records: Espaço de Atuação Político-Musical da Folk Music
Natália Ayo Schmiedecke, A Discoteca del Cantar Popular (DICAP) entre 1968 e 1973: música, engajamento político e sociabilidade na Nova Canção Chilena

Simposio VIII

Modera: Mercedes Liska Cláudio Manoel Duarte de SOUZA, Queerfunkcarioca - um olhar sobre o netdoc Cuceta, a cultura queer de Solange To Aberta.

Carolina Spataro. , “Mis gustos parecen de una niña de 15 años”: un estudio sobre el vínculo entre varones y música romántica en un club de fans de Ricardo Arjona.
Christian Spencer Espinosa, El maricón del piano. Presencia de músicos homosexuales en burdeles cuequeros de Santiago de Chile y Valparaíso (1950-1970).

| |
|--|
| <p>10:30 Pausa</p> 11:00 Undécima Sesión |
|--|

Simposio V
Modera: Hernán Pérez Franco, Juan Carlos. Jazz Colombiano: De la nueva música Colombiana a la vanguardia.
Junha, Simone. Os discursos e apropriações sobre a categoria “Jazz”
Corti, Berenice. Aportes para el debate sobre el jazz en América Latina. Desde el Latin Jazz hacia el jazz latinoamericano.

Simposio VIII
Modera: Felipe Trotta Guilherme Maia As canções e o sexo como marcas de autoria nos filmes de Pedro Almodóvar.
Felipe Trotta, Som de cabra macho: sanfona, metais e masculinidades no forró.
Robson da Silva Braga, “É dente por dente, olho por olho”: as disputas de gênero nas letras do forró eletrônico.

Trabajos Libres 18
Modera: Mimi Kitroser de Azevedo Hamamoto, Priscila Akemi, Hilton Jorge “Gogô” Valente e o ensino de piano popular no Brasil
Shapiro, Alicia, ¿Cómo aprenden? Los aprendizajes informales en bandas de rock
Zúñiga Gougain, Sebastián, Cuerpo y metáfora en la enseñanza musical

Simposio IV
Modera: Marta Ulhoa Francisco Gerardo Cavalcante do Nascimento, ManguêBit: diversidade na indústria fonográfica brasileira da década de 1990
Lisa Di Cione, Musicología de la producción fonográfica. Técnicas y tecnologías en la escena del rock durante la década del ´80 en la Argentina
Shannon Garland, “A rede não tem estética”: a batalha entre modos de ouvir e circular música independente em São Paulo

| |
|--|
| <p>12:30 Almuerzo</p> 14:30 Duodécima Sesión |
|--|

Simposio VII
Modera: Geni Rosa Duarte LÓPEZ, Irene Noemí Discursos identitarios en el folklore moderno argentino. Las producciones de Gustavo “Cuchi” Leguizamón y José Juan Botelli
ROMANIUK, Ana Prácticas musicales e identidades regionales: entramados y tensiones en torno a la música de la Provincia de La Pampa (Argentina)
DA COSTA GARCÍA, Tânia O cancionero folclórico argentino: da política de massas dos anos 40 e 50 às utopias de esquerda da década de 60

DÍAZ, Claudio Fernando Dispositivos de enunciación, estrategias de recepción y construcción de identidades “alternativas” en el folklore contemporáneo argentino.

Simposio VIII
Modera: Christian Spencer Thiago Soares, Quando a “piriguete” encontra o “cafuçu”: Divas e “gangstas” nas encenações performáticas do tecnobrega no Recife.
Guadalupe M. Gallo, Pistas dance porteñas: sexualidades plurales y sonidos de género.
Maria de los Angeles Montes., La mística del abrazo. Cuerpo y seducción en la recepción contemporánea del tango.
Mercedes Liska, ¿Placer políticamente incorrecto? Baile y pasividad en las experiencias de tango queer.

Trabajos Libres 19
Baker, Geoffrey, ZZK Records, Buenos Aires: Música y Digitalización
Paiva, José Eduardo Ribeiro de, RGE e José Scatena, o início da moderna indústria fonográfica brasileira
Solís,Felipe, La cueca chilenera en la industria discográfica de Chile en las décadas del ´60 y ´70.

Trabajos Libres 20
Modera: María celeste Aichino Buxedas Jimena, El rock en el Teatro Solís de Montevideo, una legitimación desde la memoria Berone, Lucas, Del ´63: el primer disco de Fito Páez, o la enunciación del rock como valor y como moral
García, María Inés y Greco, María Emilia, Testimonial del Nuevo Cancionero. Un análisis crítico de la producción discográfica como discurso social
Baronetti, Bruno Sanches, Samba-Exaltação, Samba-Tema e Samba-Enredo: Os caminhos da música de carnaval na cidade de São Paulo durante o século XX

| |
|--|
| <p>16:30 Pausa</p> 17:00 ASAMBLEA IASPM-AL |
|--|

DOMINGO 22

Ciudad Universitaria
9:30 Decimotercera Sesión

Simposio VI

Moderador: Christian Spencer

Bieletto, Natalia, Lectura a contrapelo: prejuicios y determinantes socio-culturales frente a los registros históricos vinculados a la investigación musical

Mendivil, Julio, Charanguito, quirquincho: Las historias del charango y los discursos nacionalistas en Bolivia y Perú

Baia, Silvano, Música popular e historiografía no Brasil: tendências de pesquisa e problemas metodológicos

González, Liliana, Los estudios de género de la música popular en la historia musical cubana. Apuntes historiográficos y reflexiones teóricas

Simposio VII

Moderador: Regina Meirelles

FRYDBERG, Marina "Eu canto samba": A Redescoberta e a Recriação do Samba e da Identidade Nacional por Jovens Músicos DA COSTA, Tony Leão Carimbó e brega: indústria cultural e tradição na música popular do norte do Brasil

DE LA GARZA, María Luisa Música e identidades sociales geopolíticas en el Chiapas de hoy

ROCHA ALONSO, Amparo Música de raíz argentina: entre el bombo legüero y las redes sociales

Simposio IV

Moderador: Lisa Di Cione

Enrique Binda e Omar García Brunelli, El problema de la velocidad de los discos de 78rpm. Su incidencia en la historia estética del tango.

José Luis Fernández, Mediatización musical e Internet: el final del broadcasting?

Martha Tupinambá de Ulhôa, Prolegómenos para a proposição de uma discografia de música popular latino-americana

Simone Luci Pereira, Recepção da música midiática - alguns aportes teórico-metodológicos para a reflexão sobre a escuta

11:30 Pausa

12:00 CONFERENCIA III

Ana María Ochoa

13:30 Cierre del X Congreso IASPM-AL



Ponencias Libres

“*Vou ficar de arquibancada pra sentir mais emoção*” – a experiência sonora no futebol

Pedro Silva Marra
(Instituto Metodista Izabella Hendrix – Brasil)
pedromarra@gmail.com.

O placar da partida mostrava Brasil 4 x Espanha 1 quando o estádio do Maracanã começou a cantar “Touradas em Madri”, de Alberto Ribeiro e João de Barro, o Braguinha. Segundo conta-se (WISNIK, 2008:252), um grupo começou a cantá-la em algum lugar do estádio e a marchinha alastrou-se entre os cento e cinquenta mil presentes. Tal euforia – que transformou-se em clima de já ganhou – encontra sua contrapartida três dias depois, quando, na partida final, Schiaffino marca o gol de empate para a equipe uruguaia contra o time da casa. O placar igual ainda era favorável ao Brasil. Contudo, “uma estranha catatonia em campo e nas arquibancadas parece adivinhar que, se aconteceu um gol do adversário, [...] um segundo acontecerá, então, fatalmente” (WISNIK, 2008:261), garantindo o título à seleção platina. A premonição concretiza-se treze minutos depois. Relata-se que, neste dia, o país inteiro chorou, desanimado com a derrota. Torcedores uruguaios lembram-se do evento sob o nome de Maracanazzo.

Os eventos relatados acima apontam uma íntima relação entre os acontecimentos de uma disputa futebolística, as reações da torcida presente no estádio e a sonoridade produzida neste tipo de evento esportivo. O presente trabalho busca abrir caminho para o mapeamento da relação comunicativa entre estas três instâncias, a partir da experiência sonora possibilitada pela partida de futebol em um estádio. A partir de perspectivas que apontam a estreita relação entre som, ritmo, música e corpo (WISNIK, 1999; LEFEBVRE, 2004; IAZZETTA,

2009), e da ideia de sonoridade como “uma característica imanente do som, mas que se relaciona simbolicamente com seu contexto de criação, uso e significação” (CASTRO, 2010:5), buscaremos compreender como a sonoridade do jogo de futebol, produzida dentro do estádio, participa da dinâmica do jogo, entendido como presença: “algo que está ao alcance, algo que podemos tocar, e sobre o qual temos percepções sensoriais imediatas” (GUMBRECHT, 2007:50, ver também BOLLE, et. alli, 1998; WISNIK, 2008). A pergunta que norteia o trabalho é: como os sons produzidos durante uma partida de futebol afetam o público e os esportistas, catalisando nestes a realização bem ou mal sucedida de certas jogadas e produzindo naqueles uma aglomeração ou dispersão no que tange as formas de torcer? A investigação partiu de uma observação experimental, com gravação de sons, na partida entre Atlético Mineiro e América de Teófilo Otoni, disputada pelo Campeonato Mineiro de 2011, realizada em 17 de abril do mesmo ano. Nesta ocasião, pudemos observar algumas hipóteses que apontam caminhos para a resposta às perguntas elaboradas: o público torce de maneiras diferentes em diversas partes do estádio, alguns cantos, gritos de guerra e certos sons aglomeram toda a torcida em respostas sonoras similares, as torcidas organizadas funcionam como “maestros” do público, certos acontecimentos na partida estimulam determinadas respostas sonoras da arquibancada.

Wilson Simonal em campo: reflexões sobre o álbum México 70

Renan Paiva Chaves
(Universidade Estadual de Campinas - Brasil)
piratarix@gmail.com

Eduardo de Lima Visconti
(Universidade Estadual de Campinas - Brasil)
eduisconti@yahoo.com.br

Essa comunicação pretende analisar o álbum México 70 de Wilson Simonal, lançado pela Odeon mexicana durante a Copa do Mundo de Futebol de 1970, e reeditado pela gravadora EMI no ano de 2010. Considerando-se a articulação entre futebol, imprensa, música popular e Estado no Brasil, principalmente entre os anos das conquistas das Copas de 1958, 1962 e 1970, e analisando as músicas que compõem o álbum, procura-se refletir como esse disco pode revelar possíveis conflitos simbólicos entre o nacional e o internacional presente no universo sociocultural do final dos anos 60 e início da década de 70 dentro de um processo de aprofundamento da segmentação da indústria fonográfica no país, e até que ponto impulsionou o sucesso comercial de Wilson Simonal. Com a conquista da Copa de 1958, surgia Pelé como produto

de consumo e símbolo nacional. Paralelamente, no campo musical, aparecia Wilson Simonal, que até meados de 1960, - momento em que futebol e Bossa Nova eram vistos nacional e internacionalmente como atestado de qualidade da cultura brasileira,- lança álbuns com arranjos de Bossa Nova. Posteriormente, Simonal passa por um período de regravações de samba e, a partir daí, vem à tona sua pilantragem, que segundo Carlos Imperial, era uma maneira mais “solta”, dançante e swingada de se fazer arranjos e músicas. Em 1968, Simonal já era um símbolo nacional: assim como Pelé jogava, Simonal cantava, representando aquilo que de “melhor” tinha o Brasil, o futebol e a música. A partir da imposição do AI-5 em 1968, o ditador Médici, frente à queda de sua popularidade, utiliza o futebol para reconquistar

reconquistar algum prestígio: passa a frequentar as tribunas do Flamengo, a interferir na Seleção e a caracterizar o futebol como símbolo da identidade brasileira. Nesse período, permeava na sociedade um clima ufanista e Simonal emplaca seus maiores sucessos. Torna-se garoto-propaganda da Shell, que com perspicácia, o vincula ao carro e ao futebol, divulgando-o em revistas, jornais, televisão e rádio. Não tardou para a imprensa associar a imagem de Pelé à de Simonal. Em 1970, Simonal acompanha a Seleção Brasileira na Copa do México, sendo quase um representante oficial. Lança então México 70, encabeçado pelo samba “eletrificado” “Aqui é o País do Futebol”, que exalta o país, o futebol e o associa ao samba. De maneira geral, podemos afirmar que o repertório e os arranjos desse álbum refletem com bastante sintonia os argumentos de Eduardo Vicente sobre produção e consumo fonográfico no Brasil. O repertório internacional que entre 1965 e 1967 centrava-se nas produções em espanhol, italiano e francês e que a partir 1970 tendeu ao inglês está presente numa representativa configuração: uma música em espanhol,

Canção e riso na América Latina como forma de desvelar uma visão (ou visões) de mundo

Polliana Monteiro
(Universidade Federal de Alagoas – Brasil)
pollimonteiro@yahoo.com.br

Com o objetivo de desenvolver reflexões sobre a confluência entre canção, riso e sociedade no âmbito latino-americano, bem como sobre a produção cultural contemporânea latino-americana que tem no humor um dos seus principais elementos, proponho neste trabalho apresentar um estudo comparado entre o repertório dos músicos Zeca Baleiro (Brasil) e Kevin Johansen (Argentina/EUA). A relação existente entre canção e humor não é um fenômeno recente. No Brasil, por exemplo, a apropriação do riso na música popular foi explorada amplamente pelo samba durante o Estado Novo, e por movimentos musicais como a Tropicália, na década de 60, a Vanguarda Paulista, em São Paulo, na década de 80, e por diversos outros grupos e artistas. Meu interesse volta-se para a produção artística contemporânea na América Latina que alia música e humor, considerando que à luz do humor e de suas manifestações, como, por exemplo, a ironia, o sarcasmo, a paródia, a caricatura, etc., muito vem se produzindo atualmente por grupos e artistas do nosso continente. Entre os exemplos que podem ser mencionados figuram, além dos já mencionados Zeca Baleiro e Kevin Johansen, os argentinos Les Luthiers e Los Cocineros, o chileno Chanco en Piedra, o colombiano Velandia y la Tigra, o venezuelano Los Hermanos Naturales, o mexicano Botellita de Jerez, o equatoriano Barbie Express, o brasileiro Baiano e os Novos Caetanos, e o uruguaio Leo Masliah. Considero que a produção musical que trabalha pela via do humor deve merecer a mesma atenção que recebem aquelas consideradas “sérias”, já que muitos dos estudos realizados giram em torno principalmente de produções dotadas de um caráter de seriedade, como, por exemplo, o amplo estudo sobre as canções de protesto que marcaram o âmbito latino-

uma em italiano e três em inglês. A Bossa Nova, segmento especialmente forte até 1965, dá espaço ao samba, apesar da sua presença marcante no disco com o arranjo jazz de “Garota de Ipanema”. Os gêneros norte-americanos de sucesso como o soul e o funk, que se tornariam um importante segmento a partir de 1971, já estão incorporados em quatro arranjos (o que na expressão de Simonal seria o “samba soul”). O teor das letras em português encontra-se em sintonia com a aura ufanista que permeava a sociedade, principalmente no pós-68. Quatro línguas cantadas num mesmo álbum, misturas de gêneros, abasileiramentos e incorporação de elementos estrangeiros podem estar relacionados àquilo que Renato Ortiz defendeu como substituição do caráter nacional-popular pelo internacional-popular no campo cultural. Mas não deixamos de notar, como Rita Morelli, que essa “substituição” se fez de maneira gradativa, já que se percebe ainda, mais do que fluxos com meios internacionais, uma expressiva produção musical com conteúdo de origem nacional-popular.

americano contra as ditaduras que nosso continente vivenciou no século passado. Como diria o filósofo russo Bakhtin, o riso revela uma verdade, um ponto de vista particular e universal sobre o mundo; e somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo. Neste sentido, o riso operaria como um modo de perceber o mundo. Estudar o riso, também para o filósofo francês Bergson (1993), implica necessariamente a obtenção de um conhecimento útil. O humor aponta fraquezas, deficiências, defeitos. Não rimos do belo, pois o belo não inspira comicidade, mais sim do feio e do deforme, do que não se encaixa em um modelo. Embasados no humor e na ironia, muitos artistas hoje em dia apontam os defeitos de uma sociedade, riem dela. Tal como afirma Jacques Attali (1995) em seu estudo sobre economia política da música, a arte pode ser compreendida como espelho e como profecia. Espelho por ser um meio de perceber o mundo, um instrumento de conhecimento; e profecia porque ela anuncia a sociedade que está por vir. Dentro de um determinado código, a arte explora todo o campo do possível, mais rapidamente do que a realidade material é capaz de fazê-lo. Considerando a arte como espelho e como profecia, Attali propõe que se julgue uma sociedade mais por seus ruídos, por sua arte e suas festas que propriamente por suas estatísticas. Seguindo a proposta de Attali, proponho uma leitura de nossa sociedade e de nosso tempo a partir do olhar de dois músicos latino-americanos contemporâneos. Artistas que, pelo viés do humor, abordam temáticas que estão em evidência na sociedade contemporânea, que usam que o riso para manifestar um desconforto com a situação a que ela está submetida para, de alguma forma, problematizar o estabelecido.

Acustemologia da violência e a canção popular no Brasil

Maurilio Andrade Rocha
(Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil)
mauriliorocha13@gmail.com

A presente investigação enquadra-se na emergente área de estudo que enfoca as relações entre Música e conflito/Música e violência e que busca compreender o impacto da música e de outras artes expressivas em situações de conflito e de violência. Acustemologia da violência é um conceito proposto por Gautier (2006) que deriva do termo Acustemologia criado por Steven Feld (2003) que, por sua vez, expressa uma união entre acústica e epistemologia e busca pesquisar o som como uma forma de conhecimento e de estar no mundo. Ao aplicar a ideia de Feld a contextos de violência, Gautier desenvolve seu conceito definindo a Acustemologia da violência como “los tipos de conocimientos musicales y sónicos (y por tanto de redefinición de las prácticas de dar voz, sonar, escuchar, o silenciar) que surgen en contextos de violencia” (Gautier, 2006). A partir do conceito de Acustemologia da Violência buscaremos refletir sobre as formas como histórias de adversidades pessoais e sociais podem se ancorar em práticas musicais, particularmente canções populares no Brasil. Ao se considerar legítimos tanto o cancionero da musica popular brasileira tradicional quanto expressões inspiradas no rap e no funk, podemos refletir, como propõe Gautier, sobre maneiras como se tem escrito a história musical de exclusões sociais no Brasil. Ao mesmo tempo, buscamos compreender como a materialidade da música popular brasileira aqui estudada pode expressar uma intenção tanto de quebrar, quanto de constituir nossos sentidos de sujeitos e de seres sociais. A música popular produzida ou consumida em favelas do Brasil, ou que aborde situações de violência, exclusão e conflito nesse contexto, tem sofrido marcantes alterações desde o surgimento da canção popular reconhecida como brasileira. As canções populares que alcançaram o emergente mercado fonográfico e as rádios do Brasil entre as décadas de 1930 e 1950 apresentavam uma abordagem freqüentemente

romântica da pobreza e, quase invariavelmente, desvinculada da violência. O agravamento da distância social entre as populações faveladas e as classes médias brasileiras, verificado especialmente a partir da década de 1970 em decorrência do gigantesco endividamento externo, elevou progressivamente o quadro de violência no país, até chegar ao panorama atual de guerras entre grupos rivais de traficantes e de entrenchamento das classes médias em residências cercadas por grades, muros altos e cercas elétricas. Tais modificações parecem ter exercido um sensível impacto sobre a canção popular no Brasil. Uma breve audição de canções urbanas brasileiras compostas e veiculadas nesse contexto e inspiradas especialmente nos gêneros expressivos funk e no rap, produzidas ou consumidas nas favelas a partir das décadas de 1980-1990, e que abordem situações de violência advindas da pobreza e da exclusão social, nos revela marcantes alterações daquelas compostas na primeira metade do século XX, período de consolidação da canção popular urbana reconhecida como brasileira. A presente comunicação visa apresentar nossa pesquisa, que centra-se no estudo de canções extraídas desse panorama do cancionero popular urbano brasileiro, compostas entre as décadas de 1930 e 2000 utilizando-se como marco o conceito de Acustemologia da violência. A reflexão a que nos propomos aqui tem sido especialmente alimentada pela seguinte questão: de que maneira a materialidade da música e do som permite construir modos de conhecimento e de estar no mundo em um contexto específico de violência gerado pela pobreza e pela exclusão social, como o do Brasil nas décadas de 1920 a 1960 e 1980 até a atualidade. Assim, apresentaremos nossa reflexão sobre como o agravamento do quadro social urbano no Brasil tem transformado a produção e a recepção de canções populares cuja temática aborda de alguma forma a pobreza, a exclusão social e a violência urbana.

Dos canciones de Gabo Ferro. ¿Aportes de la música popular al debate de la igualdad de género?

Lucio Raúl Carnicer
(Collegium Córdoba, Argentina)
correodelaplaza@yahoo.com.ar

Hasta no hace mucho tiempo, la problemática de la diversidad de género, no fue material de interés compositivo dentro de la canción de autor latinoamericana. Los escasos emergentes referidos a la temática homosexual por ejemplo, surgieron a través de historias imprecisas, ocultos en claves de nombres cambiados y mitigados por inhibiciones internas o censuras externas. Otras referencias, presentaron un abordaje en tono humorístico o irónico, generalmente denotando marginación hacia cualquier otro tipo de relación fuera de la práctica

heterosexual. Producto de profundos cambios, de prolongados debates -formales e informales- en diferentes estamentos de la sociedad, últimamente han aparecido canciones que se involucran sin eufemismos en el tema, independientemente de los numerosos registros históricos de composiciones, bandas o cantantes que son reconocidos como propios por un público que entrevé en ellos un giño de militancia. El presente trabajo abordará dos obras inscriptas en el tópico

diversidad de género, pertenecientes al escritor, compositor, guitarrista y cantante argentino Gabo Ferro. “El amigo de mi padre” (2005) y “La cabeza de la novia cayó sin su velo” (2006), chacarera-canción y vals-canción respectivamente. El atractivo común, radica en el choque entre las expectativas generadas por el uso de ritmos popularmente reconocidos, con letras que son extrañas a dicha tradición, generando en varias presentaciones del artista reacciones adversas entre el público. La elección rítmica está en consonancia con cierta anuencia cultural, que avala un rol determinado para la chacarera y el vals, en relación a la figura de masculinidad o feminidad. En este sentido, se expondrán también otras estrategias y procedimientos puestos en juego por el autor, que le brindan

A construção da figura da baiana na canção brasileira

Marilda Santanna
(Universidade Federal da Bahia – Brasil)
marilda_santanna@yahoo.com.br

A baiana que se constitui no imaginário local, nacional e global muito antes de Carmen Miranda e seus balangandãs, pode ser observada nas figuras de Debret e Rugendas, na literatura nacional, nos personagens de Jorge Amado e muitos outros escritores e romancistas, e na música popular brasileira nas canções que descrevem o jeito de ser de uma baiana, independente de sua naturalidade. Busca-se no presente estudo captar a constituição da figura da baiana e seu caráter mestiço como uma construção na canção popular pelos compositores brasileiros/baianos. O acesso ao imaginário desta construção serve para fazer valer a dinâmica da intertextualidade presente nas narrativas individuais, ao mesmo tempo em que se pode verificar o trabalho de construção de significados associadas às narrativas da representação da figura da mulher brasileira em aspectos que se caracterizam pela sensualidade, etnicidade, culinária-religiosidade e localidade. Tomamos como ilustração desta construção autores que se destacam nesta temática como Dorival Caymmi na canção Lá vem a baiana que ao anunciar sua chegada descreve seu traje. Lá vem a baiana de saia rodada sandália bordada (...) lá vem a baiana coberta de contas pisando nas pontas (...). A figura da baiana em Caymmi de maneira específica, e da mulher na sua obra em geral, reflete um padrão de sensualidade e luxúria, mulatex e denço, além da malemolência no ritmo de andar. Outro compositor que se debruça sobre este tema é Geraldo Pereira na canção Falsa baiana que jocosamente põe em cheque a autenticidade da baiana quando diz, a falsa baiana quando entra no samba ninguém se incomoda, ninguém bate palma ninguém abre a roda ninguém grita oba! Salve a Bahia senhor(...) retomando, diz ele, Mas a gente gosta quando uma baiana samba direitinho, de cima em baixo, revira os olhinhos e diz eu sou filha de São Salvador. Assim, para o compositor o “revirar os olhinhos”, “sambar direitinho”, são características corporais para ser uma autentica baiana. Estes dois exemplos servem para ilustrar a dinâmica de aproximação que foi

la posibilidad de ubicar en un mismo plano jerárquico música y texto. Así mismo, se considerarán otros elementos que nos permitan preguntarnos si estas, u otras canciones tuvieron algún grado de incidencia en el debate previo a la sanción de la Ley de Matrimonio Igualitario en Argentina en el año 2010. Dentro de este contexto, cabe citar la letra de la canción “Paula y Beбето”, compuesta en clave en 1975 por Milton Nascimento y Caetano Veloso, resignificada y aludida recientemente en apoyo a la lucha de igualdad de género -entre otras personalidades- por el ex presidente brasileño Lula Da Silva, y el escritor y poeta uruguayo Eduardo Galeano.

orientada com base nos registros fonográficos do acervo da Rádio Educadora FM-Bahia; bem como de sites e acervos digitais cujas narrativas foram articuladas às sugestões produzidas pelos textos musicais e pelos recortes sonoros. Foram documentadas expressões musicais étnicas, culinárias, dramáticas relacionadas ao contexto semântico da baiana. A sistematização das fontes trabalhadas levou a construção de um mapa desta figura ao longo das décadas. É inevitável o entrecruzamentos de dados fornecidos pelos registros sonoros/textuais/visuais, assim como, também, as interconexões entre as representações das experiências da personagem com as transformações operadas nesta construção desde a sua aparição cênica nas revistas musicais no alvorecer da república representada por cantoras/atrizes brasileiras, baianas e estrangeiras, até a baiana contemporânea cujos elementos de representação vão se reconfigurando num ambiente em que o Carnaval da Bahia e o trio elétrico também pode servir de locus desta representação. A justaposição de todos esses planos foi articulada com as questões acerca da construção identitária e do seu papel em termos da caracterização e configuração dos principais traços culturais nacionais/locais. Um elemento relevante na realização deste projeto diz respeito aos mecanismos de transferência de resultados. Trata-se da veiculação de quatro programas exibidos em novembro de 2010 na Rádio Educadora e da gravação de um CD pela autora com dez canções selecionadas na pesquisa com lançamento previsto para março de 2012, para fins de documentação associado a um mecanismo de consulta e apreciação estética. Além disso, pode-se articular este material a iniciativas voltadas para a educação/formação/qualificação de jovens e adolescentes quanto às questões relacionadas à história social da música, a formação de identidades e, no caso, mais diretamente relacionado a esta pesquisa, a figura da baiana no contexto local/nacional com base no cotejamento realizado por duas bolsistas do acervo acima citado.

La Música en las construcciones sociales de Salud: Sujetos, cuerpos y Mercado

Gustavo Rodríguez Espada
Universidad Abierta Interamericana
UAI Escuela de Música de Buenos Aires - EMBA
gusre1@yahoo.com.ar

El estudio abordará la relación entre las producciones musicales de la industria cultural, y las posibles incidencias que el consumo/uso de estos objetos culturales tiene en la Salud/salud mental de los sujetos individuales y sus relaciones comunitarias, habida cuenta de la potencia de las mencionadas producciones para ofertar modelos de identidad, pautas de comportamiento, estéticas vinculares y valores socialmente producidos, especialmente en relación a la Salud. Nos interesa definir el concepto de Salud como fruto de un proceso semiótico en el interior de una sociedad, que cuenta con condiciones de producción diversas y que no se restringe al campo técnico, sino que incluye saberes populares, tradiciones sostenidas por grupos sociales diversos y una intersección mediática desde donde se pueden observar las relaciones entre discursos hegemónicos y alternativos que se entrelazan en la construcción de definiciones y prácticas de Salud. Es decir, la Salud definida como campo y capacidad de lucha. Nos interesa profundizar en los procesos de construcción y soporte de una concepción social de Salud-enfermedad, en la cual los Medios y los productos de la industria de la música son un escenario en el que cobra existencia la tensión y lucha cultural. Consumo y cuerpo se asocian entrelazándose en la construcción de sentido en la medida en que el consumo/uso de diversos signos que participan del proceso de semiosis, desde teléfonos celulares, pasando por merchandise de los grupos musicales, hasta drogas y alcohol acontece también en esta textura. En este sentido es usual el término *affordance* en estudios en idioma inglés que cifra el concepto de utilidad

para, posibilitador de, que permite pensar a la música como un artefacto/instrumento o quizás mejor lenguaje, que en tanto material produce discurso subjetivante, cuerpos, emociones, experiencias concretas de construcción de realidad tanto individuales como sociales.

El trabajo de campo con el equipo de la Sección Musicoterapia del Hospital Dra. C. Tobar García, CABA, al respecto del uso que los niños y jóvenes asistidos dan al producto/género Cumbia, u otros incluidos en la categoría de Música Tropical señala formas de uso en cuerpos comprometidos: traen la música a la sesión de Musicoterapia, pero no hablan de ella, sino que la usan para que ella hable por/de ellos.

El discurso producido por la industria es alternativa constitutiva de una subjetividad, cuerpo incluido, acaso precaria, pero posible.

Como ocurre en una sesión clínica en Musicoterapia, el discurso sonoro, que es también cuerpo-espacio-movimiento, es la materia que, disponible al sentido, ubica a un sujeto allí donde puede localizarse como punto soporte de ese discurso. Este es el núcleo de la concepción estética del vínculo y subjetividad en el contexto clínico en Musicoterapia y bien puede ampliarse desde el espacio íntimo paciente – musicoterapeuta, al espacio social. La música es una presencia de tal jerarquía en la vida de la población comprendida en este estudio que reemplaza a otros discursos subjetivantes y provee al usuario de posibilidades de constitución, pertenencia y acaso existencia socialmente visible.

Bailar en San Antonio: Entre la celebración y la resistencia.

Natalia Elisa Díaz
(CIFYH - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)
diaznataliae@hotmail.com

El presente trabajo se enmarca en los desarrollos alcanzados durante el período 2008-2011 por el equipo de investigación “Recepción de música popular y creación de sentido en Córdoba”, liderado por el Dr. Claudio Díaz y del cual formo parte. Y además es resultado de los primeros desarrollos de mi tesis de doctorado titulada “Lo social en movimiento”: Música, danza y sentidos en el campo del folklore.

El trabajo desarrollado por el equipo hasta el momento nos permite definir a la recepción musical como “un proceso de producción de opciones que puede pensarse también a partir del lugar del agente social” (C. Díaz y otros 2009). La danza es una performance, una puesta en acto de la música, situada en un tiempo y en un espacio, pero también en un espacio social, en condiciones y contextos rituales que imponen sus determinaciones. Bailar en el Encuentro de San Antonio de

Arredondo implica que el agente social realice selecciones dentro de un campo específico de la música popular, una tradición musical, un conjunto de artistas y que privilegie a determinados aspectos del paquete sonoro (López Cano, 2002) que ofrece una propuesta musical. A partir de esas selecciones el receptor establece relaciones y crea sentidos que están condicionados por su competencia. Esta competencia estructurada en saberes musicales, enciclopédicos y prácticos construye una percepción, una toma de posición simbólica (Le Bretón) ante la danza y ante el mundo social.

De ahí que el principal interrogante que estructura al presente trabajo sea ¿qué sentidos le asignan los agentes a la danza en el encuentro de San Antonio? Considero que dos líneas reflexivas

que pueden arrojar luz sobre este interrogante teórico son: Las maneras de concebir a la danza en San Antonio no descansan sobre un concepto de cultura vista como un patrimonio inmutable sino como un recurso (Yúdice, 2002), un

modo de producción de diferencias.

La danza entendida como parte de la vida cotidiana tiene por objeto construir un sujeto alejado de la masificación y alienación detentada por los circuitos comerciales.

La música en el teatro: El caso de “La Negra Ester”

Farías Zúñiga, Martín
(Universidad de Chile)
martintrn@hotmail.com

El teatro ha sido entendido por los estudios teatrales como un sistema complejo de signos (De Toro 1987), un lugar donde confluyen, de manera interdependiente, actores, espacio, sonido, música, visualidad, etc. Sin embargo la actividad musical desarrollada al interior de los espectáculos teatrales ha sido escasamente tratada tanto en los estudios teatrales como en la musicología y disciplinas afines.

El presente trabajo, analiza la presencia de la música en el teatro conjugando las reflexiones sobre intertextualidad propuestas para el ámbito musical (Corrado 1992, López Cano 2005) y las relativas a las artes escénicas (De Toro 1987, Espinoza y Miranda 2009).

La intertextualidad resulta útil para establecer un modelo de análisis del fenómeno musical en la puesta en escena. Sin embargo no se trata simplemente de dar cuenta de la inclusión de los elementos musicales en ella, sino de detenernos en las construcciones de sentido que estas relaciones generan. Se utiliza la intertextualidad como un horizonte de análisis que contribuya a establecer conexiones entre el teatro, la música y el contexto socio-cultural en el que se desenvuelven ambas disciplinas (Farías 2011).

Para abordar el tema se analiza como caso de estudio el montaje *La Negra Ester*, obra estrenada el 9 de diciembre de 1988 por la compañía Gran Circo Teatro en Santiago de Chile y que hasta la actualidad continúa presentándose periódicamente. Esta obra se basa en las décimas escritas por el músico y poeta popular Roberto Parra, quien relata su historia de amor con una prostituta del puerto de San Antonio en los años 40. *La Negra Ester* es un espectáculo emblemático que ha sido considerado el mayor evento teatral chileno de las

últimas décadas del siglo XX (Pradenas 2004)

Una de las mayores particularidades de este espectáculo es la incorporación en escena de tres músicos multinstrumentistas que interpretan en vivo un repertorio variado a lo largo del montaje. El corpus musical de la obra está constituido por tres grandes bloques: Música compuesta a lo largo del proceso creativo por los músicos de la obra. Versiones de temas populares como la tonada *La Jardinera* de Violeta Parra y el tango *Para que no me olvides* y finalmente canciones y melodías compuestas por el propio Roberto Parra. La Regia Orquesta, como se denomina la pequeña banda, recoge las influencias del circo, el prostíbulo y el cabaret, tanto en sus instrumentos, como en el repertorio y su forma de interpretarlo (González 2002)

Conjugando los conceptos mencionados anteriormente, este trabajo busca por una parte dar cuenta de los procedimientos musicales que se utilizan en función de la puesta en escena, como transiciones, apropiación de canciones por parte de los personajes para dar cuenta de sus estados emocionales, contextualizaciones temporales y geográficas. Por otro lado, abordar la (re)utilización de ciertos temas, y la elección de determinados géneros musicales como lo que ocurre con la incorporación del llamado *Jazz Huachaca*, un género muy particular desarrollado por Roberto Parra, en el cual convergen el fox-trot y elementos del vals peruano y el bolero (Menanteau 2003)

Cabe señalar que esta ponencia se desarrolla en el marco de la investigación titulada “La música en el teatro chileno 1988-2011” desarrollada por el autor y que será publicada en septiembre del presente año.

Danza Latinoamericana en la sala de concierto: elaborando una interpretación crítica

Félix Eid
(Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho - Brasil)
felixeid@yahoo.com

Este trabajo es parte de una disertación de maestría que trata sobre música e identidad en América Latina, y que tiene como objeto la obra del compositor y guitarrista paraguayo Agustín Barrios ‘Mangoré’ (1885-1944). Barrios estaba inmerso en el contexto histórico-político de plena vigencia de las preocupaciones nacionales vistas en la música y en

otras expresiones artísticas. Sin embargo, sus obras no se restringieron a su universo nacional, el paraguayo, y tuvieron más bien un alcance latinoamericano, en la medida en que compuso piezas inspiradas en géneros populares de diversos países de América Latina, hecho que lo distingue de la mayoría de los compositores nacionalistas de la época.

Esta perspectiva de produção latinoamericanista nos remite al escenario político, económico, social y cultural contemporáneo de América Latina, con la formación de bloques económicos como Mercosur y ALBA, centros de Integración Latinoamericana en diversas universidades, así como otros proyectos políticos de intercambio cultural. Así, en esta disertación se propone investigar la inserción y vigencia de la obra de Barrios en la actualidad. Dentro de esta investigación, el presente artículo se enfoca específicamente en la interpretación de obras que, a pesar de estar vinculadas a preceptos conceptuales, composicionales e interpretativos de la música europea occidental, son esencialmente danzas o géneros populares latinoamericanos. Los compositores más representativos de esta hibridación musical tenían un profundo vínculo y conocimiento sobre las expresiones populares con las cuales trabajaban. Sin embargo, hoy en día muchos músicos, formados en conservatorios y otras instituciones especializadas en la enseñanza de música europea occidental, tienen poco o ningún contacto con dichas expresiones, lo que genera interpretaciones que ignoran la esencia primordial de la obra, su contexto popular. Por lo tanto, el objetivo de este trabajo es proponer una interpretación que, sin descartar aspectos técnico-musicales, considere e incorpore también elementos propios de la danza popular. Para ello, se propone utilizar no solamente la musicología, sino principalmente la etnomusicología, para elaborar una interpretación crítica de la llamada música latinoamericana de concierto, con el fin de contemplar y equilibrar las vertientes que forman este híbrido musical.

| <i>Execuções audiovisuais de 4’33” de John Cage em vídeos para web</i> |
|---|
| |
| |
| Marcelo Bergamin Conter (Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil) bconter@gmail.com |
| |
| |
| Gabriel Saikoski (Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil) .gabrielsaikoski@gmail.com |
| |

Este trabalho pretende investigar as condições de possibilidade de execução audiovisual da peça 4’33”, de John Cage. Atualmente, no YouTube, encontram-se dezenas de vídeos que são descritos pelos próprios usuários/uploaders do site como execuções e variações da peça. Há tanto performances gravadas ao vivo quanto representações eletrônicas. Nas do primeiro tipo, as execuções se dão com todo tipo de instrumento: piano, guitarra, baixo, bateria, copos de cristal, ukulele, flauta, órgão, etc., e na trilha visual comparecem os músicos que estão performizando em um ambiente, enquanto na trilha sonora está registrado os sons que microfones captaram desse mesmo ambiente. Alguns músicos explicam no início o que vão executar, outros apenas se registram diante da câmera, imóveis. Muitos não seguem à risca as instruções da peça original (como executada por David Tudor em 1952), como marcar com um relógio e dividir em três movimentos. As representações eletrônicas, por sua vez, são mais curiosas: há um vídeo cuja duração total é composta por tela preta e

Con tal propósito, este artículo toma como ejemplo una pieza de estas características. La pieza es “Cueca”, para guitarra sola, de Agustín Barrios. Como el mismo nombre lo indica, se trata de una cueca, danza derivada de la zamacueca, y presente, aunque con diferentes nombres, en países como Bolivia, Chile, Argentina y Perú. En un primer momento, el presente artículo da un panorama general sobre esta danza, mostrando sus aspectos históricos, rítmicos, estilísticos, entre otros, los cuales son utilizados posteriormente para elaborar la interpretación. Luego es analizada una partitura de esta pieza, tomando la versión editada en 1979 por Richard Stover. Posteriormente se analiza la interpretación del propio compositor, grabada en 1928. A partir de estos análisis se hace una contraposición entre partitura, interpretación del autor, y danza. Los resultados de esta investigación muestran que, si bien la interpretación de Barrios articula o dialoga con la danza cueca, la partitura no lo hace. Es decir, Barrios conocía bien esta danza, pero la partitura desconsidera aspectos importantes de la cueca, lo que indica que aparentemente la edición no fue precedida por una investigación sobre la danza. A partir de estos resultados, se proponen algunos elementos para elaborar una interpretación crítica de esta pieza, y se hace también una nueva edición de la partitura, la cual contempla todos los resultados de esta investigación. Finalmente, es hecha una breve reflexión acerca de la importancia de conocer nuestra música popular e incorporarla en nuestra formación, sea ésta de cuño popular o ‘académico’.

se trata de definir se são ou não execuções de 4’33”: mesmo que chegássemos à uma resposta, ela pouco diria respeito ao que queremos estudar. Importa, isso sim, evidenciar como a virtualidade da peça diferencia de si nestes vídeos, e, principalmente, as novas imagens musicais que deles emergem, não só de 4’33”, mas da Música (encarada como uma virtualidade, em sua totalidade irrepresentável) também. De acordo com uma das partituras assinadas pelo próprio Cage, datada da década de 1960, a peça pode ser executada por qualquer músico com qualquer instrumento e durar o tempo que este músico quiser. Ora, se for assim, pode o audiovisual ser considerado um instrumento musical, ou até mesmo um músico, no caso das performances eletrônicas? A dificuldade reside na impossibilidade de dizer onde está a

| <i>A interautoria da canção “Vilarejo”, exemplo tribalista</i> |
|--|
| |
| |
| Bruna de Souza Silva (Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho - Brasil) brunades.silva@yahoo.com.br |
| |
| |
| Luciane de Paula (Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho - Brasil)) Lucianedepaula1@gmail.com |
| |

Esta comunicação deriva-se de um projeto inicial de pesquisa científica que pretende analisar os elementos linguísticos e translinguísticos para caracterização da intergenericidade e descrição das relações existentes entre sujeito, autoria, estilo, estética e gênero discursivo na composição/produção, circulação/veiculação e recepção/contemplação das canções interpretadas e compostas por Marisa Monte. Para isso, parte-se das concepções de diálogo, signo ideológico, ética e estética, autoria, estilo e gênero discursivo, calçadas na perspectiva dos estudos do Círculo Bakhtin (2000), Medvedev (1994), Volochinov (1992). Por não possuir uma metodologia consolidada de análise do gênero discursivo ou uma proposta que enfatize o aspecto arquitetônico (constituído por forma, conteúdo e estilo) de composição do discurso cancioneiro, utiliza-se aqui, em consonância com o projeto de pesquisa de Paula (2010), o percurso metodológico analítico-interpretativista, calcado em três etapas: a descrição do objeto; a análise discursiva do corpus; a interpretação propriamente dita, que busca identificar, dadas a esfera de atividade, a materialidade discursiva da canção (palavra cantada – letra e música) e os recursos discursivos e textuais do corpus, que efeitos de sentido são nele criados. Este estudo realiza-se como parte integrante do projeto de pesquisa de Paula, no qual se observa a construção intergenérica da canção ao se analisar o caso peculiar dos Tribalistas Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Marisa Monte (conjunto que não se assume como tal, composto por três cantores-compositores consagrados do cancioneiro brasileiro por suas carreiras solo e, também, pelo trânsito dialógico de suas parcerias, uma vez que se encontram em constante movimento/ação produtivo-contemplativo) ao longo de suas trajetórias artísticas. O foco principal é o disco Tribalistas. A partir desse único álbum assinado e assumido como coletivo, pesquisa-se a autoria

peça. Ao contrário da leitura tradicional de música, ela não é, unicamente, o som que sai dos instrumentos, tampouco o será dos alto-falantes de nossos computadores. Para sermos estritos, teremos que adicionar, à trilha sonora do vídeo, os sons que ouvimos no ambiente em que o vídeo estiver sendo exibido. É possível, portanto, que haja uma reprodução técnica de 4’33”? A trilha que percorreremos para encontrar respostas a esta e as outras questões antes mencionadas será transdisciplinar, buscando apoio na filosofia de Henri Bergson, Maurice Merleau-Ponty, Gilles Deleuze e Vilém Flusser, mas também na música, nos escritos, obras e depoimentos de John Cage, e em teorias do audiovisual e da comunicação, especialmente em Nicklas Luhmann.

| <i>A interautoria da canção “Vilarejo”, exemplo tribalista</i> |
|--|
| |
| |
| Bruna de Souza Silva (Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho - Brasil) brunades.silva@yahoo.com.br |
| |
| |
| Luciane de Paula (Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho - Brasil)) Lucianedepaula1@gmail.com |
| |

conjunta (tanto da composição quanto da musicalização) das canções, a incorporação de marcas estilísticas de cada integrante do e no “grupo” e de elementos do universo cotidiano de onde os autores “tiram” música (como cordões, ventiladores, entre outros objetos) e a mistura rítmica em que constroem uma arquitetônica típica. Esta pesquisa constitui-se como exemplificação específica complementar do projeto A intergenericidade da canção (2010). Nesta apresentação, pretende-se analisar a canção “Vilarejo”, extraída do disco Infinito Particular, interpretada por Marisa Monte e composta pelos compositores Marisa Monte, Pedro Baby, Carlinhos Brown e Arnaldo Antunes, como objeto de análise exemplar da interautoria como método de construção arquitetônica da contemporaneidade. Além da canção, pretende-se ainda ressaltar também as marcas ambivalentes presentes no videoclipe da canção. No caso do corpus citado, assim como ocorre em diversas canções ao decorrer de seu percurso, Marisa Monte compõe em parceria. Essas composições possuem um traço dialógico que vai além da questão da autoria e do estilo: trata-se de uma concepção de composição estética. As canções, ao mesmo tempo em que possuem características próprias (que contribuem para a formação dos estilos e os agregam à letra e à melodia da canção de Marisa, por meio de uma construção conjunta), também não possuem uma identidade marcada, pois se caracteriza pelo trânsito, pelo entremeio (entre o individual e o coletivo), pelo diálogo. Em outras palavras, os compositores realizam uma criação em que permanecem o estilo de todos ao mesmo tempo em que originam um outro estilo, tipicamente coletivo e que não apaga as subjetividades individuais. Em suma, a especificidade de ser inter, típica do gênero canção, revela-se de maneira gritante nas canções dos Tribalistas, como ocorre, de maneira exemplar, na canção “Vilarejo”.

Superfícies de significação. Abordaje semiótico-discursivo de las tapas de tres discos del grupo VIRUS.

Diego E. Suárez
(Universidad Autónoma de Entre Ríos, Argentina)
infinitead@hotmai.com

Esta ponencia es una nueva germinación de SemioRock, grupo independiente de estudios semióticos-discursivos sobre rock argentino, afincado en la provincia de Santa Fe, República Argentina. El mismo tuvo su punto de partida en la tesis de licenciatura titulada Deca Dance. El discurso del grupo VIRUS en la década del '80, defendida por el autor de la presente, en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones, en julio de 2006. Para dar continuidad a una de nuestras líneas de trabajo –la investigación sobre el diseño gráfico rockero–, en esta oportunidad abordaremos el estudio de las tapas de tres discos de VIRUS –Wadu wadu (1981), Locura (1985) y Superfícies de placer (1987)– a la luz de la teoría del paratexto, entendido como un discurso auxiliar, subsidiario, al servicio de los enunciados musicales incluidos en el disco. Nuestra hipótesis de trabajo es la siguiente: suponemos que en estas tapas se manifiestan signos ideológicos lingüísticos

e icónicos que reflejan (y refractan) experiencias estéticas y políticas que repercuten en el proceso de significación de los enunciados musicales. Por tanto, el análisis se orientará a desentrañar el contenido discursivo-ideológico de los elementos presentes en cada tapa –definidas como paquetes significantes de signos ideológicos icónicos y lingüísticos–, en diálogo con las canciones –paquetes significantes de signos ideológicos lingüísticos y musicales–.

En la conclusión realizaremos la síntesis de los aspectos relevantes desentrañados por el análisis y de algunos “emergentes” tales como la moda y la imagen de sí creada por el vanguardismo de VIRUS, la ambigüedad de género como proyección discursiva y, en relación con esto, la corporalidad de la voz cantante.

Nuestro dispositivo de interpretación articulará los aportes de la semiótica con los del análisis del discurso y el análisis audioperceptivo musical.

O tempo e a foto da capa

Gabrielle Moreira
(Universidade Federal de Pernambuco – Brasil)
gabicmoreira@gmail.com

Felipe Trotta
(Universidade Federal de Pernambuco – Brasil)
trotta.felipe@gmail.com

A conceituação sobre o tempo é algo extremamente complexo. O tempo é assunto da física, da matemática, da biologia, da história, da filosofia, das ciências sociais, da psicologia, da astronomia e da música, entre outros. Existe uma diversidade de dizeres sobre o tempo, que em geral se dividem entre objetivistas (o tempo “natural”, mensurável) e subjetivistas (o tempo da “consciência”, imensurável). Essa dualidade excludente transmite uma sensação de que o tempo não é passível de ser compreendido. O homem é o centro de perspectiva capaz de elaborar imagens mentais de eventos sucessivos em conjunto, com um poder de síntese que é acionado e estruturado pelas experiências. A música, como atividade humana, é um dos artefatos que elaboram e processam a noção de tempo, em várias dimensões. Este trabalho desenvolverá uma reflexão sobre o tempo a partir da canção “A foto da capa”, de Chico Buarque, lançada no disco Paratodos (BMG, 1994).

O disco traz na capa uma foto do compositor tirada de um registro policial de 1961, quando foi fichado pelo roubo do carro de seu pai. A imagem do medo do jovem se tornou tema para a canção “A foto da capa”, ironizando “uma foto que não era para capa”. Entoada na região média-aguda da voz de Chico, com uma levada rítmica indefinida (que ora se estabiliza num 3+3+2, ora mantém apenas uma subdivisão em semicolcheias) num compasso binário cheio de leves

acentuações no contratempo, a gravação é o eixo de uma unidade do disco, reprocessando os significados da própria capa.

A fotografia já foi considerada uma “máquina do tempo” e um elemento de memória. Agente mágico de registro visual, a fotografia não congela o tempo, mas permite que o momento e o instante sejam recuperados e reconstruídos em atos de rememoração. O reprocessamento da imagem documental do “retrato do artista quando moço” é, portanto, uma ação de memória.

No mesmo disco, outras canções completam a reflexão sobre o tempo. Em “Tempo e o artista”, o compositor imagina um anfiteatro onde o artista “abre a voz e o tempo canta”. Numa levada em andamento médio e acentuações rítmicas hesitantes, a canção conduz o artista “ao infinito”, processando a continuidade do tempo. Numa manobra ainda mais complexa, a canção “Futuros amantes” descreve uma cena, milênios à frente, na qual “futuros amantes” amarão o amor deixado pelo sujeito apaixonado. Na cena, o “Rio será alguma cidade, submersa”, sítio arqueológico no qual escafandristas explorarão “fragmentos de cartas, poemas, mentiras, retratos” (de novo a fotografia...).

O futuro subjetivo, o tempo cronológico inimaginável (“milênios”) e o registro da passagem do tempo pelas “marcas” no rosto do artista ou pela foto da capa são articuladores

de uma reflexão densa sobre o tempo que perpassa ainda a afirmação de uma “volta ao samba” (nas canções “De volta ao samba” e “Piano na Mangueira”) e da regravação (processo análogo à mudança da qualidade do registro fotográfico da capa) de uma canção de crítica social dos anos 1970 (“Pivete”). Na faixa-título, a noção de hereditariedade (outra forma de processar o tempo) também complementa o pensamento temporal, matizando a posição do disco na obra do autor

percebida como um contínuo coerente.

Na perspectiva de Norbert Elias, o tempo não existiria em si, não seria nem objetivo, nem subjetivo, mas uma atividade, uma construção social que deveria ser pensado em termos de processo e função. O tempo está no interior da experiência humana. A música atua, portanto, como um artefato cultural de construção de dizeres e experiências temporais. Em “Paratodos”, “o tempo é a grande estrela”.

Muros y música: intervenciones urbanas en Montevideo

Marita Fornaro
(Universidad de la República, Uruguay)
diazfor@adinet.com.uy

Julieta Garrido
(Universidad de la República, Uruguay)
julietagarrid@gmail.com

Sandra Lafon
(Universidad de la República, Uruguay)
sanlaf7777@hotmail.com

La investigación a presentar, desarrollada desde 2009, tiene como tema la presencia de la música en las intervenciones en muros de la ciudad de Montevideo (Uruguay). Fueron consideradas intervenciones planas realizadas directamente sobre los muros: graffitis, stencils, pinturas murales, dibujos e intervenciones con técnicas mixtas.

El marco teórico elaborado para el trabajo incluye, entre otros, los conceptos de semiosis de la imagen; arte efímero; arte mural; tribu urbana, crew, relacionados con la producción de identidad urbana sobre música, y en especial sobre música popular.

El proceso de investigación incluyó el relevamiento fotográfico de 81 intervenciones diferentes en diez barrios de la ciudad, actividad de la que se obtuvieron 206 fotografías.

Se ha trabajado hasta el momento en barrios ubicados predominantemente sobre el SW de la Bahía de Montevideo: Barrio Sur, Palermo, Parque Rodó, Centro, Tres Cruces, Arroyo Seco, Ciudad Vieja, Capurro, Cordón y Punta Gorda. Se elaboró un mapa de la ciudad con la ubicación geográfica exacta de cada intervención, lo que permitió la visualización de las diferentes concentraciones y predominancia de objetos de estudio en cada barrio.

Se analizó y clasificó cada intervención fotografiada como un objeto de estudio diferente, considerando por separado las representaciones gráficas iguales en diferente ubicación geográfica (stencil) y la presencia de varias intervenciones en una misma ubicación geográfica (varias intervenciones en un mismo muro).

Para el análisis se tomaron en cuenta diferentes elementos: temática de la intervención (modo en que hacen referencia a la música), barrio donde se encontraron (emplazamiento), técnicas plásticas utilizadas, opinión de los receptores (realización de encuestas a personas de muy diversos barrios)

y el conocimiento o no del autor de la intervención (realización de entrevistas a interventores localizados).

En la clasificación por tema se tomó en cuenta la forma en que cada intervención hace referencia a la música: nombres o logos de bandas o Djs; referencia a géneros o estilos musicales; representación de signos o símbolos musicales convencionales y no convencionales; representación de instrumentos musicales; representación de músicos reconocidos; fragmentos de letras de canciones; representación de personas bailando; nombres de interventores; cita de la palabra “música”; referencias a programas de televisión de temática musical. En una siguiente etapa se analizaron las obras en su inserción socio-cultural, a través de entrevistas a algunos de los interventores y encuestas a personas de diferentes barrios. La metodología utilizada incluyó aspectos cualitativos y cuantitativos.

Las entrevistas a los artistas permitieron un acercamiento a los protagonistas de las intervenciones, su organización, las relaciones entre grupos. Las encuestas, realizadas en lugares públicos de afluencia de personas de diferentes barrios y de barrios específicos, permitieron esbozar un primer panorama sobre la recepción de estas intervenciones y la toma de conciencia sobre la presencia de la música en ellas. Debe tenerse en cuenta que la presencia de estas intervenciones no siempre resulta evidente en el acto perceptivo, dado que la recepción del contenido de la imagen depende del conocimiento previo que el receptor tenga sobre dicha imagen. Este acto perceptivo es el último de una serie que comienza cuando el interventor elige un muro y lleva a cabo su idea. Esta investigación resulta pionera en Uruguay y aún hoy sigue abierta, atendiendo a extender sus límites geográficos y a registrar los procesos de cambio en las piezas relevadas, dado su carácter efímero.

El t3pico de la melancol3a en la m3sica andina colombiana: semiosis del gesto cadencial 7-5-4-3

Oscar Hern3ndez Salgar
(Pontificia Universidad Javeriana, Colombia)
oscar.hernandez@javeriana.edu.co
oscarsalgar@gmail.com

Algunas de las m3sicas tradicionales y populares del suroccidente colombiano y el norte del Ecuador, comparten el uso de un gesto cadencial particular que consta de una l3nea descendente, con los grados 7-5-4-3, en tonalidades menores (normalmente con sensible alterada), y con un final sincopado en tiempo d3bil. Este gesto se encuentra de manera recurrente en g3neros tan dis3miles como: bambucos, currulaos, jugas, bundes, pasillos y valeses, es decir, tanto en m3sica andina como en m3sica de marimba afro-pac3fica de Colombia y Ecuador. El objetivo de esta ponencia es mostrar c3mo el gesto cadencial 7-5-4-3 fue correlacionado durante finales del siglo XIX y principios del XX con la idea de tristeza y melancol3a, a trav3s de las reelaboraciones urbanas y letradas del bambuco, dando origen a un t3pico de vital importancia para la m3sica popular de ambos pa3ses en el siglo XX. Para ello realizar3 un an3lisis mel3dico de varias piezas musicales de diferentes g3neros que muestren la amplia difusi3n de este gesto y sus transformaciones musicales en los bambucos de las d3cadas de 1930 y 1940, de acuerdo con las teor3as de gesto y t3pico musical desarrolladas por autores como Robert Hatten (2004a, 2004b, 2006), Kofi Agawu (2009) y Raymond Monelle

(2000, 2006). Este an3lisis servir3 para examinar los posibles nexos entre el gesto 7-5-4-3, las transformaciones sociales y pol3ticas que atraves3 Colombia durante el mismo periodo y la consolidaci3n del lugar hegem3nico del bambuco dentro de la pedagog3a nacionalista de la rep3blica liberal (1930-1947) (Bhabha, 2002).

Igualmente, me interesa mostrar la recuperaci3n del gesto 7-5-4-3 como resistencia a esta pedagog3a nacionalista y como un valioso recurso para la gesti3n de las emociones durante la 3poca de la violencia bipartidista colombiana (1948-1960), atado a g3neros que hicieron parte de lo que se ha conocido como repertorio de despecho, especialmente valeses y pasillos ecuatorianos (Berm3dez 2007; Restrepo Duque 1971, 1986). Por 3ltimo, me referir3 a algunos procesos de resignificaci3n que ha tenido este gesto cadencial, primero en cumbias y porros que sustituyeron al bambuco como centro de las representaciones musicales de lo nacional, y en segunda instancia en la m3sica del sur del Pac3fico colombiano, que ha gozado de un creciente auge en las escenificaciones de naci3n desde la primera d3cada del siglo XXI.

Dial3ctica de las experiencias musicales: la Fiesta Patronal en Estancia La Candelaria

Federico Sammartino
(CIFFYH – Universidad Nacional de C3rdoba, Argentina)
fedesamm@gmail.com

En este trabajo planteo la hip3tesis del car3cter irreconciliable de la experiencia de la pr3ctica musical en Estancia La Candelaria (noroeste de la provincia de C3rdoba, Argentina), la cual se encuentra mediada y atrapada en la falsa identidad de los sonidos con la cultura que supuestamente expresan. Partiendo del an3lisis de documentos audiovisuales registrados para mi tesis doctoral, describir3 el proceso por el cual esa pr3ctica musical y los pobladores locales se han convertido en una escenograf3a para el deleite de los turistas. En mi exposici3n repasar3 cr3ticamente, por un lado, los postulados de la etnomusicolog3a de tinte fenomenol3gico sobre la experiencia y, por el otro, el paradigma de la econom3a de la experiencia que rige el desarrollo tur3stico en C3rdoba. Estas dos posturas ser3n sometidas a la cr3tica que provee la perspectiva de Walter Benjamin y Theodor Adorno sobre la experiencia est3tica de los sujetos. Para estos autores, la experiencia de los hechos sociales est3 atrapada en un proceso de mistificaci3n de la historia, funcional a la reproducci3n del capitalismo. La noci3n de experiencia musical es central en la colecci3n

“Global Music Series” de la Oxford University Press. Cada libro de la serie lleva el subt3tulo *Experienci3g Music, Expressing culture*. El objetivo declarado en el prefacio de cada volumen es responder a la pregunta “c3mo los individuos hacen m3sica de un modo significativo y la utilizan en sus vidas (...) [colocando] en un primer plano a las personas que hacen m3sica o la experimentan y expresan la cultura compartida a trav3s de ella”. Timothy Rice se3ala que la experiencia musical es “la historia del encuentro del individuo con el universo de s3mbolos musicales donde se halla”.

En el marketing empresarial se habla de que vivimos en la 3poca de la “econom3a de la experiencia”. Joseph Pine y James Gilmore nos dicen que los modos de producci3n agraria, industrial y de servicios son cosa del pasado. En la econom3a de la experiencia, lo que se vende es una sensaci3n, cuyo valor no es ni de uso ni de cambio, sino la capacidad de permanecer en la memoria. El ejemplo paradigm3tico es un viaje a Disneylandia: “la mayor3a de los padres no llevan a sus hijos a Disneylandia por el evento en s3, sino para hacer de esa experiencia compartida una parte de la vida cotidiana,

rememor3ndola durante meses e incluso a3os”.

La capilla jesuita de Estancia La Candelaria forma parte del circuito tur3stico “Camino de las Estancias”, declarado Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO a fines del a3o 2000. Esta declaratoria de la UNESCO barniz3 con su p3tina de legitimidad al producto tur3stico “C3rdoba”, apuntando al turismo extranjero. Para los pobladores de Estancia La Candelaria el cambio fue rotundo, ya que el turismo cultural se convirti3 en una quimera que los alejar3a de una econom3a de subsistencia. Pasados m3s de diez a3os nada cambi3 y los pobladores locales son conscientes de que el dinero que traen los turistas dispuestos a vivir una experiencia

imborrable de su memoria queda en otro lado.

Bajo este contexto se desarrolla la pr3ctica musical: los funcionarios provinciales y los operadores tur3sticos promocionan el car3cter aut3nticamente gaucho que rodea las ruinas jesuitas; los turistas gastan dinero por una experiencia que permanecer3 por a3os en su memoria; y los pobladores locales sirven tan solo de escenograf3a gauchesca para el deleite de los visitantes. Estas experiencias confluyen de manera irreconciliable, siendo los mismos sonidos de la m3sica los que nos muestran c3mo se constituye este proceso alejado de algo as3 como la cultura, pero inmanente a las condiciones del capitalismo y el fetichismo de la mercanc3a.

Tradi33es em movimento: O Festival do Folclore de Ol3mpia como novo espa3o para as pr3cticas musicais de grupos folcl3ricos.

Estev3o Amaro dos Reis
(Universidade Estadual de Campinas – Brasil).
estevaoreis@yahoo.com.br

Lenita Waldige Mendes Nogueira
(Universidade Estadual de Campinas – Brasil).

O Festival do Folclore de Ol3mpia – S3o Paulo (FEFOL) 3 realizado ininterrumpidamente h3 quarenta e sete anos e se destaca pela grande quantidade e diversidade dos grupos folcl3ricos participantes. Nele podem ser observadas manifestaci3es folcl3ricas oriundas de todas as regi3es do pa3s: Bumba meu Boi, Boi Bumb3, Boi de Mam3o, Congos e Mo3ambiqueques, Maracatus, Folias de Reis, Guerreiros, Bacamarteiros, Taieiras, Marabaixo, Fandangos, Siriris, Reisados e Pastoris s3o alguns exemplos de tradi33es que todos os anos apresentam-se no FEFOL.

Algunas dessas manifestaci3es, no decorrer dos anos e muitas vezes j3 enfraquecidas em seus locais de origem, adotaram o espa3o do FEFOL como o espa3o principal de realiza33 de suas atividades, organizando-se durante o ano todo e deslocando-se centenas e milhares de quil3metros para este fim.

Neste sentido, o presente trabalho se prop3s a estudar estas manifestaci3es folcl3ricas neste novo contexto geogr3fico e social, investigar as implica33es e transforma33es ocorridas nas pr3cticas musicais destas manifestaci3es, e em que medida o FEFOL, como novo espa3o geogr3fico e socialmente diverso, influenciou estas transforma33es. A partir de uma abordagem multidisciplinar envolvendo hist3ria, antropologia e m3sica, utilizamos como fonte: entrevista semi-estruturada e depoimentos dos integrantes dos grupos e dos organizadores do FEFOL em 3pocas distintas; Pesquisa nos Anu3rios do Festival de Folclore de Ol3mpia, peri3dico editado a partir do 7º FEFOL (1971); pesquisa de campo junto aos grupos durante a realiza33 da 46ª e 47ª FEFOL; escuta e an3lise dos fonogramas e documentos audiovisuais produzidos pelo FEFOL durante as apresenta33es dos grupos folcl3ricos em 3pocas distintas. Considerando que o universo das culturas populares onde est3o inseridos os grupos folcl3ricos que a pesquisa abordou n3o 3 estanque, ao contr3rio, se caracteriza pela dinamicidade, e o pr3prio evento em quest3o, o Festival do Folclore de Ol3mpia tamb3m traz intr3nseca essa caracter3stica, focamos as

discuss3es em torno dos seguintes grupos; Congada Chap3u de Fitas, S3o Paulo; Terno de Congada Chamb3, Minas Gerais; Batalh3o de Bacamarteiros, Sergipe; Grupo Sabor Marajoara, Par3. Todos estes grupos t3m em comum a caracter3stica de que a sua presen3a e apresenta33 no FEFOL, representa o ponto m3ximo de realiza33 das suas atividades e por essa raz3o foram escolhidos.

A pesquisa realizada aponta para o fato de que o FEFOL, durante o seu peri3do de realiza33, opera um “mercado” de bens simb3licos (Boudieu, 2007), em seu interior, onde a producci3n cultural desses grupos 3 extremamente valorizada simbolicamente, fazendo com que os grupos envolvidos experimentalmente uma sensaci3n de “renascimento” (alguns literalmente renasceram, como 3 o caso da Congada Chap3u de Fitas), e fortalecimento mediante a sua participa33 no FEFOL. Essa sensaci3n de fortalecimento se estende para al3m dos limites f3sicos do Festival e os acompanha ao retornarem aos seus locais de origem, promovendo a sua (re) descoberta at3 mesmo em suas terras natais.

A necessidade de fazer com que essa sensaci3n de valoriza33 e fortalecimento perdure faz com que os grupos retornem a Ol3mpia todos os anos e assim, participar do FEFOL passa ser a meta, a maneira de agradecer, celebrar e renovar este fortalecimento. No decorrer dos anos, a partir da rela33o entre a “tradi33o inventada” do FEFOL (HOBBSAWN & RANGER, 1997), e os grupos folcl3ricos participantes, uma nova “tradi33o” 3 “inventada” e esta nova “tradi33o” passa a ser seguida e rememorada todos os anos.

A investiga33o deste processo e conseq3entemente das transforma33es ocorridas durante este processo pode possibilitar uma melhor compreens3o para esse fen3meno observado muito claramente no Festival do Folclore de Ol3mpia; o renascimento destas pr3cticas tradicionais no ambiente contempor3neo.

Música del pueblo en Santiago de Chile (s. XVIII)

Laura Fahrenkrog
(Pontificia Universidad Católica de Chile)
laurafahrenkrog@gmail.com

El siglo XVIII en Hispanoamérica supone una transformación en lo político y en lo cultural, en el contexto de las reformas borbónicas. Este cambio no se sintió únicamente en los grupos sociales dominantes, y su influjo también se habría traspasado al resto de la sociedad. Además, la dirección de esta corriente cultural no fue exclusivamente unidireccional, es decir, desde “arriba abajo”, sino que admitió múltiples traspasos en el ideal de barrera social impuesto por las élites: el afrancesamiento imperante se acompañaba del gusto por las diversiones populares. A esta suerte de relajo en las costumbres se sumó una incipiente cultura popular urbana, que surgía y se afianzaba gracias a los diversos procesos que atravesó durante el período. En este panorama se situaron las prácticas musicales del pueblo en la ciudad de Santiago de Chile, tema que será abordado en esta propuesta.

Los estudios tradicionales de musicología histórica en Chile (Pereira Salas 1941, Claro Valdés Urrutia Blondel 1973), si bien considerados fundacionales para la disciplina, privilegiaron una visión parcial y fragmentaria sobre la actividad musical en la capital durante la Colonia. Gracias a una nueva generación de investigadores, que ha centrado su interés en profundizar en el tema y enmendar las omisiones del pasado, hemos podido renovar, y continuamos actualizando el paisaje sonoro

de Santiago en el s. XVIII. La música conventual, la doméstica y la procesional, entre otros sujetos y objetos de estudio, han sido incorporadas al panorama de la actividad musical de la ciudad bajo el reinado borbón. En esta oportunidad, trataremos ciertas prácticas musicales cuyos rastros han llegado hasta nuestros días en los relatos de un tipo específico de documento de archivo: el expediente judicial, más concretamente, las causas criminales. Estas fuentes han sido escasamente trabajadas desde la musicología urbana, y contienen nuevas luces respecto de las prácticas musicales del pueblo, que bien podemos denominar “populares”, considerando las posibilidades que el concepto nos brinda (Chartier 1994, Burke 2005). Saldremos, entonces, de la Catedral y de los Conventos para recorrer las calles, pulperías y espacios de diversión de carácter público y privado. En sus casas, bodegones y trastiendas, hombres y mujeres del pueblo se reunían en diversiones – muy mal vistas por las clases dominantes – a beber, jugar naipes prohibidos, “oír cantar” y bailar. Intentaremos mostrar algunos rasgos de este musical (Small 1999), de sus actores y lugares, y con esto, aportar al conocimiento de las prácticas musicales que fueron parte de la vida del Santiago del s. XVIII.

¹Éstas se encuentran depositadas en fondos del Archivo Nacional Histórico de Chile, y han sido trabajadas por la que suscribe como colaboradora en el marco del proyecto FONDECYT Postdoctoral n° N° 3100003, “Orden y Violencia. Identidades, Representaciones y Proyectos Civilizatorios en un Espacio Urbano. Santiago de Chile, Siglos XVII-XIX”, a cargo de la Doctora Verónica Undurraga, Universidad Andrés Bello.

Teatro e música popular no Brasil pós-1964: textos, versos e canções

Marta Salom,
salomsignorini@gmail.com

Ana Lecueder
(CIAMEN - Universidad de la República, Uruguay)
analec@montevideo.com.uy

Marita Fornaro
(CIAMEN - Universidad de la República, Uruguay)
diazfor@adinet.com.uy

Jimena Buxedas
(CIAMEN - Universidad de la República, Uruguay)
jbxedas@gmail.com

Esta ponencia da cuenta de algunos resultados de una investigación sobre la presencia de la música popular en instituciones teatrales uruguayas, centrada en dos de ellas: el Teatro Solís de Montevideo, y el Teatro Larrañaga de Salto, ubicado sobre el Litoral Noroeste del Río Uruguay. El objetivo fundamental de este trabajo es la reflexión sobre modalidades de presencia de “lo popular” en estas instituciones, además de aportar conocimiento sobre tipos de espectáculos presentes en las programaciones a lo largo del siglo XX. En el trabajo se recurrió a los archivos de programas, de afiches y de fotografías de los teatros investigados, a grabaciones editadas e inéditas, se consultó prensa general y especializada y se realizaron entrevistas a artistas, gestores y espectadores. En primer lugar debe mencionarse que el tema mismo del

Proyecto significó un enfrentarse a estereotipos fuertemente establecidos por la academia y por otros mediadores, en especial respecto al Teatro Solís, considerado por musicólogos, historiadores y periodistas como “el templo de la ópera”. En segundo lugar, nuestra reflexión se centró en delimitar el campo de estudio: cuando hablamos de “lo popular” en un teatro, cabe la diferenciación de la presencia de ese “pueblo” como espectador o sobre el escenario. Hablamos de espectáculos protagonizados por el pueblo, o pensados para el pueblo? Consideramos arte popular el opuesto al profesional? Al opuesto al producido por las élites intelectuales? Analizamos algunos casos específicos; por ejemplo, una presentación de la “Troupe Jurídico Ateniense”, en la década de 1920, era protagonizada por aficionados, pero que pertenecían a una

élite universitaria que les permitió acceder a la grabación discográfica en Buenos Aires. Sin embargo, estos estudiantes y sus fiestas de la primavera eran conocidos por otros estratos de la sociedad uruguaya. Este ejemplo da pie, también, para señalar la estrecha vinculación que se dio, durante el siglo XX y hasta la actualidad, entre espectáculos performáticos y medios de difusión.

Se trabajó especialmente el tema de la accesibilidad a la programación de música popular en los grandes teatros del país. Y aquí hablamos de diferentes accesos y, junto a ellos, de umbrales: económicos, sociales, incluso raciales, que durante más de un siglo también se marcaron desde lo espacial de manera muy estricta, dentro de los teatros, y en el acceso físico: así, las entradas laterales, que se correspondían con el precio de

²Esta investigación es producto del proyecto I+D “La música popular en el Teatro Solís. De la cupleteras y los bailes carnavalescos al Canto Popular Uruguayo”, financiado por la Comisión Sectorial de Investigación Científica de la Universidad de la República (2008 – 2010), con el Teatro Solís y la Comisión del Patrimonio del Departamento de Salto como instituciones asociadas. Desde 2011 el trabajo se continúa en el marco del Proyecto I+D Grupos “Músicas, escenas, escenarios: producción académica y popular en el Uruguay de los siglos XX y XXI”, también financiado por la CSIC.

Particularidades de un repertorio doméstico y catedralicio. Los vales de óperas del archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México

Chernavsky, Analía
Proyecto Musicat – IEE/UNAM
Campinas/SP, Brasil
analía_chernavsky@yahoo.com.br

El acervo de papeles de música del archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México posee más de cuatro mil unidades documentales, cuya mayor parte, como era de esperarse, se compuso para la liturgia. Sin embargo, durante el reciente proceso de catalogación al que fue sometido dicho acervo, se identificaron cientos de piezas de carácter profano, entre danzas de salón, música operística, métodos, etc. Estudios musicológicos más ortodoxos, cuya preocupación se centraba en el “redescubrimiento” de piezas de un “brillante” pasado musical colonial, han dejado de lado esa significativa cantidad de música profana que se acumuló especialmente a lo largo del siglo XIX y que constituye, en término de títulos, casi un 25% del acervo.

En el catálogo publicado por Thomas Stanford, por ejemplo, esas piezas están agrupadas en “Misceláneas” – o sea, sin entradas individuales – e identificadas como “instrumentales”, “con letra en italiano”, y otros denominadores de tipo general. Las obras que Stevenson y Saldívar dedicaron a ese acervo, comprometidas con un pensamiento musicológico semejante al de Stanford, reforzaron la omisión de la presencia de ese repertorio en el archivo de la Catedral de México. Como características más generales de esas piezas sobresalen el predominio de las danzas de salón y la preferencia indiscutible del piano como instrumento ejecutante y, especialmente, del piano solo. Ambos elementos son indicativos de una cultura musical relacionada al entretenimiento doméstico y a ambientes pequeños y vinculado, por lo menos en un primer momento, a la cultura

una entrada, aseguraban que la diferencia quedara establecida desde el acceso. Interesa en este aspecto la estrategia actual de las autoridades del Teatro Solís respecto a la eliminación de estas entradas físicas al edificio. Y esto nos lleva al tema de los umbrales, en el sentido antropológico y sociológico del término, y también al concepto de ritual civil y los comportamientos que conlleva. La “sacralidad” de la platea es un claro ejemplo de la distribución espacial de estos comportamientos; hemos analizado especialmente la ruptura de esta “sacralidad” durante los bailes de carnaval y en los espectáculos de rock. Finalmente, haremos referencia al mecanismo de legitimación que supone, para las diversas manifestaciones de música popular – de rockeros a las murgas – el acceder a escenarios considerados de élite.

musical de las clases económicamente más favorecidas. Por medio de esta ponencia se pretende, en primer lugar, dar a conocer algunas piezas de ese repertorio, que, aunque se conserve en el archivo histórico de una catedral, se puede considerar como francamente popular. Trabajamos exclusivamente con vales para piano manuscritos, en cuyo encabezado se sugiere la pertenencia a alguna ópera, como la Norma, Lucrecia Borgia ó La Sonnambula. Es en gran parte a esa popularidad que se debe el hecho de que encontremos esa clase de piezas en muchos acervos musicales del México decimonónico, incluso en los archivos catedralicios. A lo largo del siglo XIX, la “importación de hábitos” de la cultura musical burguesa europea sirvió a las élites locales como medio de distinción social. La rápida difusión del piano y de las casas editoriales de música fueron importantes testimonios de esa situación y representaron los principales medios materiales de transmisión de un repertorio doméstico que, aunado a la práctica de asistencia obligatoria al gran espectáculo escénico-musical de la ópera, cumplía la función de formador del gusto musical aristocrático-burgués. El segundo objetivo de esta investigación es mostrar, a partir del análisis musicológico de esas piezas, en qué consistieron las adaptaciones sufridas por el material musical en el proceso de transposición de la partitura original, pensada para el gran auditorio, para la versión manuscrita, preparada para el ambiente doméstico de la emergente burguesía mexicana decimonónica. Y mientras la música señale hábitos y gustos, dejamos que lo musical también nos hable de lo social.

³Según el catálogo producto del trabajo realizado en el marco del proyecto Musicat, del que la autora del presente resumen es co-responsable. Este trabajo se encuentra actualmente en su última etapa, que comprende las actividades de revisión, captura de incipit musicales y confección de guardas de primer nivel para todos los expedientes del acervo. Parte del catálogo se puede consultar en la página web del proyecto: www.musicat.unam.mx.

Teatro e música popular no Brasil pós-1964: textos, versos e canções

Kátia Rodrigues Paranhos
(Universidade Federal de Uberlândia – Brasil)
katia.paranhos@pq.cnpq.br

Teatro popular e teatro engajado são duas denominações, entre outras, que ganharam corpo por intermédio de um vivo debate que atravessou o final do século XIX e se consolidou no século XX. Seu ponto de convergência estava na tessitura das relações entre teatro e política ou mesmo entre teatro e propaganda. Para o crítico inglês Eric Bentley, o teatro político se refere tanto ao texto teatral como a quando, onde e como ele é representado. Por vezes condenada como escapista, outras vezes incensada como ferramenta de libertação revolucionária, a arte, de modo geral, continua sendo um tema candente tanto na academia como fora dela. Esta comunicação aborda a importância histórica do Grupo de Teatro Opinião e dos espetáculos “show Opinião” (1964) e “Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come” (1966), como uma representação política de resistência à ditadura militar no Brasil. Enfatizo como características fundamentais desses musicais a mistura de tradições culturais, a predominância do que Eric Hobsbawm designa “canções funcionais” (canções de trabalho, músicas satíricas e lamentos de amor) e a produção/criação artística dos atores/cantores. Vale registrar que não só a junção de música e teatro tornou o “show Opinião” um marco. Sua relevância histórica evidenciou-se, entre muitos motivos, graças ao momento no qual foi gerado; a estréia 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, crescente-se, regado a música que visava alfinetar a

consciência do público. O repertório, assinado por compositores diversificados, percorria contextos regionais, concedendo-se amplo destaque a gêneros musicais como o baião e o samba. As canções entoadas – por sinal, várias delas marcaram os anos 1960 a ponto de freqüentarem inclusive a parada de sucesso – exprimiam uma fala alternativa e ilustrativa no musical. Em “Borandá”, de Edu Lobo, Nara Leão fazia ressoar, com sua voz melancólica, a tristeza dos retirantes que, impelidos pela seca, eram obrigados a abandonar a zona rural nordestina. Já em “Carcará”, a composição mais emblemática do negro maranhense João do Vale, a mesma intérprete desfiava a história dessa ave sertaneja apelando para metáforas sobre sua valentia e coragem; nessa canção era possível perceber a relação que se estabelecia entre o carcará e a ditadura militar, que investia com toda fúria contra os que se opunham em seu caminho. Como decorrência de toda a sua concepção, o “show Opinião” se calcava no pressuposto de que a representação da realidade se alinha com a perspectiva de “teatro verdade” e implica a criação de um ambiente de comunhão e igualdade entre todas as partes envolvidas no espetáculo, sobretudo o público, como se todos tivessem um denominador comum: estariam irmanados por pertencerem, de maneira inescapável, à mesma realidade. Por sinal, essa perspectiva dramaturgica também está presente em “Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”. Daí o interesse em analisar 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.

Las audiciones gauchescas. Un abordaje interdisciplinario para su estudio.

Silvia Lobato
(Universidad de Buenos Aires,
Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)
sblobato@hotmail.com

La presente ponencia se encuadra en mi proyecto de Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano aprobado por la Universidad Nacional de Cuyo, en 2011: “Músicas e imágenes. Representación de prácticas musicales en la revista La Mujer (Buenos Aires, 1935-1943)”. La diversidad de prácticas musicales existentes en Buenos Aires desde mediados de 1930 y hasta mitad de 1940 puede reconstruirse a partir de la representación que ofrecen los medios masivos de comunicación de la época: la radio, el cine y la prensa periódica. Los mismos funcionaron en una alianza muy estrecha que aseguró la circulación y la recepción

de dichas prácticas y de los repertorios que las sustentaban. La visión que construyeron las publicaciones periódicas destinadas al público femenino permite indagar en fenómenos de la historia socio-cultural, del arte y de la música en la Argentina que no han sido abordados por la historiografía musical local hasta el presente, salvo en contadas ocasiones. En las últimas tres décadas, la musicología ha incorporado entrecruces disciplinares varios, propugnando una mayor apertura a las ciencias sociales. Esto permite delimitar nuevos objetos de estudio y formular nuevas preguntas dentro del campo.

Para este trabajo elijo una sección de suma importancia en la publicación, la dedicada a la radiofonía. Dicha sección combina gran cantidad de fotografías y textos críticos del redactor. Del material relevado analizo el que refiere a los programas dedicados a la temática gauchesca. Martín-Barbero plantea en su análisis aplicado al discurso televisivo – que hago extensivo al discurso radial- que una de las figuras de lo popular en lo masivo es el “criollismo”. Dicha figura sintetiza “lo nacional” y muestra el proceso de sobrevivencia de lo popular en la ciudad. Esta gestación de lo popular urbano es construida a través de programas cómicos en los que se presenta una imagen arquetípica del criollo, asociada a la trampa, el desgano, la desidia y el engaño. Las audiciones gauchescas de gran repercusión en la década del 30 nos muestran esta construcción. El tema del “criollismo” y “lo nacional” aparece también en la presencia de innumerables intérpretes que ingresan a las radios porteñas, provenientes de otros lugares del país. En el análisis del fenómeno de la expansión de la radiofonía en las décadas del 30 y del 40, en el ámbito regional, Graciela Musri se centra en los cambios en la escucha que justifican la presencia de “lo criollo” y “lo nacional” en las emisiones radiales. La autora atribuye el cambio de las preferencias

musicales de la clase media y la atención que se prestó al folclore, como parte del proceso de migraciones internas del ámbito rural al urbano y asimismo, como la mediación del Estado en su objetivo de construir la “identidad nacional”. Además de los autores mencionados consideramos el estudio de las imágenes fotográficas a partir de la noción de representación formulada por Louis Marin, ya que accedemos al mundo radiofónico a partir de la publicación. Asimismo, los estudios de recepción y sus múltiples derivaciones en el ámbito de estudios culturales latinoamericanos permiten abordar el tema de la circulación y recepción de repertorios, géneros, compositores e intérpretes, considerando los fenómenos de mediación. La pretensión de estudiar la actividad musical considerándola una actividad social, es decir, superando el análisis de su producción para abarcar las instancias de circulación y recepción de la misma, en los contextos socio-históricos de aparición, nos enfrenta con lagunas, carencias y muchas áreas temáticas escasamente estudiadas. El acercamiento será necesariamente heurístico y hermenéutico, en procesos que se vayan construyendo recíprocamente, del corpus a la teoría y de la teoría al corpus.

Ocorrência de música popular no ambiente “tradicional” da família Cosme, em Cabeceira - RN

Jaildo Gurgel da Costa
(Instituto Federal de Pernambuco - Brasil)
jaildogurgel@yahoo.com.br

O presente trabalho traz os resultados de uma pesquisa etnomusicológica realizada no nordeste brasileiro, especificamente no ambiente familiar de seu Geraldo Cosme, morador da comunidade de Cabeceira, distrito de Tibau do Sul, litoral sul do estado do Rio Grande do Norte. Neste município, os destaques econômicos são a carcinicultura, a produção açucareira e o turismo. No que se refere a expressões culturais, têm obtido destaque manifestações como o coco de roda e sobretudo o zambê. Essa última, considerada um tipo de música e dança coletivas, organizada em círculo, com canto responsorial e acompanhamento percussivo. Esta investigação objetiva discutir a ocorrência de música popular no ambiente “tradicional” da família Cosme, quer seja em forma de veiculação, desse repertório, nos aparelhos eletrônicos, em geral, ou através de práticas musicais locais. A música popular é pensada aqui como do tipo “comercial”, “midiática”, “de consumo”, ou “de massa” (DE SURMONT, 2008; MIDDLETON, 1990). É concebida tal qual como um produto da indústria cultural, essa que para Adorno (2002, p. 17) “[...] erigiu em princípio a transposição [...] da arte para a esfera do consumo [...]”. Temas etnomusicológicos pensados numa linha mais “humanística” (ARAÚJO, 1999), por assim dizer, nas palavras de Tilton (1994), que focam nas “pessoas fazendo música”, foram contributos por considerar as práticas

sonoras de um ponto de vista mais inclusivo, que não privilegia fazeres musicais específicos, mas procura abarcá-los em sua pluralidade. Nesse sentido, a performance, vista enquanto um processo (BEHÁGUE, 2004), foi pensada no decurso desta investigação, de modo tal, a contemplar o caráter poli musical da família Cosme. Mediante observação participante de diversas situações de performances, e da análise de materiais audiovisuais produzidos e vivenciados in loco, verificou-se que contextualmente existem diversas práticas musicais de cunho “tradicional” (a exemplo o zambê) e popular (gêneros midiáticos em geral). No entanto esses atores sociais são considerados como amadores, no segmento popular, enquanto que são ovacionados como “reis” no que concerne o zambê. Percebeu-se também que o zambê atende basicamente à demanda externa e mercantil, ainda que efêmera, enquanto que a música popular é vivenciada internamente, corriqueiramente, como forma de entretenimento. Diante da pluralidade de gêneros musicais distintos, presentes e partilhados num mesmo espaço, pelo mesmo público, músicos e momentos, conclui-se que as práticas musicais em suas diferentes expressões, com usos e funções particularmente definidos, no ambiente familiar em estudo, são capazes de dialogar e apresentar especificidades de cada fazer musical.

A guarânia no Brasil nas décadas de 1940-50: política, sociedade e luta simbólica

Evandro Higa
(Universidade Federal de Mato Grosso do Sul /
Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho – Brasil)
evandrohiga@uol.com.br

Em 2010 iniciamos o projeto de pesquisa intitulado Guarânia no Brasil, décadas de 1940/50 – Processos de luta simbólica como tese de doutoramento no Instituto de Artes da UNESP sob orientação de Alberto Ikeda. Um de nossos objetivos era partir do estudo sobre a penetração e resignificação de um gênero musical como a guarânia paraguaia no Brasil para procurar os pontos – ou brechas – em que a sociedade, através de meios de expressão estética como a música popular, se integra ou enfrenta a política de Estado, especialmente no período abordado (1940-1950).

Acreditamos que, a partir do diálogo interdisciplinar com diversas áreas do conhecimento, a análise das estruturas musicais de gêneros de música popular pode trazer contribuições para a reflexão teórica e auxiliar na compreensão do que não se revela totalmente nos discursos consagrados pelas políticas culturais oficiais.

A guarânia é um gênero de música paraguaia criada por José Asunción Flores (1908-1972) na década de 20 do século passado, e que foi introduzida no âmbito da música brasileira nos anos 40 e 50 por músicos como Raul Torres, Mário Zan, João Alves dos Santos (Nhô Pai) e Ariovaldo Pires (Capitão Furtado). Seja em versões de guarânias conhecidas, seja em composições autorais em português onde podemos detectar mudanças nas configurações rítmicas, melódicas, harmônicas, timbrísticas, interpretativas e poéticas, a guarânia alcançou expressiva popularidade nacional naquelas décadas. Neste trabalho propomos a reflexão sobre a introdução e estabelecimento da guarânia no Brasil nas décadas de 1940-50 em seu aspecto de luta simbólica onde as forças sociais de afirmação do gosto popular se contrapõem a uma política cultural de Estado que investia esforços em outras direções com a finalidade de construir uma “identidade nacional” unificada e “moderna”, configurando uma dissociação entre política e sociedade.

Parece-nos que duas situações configuram um quadro de luta simbólica no campo da música sertaneja brasileira: 1º) penetração da guarânia na indústria cultural aproveitando as brechas abertas pelas contradições que caracterizam uma nação periférica e dependente (“arcaico”/“moderno”, rural/urbano, interior/litoral, conservadorismo/ordem social competitiva); 2º) legitimação dos componentes “arcaicos” da música sertaneja nacional pela apropriação de componentes musicais e simbólicos da cultura country norte-americana fornecendo um verniz modernizante a esse campo cultural. O que parece ocorrer é uma luta simbólica travada no campo da música popular brasileira, onde as determinações – nem sempre veladas e dissimuladas – das políticas culturais do Estado nas décadas de 1940-50, fundamentadas em ideologias de cunho nacionalista, se contrapunham a determinados gêneros musicais que não se encaixavam nesses projetos legitimadores e dos quais a guarânia paraguaia pode ser um exemplo. Enquanto gênero musical associado a uma cultura de pouca ou nenhuma importância para a constituição de uma sociedade moderna e capitalista no Brasil (a cultura paraguaia), a guarânia traz à tona a dissociação entre a política e a sociedade: política modernizadora com olhos voltados para o exterior – cuja base de operações era a capital Rio de Janeiro – e sociedade identificada com a cultura do interior do país – cuja base de operações pode ser localizada de forma espetacularmente contraditória em São Paulo – chegando até às fronteiras com o Paraguai.

Este trabalho busca conectar nossa pesquisa aos referenciais teóricos discutidos pela disciplina Política e Sociologia – Duas Vocações, ministrado por Gabriel Cohn na USP no 2º semestre de 2010, razão porque nos amparamos em autores como Caio Prado Jr., Florestan Fernandes, Raymundo Faoro, Adrián Gurza Lavalle e Jessé Souza.

Adoniran Barbosa: nem trabalho nem malandragem

Marcus Vinícius da Silva
(Universidade Estadual de Campinas – Brasil).]
marcusvsil@yahoo.com.br

Esta exposição pretende propor uma reflexão sobre os elementos temáticos e estéticos presentes nas canções de Adoniran Barbosa, essencialmente em suas letras, que despertaram interesse de seus mediadores no resgate do samba “autêntico”, durante o processo de redefinição da MPB, que se deu entre os anos 60 e 70. Entendendo que o estudo da canção se localiza na fronteira de diversas disciplinas, nossa proposta é observar, através da perspectiva literária, as letras das canções de Adoniran presentes nos três primeiros elepês: Adoniran Barbosa 1974, Adoniran Barbosa 1975, e Adoniran e

Convidados, de 1980. Esse recorte visa levantar quais foram os possíveis critérios de escolha das canções por seus produtores culturais, e analisar, a partir dos contextos político, econômico e sócio-cultural, que fatores possivelmente influenciaram na concepção de algumas obras, bem como de que forma algumas dessas canções foram lidas e entendidas mais de vinte anos após serem compostas.

Em princípio, pretendemos contextualizar o sambista como parte do processo de racionalização da indústria cultural no Brasil – a partir dos conceitos frankfurtianos – e como esse

processo, que acontece em concomitância com um momento de grandes tensões políticas e ideológicas, durante o regime militar no Brasil, permite a consolidação de um cenário único e propício para a formação da MPB renovada. O resgate da figura de Adoniran nesse momento, na minha perspectiva, tem um significado político, ideológico e cultural bastante importante e singular no processo de construção e consolidação da música e da cultura brasileira. Em seguida, se faz necessário comentar algumas das principais críticas feitas sobre os álbuns que fazem parte do corpus da análise, essencialmente presentes em periódicos e nos encartes de seus elepês, com o objetivo de revelar de que maneira jornalistas, intelectuais e críticos de música influenciaram na constituição da presença de Adoniran na tradição do samba.

A seguir, pretendemos nos dedicar à análise de algumas canções presentes no corpus, procurando discutir os três debates recorrentes no contexto da MPB renovada, que podem ser observados na obra de Adoniran: trabalho x malandragem;

O Regional de Choro no baião de Luiz Gonzaga

Em 13 de dezembro de 2012, caso ainda estivesse vivo, o cantor, compositor e sanfoneiro Luiz Gonzaga completaria cem anos de vida. Desde já, músicos, pesquisadores e instituições diversas têm voltado suas atenções para a obra deste músico, na intenção de comemorar o seu centenário natalício. Fazendo uma retrospectiva da sua obra é possível encontrar curiosidades que nos incitam às discussões a respeito da sua música, das suas criativas ideias e nos permitem questionamentos interessantes. Há pelo menos setenta anos, na década de 1940, no Brasil, o Choro era um gênero musical de grande evidência, assim como o Samba. O repertório que se ouvia nas rádios naquele período dividia-se, principalmente, entre os dois gêneros citados e muita música estrangeira, tais como o jazz, o blues, a valsa, o tango entre outros, que chegavam ao Brasil por meio dos discos e do cinema. Neste período, a música do nordeste do Brasil, porém, região onde nasceu Gonzaga, ainda não tinha grande representatividade na música brasileira, nem no rádio e nem nas gravações de discos. Nesta mesma década, Luiz Gonzaga, já no Rio de Janeiro, inicia a sua inserção no rádio, como instrumentista e tem a oportunidade de fazer as suas primeiras gravações, no ano de 1941, pela gravadora RCA Victor. As primeiras músicas gravadas por Gonzaga revelam uma grande influência do repertório que ele vivenciava na cidade e ouvia nas rádios, o que é extremamente plausível. Porém, em 1946, Luiz Gonzaga, juntamente com Humberto Teixeira, advogado e músico cearense, da cidade de Iguatu, inicia um projeto de “invenção” ou “criação” de um novo gênero musical – posteriormente chamado de Baião - que representasse o nordeste do Brasil,

tradição x progresso; som local x som universal. Sobre o primeiro debate, temos como objetivo realizar uma leitura das canções de Adoniran que refletem um caráter de resistência à ordem vigente e à ética do trabalho, mas ao mesmo tempo caminha em rumo contrário ao discurso da malandragem tradicional dos sambas cariocas. É uma outra forma de resistência, que assume caráter de denúncia ao universo suburbano do trabalho. O segundo debate diz respeito essencialmente a uma postura crítica e contrária ao ideal de progresso assumido pela elite paulistana, que entendia São Paulo como a locomotiva do país desde o início do século. Já o terceiro debate envolve os impasses estéticos e ideológicos bastante importantes no cenário da música brasileira desse período, anos 60 e 70, tendo por um lado o som local, “autêntico” e “de raiz”, representado pela MPB renovada, e o som universal, “inovador” e “moderno”, representado pela Jovem Guarda e pela Tropicália.

Márcio Mattos
(Universidade Federal do Ceará – Brasil)
marciomattos@marciomattos.com

através de elementos musicais característicos da região, mas, que, ao mesmo tempo, tivesse um formato adequado aos meios de comunicação da época. Esta investigação tem como proposta demonstrar de que forma Luiz Gonzaga utilizou o instrumental do Choro em sua campanha para a criação do Baião, mas, não somente isso, demonstrar também como se deu a mescla com os timbres característicos da música da região do cariri (local em que nasceu), mais especificamente a utilização de instrumentos de percussão (zabumba e triângulo) e, como, aos poucos, adaptou o conjunto já existente a sua necessidade, valorizando o novo conjunto instrumental criado por ele, em detrimento do regional já existente. A proposta é, através da análise do repertório de Luiz Gonzaga, mais especificamente da década de 1940, caracterizar o papel do “regional de choro” (conjunto instrumental do choro) no Baião, ou seja, classificar os instrumentos a partir da função que cada um deles desempenha no gênero musical criado por Gonzaga. A investigação pretende demonstrar ainda que o músico apesar de ter utilizado o conjunto instrumental do Choro, quer dizer, o “Regional de Choro”, na sua concepção inicial para a criação do Baião e, de toda forma, continuar utilizando parte deste instrumental em suas gravações, conseguiu caracterizar o gênero a partir de elementos intrínsecos e extrínsecos que faziam referência à cultura do nordeste do Brasil e, portanto, diferentes daqueles que caracterizam o Choro, demonstrando que, apesar da utilização de elementos característicos de um gênero para a concepção de outro foi possível caracterizá-lo a partir de elementos específicos.

Cante Lá Que Eu Canto Cá: Uma Análise da Musicalidade do Poeta Patativa do Assaré

Ana Mônica Guedes Dantas Alves
(Universidade Federal do Ceará – Brasil)
ana.jesus.maria@hotmail.com -

Cicero Antonio Galdino Nascimento
(Universidade Federal do Ceará – Brasil)
galdino.musica@gmail.com

Marisa do Nascimento Galdino
(Universidade Federal do Ceará – Brasil)
marisagaldino.musica@gmail.com

Antônio Gonçalves da Silva, mais conhecido como Patativa do Assaré, foi um poeta, compositor e improvisador brasileiro. Nasceu a 5 de março de 1909 na cidade de Assaré, na região do Cariri, interior do Ceará. Filho de família pobre que vivia da agricultura de subsistência, enfrentou desde cedo a dura realidade do campo, e aos nove anos, ao ficar órfão do pai, teve que ajudar a família no cultivo das terras. Ingressou na escola somente aos doze anos, onde estudou por apenas alguns meses.

Nesta mesma época passou a compor poesias e canções e aos dezesseis anos já se apresentava em pequenas festas da cidade como violeiro, cantando e declamando suas obras. Pouco tempo depois deram-lhe o pseudônimo de Patativa, devido ao fato da sua poesia se assemelhar ao canto de um pássaro nordestino. A partir daí participou de programas de rádio, e em 1956 publicou seu primeiro livro, *Inspiração Nordestina*. Em toda a sua trajetória teve suas obras registradas em folhetos de cordel, discos e livros. A oralidade, característica marcante de suas obras, o levou a obter reconhecimento nacional, premiações e homenagens, recebendo por cinco vezes a nomeação de Doutor Honoris Causa, e vários artistas brasileiros gravaram suas canções.

Mesmo com toda popularidade Patativa afirmava não ter a intenção de fazer profissão de seus versos, já que era um

homem simples que nunca deixou de ser agricultor, e retratava em suas obras a visão de um homem do sertão fazendo críticas às injustiças sociais, propagando a perseverança do povo nordestino que resiste às condições climáticas e políticas desfavoráveis. Faleceu em sua cidade natal a 8 de julho de 2002, aos 93 anos, deixando um legado cultural que vem sendo apreciado e estudado até hoje.

Neste contexto o presente artigo tem por objetivo analisar o trabalho do poeta, buscando compreender a musicalidade e a criatividade poética de um sertanejo semi-analfabeto, o regionalismo característico de suas obras e as críticas à sociedade contidas em suas poesias. Pretende-se também refletir a “poesia matuta” como nomeou o próprio Patativa, devido a sua linguagem coloquial que, ao ser transcrita, perde um pouco a significação expressa (linguagem corporal, entre outros) . A literatura estudada nos permite verificar a forte contribuição de Patativa na cultura e na música popular, sendo reconhecido hoje entre os cem melhores poetas brasileiros. Pode-se concluir assim que Patativa do Assaré, mesmo com pouca formação escolar, utilizou códigos da oralidade poética e musical que o levaram a produzir obras que caracterizam e representam parte da cultura popular, reinventando as formas de ser do povo nordestino brasileiro, tornando-se assim uma referência da poesia e música popular.

Ruy Barata, um compositor engajado

Cleodir Moraes
(Universidade Federal do Pará /
Universidade Federal de Uberlândia - Brasil)
cleodirmoraes@uol.com.br

Apresento, nesta comunicação, alguns resultados parciais da pesquisa que venho desenvolvendo acerca do engajamento musical de compositores paraenses, nas décadas de 1960 e 1970, na execução do projeto de doutorado “Falar da Amazônia, cantar como amazônida: sentidos de engajamento na música popular”, aprovado no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de História da Universidade Federal de Uberlândia/Minas Gerais/Brasil. Focaliza o papel cultural do poeta e compositor Ruy Guilherme Paranatinga Barata nos debates em torno dos impasses e soluções técnico-estéticas e sócio-culturais que marcaram a experiência histórica da canção popular engajada no Estado, mais especificamente na

cidade de Belém. O objetivo é compreender as contribuições desse artista para a configuração de um estilo conhecido na cidade pelo termo Música Popular Paraense (MPP) – um contraponto, no sentido musical da palavra, à noção de Música Popular Brasileira (MPB), em processo de definição naquele momento.

A análise parte da proposição geral segundo a qual o artista engajado é aquele que assume um compromisso com o desvendamento do mundo para si e para o público, com o objetivo de transformá-lo, proposta por Sartre (1993, p. 20), sem o reducionismo com que este filósofo encara o problema, ao situar o engajamento apenas no campo literário, mais

especificamente na prosa. Um reducionismo que, segundo Raymond Williams (1979, p. 201), com base nas críticas de Theodor Adorno, envolveu a prática de engajamento nas artes em uma situação “conceptual”, que deixou “todas as questões de engajamento sem respostas”. O engajamento, nas palavras de Adorno, continuava – e é possível acrescentar que ainda continua – “politicamente polivalente enquanto não é reduzido à propaganda”, não se limitando a uma única forma ou matéria de linguagem artística. Numa perspectiva ampla, o engajamento é uma forma particular de “compromisso com a realidade social”, noção com a qual Raymond Williams (1979, p. 200) procura perceber a produção artística no interior do jogo dinâmico e imprevisível de relações sociais específicas, onde se estabelecem relações de forças diversas que compreendem um conjunto particular de elementos limitadores, em meio aos quais a arte se desenvolve, estrutura-se, operando a estetização da realidade social e política vivida pelo artista e compartilhada pelo seu público.

Nesse sentido de engajamento, a figura de Ruy Barata (1920-1990) ganha importância especial no período estudado por diversos motivos: a) sua casa era um dos lugares mais frequentados pelos compositores paraenses, onde burilavam suas criações e discutiam sobre a cena musical em Belém e em

outras cidades do país, como no Rio de Janeiro e em São Paulo; b) realizou pesquisas musicais no interior do Estado em busca do que chamava de “música genuinamente paraense”; c) suas composições traziam marcas de uma personalidade que procurava interferir ativa e criticamente na produção musical em Belém; e d) em razão da sua atuação político-partidária (membro do PCB) e nos movimentos culturais de esquerda, ele foi perseguido e diversas vezes preso para “averiguação”, após o golpe civil-militar de 1964.

Este estudo problematiza, ainda, a “perspectiva homogeneizadora” (Napolitano, 2001: 44) consagrada nos discursos jornalísticos e acadêmicos, ao ressaltarem uma caracterização da canção engajada, no mainstream nacional, ligadas à noção do “dia-que-virá” e à consagração de dois lugares míticos da brasilidade: o morro e o sertão. Parte-se da hipótese de que as composições de Ruy Barata estruturavam-se esteticamente com base no modo de vida da população ribeirinha e da periferia de Belém, na expressividade do carimbó ou de “ritmos caribenhos” (merengue, rumba) e a partir da crítica às mudanças nesse modo de vida ao longo do processo de integração nacional (política, econômica e cultural) , levado a efeito pelos governos militares, nos anos 60 e 70.

Música popular en Chile en 1960: El virtuosismo invisible de Juan “Angelito” Silva en La Joya del Pacífico

Mauricio Valdebenito
(Universidad de Chile)
mvalde67@gmail.com

A fines de 1969 el cantante peruano Lucho Barrios grababa en Santiago para EMI, con ritmo de vals peruano, el vals La Joya del Pacífico del compositor y folclorista chileno Víctor Acosta. Junto a Barrios también participaba como arreglador e intérprete el guitarrista chileno Juan Silva, conocido en el medio artístico como “Angelito” Silva. Con ellos se cristalizaba la versión definitiva de este vals, constituyéndose en ícono musical identitario de Valparaíso, y de paso, fusionando a su canto la introducción creada por Silva.

La historia de Juan Silva es tan esquivada como prolífica; guitarrista virtuoso y autodidacta, su trayectoria atraviesa los géneros musicales que la industria musical promovió entre los años 50 y 70. Su vida es el testimonio de un músico popular, urbano y moderno. La diversidad de géneros musicales que cultivó lo muestran como un músico versátil y poli-funcional a las demandas de la industria musical; requintista en el trío de boleros Los Chamacos, guitarrista de cuecas para las grabaciones de Los Chileneros, músico de sesión, arreglador, solista y acompañante, fundador del Dúo Albéniz, constructor de guitarras y requintos además de la “guitarra camello” (híbrido organológico con cuerpo de guitarra de dos mástiles, para requinto y mandolina).

Este trabajo, que hace parte de una investigación de tesis de magíster en musicología sobre guitarristas populares chilenos, busca documentar la vida de estos músicos, reconstruir sus

vidas y prácticas musicales. Reflejamos en la vida de Juan “Angelito” Silva la presencia de todos los músicos invisibles de la música popular chilena en los años de 1960. Enmarcada en una historia social de la música popular cuyo sujeto social y centro es el músico, evalúa las mediaciones que hacen (o no) posible su inserción en la industria cultural. El concepto mundos del arte del sociólogo Howard Becker entrega herramientas para situar la participación y aportes de estos músicos populares y modernos al medio en que ejercieron. Los aportes de Thomas Turino resultan pertinentes para evaluar las dimensiones presentacionales o participatorias de una música popular urbana en vivo, así como las implicancias que conlleva la actividad en el estudio de grabación; de este modo evaluamos aquellos repertorios que tensionan las categorías de high fidelity y studio audio art. La reducción a un estado de partitura de algunos fragmentos creados por Silva sirve de ejemplos y promueven una reflexión teórica acerca del uso, alcances y fines que tiene la escritura musical en el estudio de lo sonoro en la música popular. La historia de la música popular en América Latina es la historia de los músicos que la construyen y animan. Los músicos aportan información y referencias que los medios escritos de la industria cultural omiten y la reconstrucción de sus prácticas contribuye también a esclarecer aspectos tales como nacionalismo e identidad regional.

Nacional Popular e Música Instrumental nos anos 60: o caso do Quarteto Novo

Ismael de Oliveira Gerolamo
(Universidade Estadual de Campinas – Brasil)
ismaelsamuel@hotmail.com

José Roberto Zan
(Universidade Estadual de Campinas - Brasil)
zan@iar.unicamp.br

Com este trabalho pretende-se identificar possíveis nexos entre ideologia e música popular brasileira instrumental. O objeto da pesquisa é a produção do grupo Quarteto Novo registrada no LP homônimo, lançado pela Phillips em 1967. Partindo de análises musicais de fonogramas que compõem esse disco, verificou-se que os músicos definiram uma linguagem híbrida, operando com elementos da música regional nordestina brasileira, articulados a procedimentos e características de outros gêneros e estilos especialmente de matriz jazzística. A investigação partiu de duas hipóteses centrais: em primeiro lugar, a possibilidade do ideário nacional-popular dos anos 60 ter balizado as escolhas estéticas dos músicos, orientando-os na retomada de tradições musicais nordestinas. Em seguida, a idéia de que a ruptura com o jazz, expressa nos discursos dos músicos, é relativa, uma vez que há sinais bastante claros da presença de procedimentos jazzísticos na linguagem musical do grupo. Em meados dos anos de 1960, o conjunto formado por Airto Moreira (bateria e percussão), Heraldo do Monte (guitarra e viola), Hermeto Pascoal (flauta e piano) e Théo de Barros (contrabaixo e violão) se notabilizou ao acompanhar o cantor e compositor Geraldo Vandré, um dos principais representantes da Música Popular Brasileira (MPB) engajada daquele período. Em 1967, esses músicos tiveram notável participação no Festival da Canção promovido pela TV Record de São Paulo, acompanhando Edu Lobo e Marília Medalha na composição “Ponteio”, vencedora do Festival. Nesse mesmo ano, o grupo gravou o LP Quarteto Novo, totalmente voltado para a música instrumental. O projeto estético que orientou a produção

do disco resultou, na opinião dos próprios músicos, numa sonoridade “tipicamente brasileira”, resultante de arranjos, instrumentações e improvisações que aludem, principalmente, às tradições musicais populares da região nordeste do Brasil. Em diversas entrevistas e depoimentos de membros do grupo notam-se preocupações com o “nacionalismo musical” e, principalmente, a necessidade de se criar “uma maneira brasileira de improvisar”. O projeto do Quarteto Novo estava inserido num contexto de grande efervescência política e cultural, impulsionada por artistas e intelectuais ligados ao ideário nacional-popular vigente no Brasil naquele período. A produção desses artistas, identificada como “arte engajada”, teve papel destacado na história da cultura brasileira, produzindo amplo painel de canções, poemas, filmes, peças de teatro etc., que, de certa maneira, traduziu ideais de povo, nação e brasilidade difundidas por instituições culturais e políticas como Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), o Partido Comunista Brasileiro (PCB), o Centro Popular de Cultura (CPC), ligado à União Nacional dos Estudantes (UNE), entre outros. Tais construções simbólicas levaram, de certa maneira, à idealização de um autêntico “homem do povo”, com raízes rurais, sertanejas, que orientou boa parte da produção artística daqueles anos. Com este trabalho pretende-se, a partir do estudo de procedimentos musicais adotados pelo Quarteto Novo, verificar de que modo tais construções simbólicas repercutiram no âmbito da música popular instrumental brasileira.

Samba versus fado: lutas de representações e a invenção do samba como ícone musical do Brasil

Adalberto Paranhos
(Universidade Federal de Uberlândia – Brasil)
akparanhos@uol.com.br

A exemplo do que acontecia em outros cantos do mundo, respirava-se, no Brasil da década de 1930, um clima saturado de nacionalismos de todas as espécies. A área musical não se manteve alheia à emergência, à direita e à esquerda do espectro político da época, de tendências que concebiam o estrangeiro como a encarnação do mal. Nesse momento de afirmação do samba como ícone musical da nacionalidade, a música popular que aqui se gravava incorporava especialmente o fox-trot, o tango e o fado, que se alinhavam, sem dúvida, entre os gêneros “estrangeiros” mais em voga. Até meados dos anos 1930 o fado encontrou no país considerável ressonância, a ponto de levar compositores como Orestes Barbosa a investir contra ele, tido

como “coisa de português” e, por conseqüência, como sinônimo de “atraso de vida”. O samba, na contramão desses ritmos rotulados como alienígenas, seria, acima de tudo, o escudo musical protetor da nação contra a “conspuração” de seus costumes.

O panorama musical do Brasil da década de 1930 era, obviamente, um campo de forças, com disputas e concorrências que embalavam suas “lutas de representações”, para falar à la Roger Chartier. E o samba despontava como o gênero campeão em registros sonoros, ao colher os benefícios do desenvolvimento industrial capitalista do país em circunstâncias em que o próprio campo da música popular se

industrializava, girando na órbita do crescimento da indústria do entretenimento ou da indústria cultural em formação. Em nome da especificidade musical da nação, era preciso, então, remover os obstáculos que se antepusessem à consolidação definitiva do samba.

Nesse contexto ganhou destaque o papel assumido por Orestes Barbosa, que aliava à condição de compositor/letrista a de poeta e jornalista, além de boêmio inveterado. Ele, que se lançava em campanhas de teor nacionalista (uma delas em prol de uma língua brasileira), elegerá o fado como bode expiatório de sua sanha antilusitana. E, em termos gerais, entrava em linha de sintonia com outros criadores do samba, que abasteciam com seu talento o processo de invenção do samba como “coisa nossa”. Como é sabido, para Noel Rosa nada havia de mais tipicamente brasileiro, no plano musical, do que o samba. O mesmo se pode dizer em relação a Assis Valente, que se notabilizou, entre outras coisas, como um crítico pontiagudo dos estrangeirismos de toda ordem que informavam determinadas práticas musicais e comportamentais. Tudo isso nos permite captar a interconexão dialética do um e do outro e/ou a analogia dos contrários. Afinal, tendo como

A Música de Hermeto Pascoal: uma manifestação de liminaridade na cultura brasileira

Vilson Zattera
(Universidade Estadual de Campinas – Brasil)
vzattera@uol.com.br

Antônio Borges-Cunha
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil)
a.cunha@terra.com.br

No vasto cenário da música brasileira, Hermeto Pascoal ocupa uma posição peculiar por seu ecletismo estético e multiplicidade de processos criativos, incluindo experimentos sonoros, improvisações e colaborações com músicos de estilos e nacionalidades diversas.

Neste artigo, consideram-se alguns aspectos do desenvolvimento musical de Hermeto e a relação destes às origens e ao entorno cultural do compositor. Partindo do conceito de liminaridade positiva apresentado por DaMatta (2000), estabelece-se uma relação entre a música de Hermeto e a realidade sócio-cultural brasileira.

Apesar de rejeitar a ideia de fronteiras, Hermeto fundamenta sua música no nordeste brasileiro. Por isso, pode-se afirmar que sua identidade musical é híbrida, ou seja, situa-se em um estado liminar positivo. Neste trabalho, investiga-se como ele trabalha com os diversos tropismos de brasilidade, demonstrando a vitalidade de sua música como expressão artística de liminaridade na cultura brasileira.

Para estruturar esse conceito de liminaridade positiva, DaMatta (2000) faz uma leitura crítica da antropologia padrão, principalmente das obras de Van Gennep e Victor Turner, nas quais a liminaridade não admite a indecisão, o adiamento, ou ainda, o hibridismo. Assim sendo, ambíguo é todo objeto, ser ou instituição situada simultaneamente em dois campos semânticos mutuamente excludentes. É tudo o que tem propriedades multivocais e contraditórias - betwixt

ponto de partida as concepções que se produziram sobre os seus outros foi que o samba acabou por ser identificado como portador da suposta singularidade musical nacional. Sob esse aspecto, o cientista social português José Machado Pais – ao escrever sobre os fados do fado – ilumina certos prismas da temática das identidades nacionais. Para ele, tais identidades não se constroem tomando por base uma “insularidade isolada. Antes, de uma insularidade que não se pode entender senão por alusão ao arquipélago a que as suas distintas singularidades se reportam”.

Daí ser possível atentar, dialeticamente, para a unidade dos contrários, a partir da constatação de que a imagem alheia não é, a rigor, o oposto à imagem de si. No fundo, ela constitui algo essencial à construção da própria imagem ou à invenção de uma identidade. Como decorrência disso, é válido concluir que, para a edificação do samba como artefato cultural brasileiro por excelência, foram fundamentais as “lutas de representações” estabelecidas entre defensores e detratores do samba, do fox-trot, do tango e do fado, como se evidencia numa abordagem que privilegia a ação e produção dos sambistas iluminada pelas perspectivas da história vista de baixo (history from below).

and between – e, precisamente nessa zona, liminaridade, são construídas as identidades. Contudo, DaMatta (1986) argumenta que é impossível definir a sociedade brasileira dualisticamente em dentro ou fora, certo ou errado, preto ou branco: ela é um conjunto de categorias infinitas e variadas entre si. Ou seja, o Brasil é um sistema relacional em que aspectos críticos de sociabilidade são compostos de tipos liminares como o mulato, a feijoada, os orixás. Para demonstrar as características de liminaridade positiva na música de Hermeto, analisaremos a música “Velório” (LP Hermeto, 1971, reeditado no LP Brazilian Adventures 1973). Em “Velório”, Hermeto emprega desde sons simples de garrafas de água, vozes e rabeça, até flauta, piano, percussão e uma orquestra de instrumentos de sopro e cordas; integra motivos folclóricos e experimentalismo; e pode ser dividida em sete momentos musicais distintos. Hermeto compôs esta peça reproduzindo uma cena do interior do nordeste, onde um corpo é levado para a cova em uma rede carregada por bêbados, que deixam o corpo cair muitas vezes durante o percurso. (Connell, 2001) Através da análise dessa peça, pode-se afirmar que “Velório”, bem como muitas outras composições de Hermeto, apresenta uma estética liminar, pois emprega elementos musicais híbridos e paradoxais, que criam uma ambiguidade classificatória. A ambiguidade e o paradoxal são expressos pela justaposição e superposição de texturas sonoras

aparentemente antagônicas e excludentes. Assim, o hibridismo resulta da multiplicidade de recursos sonoros e estilísticos relacionados com a cultura brasileira, combinada ou não com outras manifestações culturais. Portanto, a música de Hermeto não pode ser estudada através de um ponto de vista dualístico, pela impossibilidade de sua inclusão nas chamadas tendências internacionais, nem dentro dos preceitos nacionalistas, uma

vez que está situada na interseção de várias categorias. Desafiando limites e rótulos musicais estabelecidos, a imaginação musical de Hermeto Pascoal supera as fronteiras entre música popular e música erudita. Consequentemente, isso é arte liminal, feita por artistas que residem no limite ou na interseção de algumas tendências, artistas da ubiquidade. (Canclini, 2002).

As relações musicais na internet: um estudo de caso sobre Video Music awards e sua repercussão no twitter

Carolina Borges Ferreira
(Universidade Federal de Pelotas – Brasil)
carolinaborgesferreira@hotmail.com

Esta pesquisa, que ocorre há três semestres, expõe uma série de ensaios etnográficos realizados como exercícios práticos das abordagens metodológicas presentes nas disciplinas de Etnomusicologia do curso de Música, com habilitação em Ciências Musicais, da Universidade Federal de Pelotas. É guiada pela utilização da ferramenta online twitter como um meio de análise etnográfica que, junto ao facebook, é uma das principais redes online na qual seu usuário expressa-se em tempo real aos fatos. Esta rede tem em média treze milhões de usuários espalhados por todo o mundo e permite que o expectador expresse-se através de seus comentários, em apenas 140 caracteres. Em um primeiro momento foram analisadas as mensagens enviadas ao tópico #nowplaying, onde os usuários escreviam o que estavam ouvindo naquele determinado momento. Para esta parte da pesquisa utilizou-se 230 perfis usuários do microblog, onde pode-se constatar que, em sua maioria, a música pop e o rock eram gêneros musicais que melhor expressavam a identidade musical dos twitteiros. Já na segunda etapa do trabalho, foi analisada a tag #pentadaviolenta, e, a partir disto, possibilitou-se fazer reflexões acerca da juventude brasileira usuária do site e a difusão do “funk proibidão” entre esses jovens. Atualmente o trabalho caminha para um ensaio etnográfico envolvendo

um estudo de caso sobre como transcorrem, em meio online, eventos musicais reais, tendo como base comentários postados nos tópicos mais comentados do Twitter. Através da utilização da netnografia ou etnografia virtual, foram observados comentários postados no site, enquanto ocorria o prêmio Video Music Awards, promovido pelo canal de televisão MTV Brasil. Em um primeiro momento foram examinadas as postagens enviadas ao tópico #VMB2011, onde os usuários do site se reuniam para debater a apresentação, que estava sendo reproduzida na televisão e na internet. Percebe-se que o que move estes usuários a comentar determinados tópicos é o compartilhamento de informações, já que há discordâncias e concordâncias nos escritos. A partir da observação destes comentários, busca-se compreender como esses usuários se sentem parte do evento real, mesmo tendo apenas sua participação online. Outro fator interessante de reflexão é que, além dos usuários que apenas comentam por estarem assistindo ao evento pela televisão, há uma maioria interessada em observar se sua banda preferida irá ganhar os prêmios da noite, já que muitas votações, antes do evento da entrega de prêmios, acontecem via internet. Este trabalho pretende ser expositivo, mostrando um campo etnomusicológico pouco explorado, e ainda com pouca

Vivão e vivendo: Interações comunicativas e experiência estética na cena hip hop brasileira

Victor Guimarães
(Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil)
victor@aic.org.br

A tarefa deste trabalho é propor uma abordagem comunicacional sobre a cena hip hop no Brasil contemporâneo. Tendo como referência uma série de estudos sobre o fenômeno – provenientes de disciplinas como sociologia, antropologia e educação –, buscamos constituir uma perspectiva teórico-metodológica de base interdisciplinar, mas que avança uma visada comunicacional sobre essa cena, numa articulação entre os conceitos de interação comunicativa e de experiência estética. Diversos pesquisadores têm investigado os modos de produção e apropriação das práticas artísticas que compõem a cena do hip hop brasileiro e suas reverberações – especialmente entre as juventudes habitantes das periferias do país. Esse conjunto

de estudos destaca desde aspectos como a ampliação de redes de sociabilidade e a construção de identidades coletivas entre os jovens, passando pelas relações entre formas artísticas e organização comunitária até uma análise do hip hop como um lugar central para a emergência de novos sujeitos políticos na esfera pública brasileira nos últimos anos (DAYRELL, 2005; YÚDICE, 2004; HERSCHMANN, 2000). Esses estudos revelam uma cena bastante rica, permeada por tensões e em constante mutação. No entanto, diante da relativa negligência em relação aos aspectos interacionais e estéticos nessas análises, acreditamos que um olhar comunicacional pode trazer subsídios para complexificar nossa compreensão sobre a cena hip hop no Brasil hoje. Baseados, de um lado,

nas teorizações sobre a interação presentes em autores como Mead (1934) e Goffman (1999) e, de outro, em uma discussão contemporânea sobre a experiência estética no campo da comunicação (GUIMARÃES, LEAL & MENDONÇA, 2010), buscamos investigar a dimensão estética das interações comunicativas cotidianas na cena hip hop e, no mesmo movimento, pensar o aspecto relacional das vivências estéticas que compõem a cena. Reconhecendo as reivindicações de Straw (1991) e Janotti Jr. (2011) para os estudos das cenas musicais, buscamos ampliar o enfoque. Em nossa perspectiva, a cena hip hop não constitui apenas um conjunto determinado de práticas artísticas –

Efeitos de sentido e organização prosódica em quatro diferentes interpretações da canção “Na Batucada da Vida”

Renata Peloso Gelamo
(Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho - Brasil)
renatagelamo@gmail.com

Propusemos, neste estudo, um olhar sobre o fenômeno da voz, no qual aspectos linguísticos da interpretação vocal de uma canção pudessem ser levados em conta. Buscamos na Fonologia Prosódica, teoria proposta por Nespor e Vogel (1986), por acharmos que, ao vincularmos voz e linguagem, poderíamos contribuir para um enriquecimento do trabalho realizado com cantores, tanto no que diz respeito ao trabalho de professores de canto como de compositores. Para tanto, propusemos compreender, nesta pesquisa, como um grupo de juízes (composto por três músicos, três fonoaudiólogos especialistas em voz e/ou fonologia e três linguistas especialistas na área de fonologia), percebia auditivamente a maneira como grandes nomes da Música Popular Brasileira (Carmen Miranda, Dirinha Batista, Elis Regina e Ná Ozzetti) organizaram prosodicamente o texto da canção Na batucada da vida, composta por Ary Barroso e Luiz Peixoto em 1934. Analisamos mais especificamente a percepção de como as intérpretes organizaram e delimitaram o constituinte frase entonacional (I), constituinte da hierarquia prosódica cujos limites podem ser definidos por pausas. Como I é um constituinte da hierarquia prosódica que leva em conta, para sua definição, elementos semânticos, levantamos a possibilidade de criação de diferentes efeitos de sentido em cada interpretação, a partir dos diferentes modos como as intérpretes organizaram I. Ao compactuarmos com a visão de que voz e linguagem não se separam, pudemos demonstrar, também, com base nos diferentes modos de organizar a frase entonacional, a possibilidade de diferentes atribuições de

no caso, o break, o rap e o grafitti –, mas toda uma rede de sociabilidade e fruição estética que se organiza em torno dessas práticas. Essa trama articula, de forma relacional, as diferentes artes, mas também seus dispositivos midiáticos, os atores sociais que as tomam como parte integrante de suas identidades, os próprios lugares onde essas práticas se desenvolvem, bem como as formas interacionais e as possibilidades estéticas singulares dessa cena. Em meio às vivências estéticas que se fazem e se narram cotidianamente, no bojo das interações comunicativas, a cena hip hop segue viva no Brasil contemporâneo.

sentido para as interpretações. Atribuímos a essas diferentes organizações possíveis marcas de subjetividade das intérpretes. Postulamos que as semelhanças encontradas na organização da frase entonacional poderiam decorrer de: (a) influência das intérpretes mais antigas sobre as mais recentes; e (b) influência de informações de natureza musical. Essas semelhanças nos remetem a Bakhtin (1992) para quem nossa fala, nossos enunciados estão repletos de palavras dos outros. Nos casos de não-obediência ao algoritmo de I, fatores de natureza musical também podem ter influenciado a maneira como os juízes perceberam esses casos. Acreditamos que essa mútua influência entre informações linguísticas e musicais esteja presente na delimitação desse constituinte e deva ser tratada, portanto, de modo integrado, uma vez que se trata de canções – produto em que a informação linguística e a musical parecem não se desvincular. Algumas informações não foram privilegiadas em nosso estudo, mas julgamos importantes, como aquelas que dizem respeito à influência do contexto sócio-histórico sobre as diferentes interpretações e suas possíveis relações com a organização prosódica, assim como outras características prosódicas da interpretação para que se possa compreender mais claramente o papel da prosódia na interpretação musical no canto. Assim, nosso estudo deve ser entendido como uma tentativa de apontar para um fato (dentre muitos outros, prosódicos ou não) que explicaria a interpretação de canções. Para tanto, novos estudos se fazem necessários.

Musicología cuántica: aportaciones del pensamiento cuántico a la epistemología de las identidades en música

Llorián García Flórez
(Universidad de Oviedo, España)
lloriangarcia@gmail.com

El surgimiento de las teorías del cuántum de Planck en 1900 y la relatividad de Einstein en 1905 constituyen sendos hitos de capital importancia para la historia de la física. Éstas pusieron de manifiesto una serie de problemáticas que no podían ser explicadas desde los presupuestos de la mecánica

newtoniana. De este modo, fueron el detonante que favoreció la construcción de un nuevo paradigma epistemológico: la física cuántica. Si bien el desarrollo de esta perspectiva tuvo lugar principalmente a lo largo de toda la primera mitad del siglo XX, de especial relevancia es la «Interpretación de Copenhague de

la mecánica cuántica», realizada en 1927. En ella se construye la primer formulación consistente de la mecánica cuántica, siendo singularmente destacadas las contribuciones de Niels Bohr y Werner Heisenberg, que aportaron los principios de complementariedad e incertidumbre respectivamente (Zucav 1981). Por otro lado, más allá de modelos específicos para el estudio de fenómenos concretos en mundo subatómico, la importancia de este posicionamiento radica en que constituye un giro epistemológico sustancial: se pasó de una teorización descriptivista de la realidad, encarnada por las leyes de Newton, a otra en la que lo real es, en cierto modo, construido por nosotros (Stapp 1972) Frente a la idea de que hay una naturaleza en la que existen ciertas leyes «naturales», independientes de las personas –objetivas–, cuyos sucesos pueden ser directamente observables, medibles, predichos y descritos, surge una idea de la realidad como algo indisoluble de los sujetos –subjetiva–, sus cualidades son, en parte, atribuidas por el observador, las cuales no son directamente observables y cuyos sucesos no pueden ser, ni mucho menos, predichos ni descritos positivamente (Zucav 1981y Aramburo 2003). Así pues, el objetivo de la presente comunicación es realizar un análisis comparativo en el que, partiendo de los presupuestos de la física cuántica, se aporten nuevas herramientas y perspectivas para el estudio de lo identitario en música. En primer lugar, se realizará una introducción a los principales paradigmas del

Estrategias y disciplinas en la organización y gestión de fuentes para el estudio de la música popular en América Latina.

La presentación tiene por objetivo abordar los resultados de una indagación sobre los modos en que diferentes unidades de información en América Latina -Archivos, Centros de Documentación, Centros de Investigación, Bibliotecas y Fonotecas- gestionan, procesan y otorgan acceso a la información y documentos que sirven a la investigación de la música popular. Se realiza la lectura sobre una selección de instituciones consideradas relevantes para el autor en tanto presentan diversidad de enfoques. Las diferentes estrategias –constituidas desde miradas disciplinarias varias- condicionan el acceso, a la vez que otorgan valor y declaran calidades de “fuente musical”. Una mirada de conjunto proporcionará antecedentes para el análisis crítico de las bases de la investigación en música, en particular enfocamos hacia los estudios de música popular. Se llegan a plantear en este escenario una línea difusa que confunde la difusión con investigación y tratamiento documental. Por disciplinas involucradas en la gestión de información y documentos para el estudio de la música popular identificamos –a priori- a la bibliotecología, la documentación, la historia, la archivística, la musicología y sus diferentes líneas y perspectivas. Cada una de ellas entrega a énfasis. Todas estas disciplinas -asociadas al quehacer de unidades de información- en tanto necesidades de registro, gestión, difusión y comunicación, se acercan a las nuevas tecnologías y optan por modelos, programas y estrategias –a veces institucionales otras veces personales- que pudieran ser parte del análisis acerca de cómo nos acercamos hoy a las fuentes ya sea que hablemos desde la

pensamiento cuántico, prestando mayor atención a aquellos de mayor interés como posibles modelos de construcción de conocimientos en el ámbito musicológico. Posteriormente, se tratará de aportar una visión que –partiendo de lo cuántico– enriquezca la reflexión en torno a algunos de los principales conceptos relacionados con el estudio de las identidades: sujeto, realidad, otro, hibridación, binario, proceso, realidad, naturaleza, categoría, orgánico, entre otros. Por último, se mostrarán las aplicaciones de la lógica difusa –fuzzy logic– (Kosko e Isaka 1993 y Ramírez Goicoechea 2011) y la noción de categoría política (Needham 1975) como propuestas para superar la lógica binaria aristotélica en el estudio de las identidades, ofreciendo una alternativa frente a las estrategias postidentitarias. En un nivel más general, otro de los propósitos de esta comunicación es contribuir al acercamiento interdisciplinar entre musicología y física: si bien desde el impacto de los estudios culturales la colaboración entre disciplinas humanísticas y ciencias sociales se ha convertido en un proceder felizmente rutinario, lo cierto es que los ámbitos de conocimiento «científico-técnico» aparecen a menudo como campos muy distantes de la musicología. En la presente comunicación se intentará mostrar cómo, más allá de las peculiaridades «filológicas», ambas disciplinas pueden retroalimentarse en un proceso de elaboración de conocimientos con mayores niveles de intersubjetividad.

Rodrigo Sandoval
(Universidad Católica de Chile)
rsandovd@uc.cl

investigación o desde la condición de público general. Cada uno de estos modelos desarrolla estrategias que hoy se vinculan con un tipo de registro de información asociado a un sistema de gestión de la misma; una visión acerca del resguardo o gestión de derechos de autor e inclusive de la restricción de acceso a la información personal o que afecte a terceros. Las fuentes para el estudio de la música popular son innumerables en tanto las perspectivas que conducen las investigaciones también lo son. Este vínculo de las perspectivas con los tipos de fuente pone en duda la existencia de las fuentes musicales. Los investigadores han ampliado su mirada y observan atentos aquellas huellas de musicalidad más allá de las partituras. En este sentido, es importante el aquilatar las cualidades de las fuentes para el estudio de la música -y fuentes musicales- y proyectar estrategias adecuadas para su gestión, organización, acceso y difusión. La presencia y la consolidación de estas unidades de información ha despertado en estas mismas una necesidad de asociación, en algunos casos institucional. Se analizarán aquellas formas y modelos asociativos, nacionales, regionales o mundiales en la perspectiva de reflexionar sobre los objetivos, funciones y vínculos con la investigación musical. La situación de periferia que vivimos en términos de desarrollo tecnológico y la escasa formulación autónoma de estrategias de gestión, comunicación en el ámbito del desarrollo informático ha consolidado el no discutir acerca de cómo receptionamos, cómo educamos, cómo investigamos y cómo gestionamos las fuentes que sirven a la investigación musical.

A música popular na investigação de uma socióloga, analfabeta musical

Neusa Meirelles Costa
(Universidade Paulista – Brasil)
nmilles@uol.com.br

As fronteiras disciplinares, nas ciências humanas e nas artes, têm sido esgarçadas, e os objetos de investigação concebidos a partir de problematizações. Nessas o pesquisador se reflete ao construí-las, mas são “objetos” invisíveis, posto que construções discursivas. Desse processo resulta a interdisciplinaridade, focalizada nas questões desse congresso. Questiona-se o conhecimento que se vem produzindo sobre música popular, e limites do pesquisador ao produzi-lo. Esse trabalho expõe uma concepção interdisciplinar desse “objeto” construído, ao mesmo tempo em que situa o “sujeito” do processo de construção. A música popular constitui particular modalidade de mediação, entre sonoridades e sentido afetados por temporalidade, ambos os termos remetendo para a matriz sociocultural de produção de sentidos engendrados na história da formação social. A mediação tem sido focalizada por autores de sólida formação musical, como Andrade (1944), Tatit (1998) e Wisnik (1999). O olhar da socióloga é atraído pela dimensão genealógica da mediação, contudo dado seu analfabetismo musical, a dimensão melódica lhe é inacessível, portanto, da incidência simultânea das três modalidades de discurso, (melodia, ritmo e texto) da expressão cultural musical dos brasileiros, ela trabalhará só com dois. Os ritmos são ‘modos de dizer’ um dado conteúdo, vetores que, atravessando o campo discursivo o repartem em subconjuntos peculiares. Como vetores, eles carregam, agregam ou dispersam as performances verbais, mas não constituem, eles próprios, o conteúdo discursivo do que é dito: tudo é ‘falado’ (ou cantado) em todos os ritmos. Os textos, ou “letras musicais”, constituem performances verbais, fragmentos de um discurso reiterado na formação social, cujo conteúdo e sentido concentram a atenção da pesquisadora. Mas qual o estatuto atribuível a esse discurso tão brasileiro que é o da música popular? Distinto da literatura pela sonoridade melódica e rítmica, originário de múltipla autoria, ele circula no cotidiano, realizando um “desvendamento

La autonomía de la música instrumental, las músicas populares urbanas y los estudios de música popular

Edgardo José Rodríguez
(Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
edgardo.rodriguez2@speedy.com.ar

La tesis sobre la música absoluta o su equivalente la tesis sobre la música académica instrumental autónoma puede ser rastreada desde épocas lejanas. En el siglo XX el enunciador más relevante de esta idea -y de otras vinculadas- ha sido Carl Dahlhaus en varios de sus escritos pero sobre todo en su libro ‘The idea of absolute music’ (1978). Dice el autor: “la idea de la ‘música absoluta’ consiste en la convicción de que la música instrumental, precisamente porque carece de concepto, de objeto y de objetivo, expresa pura y

insensível” do mundo, no qual razão e paixão aparecem enleadas na construção dos “objetos”, conceitos, estratégias, concepções da vida social e relacionamentos. Ele constitui uma “peculiar discursividade” (BARBOSA, 1995:111), porque problematiza formas de sociabilidade, do vivido na história, de uma posição ambígua de objeto de um saber, e de sujeito que conhece. Como na ciência, quem canta é um “soberano submisso, espectador olhado”. (FOUCAULT, 1985: 328), todavia com a diferença de os dizeres permanecerem na memória popular, co-existentes e reiterados. É a história que alimenta incessantemente essa peculiar discursividade, e “a história é o modo de ser da empiricidade”, lembra Foucault. (FOUCAULT, 1985.: 233). Os dizeres se apresentam em uma dispersão, contudo, são a regularidade e continuidade dos enunciados que explicam a dispersão. Como uma arqueóloga trabalhando com cacos de cerâmica de horizontes culturais distintos, a socióloga trabalha cada fragmento de discurso no interior do que é dito, e no exterior relacionando cada letra com outras do período, tema ou ritmo. Os dizeres múltiplos se justapõem pela reiteração, do conteúdo e dos enunciados postos em jogo, “na espessura de um murmúrio anônimo” de que fala Blanchot, citado por Deleuze (1987: 26). Aos cacos de cerâmica não se pergunta o autor, e nem às performances de idéias, apesar de elas provocarem a entrega poética, conforme Bachelard. (1974: 346). O sujeito dessa peculiar discursividade é o sujeito do enunciado, lugar vazio, ocultado sob frases, versos e proposições, embora sejam elas que tornem possível ocupar esse lugar, sob condições. Instaurado pelo discurso, ele é uma função variável e complexa, lugar de encontro de todos os cantores, apropriado por todos, ou qualquer dos ouvintes, ao longo das gerações. O que tem sido reiterado no murmúrio anônimo dessa peculiar discursividade brasileira e em quais condições históricas, constitui o “objeto invisível” da socióloga analfabeta musical, uma “traição” à música, uma pesquisa silenciosa.

limpiamente el ser de la música... la música instrumental -como pura 'estructura'- vale por sí misma; apartada de los afectos y sentimientos del mundo terrenal, constituye ‘un mundo aparte por sí misma’”. Para la estética romántica y la filosofía idealista alemanas de fines del s. XVIII y comienzos del s. XIX la falta de concepto y objeto de la música instrumental se transformaron en un valor en sí mismo. Se la asoció con el presentimiento o la dilucidación de lo absoluto, lo indecible: la música dice lo que le está vedado

El corpus abordado es la toma directa desde la consola de audio de la presentación en vivo de los 24 conjuntos murgueros que formaron parte del último Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas, realizado durante los meses de febrero y marzo de 2011 en el Teatro de Verano de Montevideo. De allí seleccionamos los fragmentos que entendemos más significativos para el presente análisis musical.

La metodología estará centrada en el análisis de lo coral, y en el abordaje de sus aspectos intrínsecos, tanto desde lo formal (análisis melódico-armónico y fraseológico-rítmico) como desde lo performático, haciendo especial hincapié en lo tímbrico. Se transcribirán fragmentos intentando establecer cánones estilísticos entre las distintas propuestas estéticas, centrando el abordaje en la clarinada, momento de especial significación dentro del espectáculo murguero. El análisis cualitativo permitirá comparar los tópicos generados por la tradición con la realidad tangible de la performance actual.

O experimentalismo de Tom Zé nos anos 1970

Herom Vargas
(Universidade Municipal de São Caetano do Sul - Brasil)
heromvargas@terra.com.br

O objetivo desta comunicação é discutir alguns aspectos essenciais que caracterizam as práticas experimentais do compositor e cantor brasileiro Tom Zé em três de seus cinco discos lançados nos anos 1970, dentro de um cenário histórico de exceção institucional por conta da ditadura militar e de expansão das indústrias culturais. Esta comunicação é parte de um projeto de pesquisa maior em andamento (com auxílio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de S. Paulo – FAPESP) que busca mapear e analisar as formas do experimentalismo de compositores da MPB dessa década, centrados no eixo Rio de Janeiro – São Paulo. Fazem parte desse levantamento maior, além do próprio Tom Zé, os cantores Walter Franco, Jards Macalé, Jorge Mautner e os grupos Secos & Molhados, Novos Baianos e Som Imaginário. A delimitação da década de 1970 se justifica por dois motivos: a) por ser um período de ditadura, com censura e outras formas de cerceamento intelectual; b) pelo crescimento das indústrias culturais ligadas à produção e divulgação musicais (gravadoras, rádio e televisão). A seleção desses artistas se justifica pelo caráter criativo e inovador de seus trabalhos, alguns deles vinculados ao núcleo de compositores chamados de pós-tropicalistas.

De Tom Zé, serão objetos de avaliação nesta comunicação os seguintes discos: Se o caso é chorar (Continental - 1972), Todos os olhos (Continental - 1973) e Estudando o samba (Continental - 1975). A opção por esses três discos se justifica por serem da mesma gravadora, por terem surgido na primeira metade da década, período de maior repressão política, e por serem contemporâneos de álbuns lançados por outros artistas experimentais que estão no escopo do projeto de pesquisa. A partir do estudo das condições culturais e midiáticas que possibilitaram a emergência dessa produção artística, serão analisadas algumas canções desses três discos que demonstram e exemplificam o trabalho inovador do

Un tópico que pretendemos analizar para entender el proceso legitimante es “lo tímbrico”. La idea de murga asociada a “conjunto musical desafinado” -común denominador histórico en nuestra sociedad- hace referencia en realidad a otra característica típica que resulta irritante, confundiendo la desafinación con el timbre del canto murguero. Esta confusión denota la imposibilidad por parte del “otro” -que viene a ser aquí el uruguayo no asiduo al carnaval y a la murga en particular- para descifrar el código diferente. La emisión histórica característica de los cantantes puede rastrearse -entre otros orígenes- en la ocupación laboral de algunos de sus integrantes, pero esta ha sufrido una serie de transformaciones que nos resultan particularmente interesantes: la murga ¿ha estandarizado su timbre buscando la aceptación popular? Y en caso que así sea, ¿esto ha significado un emprobecimiento estético?

compositor. A noção básica de experimentação utilizada é a de Umberto Eco (1970), também desenvolvida em outros artigos meus (VARGAS, 2009 e 2010; VARGAS e ROSSETTI, 2005), alguns deles apresentados em outras edições deste congresso. Outro conceito de que parto para a discussão do experimentalismo é o de “canção crítica”, desenvolvido por Santuza C. Naves (2010): produto do processo de conscientização da linguagem construído pelos compositores para que na tessitura da canção estejam inscritas, em camadas profundas ou superficiais, as reflexões críticas sobre ela própria e sobre seu entorno sociocultural.

Os aspectos de inovação serão analisados em duas frentes, conjugadas entre si. Em primeiro lugar, na própria linguagem da canção popular, entendida como objeto híbrido (letra, canto, música e performance): identificação de elementos criativos na poética das letras cantadas, nas relações entre letra e música, nas formas estritamente musicais (arranjo, instrumentação, harmonia, ritmo etc.), nas relações entre canção e contexto histórico-cultural e na performance (canto, corpo e espetáculo) dentro da linguagem da canção. Em segundo, nos LPs, pensados não apenas como suporte de gravação (enfoque tecnológico) ou mercadoria cultural (enfoque mercadológico), mas como obra cultural organizada em função do projeto estético do artista, incluindo informações visuais na capa e contracapa e textuais. Sem serem descartados totalmente os enfoques tecnológico e mercadológico, busca-se enfatizar o tratamento do conjunto disco-capa-encarte como um texto estético e conceitual dentro da proposição artística do cantor. Assim, a estrutura gráfico-visual, textos escritos, imagens de capa, sequência das faixas gravadas e a estrutura do encarte são informações que, conjugadas à proposta composicional do artista e ao projeto estético mais amplo de sua obra, dialoga com eles e revela outros intentos extra-musicais de sua criação.

A sonoridade do grupo Velinhos Transviados

Essa comunicação propõe uma análise da produção do grupo Velinhos Transviados, liderado pelo músico Zé Menezes. Com quinze discos lançados pela RCA Victor, entre os anos de 1962 e meados da década de 70, esse conjunto teve expressiva vendagem de discos e excursionou pelo país inteiro com shows performáticos que animavam bailes dançantes. A partir da década de 50 no Brasil, houve uma reorganização do mercado artístico-musical em decorrência do fechamento dos cassinos decretado pelo governo federal no ano de 1946, o que acarretou mudanças significativas, em especial, na cidade do Rio de Janeiro. É possível verificar duas tendências de segmentação de mercado que se configuravam nesse período. A primeira derivada do samba urbano, constituída por um refinamento poético e melódico-harmônico, com influência do jazz e da música erudita. Seus artistas se apresentavam em pequenos lugares na zona sul carioca, principalmente em Copacabana com os “conjuntos de boate” para um público constituído por classes mais abastadas. A segunda se caracterizava por uma música popular massiva, herdeira da fase mais popular do rádio, formada por um caldeirão de gêneros nacionais e internacionais e se deslocou para a região do centro carioca redescobrimdo o teatro de revista e destinada a um público de classes menos favorecidas. Dentro dessa linha, a chegada do rock no Brasil em 1955, engrossou essa tendência, pois artistas e produtores que já trabalhavam com esse mercado ligaram-se também a divulgação desse novo gênero no país.

Nessa perspectiva, o grupo Velinhos Transviados foi concebido para atuar num mercado comercial visando atingir amplos segmentos de público. Era formado por músicos experientes e tinha uma instrumentação constituída por tuba, saxofones,

trombones, trompetes, baixo, guitarra elétrica, banjo e bateria. Encabeçado por Zé Menezes, que no final da década de 50 saiu da Rádio Nacional e foi contratado pela RCA Victor, o grupo possuía singularidades em sua sonoridade como as linhas de baixo executadas com dobras de contrabaixo acústico e tuba e a utilização do acordeom desvinculado da sua identificação com o baião. O repertório era formado por uma grande mistura de gêneros como baladas, rock, twist, hully gully, samba, maxixe, choro, baião, bolero, bossa nova, entre outros. Menezes deslocava o sentido original das músicas, parodiando os gêneros estrangeiros através de adaptações em instrumentações e matrizes reconhecidas como brasileiras, confundindo os limites e definições dos próprios gêneros. Um exemplo desse recurso pode ser observado através do abrasileiramento de músicas americanas feito através da mudança de fórmulas de compassos compostos (6/8) e quartenários (4/4) para o compasso binário (2/4). Nos arranjos, a utilização recorrente do timbre da tuba nas linhas de baixo mostra um “padrão” de sonoridade que remete às bandas de metais do início do século XX que executavam o maxixe. A paródia era reforçada através do uso de perucas brancas e maquiagens nos shows, mostrando uma preocupação com a imagem compatível com as novas formas de divulgação da música popular como a televisão, e presente também em artistas da Tropicália e da Jovem Guarda. Essas inovações de sonoridade e visuais podem ser compreendidas como iniciativas de Menezes em relativizar conceitos como tradição e modernidade, pois, de acordo com seu depoimento, a idéia do grupo era “tocar música antiga de forma moderna, e música moderna de forma antiga, sempre brincando muito”.

Eduardo de Lima Visconti
(Universidade Estadual de Campinas – Brasil)
eduisconti@yahoo.com.br

Romantismo e resistência na # O Clube da Esquina entre a “Fé Cega” e a “Faca Amolada”

Sheyla Castro Diniz
(Universidade Estadual de Campinas – Brasil)
: sheyladiniz@yahoo.com.br

Milton Nascimento, Fernando Brant, Márcio Borges, Ronaldo Bastos, Wagner Tiso, Toninho Horta, Novelli, Nivaldo Ornelas, Tavinho Moura, Lô Borges e Beto Guedes destacaram-se como os principais ícones do Clube da Esquina. Essa turma de amigos, músicos e compositores, gestada em Belo Horizonte/MG no início dos anos 1960, atingiu o ápice fonográfico na primeira metade da década seguinte, conjugando uma pluralidade de referências estéticas tidas como modernas ou tradicionais. Além da Bossa Nova, do jazz (principalmente o cool e o fusion) e do rock (a la Beatles e o progressivo), suas composições e arranjos prezavam por algumas temáticas e elementos que remetiam às culturas e religiosidades de Minas Gerais e da América Latina. Mais próximos de uma tendência da música popular do que exatamente de um movimento, esses artistas reuniram singularidades que contemplam as características de uma

formação cultural, conforme uma das definições que Raymond Williams (1992: 68) cunhou para esse conceito: “não se baseiam na participação formal de associados nem em qualquer manifestação pública coletiva continuada, mas (...) existe associação consciente ou identificação grupal, manifestada de modo informal ou ocasional (...)”. A maioria dos músicos e letristas em pauta, avessos à ditadura civil-militar brasileira, teceu duras críticas a esse modelo político, o qual, sobretudo após a promulgação do Ato Institucional n.º 5 (1968), investiu em um programa de desenvolvimento econômico conservador conhecido como “milagre brasileiro” e fez valer sua força por meio de contundentes aparatos de repressão e censura às artes e aos movimentos de esquerda. Ao emergirem nesse contexto, os membros do Clube da Esquina produziram obras e assumiram posturas reveladoras

de uma resistência cultural (“faca amolada”), permeada, contudo, por traços românticos (“fé cega”). Observando esses aspectos, a presente proposta de trabalho – vinculada à minha pesquisa de mestrado em vias de conclusão – tem como foco investigar a relevância e os cruzamentos do romantismo e da resistência no que compete à produção musical e às relações internas e externas dos integrantes do Clube da Esquina. O romantismo – entendido como uma “visão de mundo” para além de um momento histórico ou estético determinado – constitui, de acordo com Michel Löwy e Robert Sayre (1995), uma forma específica de autocrítica da modernidade capitalista. Embora sejam formados por seu tempo, os “românticos” pretenderiam “resgatar” do passado valores e ideais cada vez mais desprezados pelo homem moderno: “comunidade, gratuidade, doação, harmonia com a natureza, trabalho como arte, encantamento da vida” (idem: 325). Em suma, almejavam transformar a realidade através de uma revolução social ou, então, mediante uma resistência aos novos padrões sociais e culturais. No entanto, a compreensão

Jobim/Gilberto: um estudo das reinterpretações da Bossa Nova (1958-1961)

Rodrigo Aparecido Vicente
(Universidade Estadual de Campinas – Brasil)
rodrigovicente86@gmail.com

A historiografia da música popular brasileira consagrou ao longo do tempo manifestações que acabaram por se tornar espécies de “marcos” históricos. Nesse contexto, a Bossa Nova emerge como uma das expressões mais bem documentadas e legitimadas pelas produções intelectuais. Todavia, em meio a uma bibliografia vasta, certas representações erigidas em torno da música e dos protagonistas da Bossa Nova se sedimentaram e se tornaram elementos constituintes do modo de pensar esse fenômeno, sobretudo aquelas que se concentram nos campos do anedótico e do idílico. A fim de compreender de forma reflexiva os significados dessa manifestação e os sentidos construídos a sua volta, pesquisadores das ciências humanas vêm produzindo trabalhos de maior rigor científico, como Garcia (1999) e Napolitano (2007). Visando contribuir com esse cenário do ponto de vista musicológico, este trabalho investiga como a interpretação violonística de João Gilberto e a concepção de arranjo de Tom Jobim constituem a performance bossanovista. Analisando reinterpretações de sambas antigos presentes no repertório inicial da Bossa Nova (1958-1961), verificou-se que os instrumentos se articulam de forma orgânica, na medida em que o violão se revela parte constituinte dos arranjos, e não um elemento autônomo. Além disso, o confronto com as versões originais das canções revelou diferenças mais acentuadas em níveis interpretativos, de instrumentação e arranjo que propriamente estruturais, ou seja, as características harmônicas, melódicas e rítmicas não apresentam contrastes tão acentuados nas releituras. A síntese empreendida por esses músicos revela um grau elevado de planejamento, evidenciando sobremaneira as partes que constituem o todo. Isso se atribui tanto à economia de elementos quanto ao estilo interpretativo que caracteriza suas performances, pautado pela inter-relação sutil entre os instrumentos e pela variação dinâmica do tecido sonoro. É sabido que a década de 1950 se caracteriza política e economicamente pela “febre desenvolvimentista” operada pelo estado (Mammi, 1992), que se articula com a modernidade

do Clube da Esquina como partícipe dessa resistência – termo que tende “mais a um sentido defensivo que ofensivo, menos à ação que à reação” (RIDENTI, 2004: 54) – deve levar em conta que seus protagonistas não estavam apartados dos processos de reestruturação da indústria cultural. Anote-se que em princípios dos anos 1970 consolidava-se, no Brasil, um mercado de bens simbólicos que, paradoxalmente, foi possibilitado e impulsionado pelo próprio Estado autoritário, visto que o ato repressor atingia “a especificidade da obra mas não a generalidade da sua produção” (ORTIZ, 2006a: 89). Nesse sentido, também se busca problematizar as negociações travadas entre os integrantes do grupo e a EMI-Odeon, bem como analisar o teor de suas composições (música, letra, arranjos e técnicas de estúdio) registradas em discos por essa gravadora entre 1969 e 1975. Esses anos, além de abrangerem a época mais acirrada e contraditória da ditadura militar, abarcam o caráter experimental, coletivo, crítico e utópico que distinguiu a produção do Clube da Esquina.

traduzida em “hábitos mentais” e em “práticas sociais” como a arquitetura inspirada no Concretismo europeu, o Cinema Novo e a própria Bossa Nova. Integrando, portanto, uma “estrutura de sentimento” mais ampla (Williams, 1979), a modernidade tencionada pelos bossanovistas traz consigo algumas contradições. Buscando despojamento, intimismo e “sofisticação”, a Bossa Nova projeta um país moderno e cordial, qualidades que circundavam o imaginário da classe média da zona sul carioca. Entretanto, no contexto brasileiro, tratava-se de uma utopia, que permaneceu suspensa na história (Mammi, 1992), uma vez que nada disso jamais se realizou. Mas o interessante é que os músicos buscaram essa modernidade no passado, resignificando-o no presente, ou melhor: à maneira de Proust, buscaram “o presente que já estava lá” (Benjamin, 1994). A apropriação e recriação de obras antigas operadas pela Bossa Nova revelam uma atitude modernista que se aproxima de outras expressões artísticas daquele período. É conhecida a série de obras que o pintor Pablo Picasso concebeu, em 1957, inspirando-se no quadro As meninas, de Diego Velásquez (1656). Como afirma André (2008), para Picasso, “analisar as obras-mestras consistia essencialmente em desmontar o mecanismo de criação e revelar os meios usados”. Nesse processo, o pintor transformou o tema original em procedimento (Mendes, 2009), prática que se coaduna com o estilo interpretativo bossanovista, que retira das próprias composições o material básico para as variações, como o contraponto “emergente”: “guarda com os demais parâmetros estruturais um compromisso tão íntimo que, por assim dizer, não se diferencia de um modo sensível no todo da obra” (Brito, 1960). Tencionando as distinções comumente aceitas entre procedimentos como arranjo e acompanhamento ou entre música escrita e improvisada, essas constatações também questionam os discursos que relevam apenas o caráter de ruptura da Bossa Nova, que guarda analogias significativas com o passado musical brasileiro.

O papel das bandas de música na consolidação de ritmos musicais brasileiros

O presente trabalho tem como objetivo analisar papel das bandas de música no processo incorporação de características brasileiras nos gêneros europeus a partir do fim do século XIX e início do século XX, resultando em ritmos como o maxixe e o choro e observando ainda a influência destes grupos no desenvolvimento da música popular brasileira. As bandas de música são manifestações musicais de grande presença no Brasil desde o período colonial e atualmente exercem grande importância na formação musical de jovens e na difusão da música popular nas camadas sociais menos favorecidas economicamente. No século XIX as bandas tiveram o papel de “abrasileirar” as músicas europeias que estavam em destaque na época. Nesse período, faziam parte do repertório destes grupos mazurcas, polcas, marchas, valsas etc. A forma como executavam o repertório estrangeiro contribuiu fortemente para a consolidação do maxixe e depois o choro (TINHORÃO, 1998, p. 185). No decorrer da história as bandas de música assumiram um papel importante de consolidação da música brasileira e da formação musical. Tais grupos foram responsáveis por divulgar a música para a população que tinha menores possibilidades para a apreciação musical, tocando nos coretos em praças públicas e nas festividades populares, oferecendo, desta maneira, oportunidade de ampliação e diversificação da escuta. Com as apresentações realizadas para a comunidade nos coretos em praça pública, houve uma necessidade de a banda inserir, em seu repertório de dobrados e marchas, ritmos popularmente em voga naquela época (IBIDEM, p. 187). Desta maneira, podemos perceber a influência do gosto da sociedade na constituição do repertório, contribuindo para a evolução de gêneros musicais. (DUPRAT apud BINDER, 2006, p. 8) Há diversos registros fonográficos realizados por bandas de música no início do século XX com gravações de maxixes, xotes, lundus, choros e polcas. Muitas destas gravações

A relação do HARD- BOP com o Samba- Jazz de César Camargo Mariano

José Robson Maia de Almeida
(Universidade Federal do Ceará – Brasil)
robson@cariri.ufc.br

Elvis de Azevedo Matos
(Universidade Federal do Ceará – Brasil)
elvis@ufc.br

já possuíam elementos característicos da música popular brasileira. As bandas que mais realizaram gravações foram a Banda de Corpo de Bombeiros da cidade do Rio de Janeiro e a Banda da Casa Edson, gravadora muito conhecida por volta dos anos de 1920. Anacleto de Medeiros, maestro e compositor de diversas bandas na passagem do século XIX para o século XX, foi um dos que desenvolveu várias composições para bandas, nas quais eram incluídos os elementos característicos da cultura brasileira, sejam eles rítmicos ou melódicos. Essas composições partiam de gêneros musicais europeus, como a polca, mazurca, xote entre outros. As bandas da época possuíam uma formação instrumental composta por vários instrumentos de sopros, entre eles o oficleide, que hoje deixou de ser usado, mas que na época desempenhava importante papel sonoro no tecido contrapontístico criado por compositores e arranjadores. As orquestrações eram permeadas de elementos sincopados que depois vieram contribuir na consolidação do choro e do samba. Em meados da década de 1950, com a influência das big bands estadunidenses, as bandas incorporaram o repertório do jazz, do blues e dos temas de filmes hollywoodianos. Estes também eram tocados em apresentações em praças públicas e nas ruas. Atualmente as principais músicas que compõem o repertório das bandas são músicas populares brasileiras, como frevos, sambas, choros, músicas da mídia, ou seja, aquelas divulgadas no rádio e televisão, além de temas de filmes estadunidenses. É possível afirmar, diante do estudo realizado, que a expansão da música popular por meio das bandas ganhou amplitude, principalmente, devido à inserção que estes grupos musicais possuem junto à população, uma vez que, seu repertório, em grande parte, é composto por gêneros musicais em voga. A quantidade de bandas existentes no Brasil, mais de cinco mil, expressa o quão esta manifestação musical encontra-se presente junto a população.

Luanda Maria Márcia Piassa
(Universidade Estadual de Campinas, Brasil)
luandampiassa@gmail.com

Antônio Rafael Carvalho dos Santos
(Universidade Estadual de Campinas, Brasil)

Os Grupos de Choro dos anos 90 no Rio de Janeiro e suas Re-leituras dos Grandes Clássicos do Gênero

Sheila Zagury
(Universidade Estadual de Campinas – Brasil)
sheilazag@terra.com.br

Este trabalho pretende investigar as contribuições musicais para o choro, trazidas por grupos instrumentais que surgiram no Rio de Janeiro na década de 90 do século XX e que se dedicaram a esse universo da música popular brasileira urbana. Ele se tornou o objeto de estudo para uma futura tese de Doutorado em Música e encontra-se em andamento. Procuraremos observar as mudanças musicais que eles trouxeram para o choro e as inter-relações deste com outros gêneros musicais.

O choro ou chorinho é um gênero da música popular brasileira em que sua história é observável através das trajetórias de vida dos seus grandes compositores, que têm uma dupla função de grandes intérpretes também. Talvez já neste ponto do texto deste projeto avistemos o que será um dos seus motes: a comunicabilidade e interação entre gêneros musicais. Durante o período entre o final do século XIX até os anos 60 do século XX o choro se firma enquanto gênero musical, passando por diversas transformações, mais no que tange à instrumentação do que à sua estrutura de forma musical. Nos anos 70 o choro experimenta o que seria denominado como uma revitalização. Junto a este movimento de “retomada”, temos alguns artistas que procuravam abordagens musicais que trariam mudanças no formato de compor e/ou interpretar o gênero, como Radamés Gnattali, o grupo Nó em Pingo D’Água, dentre outros.

Na década de 90, surgiram no Rio de Janeiro vários conjuntos

instrumentais com uma formação bem diversa. Eles tinham componentes vindo de universos semelhantes: estudantes vindos de cursos de graduação em música que em alguns casos se aliavam a músicos já inseridos no universo do choro. Conjuntos como Água de Moringa, Choro na Feira, Rabo de Lagartixa, e projetos como “Mulheres em Pixinguinha” aliam o choro a outros gêneros musicais, reconstruindo-o. Além do repertório do choro, esses grupos foram além, registrando em seus CDs músicas de outros gêneros da música popular brasileira, como o samba, o baião, e até peças do universo do jazz e da música erudita européia e sul-americana.

Para uma visão mais acurada, selecionamos um grupo: Tira Poeira. Procuraremos apontar as possíveis inter-relações e correspondência entre gêneros musicais diversos, partindo da apreciação de parte de seu trabalho fonográfico junto com a análise musical de um trecho de um dos seus arranjos musicais.

Como o trabalho encontra-se em andamento, pensamos em trazer para o debate algumas reflexões acerca do material apresentado e considerações a respeito da tradição e ruptura musical no choro e das suas representações. Para abordarmos tais discussões nos apoiaremos nos trabalhos de Hobsbawn, Chartier, e pesquisadores que se dedicam especialmente à música popular brasileira urbana, como Marcos Napolitano e Hermano Vianna.

Los códigos rítmicos del tango rioplatense

Marsili, Andrea
(Observatoire Musical Français,
Université “Sorbonne Paris IV, École Doctoral V”)
anmarsili@hotmail.com

El tango siempre fue mestizo, y aun cuando su lenguaje musical fue consolidado, los mestizajes no cesaron. Sin embargo, la mayoría de las hibridaciones generaron polémicas en la comunidad tanguera. A pesar de los debates, el tango rioplatense continuó incorporando procedimientos externos. ¿Pero cuáles son las hibridaciones que con o sin polémica este tango termina por admitir? Son aquellas que son adaptables a los códigos del género y que son autorizadas por éstos. Los códigos del tango, los cuales se mantienen desde la consolidación del género a la actualidad, están dados por una serie de principios, de reglas de juego, que definen la manera en que los elementos y tratamientos musicales y típicos tangueros serán abordados y organizados. Dichos parámetros, los cuales conforman las convenciones del lenguaje del tango van a evolucionar -o a variar- para responder a las modas de las épocas y de las estéticas de las diversas formaciones. Pero dichas variaciones o evoluciones se mantienen al interior de los límites que imponen los códigos. Es pues, a partir de la ausencia o presencia parcial o manipulación atípica de los códigos que los debates o controversias sobre la tangüidad de las tendencias

tienden a re-actualizarse y, que los tradicionalistas proceden a distinguir entre lo que es y lo que no es tango porteño. Entonces, partiendo de la hipótesis que las transformaciones e hibridaciones que tolera el tango rioplatense son autorizadas y supervisadas por los límites que imponen los códigos, me planteo los siguientes interrogantes:

1. qué sucede cuando las hibridaciones son admitidas a pesar de que contradicen los códigos?
2. cuáles son las redes de interconexión que mantienen las propuestas híbridas “contradictorias” con el tango tradicional rioplatense ?

Para responder estas cuestiones, recurro a un análisis comparativo entre los códigos típicos y una propuesta de hibridación que en ciertos casos contradice con la tradición: el tango de Astor Piazzolla. Este caso es tomado como elemento metodológico para demostrar la existencia de interferencia con ciertos códigos, no siendo únicamente aplicable a la obra de Piazzolla sino que puede extenderse a toda tendencia actual tanguera que se revele contra los principios prefijados por el tango porteño.

Esta presentación se centra en las variables musicales siguientes: los parámetros y códigos rítmicos tradicionales y las manipulaciones atípicas efectuadas a través de la incorporación de principios y procesos rítmicos externos al género. De esta

manera, se pretende aportar herramientas musicológicas tanto para el análisis del género tango en sí, como para el estudio de sus “fronteras estilísticas” y su relación con ciertas propuestas híbridas emergentes.

Contribuciones al análisis formal del tango.

Edgardo Rodríguez
(Universidad Nacional de La Plata,
Universidad de Buenos Aires, Argentina)
edgardo.rodriguez2@speedy.com.ar

Alejandro Martínez
(Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
alemart@infovia.com.ar

En el ámbito de la teoría musical reciente se observa un renovado interés en la forma musical. Textos como los de Caplin (1998), Hepokoski y Darcy (2004) o Gjerdingen (2007), constituyen una suerte de retorno a la tradición de la Formenlehre sobre bases más precisas y rigurosas. En particular, la teoría de Caplin, toma como punto de partida los aportes de Arnold Schoenberg y su discípulo Erwin Ratz y propone un enfoque que enfatiza el aspecto funcional de las unidades musicales, entendiendo por función formal “el rol específico que un pasaje musical particular desempeña en la organización formal de una obra musical.” [Caplin (1998)]. La Formenlehre de Schoenberg (1942, 1967) distinguía dos estructuras temáticas básicas, la oración (Satz) y el período (Periode). La teoría de Caplin se inscribe en esta tradición, pero avanza significativamente en su grado de sofisticación al definir con mayor precisión las características del período y la oración y en proponer nuevos tipos formales (denominados por Caplin “formas híbridas”) que amalgaman características de la oración y el período. Otros trabajos posteriores [e.g., BaileyShea (2003 y 2004), Somer (2005), Richards (2011)] han aplicado el análisis formal-funcional a corpus diferentes y -sobre todo-, han centrado su atención en la plasticidad de la forma-oración y su utilización extendida en repertorios diferentes. En el caso de la música popular, un enfoque formal en términos de componentes funcionales lo constituye ciertamente el patrón formal SRDC (Statement-Restatement-Departure-Conclusion) propuesto por Everett (2001, 2009) en sus textos sobre la música de los Beatles y el rock en general, Este patrón formal, frecuente en muchas canciones populares, remite claramente a la forma oración.

A estruturação das fórmulas de inflexões na melodia do choro

Carlos de Lemos Almada
(Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil)
calmada@globo.com

Este estudo examina um dos mais importantes aspectos da estrutura do choro, gênero musical popular urbano brasileiro: sua construção harmônico-melódica. Integra-se a um projeto de pesquisa mais amplo, cujo objetivo essencial é estender à

música popular abordagens analíticas que tradicionalmente são dedicadas ao estudo de obras do repertório musical erudito. Entre tais metodologias destacam-se aquelas baseadas no exame das relações estruturais presentes em uma peça

musical, em busca de redes hierarquizadas de prolongação e progressão, em especial a consagrada análise schenkeriana e a análise prolongacional da Teoria Gerativa da Música Tonal, de Fred Lerdahl e Ray Jackendoff (1983). O desenrolar da pesquisa apoia-se, portanto, em tais referenciais teóricos e metodológicos (adaptados, evidentemente, às condições peculiares da música popular), distribuindo-se em algumas vertentes de estudo de gêneros brasileiros (bossa nova, choro e canção), o que tem resultado em alguns artigos publicados (ALMADA, 2010; 2011). Baseando-se nas mesmas referências, tendo ainda outras fontes como apoio, o presente estudo aborda especificamente certos procedimentos construtivos de linhas melódicas de seções de choros, que consistem essencialmente na ornamentação de arpejos, através de seis tipos de fórmulas de inflexões idiomáticas, formalmente identificadas e classificadas em um trabalho analítico prévio (ALMADA, 2006). É também pertinente para este estudo discorrer sobre as estruturas harmônicas mais caracteristicamente empregadas no gênero, já que é a partir delas que a infraestrutura arpejada subentendida da melodia se instaura. Os encadeamentos de acordes, por sua vez, são fortemente dependentes da estrutura formal que embasa cada uma das três partes que compõem um choro (organizadas em arquitetura de rondó: A-B-A-C-A), cuja configuração padrão consiste em quatro frases de oito compassos, totalizando trinta e dois compassos por parte. É também importante destacar que cada uma das frases possui uma função bem definida no organismo da parte, respectivamente, enunciado, contraste, retomada do enunciado (dando coerência ao todo) e conclusão, o que se molda ao à forma padronizada de período (SCHOENBERG, 1991). Tal rede de funcionalidade,

aliada a um repertório característico de acordes empregado pelo gênero, restringe e orienta a escolha dos mais adequados encadeamentos, compondo frases harmônicas que se ajustam às frases formais. Percebe-se assim, portanto, como, em última análise, a topografia da linha melódica do choro típico é resultante de sua própria organização formal, sendo mediada pela funcionalidade harmônica. Metodologicamente, o estudo seleciona diversos trechos melódicos de choros de Pixinguinha (reconhecidamente, o maior compositor do gênero), e examinados de acordo com ferramentas analíticas adaptadas da teoria schenkeriana, com objetivo de evidenciar estruturalmente o processo construtivo a partir do emprego dos seis tipos básicos de fórmulas de inflexões características do gênero. Observa-se como resultado que a construção das fórmulas ajusta-se a um processo hierarquizado, no qual a estrutura melódica dos arpejos (firmemente associada à harmonia e à forma) estabelece-se como uma referência de tal maneira sólida que permite consideráveis e ousadas “torções” melódicas (causadas pelas características específicas das fórmulas), sem que a clareza harmônica seja obscurecida. Além disso, é possível concluir que a construção chorística a partir da mistura dessas fórmulas e de suas variantes revela-se como uma estratégia composicional ótima, já que contribui para a coesão do gênero, através da manutenção de um conjunto discreto e limitado de elementos construtivos, sendo, ao mesmo tempo, consideravelmente flexível, pela multiplicidade de combinações que possibilita, o que se aplica intuitivamente tanto na criação convencional (como se comprova nas peças de Pixinguinha), quanto na variação improvisada, elemento idiomático da performance tradicional de choros.

Entre o samba e a bossa nova na segunda metade da década de 50 no Brasil: elementos musicais e propostas estéticas.

Almir Côrtes
(Universidade Estadual de Campinas – Brasil)
almircortes@gmail.com

A presente comunicação visa demonstrar, por meio da apreciação de exemplos musicais transcritos e analisados, quais são as particularidades, do ponto vista técnico-musical, entre o samba (representante do “tradicional”) e a bossa nova (representante do “moderno”). Ao mesmo tempo reflete sobre como este dualismo foi articulado com discursos ideológicos e tendências políticas da época. Juntamente com a política populista do segundo período de governo de Getúlio Vargas (1951-1954), surge em meados de 1950 no Brasil uma tendência ao nacionalismo folclorizante. Tal posição ideológica desvaloriza a música contemporânea e elege o período situado entre 1920 e 1930 como “época de ouro” do rádio, onde teria sido produzida a autêntica música nacional. O cantor e compositor Henrique Foréis Domingues (1908-1980), mais conhecido por Almirante, teve um papel importante nesse processo de reinvenção da tradição por meio dos seus programas de rádio. Segundo Napolitano (2001) havia um grupo formado por Almirante, Lucio Rangel e outros jornalistas e pesquisadores envolvidos em tal processo seletivo. Este grupo retomou uma ideia de tradição que já circulava desde a década de 1930, formada por nomes como Orestes Barbosa, Alexandre Gonçalves e Francisco Guimarães.

Apesar de toda a atuação veemente de músicos e intelectuais em prol da “autêntica música brasileira”, tal padrão vai perder seu posto em função, principalmente, do surgimento da bossa nova. Em uma época na qual vigorava uma política voltada para o desenvolvimento e modernização nacional, promovida pelo governo de Juscelino Kubitschek (1956-1960), quando predominavam no rádio gêneros como o baião, bolero e samba-canção, a bossa nova surge como oposição a estes formatos tidos como “atrasados” e se impõe como estilo moderno. Dentro deste contexto João Gilberto (como intérprete), Tom Jobim (como compositor) e Vinícius de Moraes (como letrista) se tornaram pioneiros e figuras chave da nova estética, através do álbum que é considerado o marco inicial da bossa nova, o “Chega de Saudade” (1959). Ao estabelecer um novo parâmetro de escuta, devido ao tratamento harmônico-melódico diferenciado, estilização do samba e emprego do canto coloquial, a bossa nova foi considerada um divisor de águas, demarcando os estilos “tradicional” e “moderno” de se fazer música no Brasil. Percebe-se que a atuação de João Gilberto enquanto cantor e violonista teve grande peso no processo de transição entre o samba e a bossa nova. A forma de cantar de João Gilberto confere o caráter

intimista enquanto sua execução ao violão estiliza a “levada” (condução rítmica) e modifica as progressões harmônicas até então recorrentes dentro do repertório do samba. No intuito de ilustrar tais transformações, serão analisadas duas gravações emblemáticas de uma música que se tornou representativa tanto no repertório do samba quanto da bossa nova: “Aos pés da Cruz” (Zé da Zilda/Marino Pinto). As gravações aqui selecionadas foram realizadas por dois intérpretes que são considerados referências em tais estéticas. Primeiramente, serão

apresentados os principais elementos musicais da primeira gravação, representativa no repertório do samba, realizada por Orlando Silva em 1942. Em seguida serão mostradas as modificações inseridas na interpretação, dentro da estética da bossa nova, gravada por João Gilberto em 1959 no disco “Chega de Saudade”. O confronto entre as duas propostas permite reconhecer quais elementos musicais foram considerados como inovadores e ganharam o status de “modernos” dentro desse contexto.

Estética udigrudi nos anos setenta: cultura musical nordestina no auge da contracultura e sua resignificação no panorama musical contemporâneo

Francisco Weber dos Anjos.
(Universidade Federal do Ceará – Brasil)
weber@cariri.ufc.br

O presente artigo pretende discutir alguns aspectos da música popular jovem pernambucana no início dos anos setenta e sua inserção no mercado cultural brasileiro, assim como o ressurgimento dos discos da geração udigrudi e sua relação com novos consumidores e suportes. Frente ao surgimento de uma cultura underground difundida e consumida por jovens de quase todo o Brasil, surgem em algumas cidades nordestinas, iniciativas de criação de uma música com características regionais e, ao mesmo tempo, experimentais. Em Pernambuco particularmente, um núcleo de artistas que debutavam no mercado do disco tornaram-se conhecidos por seu estilo e performances particulares. Hoje, esses artistas são conhecidos como udigrudi e seus discos, alguns deles bastante raros em seu formato original de Long Play, tornaram-se cultuados pelos colecionadores e aficionados por vinil. Sob forte influência da música jovem inglesa e norte-americana dos anos sessenta e setenta, inspirados nos ícones da música tradicional nordestina, novos compositores, interpretes e artistas performáticos reclamaram seu lugar no disputado mercado fonográfico. Ainda sob a sombra do tropicalismo, alguns discos com acentos experimentais foram lançados no mercado, porém, sem grande aceitação à época. Alguns desses artistas emergiram do quase anonimato para um renascimento mercadológico ligado à recente memória musical brasileira. Os principais artistas aqui tratados são: Lula Côrtes e Zé Ramalho, Geraldo Azevedo e Alceu Valença, Marconi Notaro, Ave Sangria, Ivinho e Robertinho de Recife. Alguns deles ainda permanecem em atividade, porém, interessam-nos apenas alguns de seus discos, sobretudo aqueles relacionados direta ou indiretamente ao udigrudi. Nosso recorte temporal se estenderá pela primeira metade dos anos setenta.

Um dos problemas de nossa pesquisa diz respeito à relação

entre esses artistas e o mercado do disco hoje e na época em que foram lançados; a resignificação de suas obras e sua apropriação por parte dos novos veículos de divulgação e consumo (internet, CD, MP3); as imagens recolhidas no youtube e no blog brazilian nuggets; o perfil dos novos consumidores do udigrudi pernambucano e sua influência na produção musical contemporânea. Discutir esse fenômeno e suas consequências é nosso objetivo central. Até o momento podemos observar que o ressurgimento do vinil no mercado brasileiro, assim como sua ampla divulgação em sites e blogs pessoais, contribuíram de sobremaneira para trazer à tona discos de pequena tiragem que tornaram-se espécie de fetiche para colecionadores e diletantes. Dentre esses discos podemos destacar o álbum Paêbirú, de Lula Côrtes e Zé Ramalho, um dos principais representantes do udigrudi pernambucano; devido às suas condições particulares de produção e prensagem e a história da enchente que destruiu a gravadora Rozenblit, em Recife, assim como parte substancial de sua tiragem, o álbum tornou-se icônico no mundo do colecionismo. O componente de “exotismo” contribuiu para alimentar uma nova relação comercial com esses discos, sobretudo após a divulgação de sua cotação internacional em sites de leilão e na publicação do livro Record Collectors Dreams do suíço Hans Pokora. Entretanto, existe uma nova relação de consumo e percepção dessas obras por parte das novas gerações; o formato comprimido do MP3 divulgado na internet estabelece novos padrões estéticos para elas, as quais, desprovidas de aspectos materiais como capa, encartes e lp, tornaram-se um subproduto deles mesmos. Percebe-se ainda, forte influência da estética udigrudi na atual cena da música popular pernambucana produzida em Recife e em São Paulo por alguns artistas da cena independente que lá fixaram residência nos últimos dez anos.

O frevo de palco: a nova cena do gênero fomentada pelas plataformas digitais de áudio-visual

Cesar G.Berton
(Universidade Federal de Pernambuco - Brasil)
cesar.g.berton@gmail.com

De “Elvis criollo” a “Sandro de América”: sonido, identidad y autenticidad en la música popular argentina

Pablo Alabarces
(CONICET – Universidad de Buenos Aires, Argentina)
palabarces@gmail.com

Entre 1965 y 2010, el año de su muerte, el cantante y compositor argentino Roberto Sánchez, conocido como Sandro –su nombre artístico–, desarrolló una carrera de gran éxito que lo llevó, en 1971, a ser el primer artista latino en cantar en el Madison Square Garden de New York, vendiendo millones de discos en toda América Latina y filmando varios filmes. A su muerte, decenas de miles de personas –especialmente, mujeres– ocuparon las calles porteñas para acompañar su cuerpo rumbo al cementerio. Sin embargo, esta popularidad inigualable en el plano nacional fue construida a través de distintos desplazamientos que evitaron, minuciosamente, cualquier tipo de sonido “local”: desde la imitación de Elvis Presley y The Beatles –de quienes grabara versiones miméticas pero traducidas al español– hasta el “melódico internacional” que lo consagró, con coqueteos con el bolero y una definitiva preferencia por la balada. Pero esa carrera y ese éxito coinciden con todos los debates sobre la “nacionalidad” de la música en la Argentina, debates que cruzaron el tango, el folklore y el naciente rock –que a su vez se llamó a sí mismo “nacional”– y

que Sandro esquivó minuciosamente. Este trabajo recorre su carrera y su producción en relación con esos debates: ¿cómo consigue Sandro su constitución en mito “nacional” habiéndose “desnacionalizado” con tanto énfasis durante 45 años de trayectoria? El trabajo es parte de un proyecto más amplio de investigación sobre las culturas populares en la Argentina, uno de cuyos capítulos se detiene con especial atención en los fenómenos de la música popular. Y en esa línea, uno de nuestros focos gira en torno de la, para llamarla de alguna manera, “música romántica”, cuyas estribaciones constituyen lo que hoy conocemos como “pop Latino”. En esa dirección, la trayectoria y producción de Sandro nos permite pensar grandes líneas del fenómeno (entre sus posibilidades y sus límites). Y entendemos que nos permite construir conocimiento novedoso en zonas escasamente atravesadas por la bibliografía: tanto en los estudios sobre música popular como en el campo más amplio de una sociología de la cultura.

O Reggae na Jamaica brasileira: dupla temporalidade e estruturas de sentimento

Marcus Ramúsy de Almeida Brasil
(Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão- Brasil)
ramusyo@ifma.edu.br

O presente trabalho um excerto da tese de doutorado intitulada “O reggae no Maranhão: música, mídia, poder” e tem como tema a dimensão política que perpassa a relação entre música, cultura popular e produção midiática. O recorte empírico para a pesquisa utiliza-se dos vínculos entre poder mercadológico-midiático e a política-vida. Para tanto, é estudado o reggae desde sua gênese até os dias atuais, em especial, os trânsitos deste gênero musical no Estado do Maranhão (Brasil) e na sua capital, São Luís (hoje considerada nacionalmente como Jamaica brasileira), de meados da década de 1970 a 2011, tendo em vista as relações estabelecidas entre o crescimento e a difusão deste fenômeno cultural através de: critérios de identificação da população local com o gênero musical, internacionalização das músicas veiculadas em rádios nos anos 1960 e 1970, o surgimento dos primeiros clubes que tocavam exclusivamente reggae em seus eventos, programas de rádio, programas de TV, circuito de sound systems, festas em clubes de reggae e o sistema político institucional. Os objetivos principais são analisar as imbricações entre expressão artística, mídia e política dentro do reggae na Jamaica e Maranhão; entender como e por que o reggae possui este potencial mobilizador e o significativo poder para afetar subjetividades, instaurando-se como elemento da cultura no Maranhão. Pretende-se elencar elementos que problematizem a “política do corpo” inscrita na música, na dança e nos corpos dos regueiros, assim como a “política mercadológica”

inscrita nas estratégias midiáticas, de marketing e difusão das festas de reggae na capital do Estado do Maranhão e alguns municípios do interior, nos quais o reggae possui grande aceitação identitária, tendo em vista as várias comunidades quilombolas localizadas nessas regiões. A metodologia da pesquisa privilegia uma perspectiva histórica de problematização do objeto reggae, e busca também uma reconstrução histórica da ideologia do gênero na sua gênese ligada ao rastafarianismo, presentes nas profecias do líder protestante Marcus Mosiah Garvey e na ascensão de Haile Selassie I ao poder na Etiópia, no final dos anos 1920 e início dos anos 1930. Estabelece os traços distintivos dos principais gêneros que performaram o reggae, a saber, o mentho, o R&B e os tambores tribais de Jamaica, assim como gêneros e subgêneros do reggae como o rock steady, o one drop, o lovers rock, o rockers, o dub e o ragga, entre outros. Os procedimentos de campo centram-se nas técnicas de observação direta, registro imagético e análise interna de obras musicais, videográficas, peças midiáticas, materiais de propaganda, etc., referentes ao reggae em Jamaica e Brasil. O referencial teórico trabalha principalmente com autores que colaboram com a historicização do reggae desde sua gênese até os dias de hoje, e com a sociologia da cultura, que propõe uma abordagem materialista histórica para os fenômenos culturais e musicais e com os estudos culturais, que refletem sobre os fluxos e refluxos da modernidade tardia, tais como:

Timothy White (1999), André Albuquerque (1997), Carlos Bendito da Silva (2007, 1992), Raymond Williams (2008, 1997), Walter Benjamin (1994), Muniz Sodré (2006, 1998), Jesús

Martín-Barbero (2001, 2004), Hall (2003), entre outros teóricos presentes nas discussões entre música e cultura popular.

Hilton Jorge “Gogô” Valente e o ensino de piano popular no Brasil

Priscila Akemi de Azevedo Hamamoto
(Universidade Estadual de Campinas – Brasil)
priakemi@hotmail.com / priscilaakemi@iar.unicamp.br

Nos anos 60, a música popular passou a ser reconhecida internacionalmente como objeto de estudo acadêmico, tanto que, em 1966, graduava-se, na Berklee College of Music (EUA), a primeira turma de bacharelado nessa modalidade. Já em 1981, realiza-se, em Amsterdã, a Primeira Conferência Internacional de Pesquisa em Música Popular. Esse tipo de índice da inserção dessa música no universo acadêmico se evidenciou no Brasil com significativo atraso, dado que só em 1989 tem-se, na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), a criação do primeiro curso de nível superior em Música Popular. É nesse contexto, de tardia formalização do ensino superior de música popular, que se destaca Hilton Jorge “Gogô” Valente por participar ativamente desse processo de formalização.

O objetivo do presente trabalho é apresentar alguns resultados da investigação acerca dos procedimentos didáticos de Gogô desenvolvidos durante seus vinte anos de atuação como professor de piano na UNICAMP. Para isso, além da descrição e análise musicais do programa desenvolvido pelo professor, foi realizado um estudo de sua trajetória de vida a fim de obter índices orientadores de seus procedimentos didáticos e escolhas estéticas.

O estudo foi dimensionado a partir de duas perspectivas: a biográfica e a sócio-cultural. Dessa maneira, foi elaborado um material biográfico baseado em diferentes fontes disponíveis, e realizado um estudo bibliográfico contemplando a geração de músicos da década de 60, a formação das primeiras

escolas livres especializadas em música popular no início dos anos 70, a consolidação da indústria cultural e o advento da profissionalização do músico popular na década de 80. Assim, foi possível constatar que Gogô fez parte de uma geração marcada pelo aprendizado informal e que sistematizou seu conhecimento a partir dos métodos norte-americanos. No entanto, foi um dos poucos dessa geração que desenvolveu uma carreira docente na Universidade. É nesse trânsito entre os ambientes de produção de música popular e a Universidade que se processa a síntese do aprendizado informal e do ensino formal nos procedimentos didáticos de Gogô. Por um lado, o professor reproduz em sala de aula elementos do ensino formal presentes nos métodos norte-americanos, como o estudo de Voicings; a prática da progressão II-V-I; e exercícios em ciclos de quartas e quintas. Por outro lado, há uma constante inserção de elementos da aprendizagem informal em sua metodologia, como a abordagem individual dos alunos, adequando o conteúdo das aulas às especificidades de cada aluno; a valorização da audição e imitação; e a promoção do conceito professor-facilitador, na busca por criar um relacionamento horizontal entre professor e aluno. Verifica-se, pois, um processo de construção e desconstrução em suas aulas, subjugando os aspectos formais e padronizadores à informalidade. Dessa maneira, é possível identificar a trajetória percorrida por Gogô em suas aulas: da prática e da vivência musical ao estudo dirigido; da atuação profissional à formação acadêmica; do aprendizado informal ao ensino sistematizado.

¿Cómo aprenden? Los aprendizajes informales en bandas de rock.

Alicia Shapiro
(Universidad Nacional de Rosario, Argentina)
shapiroalicia@gmail.com

El presente trabajo se propone comunicar una investigación realizada en la ciudad de Rosario - Argentina – acerca de los aprendizajes informales en las bandas de rock. La pregunta fue: ¿Cómo aprenden música los jóvenes que integran bandas de rock y no pasaron por un estudio sistemático de la misma? Es un trabajo anclado en la Educación Musical, atravesado por estudios musicológicos, por lo que nos proponemos poner en consideración de la IASPM sus resultados.

La investigación tuvo como objetivos: a- explorar, describir y analizar los caminos que toma el aprendizaje de la música y las maneras de representación de la experiencia musical de los jóvenes que tocan en grupos de rock y que no han pasado por un estudio sistemático de la música; b- indagar acerca de las relaciones que se establecen entre el aprender y el enseñar música en situaciones no pensadas originalmente como pedagógicas. Tomamos como punto de partida la

teoría de Jerome Bruner sobre la comunidad de aprendices, conformando un sujeto grupal de la investigación, por lo que realizamos entrevistas semi-estructuradas al grupo completo en todos los casos. También entrevistamos al Director de la Escuela de Rock de Rosario.

En cuanto a las conclusiones, nos interesa comunicar: 1- Los jóvenes que tocan en bandas de rock realizan un recorrido propio, que incluye escuelas de música, profesores particulares, Internet, cancioneros, y mayoritariamente con amigos, conformando una verdadera cultura de las bandas: cada joven participa de varias al mismo tiempo, y en cada una profundiza en algún estilo en particular. Estas bandas tienen diferentes tiempos de vida, algunas por varios años y otras solo sobreviven un recital, o dos. En cuanto a los modos de representación, la escritura tradicional no es realmente efectiva en el rock. Casi siempre la habilidad instrumental

avanza más que la habilidad de lectura y de comprensión teórica de lo que hacen; lo que se aprende y no se usa, se pierde por atrofia (Aharonián). A esto se suma la aparición de la grabación digital como nueva forma de registro de la experiencia. Las categorías de alumno, aprendiz y estudiante se ponen en juego en los tres ámbitos El estudio queda como actividad propia de la escolarización formal, y no formal, en que el maestro organiza la actividad de la clase e indica actividades de estudio en la casa. En los ámbitos informales, el que aprende, el aprendiz, realiza actividades personales para mejorar la performance en el grupo, no como estudio, sino

Cuerpo y metáfora en la enseñanza musical

Sebastián Zúñiga Gougian
(Escuela Moderna de Música y Danza, Chile)
Entunombre@gmail.com

Para problematizar en torno a las distintas estrategias que utilizan los músicos para enseñar a tocar un instrumento musical, se parte de una observación muy sencilla: el aprendizaje de un instrumento musical se basa en la imitación de modelos corporales que propone un maestro, y no en el estudio de tratados teóricos (Pelinski, 2005). Esta observación busca orientar nuestra atención en el papel que juega el cuerpo en el proceso de enseñanza-aprendizaje musical. A partir de la revisión de videos que registran las clases de saxofón del maestro Carmelo Bustos, se examina lo difícil que resulta verbalizar las experiencias musicales a través del lenguaje conceptual. Si bien parece que no es posible una comunicación fluida entre el mundo experiencial y el mundo que habitamos en el lenguaje, existe una forma de lenguaje estrechamente vinculado a nuestra condición de seres corporalizados que brinda esta posibilidad: se trata del lenguaje metafórico. Las metáforas configuran rutas alternativas de acceso a la experiencia musical vivida en el cuerpo, experiencia que parece inaccesible desde la conceptualización abstracta. Bustos utiliza metáforas como “el trote del caballito” para enseñar a tocar con swing. Carmelo Bustos (1925) es un músico popular chileno que se ha dedicado fuertemente a la enseñanza musical desde la década del 50. Su experiencia como educador comienza en 1954, cuando se hace cargo de la dirección de los ensayos

como práctica para mejorar. 2- Es necesario repensar las fronteras de las instituciones educativas musicales en función de la legitimación de los conocimientos que se construyen fuera de ellas, asumiendo que las personas se forman y educan en diversos ámbitos de la vida en sociedad, no sólo en las escuelas. Sin embargo, las únicas instituciones que certifican conocimientos son las que pertenecen al sistema educativo, a la Educación Formal La relación entre los tres ámbitos de la Educación - Formal, No Formal e Informal (UNESCO 1967) - existe en tanto los jóvenes recorren un camino propio entre ellos.

de la Orquesta Huambaly (1954). Su actividad musical prosigue ligada a las grandes orquestas, primero en calidad de instrumentista (Orquesta del Casino de Viña, Orquesta de Sábados Gigantes y The Universal Orchestra de Juan Azúa) y posteriormente como profesor (UMCE, Academia Alhambra, Instituto Profesional Projazz y Big Band de Conchalí). La pregunta que subyace a la ponencia es: ¿de qué forma se instala el cuerpo como eje de estudio y reflexión musicológica? Se considera que el “giro corporal” que se viene dando en otras ciencias ha repercutido en menor medida en el campo disciplinario de la Musicología. Es por esto que la producción musicológica que asume la reflexión teórica en torno al cuerpo recurre indispensablemente a la interdisciplinariedad. En nuestro caso se ha optado por una aproximación al Enfoque Enactivo de las Ciencias Cognitivas, ya que este enfoque reconoce el lugar fundacional que ocupa el cuerpo en los procesos cognitivos. El enactivismo ha reformulado la manera en que se entienden las relaciones que entablamos con el mundo, planteando la necesidad de considerar tanto la existencia corpórea del ser humano, como la historia que se vive en ese cuerpo (Varela, 2005). La necesidad de poner atención tanto en el cuerpo, como en la historia que se vive en ese cuerpo (Varela, 2005) se transforma en una consideración ético-investigativa que orienta la aproximación a la temática del cuerpo en la música.

ZZK Records, Buenos Aires: Música y Digitalización

Geoff Baker
(University of Oxford, Inglaterra)
geoff.baker@rhul.ac.uk

Buenos Aires ha emergido en los últimos quince años como un centro importante de la música electrónicaailable en América Latina, y ha sido un elemento clave en la creación de nuevos estilos que reinventan géneros tradicionales de América Latina a través de la tecnología digital – primero electro-tango y, más recientemente, la cumbia digital. Este se usa como un término abarcativo para una amplia variedad de estilos que mezclan diferentes tipos de música popular y folklórica de

América Latina y del Caribe con la música electrónica, creados por artistas-productores con laptops que abrazan la tecnología digital y la estética mash-up. La cumbia digital argentina fue llevada a la escena global en gran parte por el club y el sello discográfico ZZK Records, fundado en 2006, que ha reunido a muchos de los artistas más significativos de esta escena bonaerense. ZZK Records llama la atención no sólo por su papel de organizar, definir y promover

una escena musical muy localizada en Buenos Aires, sino también porque es un sello con un aspecto particularmente transnacional. Fue fundado por un DJ norteamericano, Grant C. Dull, y se centra en un género de origen colombiano, la cumbia. Ha crecido y se ha convertido en un centro de producción transnacional innovador. Sus artistas toman ritmos caribeños como el dancehall y el reggaeton, pero también coleccionan el folclor latinoamericano y los sonidos de la naturaleza en viajes por su país y por el continente. Además, las giras a Europa y los EE.UU. han sido una estrategia económica clave de ZZK. La conexión cercana de ZZK con otros sellos y escenas parecidos en Colombia, México y los Estados Unidos apunta a un enfoque en la circulación y el transnacionalismo en este estudio. ZZK Records es reconocido como un centro de creación importante en la música electrónica actual en América Latina y se ha descrito como el sello discográfico más fascinante de América del Sur. La tecnología digital se destaca en la música misma y también en el sello discográfico que lo promueve, que utiliza el Internet en su potencial máximo, abriendo la posibilidad de enfoques tanto estéticos como institucionales. ZZK incorpora lo tradicional (fiestas en clubs, giras) y lo

RGE e José Scatena, o início da moderna indústria fonográfica brasileira

José Eduardo Ribeiro de Paiva
(Universidade Estadual de Campinas – Brasil)
eduardopaivacampinas@uol.com.br
paiva@unicamp.br

Este trabalho é o primeiro de uma série que pretende, de forma sistemática, trazer a público o que se poderia chamar dos pioneiros da indústria fonográfica e da tecnologia de áudio e gravação brasileiros. Aqui, é abordada a primeira fase da gravadora RGE (Rádio Gravações Especializadas), abrangendo o período compreendido entre sua fundação nos anos 50 até sua venda em 1965 à gravadora Fermata. A RGE tem características bastante próprias, e trouxe alguns procedimentos até então inexistentes em nosso mercado fonográfico, através de seu fundador, José Scatena, precursor na área de áudio no Brasil, que diz ter sido “vacinado com agulha de vitrola”. O pioneirismo tecnológico da RGE foi erguido junto a uma grande preocupação com a divulgação e promoção de suas gravações, onde o jornalista e produtor musical Walter Silva, o “Pica-Pau” teve uma importância fundamental. Além disso, a RGE era uma das poucas, senão a única gravadora da época a não estar ligada diretamente a uma fábrica de discos, o que exigia uma abordagem totalmente inovadora nas questões de mercado. Uma repetição da tendência dominante no mercado americano, que no final dos anos 50, já possuía mais sucessos oriundos das gravadoras independentes que das “majors”. No aspecto tecnológico, a RGE inovou de forma radical para os padrões da época, através da utilização de gravadores de fita “portáteis” que lhe permitiam gravar em outros estúdios e ambientes, da gravação estereofônica ou com a construção de uma câmara de eco natural em seu estúdio, criando o que se chamava na época “som RGE”, e que atraiu boa parte dos artistas de então pelo seu padrão sonoro. O catálogo de artistas da RGE exibia grandes nomes do período, como

innovador (remezclas en Soundcloud, televisión digital “ZZK TV”). ZZK Records forma parte de la vanguardia de un género digital que ha llamado atención a nivel mundial en los últimos años y constituye un caso práctico interesante de la producción de música digital en América Latina de hoy y su incorporación en la industria musical a nivel local y global. Hace poco (octubre 2011) empecé a hacer trabajo de campo en Buenos Aires sobre ZZK Records y sus artistas. En este momento mis investigaciones están todavía empezando, pero anticipo tener suficiente material en abril 2012 para una primera aproximación a un análisis de este caso en específico desde el punto de vista de los cambios en la música y las prácticas musicales proporcionados por la digitalización y los medios digitales. Voy a rastrear los rasgos principales del sello, la escena, el género y sus artistas, y apuntar hacia preguntas importantes incluyendo líneas de investigación que están emergiendo del estudio. La presentación que propongo será obviamente “trabajo en progreso” y no resultados completos ni conclusiones firmes, pero como musicólogo inglés establecido en el Reino Unido, la oportunidad de presentar mi trabajo a un público latinoamericano (y mayoritariamente argentino) en una etapa intermediaria de mis investigaciones sería invaluable.

Maysa, Zimbo Trio, Juca Chaves, Agostinho Santos e outros, demonstrando que o projeto idealizado por José Scatena realmente tinha uma sólida consistência em todas as áreas da indústria fonográfica. A partir desta série de trabalhos sobre os pioneiros do áudio brasileiro, pode-se compreender melhor as questões que envolvem a indústria fonográfica brasileira e as questões que envolvem a tecnologia como um “meio expressivo” para a música popular, como também ter um painel claro de toda uma série de profissionais que, cada um a seu modo, contribuíram de forma significativa para a construção de uma linguagem sonora brasileira. Não se pode ignorar também que toda a questão das tecnologias utilizadas no Brasil deve ser analisada sob a ótica de situações muito específicas, como a da reserva de mercado, onde a importação de equipamentos e materiais era extremamente dificultada e sobretaxada determinando procedimentos muito singulares, além da escassa formação profissional na área. Neste trabalho, especificamente, o resultado obtido é um levantamento histórico que localiza, de forma clara, as questões referentes aos processos de gravação e distribuição musical realizados pela gravadora RGE e suas relações com a época, no período onde se estabelece definitivamente a indústria fonográfica no Brasil. Ao mesmo tempo, também traz a público a importância de José Scatena como pioneiro em uma área totalmente incipiente e que adotou boa parte dos procedimentos realizados por ele, tanto na área técnica quanto na área comercial.

La cueca chilenera en la industria discográfica de Chile en las décadas del '60 y '70.

Felipe Ricardo Solís Poblete
(Universidad de Playa Ancha, Chile)
puntangeles@gmail.com

La presente ponencia tiene como objetivo principal el presentar una serie de registros de la producción discográfica nacional, y el momento en que se produjo el ingreso de la llamada cueca “chilenera, centrina, brava o urbana” al mundo del disco, marcando el principal antecedente estilístico para las actuales generaciones de músicos y cantores cuequeros de los últimos cuatro lustros.

Un importante hito ocurre en 1967, año en que por primera vez por lo menos de forma masiva, se registra lo que durante décadas venía desarrollándose en circuitos completamente ajenos a la industria de masas, como lo eran los sectores de bullente vida comercial y social de la Vega, el Matadero de Santiago, el sector aledaño a la Estación Central y en el puerto de Valparaíso, por lo menos de modo más visible.

Es así como a la cueca presentada en la variada discografía disponible de dúos, solistas o grupos de huasos y huasas, se le sumará lo que será su antítesis performática, es decir el “canto en lote” desarrollado de forma más bien espontánea por personas no ligadas al mundo artístico formal, con la tradición del “canto gritado” y con un acervo textual de cuecas que parecía discurrir de modo tangencial al mundo del disco y con una fuerte presencia de la tradición oral.

Rasgos generales del proyecto de investigación fuente de la ponencia.

La investigación “Cancionero Discográfico de Cuecas Chilenas” presenta un acopio sistematizado de fuentes fonográficas de cuecas en base a la producción de las décadas del '60 y '70 en Chile.

El disco como objeto de estudio fue recopilado, catalogado,

digitalizado sonora y gráficamente y su audio restaurado. Se transcribió el texto de 1.098 cuecas a partir de los 69 LP´s trabajados y se aplicaron entrevistas a músicos, investigadores y especialistas.

Hipótesis del trabajo y marco teórico.

La línea directriz de mi trabajo tiene que ver con conocer y describir la relación entre la cueca y la industria musical de mi época trabajada, sin embargo no se guía por hipótesis. El marco teórico general se enmarca en la historia social de la música y las industrias culturales del S.XX. La conceptualización básica aborda tópicos sobre producción musical, audiencias, folclor mediatizado, relaciones Estado-investigación-música, así como de espectáculo, música popular y legitimación.

Adelanto de conclusiones.

De modo muy inicial, estoy en condiciones de concluir que la cueca se adaptó siempre a la industria discográfica desde aspectos como su unidad performática de “tres pies”, el tiempo de duración, las temáticas de sus textos, todo para competir en similares condiciones con la música popular.

En otro aspecto, en mi período de tiempo trabajado, es donde se produce de forma más explícita el cambio de paradigma que tomó al “roto” como el arquetipo social identificado con la cueca, por sobre el tradicional “huaso”. Lo anterior, significó un traslado del espacio simbólico de la cueca del campo a la ciudad, lo que configuró el actual paradigma con el cual se han identificado las generaciones de cuequeros de los últimos 20 años.

El rock en el Teatro Solís de Montevideo, una legitimación desde la memoria

Jimena Buxedas
(GIDMUS, Universidad de la República, Uruguay)
jbxedas@gmail.com

“Hacer cosas por nostalgia suele ser un ejercicio inmovilizador que en el fondo busca que todo permanezca igual, que nada ni nadie cambie. Hacerlo de memoria en cambo es buscar en aquello que ha cimentado nuestro presente y prepara nuestro futuro...” así comenzaba el programa de mano del espectáculo presentado por el grupo Níquel en el Teatro Solís de Montevideo en 1992 para su espectáculo titulado “De Memoria”.

El ingreso del rock al Teatro Solís y de otros importantes teatros del circuito montevideano se inicia a finales de la década de 1960 con los “conciertos beat” y es seguido por una prolífica actividad de la cual fue partícipe, en tanto espectador o creador, gran parte de esa generación, la cual buscaba revelarse frente a ciertas normas impuestas por una sociedad que cambiaba rápidamente. Este rico proceso de creación se verá interrumpido durante los años de dictadura (1973 – 1985) que hará que la escena rockera uruguaya prácticamente desaparezca. Luego de la dictadura, el escenario rockero había cambiado en

varios sentidos, si bien antes tocar en el Teatro Solís significaba “llegar a la cima”, tanto por su aforo, como por la tradición de prestigio y academia implicados en él, los códigos juveniles del rock de los años 1980 y 1990 buscaba la trasgresión por otros caminos. Esta nueva generación se encuentra frente a una sociedad a la cual no querían pertenecer por lo que reacciona virulenta y furiosamente frente a ella, con una concepción netamente nihilista y con ausencias de herencias musicales rioplatenses más cercanas en el tiempo.

A partir del estudio de este espectáculo en específico, del camino intelectual que recorrieron sus protagonistas (pertenecientes al grupo Níquel pero también artistas invitados) así como del contexto en el cual se vio enmarcado y de los productos que se desarrollaron a partir del mismo, es que planteamos como objetivo de esta ponencia pensar en la legitimación de la música a través de la historia cercana. Nos interesan los vínculos que se crearon entre lo que se denomina “la primera ola del rock

uruguayo” con una generación intermedia de jóvenes músicos, los cuales se habían formado bajo esta primera influencia en el Río de la Plata pero que a su vez buscaban un camino personal de hacer música y de la legitimación del propio teatro a través de este género musical. Se atenderá además a la intertextualidad que se presenta en este espectáculo como modificación y reelaboración del material original a partir de arreglos musicales vinculados no sólo con el texto sino también con la instrumentación realizadas por “los nuevos” autores y avaladas

¹ Peláez, Fernando, 2003. De las cuevas al Solís. Montevideo: Perro Andaluz

Del '63: el primer disco de Fito Páez, o la enunciación del rock como valor y como moral

Lucas Berone
(SeCyT – Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)
lucasberone@yahoo.com.ar

A principios de la década del ochenta, en Argentina, el rock como discurso social experimentó una serie de transformaciones y adaptaciones fundamentales. Como género, por ejemplo, se desplazó hacia el centro del campo de la música popular; mientras que, hacia su “interior”, se fragmentó en una multiplicidad de corrientes y tendencias que no siempre se reconocerán mutuamente como formando parte del mismo fenómeno o proceso cultural (cf. Díaz). El presente trabajo forma parte de una investigación mayor que busca abordar la enunciación del discurso del rock nacional de esa época –en sus letras, por supuesto, pero también en los registros mediáticos de la palabra de los artistas, los críticos y el público, en los modos de las puestas en escena y en la inscripción diferenciada dentro de ciertas tradiciones musicales–; aunque lo hace a partir de categorías teórico-metodológicas que provienen principalmente del análisis de los discursos políticos (cf. Verón), dado que entendemos que el rock como fenómeno socio-discursivo está asociado, desde su problemático origen en los años sesenta (cf. Alabarces), a ciertos sentidos políticos, de “revolución”, “rebeldía” o “resistencia”.

Son estos sentidos políticos, que pasaron a un primer plano en nuestro país durante la dictadura militar (1976-1982), los que entraron en crisis a partir de los acontecimientos que hemos señalado como propios de los ochenta: la masividad y la fragmentación. En este contexto, nuestra hipótesis sostiene que asistiríamos al despliegue de múltiples y heterogéneas estrategias de enunciación, puestas en juego por los diferentes actores del “movimiento”, con el objeto de volver a definir la situación del rock nacional como discurso social, político y estético al mismo tiempo.

Esta ponencia se sitúa en el marco de esa diversidad enunciativa, en la que nos interesa destacar o diferenciar por el

por los autores originales, atendiendo a su dimensión textual como intertextual.

Para este trabajo hemos utilizado distintas fuentes, entre las que se encuentran los archivos de programas del Teatro Solís, grabaciones editadas, se consultó prensa general y bibliografía especializada y se realizaron entrevistas a artistas intervinientes a partir de las cuales hemos podido recolectar material fotográfico y afiches relacionados con el espectáculo.

Del '63: el primer disco de Fito Páez, o la enunciación del rock como valor y como moral

Lucas Berone
(SeCyT – Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)
lucasberone@yahoo.com.ar

Samba-Exaltação, Samba-Tema e Samba-Enredo: Os caminhos da música de carnaval na cidade de São Paulo durante o século XX.

Bruno Sanches Baronetti
(Universidade de São Paulo – Brasil)
brunobaronetti@yahoo.com.br

A música executada durante o carnaval de rua na cidade de São Paulo passou ao longo do século XX por três momentos distintos. Nas primeiras décadas do século, a principal forma da população pobre e negra se divertir era desfilhar nas ruas em agremiações conhecidas como “cordões” de carnaval. Eles desfilavam com um ritmo chamado marcha-sambada, uma fusão do ritmo da marcha militar europeia – notada, por exemplo, no uso de instrumentos de sopro característicos das bandas militares que iriam se popularizar com as marchinhas de carnaval – com o samba de bumbo, do interior do estado de São Paulo, descrito acima, marcado por uma característica sonoridade grave. Quanto às letras das músicas apresentadas durante os desfiles, estes “cordões” utilizavam músicas próprias, normalmente com oito versos divididos em duas quadras, de autoria de seus integrantes. Estas pequenas marchas ficaram conhecidas como samba-exaltação, justamente pela temática ser de divulgação, entusiasmo e glorificação dos feitos da própria agremiação.

Nos anos 1940, os “cordões” e as primeiras escolas da cidade começaram a introduzir um tema que iria orientar o desfile, podendo ser algum personagem histórico ou mesmo temas da cultura brasileira e africana. Por exemplo, em 1956 a escola Nenê de Vila Matilde trouxe como tema para os desfiles o livro de Gilberto Freyre, Casa Grande e Senzala. Este samba-tema traz a temática da escravidão e do sofrimento da população negra, inaugurando no carnaval paulista uma tradição de enredos de temas ligados às tradições afro-brasileiras, immortalizando o verso “É banzo que negro tem”. O refrão do samba enredo era: “Na casa grande tudo é alegria/ Na casa grande tudo é festa/ Na senzala, negro chora/ chora que nem criança”. Com isso as fantasias, os carros alegóricos e as músicas compostas para o

carnaval passaram a ter um diálogo, formando um conjunto. Em 1968 houve a oficialização dos desfiles dos cordões e escolas de samba pela Prefeitura Municipal da cidade de São Paulo, com esta passando a patrocinar e dar incentivos financeiros para os desfiles. Paralelo a isso, a Prefeitura impôs regras que deveriam ser seguidas pelas escolas de samba para receber estes incentivos, como a obrigatoriedade de se desfilhar com o ritmo do samba e de se adotar um samba-enredo, o que já vinha sendo adotado por algumas escolas. Segundo o regulamento o samba-enredo deveria tratar apenas de fatos históricos de cunho nacional, se consolidando em São Paulo o modelo que já estava presente nos desfiles do Rio de Janeiro desde meados dos anos 1930. A principal diferença entre o samba-tema e o samba-enredo está na simplicidade do primeiro. Ele é composto a partir da ideia ou tema que a escola está apresentando na avenida, como por exemplo, o livro de Gilberto Freyre, ou sobre a cidade de São Paulo, mas sem um compromisso de ser um samba, de cuja letra sai os elementos que estruturam o desfile de uma escola, de acordo com o dado enredo. Também se definiu que os sambas-enredos deveriam passar por uma censura prévia e serem aprovados pela Prefeitura para poderem desfilar. Com isso, as escolas de São Paulo também passaram a utilizar para seus desfiles um samba-enredo caracterizado por melodias solenes, por jogos rítmicos frequentes (às vezes fazendo com que a sílaba tônica não coincida com o acento musical, o que aumenta o efeito da sincopa). Também é caracterizado por letras extensas com muitos versos e por um vocabulário sofisticado, que se afasta definitivamente da linguagem popular e dos sambas de terreiro e de quadra. Passa a ser um tipo de samba feito exclusivamente para ilustrar o enredo que a escola desenvolverá durante o seu desfile.



Simposio I: Originales, versiones, reciclaje, poliestilismo-pastiche y autenticidad

Coordinadores:

Carlos Bonfim (Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos - IHAC/UFBA)
E mail: latitudea@gmail.com
Rua Alagoinhas, 432/22 Edif. Tibiriçá, Rio Vermelho
CEP 41940-620 Salvador - BA, Brasil
Rubén López Cano (Escola Superior de Música de Catalunya)
E mail: lopezcano@yahoo.com
Meridiana 280, 5-2, 08027, Barcelona. España.

La práctica del cover como juego de la cultura: el caso de Gracias a la vida de Violeta Parra.

Dr. Cristián Guerra Rojas
(Universidad de Chile / Pontificia Universidad Católica de Chile)
cristianguerar@gmail.com

Durante 2011 he participado en el proyecto La creación musical chilena desde la Colonia hasta el siglo XXI en la Revista Musical Chilena (Proyecto CONICYT FP10016). El objetivo central de este proyecto ha sido generar un sitio web que incorpore en la forma de separatas electrónicas los escritos sobre la creación musical chilena, tanto del período colonial, como de los siglos XIX, XX y XXI que se han publicado en Revista Musical Chilena desde 1945 hasta el año 2010, como una forma de almacenamiento digital sistemático del registro histórico de la Revista que aumente, por otra parte, el acceso y la visibilidad de esta publicación. En el transcurso de la realización de dicho proyecto, he podido constatar un dato interesante y relevante. La pieza musical chilena con mayor número de referencias en la sección de crónica de esta publicación a partir de 1976, es Gracias a la vida de Violeta Parra. Se trata de una canción que forma parte del canon musical chileno, latinoamericano y, quizás, globalizado, canción sobre la cual se ha escrito mucho desde su aparición fonográfica en el LP Últimas Composiciones de 1966. Este hecho resulta interesante al considerar que Revista Musical Chilena fue concebida en su fundación (1945) como un órgano destinado a promover la música académica de compositores e intérpretes reconocidos en dicho circuito. Y en este caso, resulta

aún más interesante observar que las referencias que aparecen en la fuente mencionada sobre Gracias a la vida no remiten a la versión fonográfica “original” o “canción base” de 1966, sino a versiones, arreglos o covers de ella. A partir de este caso, en esta ponencia quiero mostrar la práctica del cover como uno de los juegos que nuestra cultura lleva a cabo, a partir de las propuestas teóricas de Caillois ampliadas por Mandoki, en el horizonte de una verdadera tradición académica que considera al juego como actividad subyacente y generadora de la cultura en su totalidad, y en la que inscriben Huizinga, Moltmann y, en torno a su vínculo con las prácticas musicales, desde Stravinsky hasta Delalande, desde las reflexiones etimológicas hasta los estudios que han buscado esclarecer su funcionamiento y vinculación con la sociedad. En lo que respecta a Gracias a la vida y sus versiones, pretendo mostrar su relación con el juego de composición musical conocido como tema con variaciones, con el juego de consolidación cultural de un repertorio o canonización musical, y con el juego de competición ideológica en desigualdad de condiciones a través de la actividad musical, que alguien podría calificar como juego musical de resistencia o sometimiento.

Poéticas de la relación: versiones, entre-géneros e intermusicalidad.

Maria Eugenia Dominguez
(Departamento de Antropología.
Universidade Federal de Santa Catarina –UFSC; Brasil.)
eugison@yahoo.com

Este trabajo presenta una reflexión surgida de una investigación sobre las prácticas de un conjunto de músicos que se dedican a los géneros rioplatenses en la ciudad de Buenos Aires. Si bien una parte significativa de las canciones que estos músicos realizan puede clasificarse en los géneros tango, milonga, murga y candombe, la frecuente apropiación de canciones conocidas para elaborar nuevas versiones o arreglos –procedimiento

compositivo muy antiguo en la región- hace que esas cuatro categorías no sean suficientes para describir la gran variedad que se expresa en esta musicalidad. Por un lado, muchas canciones de los repertorios platenses ya recibieron versiones en más de uno de esos géneros. A su vez, en algunos casos las versiones o arreglos también aproximan o ‘fusionan’-para usar la expresión que los músicos generalmente emplean- dos o más

de ellos. De este modo, las sucesivas versiones suelen conducir a las canciones a través de los límites que podríamos establecer entre los géneros que constituyen ese conjunto. No es raro que las sucesivas versiones de una canción transformen lo que antiguamente era un tango en un candombe, o en una milonga-candombe y luego en un tango-murga, transformaciones que recorren caminos diferentes según los casos. El sentido común generalmente asocia los registros más antiguos disponibles de una canción con la condición de originalidad de la misma. Sin embargo, varios estudios ya mostraron que las primeras grabaciones o partituras disponibles de muchas canciones modernas fueron en realidad la apropiación de ‘motivos populares’ o ‘canciones anónimas’ preexistentes, conduciéndonos a pensar la música más como grandes sistemas de transformaciones (Menezes Bastos, 2007) que como una esfera constituida de creaciones autónomas y originales. Esto a pesar de que los músicos (y quienes comentan sus trabajos en los medios) resalten aquellos aspectos que dicen respecto a la originalidad, novedad y autonomía de músicas y artistas, valores característicos de la ideología individualista moderna (Dumont, 2000), oscureciendo los

efectos de las relaciones sociales en la constitución de esos trabajos. Esas canciones editadas, grabadas y difundidas por la radio, en las primeras décadas del siglo XX, adquirieron en ese proceso el estatuto de ‘canción de referencia’, pero esta condición solamente se torna evidente después de que son creadas una o más variantes, arreglos o versiones de aquella ‘canción original’. Subrayando nuestro interés por este tipo de prácticas de apropiación (Schneider, 2006), esta reflexión explora algunos modelos conceptuales que permiten pensar las diferencias que esas transformaciones elaboran más como relaciones que como rupturas o cortes. Para ello compararé aquí los conceptos de intermusicalidad (Monson, 1997), intergéneros (Orozco, 2002), sistema de transformaciones (Menezes Bastos, 2007), in-between genres (Holt, 2008) y dialectical soundings (Madrid, 2010). Partiendo entonces del examen de algunas series de versiones y arreglos registrados entre los músicos rioplatenses presento una reflexión inicial sobre dichos conceptos examinando en qué medida nos conducen a pensar las diferencias como relaciones simbólicamente eficaces –o performativas- en la elaboración de significados y relaciones sociales.

El tratamiento de versiones en grupos de la ciudad de Santa Fe (Argentina) en la década del `80.

López, María Inés
(Instituto Superior de Música. Universidad Nacional del Litoral.)
ma.ineslopez@yahoo.com.ar, milopez@ism.unl.edu.ar

El presente trabajo es una instancia de proyecto CAI+D 2009 de la Universidad Nacional del Litoral “Los géneros en la música popular de la ciudad de Santa Fe. Cruzamientos e hibridaciones durante la década del `80”. Dentro del mismo se han analizado las producciones de los grupos de la ciudad que han incorporado en su música rasgos de distintos géneros y tradiciones musicales con las que se relacionaban. El surgimiento de una música llamada por sus cultores “fusión”, en Santa Fe, tiene un empuje particular con el advenimiento de la democracia en 1983. La efervescencia política y los intentos de búsqueda de identidad, darán lugar a estos procesos creativos, alentados por la existencia de un público proclive a cambios y experimentaciones por parte de los artistas. A principios de los 80’ se producen dos hitos en la escena musical local, que plantearon un espacio para estas músicas: la Alternativa Musical Argentina, y el ciclo del Paraninfo de la UNL. Dentro del proyecto, en sus diversas instancias se han estudiado los cambios sociales gestados en nuestra ciudad a partir de estos espacios y las características estético- musicales de cada uno de los grupos. A través de la realización y procesamiento de entrevistas a los músicos y periodistas y del análisis musical, se han logrado establecer algunos rasgos genéricos que se han contrastado con las denominaciones que cada grupo o los medios le daban a su propuesta. En esta instancia, y luego de haber analizado las composiciones propias de los grupos, abordamos el estudio del tratamiento que realizaron de las versiones de temas de otros autores, comparándolas con el “original”, “versión de referencia” o “versión hegemónica” (López Cano: 2011:1), según el caso. Para esto se ha realizado un relevamiento de versiones de

estos mismos grupos analizados y su relación con las músicas versionadas y se han encontrado diferentes puntos de partida. En algunos casos se trata de músicas que circulan a través de la oralidad y que integran el imaginario de los músicos. En otros, se parte de una versión del autor, que circuló a través de grabaciones. En un tercer caso se realizan arreglos a partir de una partitura escrita por el autor. El abordaje analítico enfoca el aspecto textual, metatextual, paratextual de ambas versiones, según el modelo analítico planteado por Sánchez (2009: 148-149). Dentro del análisis textual (musical y literario) se observa el aspecto rítmico, melódico, armónico, textural, formal, la identificación de rasgos genéricos, y características de la performance. Se plantea además un análisis comparativo de los diversos niveles entre ambas versiones cotejando las conclusiones obtenidas del procesamiento del discurso de los protagonistas (entrevistas) con las conclusiones del análisis musical, con respecto a la manera en que definían sus música y a la presencia de rasgos de diferentes géneros. A su vez, se analizan los diversos grados de cercanía o distancia con la versión tomada como punto de partida y se las ubica temporalmente según sus características en relación a las etapas de los grupos. Este análisis aporta otro enfoque al desarrollado hasta el momento para comprender como influyó la aparición de estas músicas en la creación de espacios alternativos de circulación en los que confluyeron músicos y público. También evidencia la utilización desprejuiciada y experimental de rasgos de diferentes géneros en una escena musical hasta el momento segmentada.

¹ Ver Goldsack, Elina; López, María Inés; Pérez, Hernán “La música de fusión en la ciudad de Santa Fe (Argentina) en la década del `80” Actas del IX Congreso de la IASPM-AL. Montevideo: IASPM-AL y EUM. ISBN 978-9974-98-282-6. 2011. <http://iaspmal.net/ActasIASPMAL2010.pdf>

²Ver Goldsack, “Folklore de proyección, jazz-rock, fusión: diferencias y similitudes en procesos creativos de tres grupos de la ciudad de Santa Fe, argentina” I Congreso Chileno de estudios en música popular. Santiago de Chile, junio de 2011, en vías de publicación en actas.

Música y valor social: la estrategia de selección de géneros musicales en la producción discográfica de la bersuit

ALBRIEU, Nicolás Eduardo
(Universidad Nacional de Córdoba)
nea_albrieu@hotmail.com

En el presente trabajo abordamos la producción discográfica de una banda de rock, la Bersuit Vergarabat, centrándonos en el aspecto de la particular estrategia de selección de géneros musicales que adopta. Se suele destacar, al referirse a este conjunto, el eclecticismo que caracteriza su producción musical, la cual combina una amplia gama de géneros y/o estilos musicales usualmente considerados antagónicos o incompatibles. Nos preguntamos entonces: ¿a qué se debe esa particular combinación de géneros y elementos musicales tan heterogéneos? ¿Se puede acaso encontrar algún tipo de eje o explicación que nos permita comprender esta posición estética? Para responder estas preguntas hemos puesto en práctica un análisis de tipo discursivo centrado en la reconstrucción del dispositivo de enunciación que pone en juego este grupo en su producción musical (enunciador, deixis, mención a otros enunciadores, etc.). Hemos organizado este trabajo en torno a las categorías propuestas por Costa y Mosejko en Lugares del decir. En aquel texto los autores se preocupaban por diferenciar dos modos de existencia del sujeto: por un lado se encuentra el sujeto de la enunciación en tanto construido en y por el texto, el enunciador, y por el otro el agente social que produce el texto. Esta perspectiva de trabajo exige, por lo tanto, la utilización de categorías propias del ámbito del análisis del discurso y herramientas provenientes de la sociología. Asimismo, haremos uso de las categorías desarrolladas por Mijail Bajtín en su descripción del carnaval medieval. Dicho en otros términos, consideramos que la Bersuit desarrolla una estética de carácter

carnavalesco dentro de la cual puede ser comprendida y/o explicada aquella estrategia de selección de géneros que mencionamos, y que este “estilo” puede ser explicado, al mismo tiempo, por la posición que ocupaba la banda en tanto agente social en el campo del rock. Nos proponemos, en suma, analizar el “estilo” desarrollado por la Bersuit a lo largo de su producción tomando en cuenta su inserción en tanto agente social en el sistema de relaciones sociales que componen el campo del rock, tratando a un mismo tiempo de no perder de vista los diferentes soportes materiales involucrados en la construcción de este “estilo” (esto es, teniendo en cuenta los diferentes elementos significantes que se combinan a la hora de producir un disco, como ser los específicamente musicales (géneros, ritmos, etc.), los líricos (letra de las canciones) y los que acompañan a la emisión del disco en tanto objeto-mercancía, es decir, lo que comúnmente se denomina “arte de tapa”). Finalmente, al llegar a la sección de las conclusiones señalamos cómo, dentro de ese marco de heterogeneidad genérica que mencionamos anteriormente, puede identificarse una tendencia a seleccionar géneros considerados “populares” y/o “tradicionales” como estrategia para otorgar un mayor anclaje referencial a las canciones. Este anclaje referencial les permite insertarse en el mercado de una manera diferente a las bandas de rock/pop anglosajonas. Las convierte en un producto más representativo para el público latinoamericano pero, al mismo tiempo, les otorga un rasgo de exotismo para competir a nivel internacional.

¹MOZEJKO, Danuta Teresa y COSTA, Ricardo Lionel; (2002). Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas; Homo Sapiens ediciones; Rosario
²BOURDIEU, Pierre; (1995). Las reglas del arte; Anagrama; Barcelona.

Las resignificaciones sociales de la Cantata Popular Santa María de Iquique a partir de sus distintas versiones.

Karmy, Eileen
(Facultad de Artes, Universidad de Chile).
eileenkarmy@gmail.com

En este trabajo busco abordar las resignificaciones sociales que toma la Cantata Popular Santa María de Iquique a partir de algunas de sus versiones, a partir de una mirada hermenéutica y utilizando herramientas del análisis intertextual.

La Cantata Popular Santa María de Iquique, compuesta por Luis Advis y grabada por Quilapayún en 1970, constituye una de las obras más significativas de la música chilena, estableciendo un importante hito en el desarrollo de la Nueva Canción y estableciendo los cimientos para la conformación del género cantata popular.

El objetivo de este trabajo no es hablar de esta obra en cuanto a su relevancia y aportes, sino que discutir de manera profunda y crítica las significaciones históricamente asignadas a esta obra, que por medio de sus versiones, han ido resignificándose en el tiempo.

Las versiones que tradicionalmente se han realizado sobre esta obra, mantienen el estilo de la versión de Advis y sus significaciones se mantienen en la misma línea. Sin embargo, hay dos versiones que se distancian de manera importante de estas significaciones, cada una con una propuesta sonora, estética y performática diferente, asignándole a la Cantata Popular Santa María nuevas resignificaciones.

Por una parte, encontramos la propuesta de Felo, en su único

disco Felo – Carril (2002) que versiona de manera humorística e irónica la Cantata Popular Santa María de Iquique, estableciendo relaciones intertextuales ricas en significados y proponiendo una particular manera de reinterpretar y analizar esta obra a inicios de los años dos mil.

Por otra parte, encontramos la Cantata Rock (2006) que por medio de su propuesta sonora reversiona la obra de Advis estableciendo importantes relaciones intertextuales y alusiones con otras obras, provenientes de tradiciones musicales distintas la Nueva Canción, que en su tiempo fueron incluso negadas y censuradas por algunos sectores de este movimiento cultural. Revisar brevemente estas dos versiones de la Cantata Popular Santa María de Iquique abre una veta investigativa diferente y necesaria para comprender las resignificaciones de esta obra, especialmente hoy a 40 años de su estreno, cuando el país ha vivido (y sufrido) importantes cambios socioculturales, políticos y económicos. La necesidad de comprender de manera crítica estas resignificaciones ayuda a develar los conceptos de lo popular, lo comprometido y lo político propulsados por la Nueva Canción durante los años en que esta obra se estrenó y que, en muchos casos, han sido tratados y utilizados de manera sesgada provocando intensos gestos de violencia (tanto simbólica como concreta).

Específicamente las dos versiones que trataremos en esta ponencia (Felo y Cantata Rock) – que se escapan al formato tradicional – resignifican esta obra, proponiendo nuevas estrategias de sentido y nuevas maneras de abordar los conceptos propuestos por la Nueva Canción Chilena. Por un lado, el humor y la ironía que propone Felo respecto a esta

obra, abre la posibilidad de reírse de la tragedia y especialmente del canto comprometido, instalado como un mito a partir de las interpretaciones épicas de Quilapayún. Y por otro, los sonidos de la Cantata Rock, difuminan el límite entre dos tradiciones musicales asumidas como opuestas en la época del estreno de la Cantata de Advis.

“Salve Feudalia”: la parodia política en la obra de Les Luthiers

Juliana Guerrero
(UBA-CONICET)
julianaguerrero@gmail.com

Durante el siglo XX el concepto de parodia ha sido objeto de distintos abordajes, fundamentalmente en el campo de la teoría literaria. Uno de los estudios más citado y tal vez más exhaustivo es Palimpsestos de Gérard Genette (1982). Sin embargo, se observa otra línea de trabajo, marcada por una continuidad histórica, que se inaugura con los artículos de los formalistas rusos Viktor Borisovich Shklovski (en Amícola 1996) y Iuri Tiniánov (1921), prosigue con las ideas de Mijail Bajtin (1965) y sus representaciones más actuales son las tesis sobre el tema de Fredric Jameson (1984), Linda Hutcheon (1985) y Elzbieta Sklodowska (1991). Distintos musicólogos, tales como Serge Lacasse (2000), Esti Sheinberg (2000) y Benet Casablancas (2000), han abrevado en estas fuentes teóricas a fin de analizar la parodia en el mundo de la música. Se comprueba, no obstante, que los musicólogos han tenido en cuenta sólo parcialmente los argumentos de los teóricos mencionados. Por tal razón, en este trabajo intento mostrar la necesidad de una profundización en el estudio del concepto de parodia cuando está referida al campo de la música, de modo de incluir conceptualizaciones no consideradas anteriormente en esta disciplina.

Para ello, parto de la hipótesis de que la parodia puede ser entendida como una práctica –definida como una imitación “con diferencia crítica” de un discurso pre-existente– y, en tanto tal, es verificable en las obras del grupo argentino Les Luthiers en torno a la temática política. A lo largo de sus cuarenta años

de trayectoria, Les Luthiers compuso más de 170 obras imbuidas de humor, apelando a la parodia, la sátira y el pastiche. A partir de diferentes temáticas y de múltiples géneros adoptados para provocar situaciones humorísticas, el grupo realizó –en más de una oportunidad– una crítica de los sistemas políticos, sus actores y sus diversos contextos. A saber, uno de sus ejemplos más antiguos, compuesto durante un gobierno de facto, es el remedo de un “noticiero cinematográfico” en el que la burla recae en la designación de los integrantes de un ejército en distintos cargos públicos de una nación apócrifa. Otro ejemplo consiste en una canción patria que Les Luthiers creó años más tarde, a propósito del aniversario de la independencia de esa nación. Asimismo, otra referencia es una obra en la que se pretende –mediante una comisión política– modificar el himno nacional de otro país ficticio y, por último, puede mencionarse un sketch en el que se representa un acto de campaña electoral en un contexto democrático.

A los fines metodológicos, esta ponencia se centra en la “Canción a la independencia de Feudalia (marcha atrás)”, obra compuesta originalmente en 1983 y ampliamente modificada para su espectáculo “Las obras de ayer” de 2002. El análisis abarca distintos niveles pues se examina la música, el texto y la performance. Con ello, se estima alcanzar una explicación más completa de cómo Les Luthiers utiliza la parodia para generar un espectáculo humorístico.

Sobre sub-versiones: risa, canción, cultura

Carlos Bonfim
(Instituto de Humanidades,
Artes e Ciências Porf. Milton Santos - IHAC/UFBA)
latitudea@gmail.com

Antropofagia, calibanismo, fagocitación. Tres categorías que funcionaron en diferentes momentos de la reciente historia cultural latinoamericana como metáforas que se ofrecían como descriptoras / definidoras de un ethos. En común, el hecho de que remiten las tres a modos de relacionarse con repertorios simbólicos heterogéneos. Así, absorber, apropiarse, incorporar, devorar, se constituirían, según tales categorías, como apuestas estéticas y políticas desde las cuales se buscaba pensar – desde diferentes lugares y tiempos - los procesos de contacto entre culturas en la región. En el ámbito de la creación artística, estamos, como se advierte, ante prácticas que guardan estrecha relación con los debates sobre versión, sampling y mash up. En el caso particular de la antropofagia, tal como formulada por

Oswald de Andrade en el Manifiesto Antropófago, publicado en 1927, estaríamos ante prácticas artísticas que podrían definirse como un “acto de consumir bienes simbólicos y transformarlos con una alegre despreocupación y apetito por la autoridad de los discursos europeos.” (JAUREGUI, 2008).

Si, tal como se lee en la convocatoria de este Simposio, la versión actúa también como instrumento de crítica, de ironía, resulta legítimo y fecundo considerar el rol que juega aquí la risa. Forma privilegiada de intervención en la realidad social, la risa no sólo nos proporciona placer, sino que expresa también nuestra percepción de un determinado contexto sociocultural, los juegos de poder y los discursos que los sostienen.

De este modo, en consonancia con el lema convocante del X

Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Rama Latinoamericana, este trabajo toma como referencia un conjunto de prácticas artísticas (musicales, visuales y literarias) que tienen en común el hecho de que producen versiones u obras “originales” en las que se subvierte el sentido original de las obras o hechos de cultura que las inspiraron. Es decir, parto de ejemplos tomados de las obras de los grupos musicales brasileños Língua de Trapo y Premeditando

o Breque, del argentino Diego Capusotto, de los artistas visuales Falco (Ecuador), Nadín Ospina (Colombia) y Nildão/Renatinho (Brasil) y la producción de escritores como Douglas Diegues, bautizada como portuñol salvaje, para indagar sobre los sentidos que se insinúan en estas prácticas artísticas cuando consideradas en conjunto y en su relación con el contexto geocultural en el que se inscriben.

Gregory brothers, autotune e youtube: práticas de sampleamento e reconfiguração das noções de autoria e originalidade musical

Beatriz Polivanov
(Universidade Federal Fluminense –UFF- / Escola Superior de Propaganda e Marketing –ESPM-)
beatriz.polivanov@gmail.com

Lucas Waltenberg
(Universidade Federal Fluminense –UFF-)
lwaltenberg@gmail.com

A indústria musical passa por um importante momento de reconfiguração tanto no que diz respeito ao eixo da produção quanto da distribuição e consumo (PERPÉTUO, 2009), afetados principalmente pelo advento da Internet e, mais especificamente, da web 2.0 (O`REILLY, 2005). Na esfera da produção vemos surgir composições musicais que nos forçam a problematizar noções até então mais rígidas e / ou bem-aceitas de autoria e originalidade musical. Um exemplo é o “grupo” Gregory Brothers, que em 2010 atingiu mais de dez milhões de visualizações da sua música “Bed Intruder Song” no YouTube. Essa música (e todas as outras que também fazem parte da série “The AutoTune News”, que pode ser acessada no canal da banda no YouTube) foram criadas a partir de notícias transmitidas por canais de televisão norte-americanos. Os Gregory Brothers se apropriam do material jornalístico e televisivo e, através de uma série de intervenções de edição de imagem e som, transformam o vídeo original não musical em material audiovisual musical. Um dos procedimentos principais feitos para “musicar” as reportagens é a utilização do AutoTune, através do qual se cria uma melodia para as falas dos sujeitos que fazem parte das matérias jornalísticas.

Algumas das músicas da série foram tão bem recebidas e receberam tantas visualizações no YouTube que passaram a ser vendidas na loja virtual da Apple, iTunes Store, e no caso de “Bed Intruder Song”, tornou-se destaque na lista de mais

vendidos e entrou na lista da Billboard, reconhecido espaço de competitividade musical, disputando visibilidade, inclusive, com artistas do mainstream.

Assim, buscamos lançar luz sobre questões como: como podemos definir quem são os autores dessas produções, uma vez que o material produzido pela banda é feito totalmente a partir de falas de outros sujeitos; a banda tem o direito de comercializar as músicas e não dividir seus lucros com aqueles que “emprestaram” suas vozes ou com as empresas que produziram as matérias jornalísticas originais que foram usadas na criação das músicas (BABWAH, 2010)?

Partimos da hipótese de que essas músicas instauram uma nova fase da indústria fonográfica, diretamente ligada à Internet e a práticas de sampleamento, e na qual as noções de originalidade e autoria precisam ser repensadas (SÁ e DE MARCHI, 2003), de modo a não excluir determinados sujeitos que participam das produções (mesmo sem ter conhecimento prévio das mesmas) por um lado e não impedir o “direito ao remix” por outro. Com base no estudo deste caso concluímos que esses tipos de apropriações, cada vez mais frequentes, poderão se tornar futuramente uma espécie de gênero musical/audiovisual, marcado pela autoria coletiva, pela apropriação de materiais originalmente não musicais e por uma imbricação particular entre imagem e som (uma vez que as músicas da série “The AutoTune News” só fazem sentido de fato enquanto vídeos).

La revancha de Chunga, el tango y la cumbia. Sobre la definición del remix y el uso de los géneros musicales latinoamericanos en la escena de la música electrónica bailable.

María Emilia Greco
(INCIHUSA/CONICET - FayD/UNCUYO)
emilitagrec@gmail.com

En el año 1970 Frank Zappa graba la canción “Chunga’s Revenge” que forma parte de su disco homónimo. En 2001, Gotan Project realiza una versión de este tema en base chill out y con timbres del tango en su disco La Revancha del Tango. Diez años después, en octubre de 2011, la misma productora de Gotan Project (¡Ya basta! Records) lanza un disco titulado La Revancha en cumbia, donde se presentan remixes de los temas del disco del 2001 por músicos pertenecientes a la escena de la música electrónica actual. El músico Axel Frierger es el autor del remix sobre “Chunga’s Revenge”, donde la melodía de Zappa confundida en timbre de bandoneón es mezclado con ritmos, claves y timbres de cumbia.

Dentro de un proyecto mayor, que indaga el rol de las prácticas musicales y las nuevas tecnologías emergentes en los procesos de identificaciones sociales en contextos de globalización, nos proponemos analizar este caso en particular preguntándonos sobre la definición del remix como procedimiento de creación, la relación entre “original” y remix, pero también por la alusión dentro de la escena de la música electrónica bailable a géneros musicales de fuerte carga identitaria local o nacional: ¿qué aspectos relacionados con géneros como el tango o la cumbia están presentes y cuáles se eluden en las propuestas de Gotan Project y Axel Krieger? ¿Con qué objetivo se utilizan esas referencias? ¿A quiénes interpelan esos remix o versiones?

Tomamos para nuestro trabajo la definición de remix de E. Navas (2010), quien considera que, en general, se trata de una reinterpretación de una canción pre-existente, donde el “aura” del original es dominante en la versión remixada. El autor asegura que esta generalidad es puesta en duda por varios casos particulares de remixes, y es por eso que propone una clasificación del remix según su vinculación con el original. Basándose en Navas, R. López Cano (2010) indica que puede de alguna manera, un remix trata de “expandir cuantitativa o cualitativamente, las características de un tema musical”. Proponemos cruzar estas definiciones y clasificaciones con el concepto de estilo musical, considerando que un remix puede informarnos más del particular estilo de un músico, que del “original” al que remixa. A su vez, basándonos en A. Bennett (2000) y A. Madrid (2008), consideramos que el análisis del estilo musical asociado con una determinada escena musical, puede ofrecer claves para comprender los procesos de identificación social individual y colectiva. Es por eso que para este trabajo se analizan y comparan las canciones mencionadas, con un énfasis especial en los géneros musicales que se citan o aluden, los ritmos y timbres que se utilizan; pero además se propone rastrear en el discurso de los músicos las razones de estos usos, así como también las asociaciones y significados que los oyentes y usuarios realizan y comparten.

O autor no mundo digital: algumas questões de ordem analógica.

SYDENSTRICKER, Iara.
(Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia)
iarasyd.audiovisual@gmail.com

A tecnologia digital dos meios de comunicação vem impulsionando grande flexibilização da produção artística - especialmente nos campos da música e do audiovisual –, incrementando o surgimento de tipos e números de plataformas de exibição, estimulando a demanda pelos chamados conteúdos e estabelecendo significativa tensão entre criadores e consumidores. Nesse contexto, vem se discutindo a noção de autoria.

De modo geral reivindica-se, por um lado, a liberação, em maior ou menor grau, dos direitos autorais em nome do livre acesso ao chamado patrimônio cultural da humanidade. Emergem, em defesa desse princípio, especialistas a proclamarem o sacrifício do reconhecimento do trabalho intelectual de criação em prol do bem comum, como afirmam obras do reconhecido jurista José de Oliveira Ascensão (2011).

Outros estudiosos do tema defendem a propriedade intelectual como fruto do trabalho do autor, merecedor de reconhecimento material e simbólico. Para esses, existe uma clara tendência à valorização da ordem econômica em detrimento dos direitos do autor, tendo como base uma equivocada associação entre Direito Autoral e Direito de Propriedade baseada na equiparação entre o Código do Consumidor - que garante seus direitos frente a produtos que adquire – e a Lei de Direitos Autorais, mesclando, assim, campos distintos para a defesa de direitos distintos (CHINELATO, 2011). Ademais, para esses, não é o autor o agente a custear o acesso à Cultura, senão outras instâncias, como o Estado ou corporações empresariais - a exemplo de portais eletrônicos interessados no livre uso de obras autorais para colocá-las à disposição do público, menos em prol da

democratização do acesso ao patrimônio da humanidade e mais incisivamente com o objetivo de ampliar suas cartelas de consumidores. Interessadas em reduzir conquistas alcançadas em torno dos Direitos Autorais, tais empresas constituem-se no que denominamos midiafúndios, territórios virtuais de armazenamento, troca, venda e circulação de informações, alvos de disputas por sua ocupação, consumo e visibilidade.

À crescente ânsia por consumo em âmbito digital, parece corresponder uma idéia de que a tecnologia seria capaz de dilatar para além de limites razoáveis nossa capacidade de fruição e entendimento intelectual. Nessa suposta utopia digital, contudo, corre-se o risco de demolirmos o espaço do autor-criador até agora erguido. Dispondo de já amplos e cada dia mais engordados arsenais de informações, consumimos, arquivamos e modificamos mais conteúdo do que de fato somos capazes de digerir, incorrendo numa espécie de quinto pecado capital digital. Programas de música e audiovisuais realizados a partir de matéria-prima original transformam-se, no mais das vezes, em fugazes atrações constantemente substituídas por novas postagens e downloads em incessante e veloz circulação. Copiar, versionar, samplear, mashuppear, remixar, reciclar, pastichar e outras ações similares tornam-se, nesse contexto, estratégias destinadas ao abastecimento de um insaciável universo de conteúdos digitais em expansão proporcional à velocidade das inovações tecnológicas, desafiando pesquisadores e estudos voltados para o mapeamento de tipos de obras em circulação (LÓPEZ CANO, 2010).

Quais conteúdos queremos produzir exatamente? Para que, para quem e por que? Onde é captada a matéria-prima que

alimenta sua circulação? Sabemos, podemos ou queremos reconhecer o autor-criador nesse universo digital? E por que não reconhecê-lo?

Para concluir, e a título de provocação, perguntamos até que ponto a defesa por uma irrestrita flexibilização do acesso às obras autorais não estaria acobertando um (mal) dissimulado

ressentimento para com o autor que, ao fim e ao cabo, concorre para submeter o trabalho intelectual a uma gulosa e ávida sociedade consumidora de conteúdos. Afinal, como já disse Cacilda Becker, não há justiça em querer tirar do criador a única coisa que tem para vender: sua arte.

Simposio II: Estudos Interdisciplinares sobre Rock e Metal na América Latina

Coordinadores:

Cláudia Azevedo – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO Rua Gal. Venâncio Flores, 580/101, Leblon, Rio de Janeiro/RJ, CEP: 22441-090 – Brasil
clazev2005@hotmail.com

Jorge Cardoso Filho – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, UESB Rua Pastor Arthur Freire 585, apt 302. CEP 45028-738 Vitória da Conquista – Bahia – Brasil
cardosofilho.jorge@gmail.com

Liliana Gonzalez Moreno - Centro de Investigación de la Música Cubana Calzada 10 de octubre, n. 1269, apto 5, entre Carmen y Vista Alegre. Víbora, 10 de octubre. Ciudad de La Habana, Cuba.
lgmoreno@cubarte.cult.cu

A utilização da História como temática para canções populares: caso do Heavy Metal.

Iverson Poletto dos SANTOS.
(Doutorando em História Social – USP
Secretaria Estadual da Educação de São Paulo)
poletto.i@ig.com.br

O objetivo deste artigo não é analisar o porquê da utilização de temas históricos nas canções, o que ultrapassaria o alcance deste trabalho e também deste ramo das ciências humanas, mas sim como o objeto História é tratado pelos compositores deste gênero musical na construção de suas obras. Em pesquisa em vários álbuns de bandas de heavy metal foi observado que esta utilização se dá de três formas diferentes: i) citação de grandes heróis ou personagens, geralmente grandes chefes guerreiros, sendo feita uma pequena biografia do personagem homenageado; ii) temas históricos como fonte as grandes épocas que a História se divide, como a Idade Média, por exemplo, utilizando a cavalaria como meio para expressar sua capacidade artística e, ou acontecimentos significativos como a II Grande Guerra e também iii) povos da Antiguidade como fonte de inspiração para canções, álbuns e nomes das bandas.

A intenção de muitos autores é a de contar uma história com personagens ou fatos históricos como pano de fundo. O tema escolhido pode ser muito conhecido ou quase desconhecido, mas tem que ter componentes de força, grandes feitos heróicos e poder compartilhando as características sonoras do estilo musical onde são priorizados a força e o poder sonoro. Como método de trabalho somente álbuns gravados por

gravadoras oficiais ou independentes serão analisados por serem, neste caso específico, as provas documentais. Canções contidas em gravações não oficiais, como, por exemplo, em fitas ou cds de demonstração não poderão ser citadas, pois não há como comprovar o respectivo registro de lançamento e outras informações como ano da obra. As canções em inglês, por ser o idioma predominante no gênero, e em português, para ilustrar a extensão da temática e o alcance do movimento serão preferidas também como um limite deste trabalho devido ao grande número de bandas que cantam em outros idiomas, tornando impossível o acompanhamento. As fontes, ou seja, as músicas são muito numerosas e, por isso, a citação de todas as músicas que têm temas históricos com fonte ou que utilizam apenas partes, ou citações, se torna impossível. Mas o que tencionam os autores a utilizar a História como matéria-prima para suas músicas? É uma questão que não tem resposta fácil, mas em termos gerais pode-se dizer há duas intenções: a primeira é a de contar uma história, ou seja, não há no autor juízo de valor ou implicações morais. Há apenas a intenção de contar sobre um personagem ou um fato desinteressadamente, por mera curiosidade sobre o assunto. Para Paul Veyne (1979) o conhecimento da História é movido por pura curiosidade, por interesse pelo conhecimento e

não para utilizar o passado como um modo para explicar o mundo no presente. O conhecimento é movido pelo próprio conhecimento.

A segunda intenção é a de utilizar a História como ensinamento ou aviso para as gerações futuras, para isso o autor demonstra que ela pode se repetir e que é, ou não, seu desejo que isto aconteça. Nestes casos é comum encontrar juízos de valor, o autor coloca explicitamente sua opinião sobre o assunto ou sobre o personagem focado. Sendo assim, distancia-se do método científico, mas que também não é de seu interesse. Neste caso o autor procura usar o conhecimento histórico com propósitos ideológicos, quaisquer que sejam eles. É uma História pessoal, com objetividade.

Com a Escola dos Annales veio uma nova forma de aproveitamento das fontes históricas, ou de outra forma, uma ampliação do que pode ser considerado como fonte histórica. Igualmente, há uma modificação no modo de ver a História, que passava a ser uma ciência humana utilizando-se das ferramentas e do auxílio de outras ciências humanas, como a geografia, a antropologia e a economia, por exemplo. Os fenômenos de massa passam a ser o objeto de estudo.

Para Marc Bloch (2001) existem várias vezes que falam sobre o passado, porém a voz do historiador é a voz do profissional. Pode-se conhecer o passado de diversas maneiras, mas a forma do historiador é a do conhecimento científico.

Fraginals (FRAGINALS, 1983, 11-2) ao criticar a Nova História, justifica-se dizendo que os livros dos historiadores profissionais são proporcionalmente menos lidos à medida que ficam mais acadêmicos, dando lugar a uma História que pode ser feita não somente pelos profissionais e a sua orientação científica que não os permite emitir opiniões sobre o que escrevem, mas somente pelo que pode ser provado documentalmente. Para ele, a História só tem validade quando é apaixonada e alucinante. As bandas, assim, cumprem uma função esquecida tentam suprir este elo que falta entre a academia e os mais jovens, que são uma parte do seu público.

Este contar a História, que na opinião de Marilena Chauí, era parte da função dos velhos nas sociedades antigas como os guardiões do passado. Para ela eles são o ponto onde o passado se conserva e passado se prepara. Ou ainda recuperando para o cronista seu papel na sociedade.

Por uma história social do heavy metal na amazônia: o caso de belém do pará

Bernard Arthur Silva da Silva
(UFPA)

barthursilva@yahoo.com.br
Franknaldo Silva de Oliveira
(UFPA)

franknaldo_cs@yahoo.com.br

Este trabalho foi pensado e elaborado com o objetivo de demonstrar que um dos gêneros musicais originários do Rock, o Heavy Metal, teve uma intensa produção musical e cultural na cidade de Belém, inclusive por ter gerado a primeira banda de Heavy Metal da América do Sul, Stress, durante o começo dos anos 80, envolvendo vários atores históricos e sociais, em um conjunto de vias de comunicação específicas e segmentadas do público ouvinte e, produtor desse gênero musical. A sua construção se baseou em uma pesquisa empírica de pessoas que viveram e experimentaram a produção do Heavy Metal, tais como músicos, produtores, radialistas, e público em geral, além do uso de fontes escritas como revistas especializadas em Rock e Heavy Metal, “fanzines”, jornais locais (O Liberal, Diário do Pará e A Província do Pará), letras das músicas produzidas pelas bandas, fotos dos integrantes das bandas e as capas e as contra – capas dos álbuns das bandas. A justificativa dele se centra no “estigma” (Goffman, 1988) com que o Heavy Metal enfrenta na sociedade e nos grandes meios de comunicação, esclarecendo um significado em contraposição à uma ótica preestabelecida gerada em grande parte devido à transformação de símbolos considerados sagrados (Geertz, 1989) para determinadas

religiões, em convenções artísticas, (Wagner, 1981) muitas vezes positivadas e colocadas como construídas. As noções de “performance” (Cardoso Filho, 2005) e “fonte oral” (Voldman, 1992), sentidas em tal mundo artístico, podem possibilitar tal explicação.

A sociabilidade e os seus aspectos diversos não fogem a essa “comunidade metálica” específica (Janotti Júnior, 2004). E como a questão aqui exposta é de um determinado grupo que se organiza pelo ato de escutar música e a partir disso, torna esse evento um modelo de vida, e como afirma Certeau (1995), considerando que toda atividade humana pode ser cultura, mas ela não o é necessariamente ou, não é forçosamente reconhecida como tal, pois, “para que haja cultura, não basta ser autor das práticas sociais; é preciso que essas práticas sociais tenham significado para aquele que as realiza”. Tais ações pairavam por lugares como Praça da República, Teatro Experimental Waldemar Henrique, Bar Celeste, Bar do Mauro, Shock Disco Club, Bar do Barriga, Vila Líder e Feira do Açaí. O conceito de Becker sobre as “carreiras desviantes” (Becker, 2008), presentes nos personagens que constroem a música pesada como gênero musical na Amazônia, contribui para uma melhor análise do Heavy Metal amazônico e latinoamericano.

O show como um ritual. Socialidade e estética do underground do metal extremo no brasil.

Leonardo Carbonieri Campoy.
(Doutorando no Programa de PósGraduação
em Sociologia e Antropologia
da Universidade Federal do Rio de Janeiro)
leocampoy@gmail.com

Para quem não está familiarizado com o heavy metal, a realidade deste gênero musical pode ser descrita de maneira muito semelhante aquela com a qual o senso comum entende a indústria fonográfica: um produto feito para gerar lucro. As gravações, a produção dos lançamentos, a organização das turnês e até mesmo as roupas, cabelos e adereços dos artistas, todas essas ações e muitas outras seriam feitas com esmero para resultar em um produto capaz de gerar dividendos. Desse modo, o heavy metal seria uma profissão, uma atividade para a qual produtores, proprietários de gravadoras e principalmente músicos se dedicariam por que, entre outras razões, dela tiram seu sustento e crescimento financeiros.

Essa descrição não é ingênua tão pouco descabida. Afinal, por mais que a proliferação de gêneros de heavy metal e a disseminação da troca de arquivos de música pela internet tenham solapado as chances de uma banda se tornar extremamente famosa, realizando turnês enormes e vendendo milhões de cópias de suas gravações, várias bandas, bem como seus produtores, vivem profissionalmente do heavy metal. Porém, essa descrição deixa de perceber que a realidade do heavy metal vai bem além da sua profissionalização. É preciso reconhecer que, para além da indústria fonográfica, mais ou menos distante de estúdios, palcos e lojas profissionais, para além até mesmo dos debates acerca das transformações no mercado de música que a internet estaria causando, o heavy metal floresce profusamente. É simplesmente incontável o número de bandas que fazem heavy metal, ou seja, que compõem, gravam, distribuem e apresentam as diversas vertentes deste estilo musical de maneira amadora. Essa é uma das constatações que minha pesquisa sobre o underground do metal extremo no Brasil me permitiu fazer. Entre 2004 e 2008, pude acompanhar uma série de bandas por todo o território brasileiro que faziam heavy metal de forma amadora e independente, ou seja, financiando todas suas

atividades relacionadas à música. Impressionou-me o fato de que, longe de estarem interessados em se transformarem em profissionais em algum momento vindouro de suas carreiras, essas bandas faziam um discurso bastante contundente de se manterem independentes, de se manterem, como gostavam de afirmar, underground. O que os motiva a não se profissionalizarem? Quais são seus interesses em não fazerem parte daquilo que chamavam de mainstream? Procurei contextualizar e elucidar essas e outras perguntas na minha dissertação de mestrado defendida em 2008, no programa de pósgraduação em sociologia e antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Para compreender de maneira antropológica o que anima as práticas de produção e audição de metal extremo no underground brasileiro, uma análise etnográfica do momento do show foi fundamental. Na minha dissertação, procurei entender como o show oferece um momento de vivência de todas as ideias e percepções que as bandas de metal extremo nutrem pelo underground.

Deste modo, proponho apresentar neste simpósio sobre rock e metal na América Latina um aprofundamento das minhas reflexões sobre o show do underground do metal extremo brasileiro concebendo como um ritual. Acompanhando a tradição antropológica de compreensão do ritual como um momento de deslocamento do cotidiano no qual se constituem, como define Michel Leiris, “lugares onde o homem tangencia o mundo e a si mesmo”, quero oferecer uma leitura do show como um evento em que as ambições estéticas do metal extremo, dramatizadas em forma de música ao vivo, se realizam momentaneamente e, assim, conferem legitimidade aos discursos críticos que sustentam o underground. Portanto, uma leitura do show como um momento em que as relações sociais do underground e a estética do metal extremo se sintonizam reciprocamente.

Scum. Esgotamento, transcendência e revitalização do heavy metal.

Fabrcício SILVEIRA.
(Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS,
Programa de PósGraduação em Ciências da Comunicação)
fabricios@unisinos.br

Valendose de alguns estudos sobre a particular conformação do heavy metal como gênero musical (Janotti Jr., 2003, 2004; Cardoso Filho, 2008), mas sem desconsiderar também aspectos extramusicais, da ordem das ritualidades, dos afetos e dos vínculos simbólicos construídos em torno da fruição e do consumo da música, o artigo dedicase ao exame de um caso significativo: o álbum Scum, lançado em 1987 pelo conjunto

inglês Napalm Death. Scum exerceu considerável impacto sobre as normatizações do gênero, sendo hoje aceito como um clássico indiscutível do heavy metal contemporâneo. Suas implicações foram múltiplas, indo da radicalização à revisão do gênero, passando por sua quase completa negação ou então hibridizando, fundindo a outras formas musicais (afins e aproximáveis), tais

o punk rock e a noisemusic.

Scum, portanto, é um objeto empírico curioso, situado numa espécie de “ponto de virada”, demarcando, historicamente, tanto um certo esgotamento quanto uma intensa capacidade de revitalização do heavy metal. Como tal, serve muito bem para entendermos a força estética (a captura e o apelo estéticos), as disposições materiais e uma série de dinâmicas (sóciomidiáticas, inventivas, pulsionais, ...) da música jovem na atualidade.

O artigo irá movimentarse no horizonte da Teoria das Materialidades da Comunicação e das Estéticas da Comunicação (tendo, em ambos os casos, o nome de Hans Ulrich Gumbrecht [2004] como uma referência importante [não a única, claro]). Metodologicamente, a intenção é focarse no caso específico – o álbum, apenas –, descrevendo e submetendo à análise o tipo de experiência sonora que propõe (compreendida aí a natureza medial do registro: os recursos de gravação, as técnicas de execução musical e o modo de instrumentação experimentados), o teor das composições e a

Doncellas de acero criollo: Discursos y significaciones entre fanáticas chilenas del Metal.

Alex Zapata Romero
(Universidades Academia de Humanismo Cristiano y ARCIS.
Miembro de ASEMPCH -Asociación chilena de estudios en música popular)
eddiezapata@hotmail.com

El rock en general y muy particularmente el Heavy Metal junto a sus derivados más extremos, han sido considerados como expresiones musicales y socioculturales monopolizadas por “machos”. Si bien es cierto que dentro del público o consumidor de este género, el componente femenino ha escaseado, no es menos cierto que aunque en número inconfundiblemente menor desde su llegada en los años ochenta del siglo pasado hasta la actualidad, han existido seguidoras y “practicantes” tanto de la música como de los diversos ritos asociados a ella. Dilucidar los sentidos individuales que ellas le dan a su gusto musical y las prácticas ligadas a su escucha y/o consumo serán los propósitos fundamentales de este ejercicio. No obstante también se proyecta constatar las diferencias en el consumo musical y otras producciones culturales ligadas a él como por ejemplo la vestimenta, la participación en los recitales, los modos de escucha, la productividad ligada al estilo, roles entre otras cosas por parte de las mujeres, y además se propone analizar el proceso receptivo del “Metal” apelando a la distinción de género (sexo) pero también a la diversidad de estilos dentro de esta corriente musical rockera. Para llevarlo a cabo se analizaran los casos de tres fanáticas; una que haya iniciado su “militancia metalera” durante la década de los ochenta, otra durante el transcurso de los años noventa y finalmente una para los años que van del presente siglo XXI especialmente en el último lustro. La información discursiva de las protagonistas será recogida mediante la técnica de la “entrevista en profundidad” en números que podrán variar caso a caso de acuerdo a la cobertura que cada una le de al guión previamente confeccionado a la realización de la misma. También se utilizara la técnica de “observación participante” en la asistencia a recitales del estilo para la contrastar la información entregada por nuestras informantes en lo relativo al “comportamiento” y /o vivencias dentro de esa experiencia socio musical.

particular expresividad gráfica dos quais se vale.

Vale reconhecer, adicionalmente, a importância que irá adquirir, para o desenvolvimento geral da argumentação, um conjunto bastante pontual de materiais de apoio (os filmes listados abaixo). Dentre eles, podemos incluir também, como fonte de contextualizações, como fonte de informações sóciohistóricas, o livro de Albert Mudrian, Eligiendo Muerte. La improbable historia del death metal y grindcore (2009). Assim, lidando com estes materiais, dentro destes enquadramentos epistêmicos, esperamos poder evidenciar como determinados agenciamentos técnicos, materiais, técnomidiáticos, produzem determinados efeitos estéticos, capazes de exercer forte incidência sobre o gênero (suas determinações, sua circulação e sua historicidade). A discussão irá inserirse no contexto do projeto de investigação “Sonoridades Extremas”, que desenvolvemos junto ao Programa de PósGraduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, em São Leopoldo – RS.

Las principales hipótesis que se intentarán demostrar son: 1) que existirían diferencias en la construcción de sentido en torno al consumo de música y otras producciones culturales ligadas a él dependiendo del género. 2) Las metaleras sufren o han sufrido discriminación o incomprensión por razones que sobrepasan los estrictamente musical y tienen relación con la imagen social hegemónica sobre lo femenino y como este “desenaja” con la actitudes y actuaciones de estas metaleras. 3) En el segmento femenino existiría una mayor tolerancia a los distintos estilos o subgéneros dentro del Heavy Metal 4) entre las fanáticas estudiadas existirán diferencias dependiendo del momento temporal que ellas iniciaron su gusto por el “Metal” 5) En relación a esto último un elemento central estaría dado por los cambios en los patrones de producción difusión y consumo de la música popular en general y específicamente dentro del Metal 6) Detrás de su gusto o preferencia por este género rockero se encontraría la elaboración y búsqueda de cierta estética sonora, que rompería con esa imagen prefabricada que sitúa el gusto femenino por bandas de rock como consecuencia de la atracción por imagen física de los músicos de las respectivas bandas 7) La “corporización” o sea la traducción somática de la escucha musical o como están “viven” un concierto de Metal sería distinto de lo experimentado por los hombres. 8) Existirían elementos en el discurso de las informantes que nos permitiría sostener la existencia de prácticas contraculturales derivadas de su militancia metalera.

Para finalizar creemos necesario sostener que el enfoque guía de este ejercicio brota de la llamada “historia oral” de ahí la importancia que se le concederá a los discursos construidos por las propias informantes por sobre otras fuentes secundarias. No obstante el apoyo bibliográfico utilizado corresponde a los estudios que a continuación se enuncian.

War for Territory: um protocolo de análise mediática das cenas de heavy metal brasileiras através dos aspectos sonoros do rock pesado e da crítica cultural

Jeder Silveira Janotti Junior.
(Universidade Federal de Pernambuco e
Universidade Federal de Alagoas
jederjr@gmail.com

Este artigo propõe a construção de um protocolo analítico das cenas de heavy metal brasileiras (através da compreensão das proposições em camadas das chamadas cena brasileira metal e suas diversas materializações nos tecidos urbanos) centrado na articulação de 5 (cinco) elementos para a compreensão dos processos estéticos e midáticos que envolvem o consumo de heavy metal atual: cena musical, experiência estética, mediatização, crítica cultural e sonoridade. Na verdade, a separação dessas instâncias só acontece para fins analíticos, uma vez que há o pressuposto de que é a partir da interrelação entre essas camadas de consumo da música que é possível propor uma análise comunicacional dos julgamentos de valor e das práticas comunicacionais que envolvem a música no mundo contemporâneo. A idéia de mediatização perpassa a rede que une de maneira hierárquica a afirmação das cenas musicais

Fanzines cubanos de rock: apuntes históricos, teóricos y análisis de sus discursos.

Liliana González Moreno
(Centro de investigación y desarrollo de la música cubana
-CIDMUC-/ Agencia Cubana de Rock
lgmoreno@cubarte.cult.cu

La propuesta se centra en el análisis de los discursos de una serie (incompleta) de Fanzines cubanos de rock, producidos en el período de 1996 a 2008, en diversas zonas del país; discute sobre apuntes históricos y teóricos generados en torno a ellos desde la escena local y conduce a una valoración crítica acerca de la relevancia de este tipo de documentación en los estudios de música popular, específicamente de la escena musical roquera local. Se trata de un abordaje académico de la producción empírica sobre rock, generadora y promotora de un conjunto de subjetividades identitarias poco estudiadas. El criterio de selección de los fanzines, respondió a sus posibilidades de localización (rastreo y digitalización para su uso) ya que se trata de una publicación no oficial, de distribución alternativa, cuya tirada, frecuencia de salida y lugares de acceso es irregular y no ha sido interés de ninguna institución su conservación íntegra (ni parcial). Dado que la cantidad y diversidad de estos materiales es aun no cuantificable, nuestro interés primario fue generar conclusiones problemáticas (históricas, teóricas y metodológicas) que dieran paso a interrogantes puntuales. Entre los principales cuestionamientos, desde el caso cubano, se encuentran: ¿qué imaginarios recrean y construyen los fanzines de rock, De qué manera este tipo de publicación interviene en las construcciones históricas del género musical? Qué aspectos condicionan su valoración como posible relato en la historiografía musical cubana y en los estudios sobre

como lugares diferenciados para a vivência de experiências que são nomeadas (e modeladas) pela crítica de música. Assim, a articulação entre julgamentos de valor e o papel autoreflexivo da crítica servem de base para o reconhecimento de experiências estéticas atreladas a gêneros musicais e sua conformação nas cenas. A análise da crítica pressupõe que o entorno comunicacional ao redor da música incorpora como parte de um mesmo processo comunicacional fruição estética e lógicas de mercado. Essa configuração antes de representar uma diminuição do valor estético do heavy metal mostra que a permanência da idéia de “autonomia” dos produtos estéticos na cultura midiática só pode ser pensada de forma relativa e atrelado à materialização das sonoridades em diferentes tecidos urbanos e articulações culturais.

identidades locales?

Asimismo, el análisis propone argumentos para acercarnos a las formas de construcción local (apropiación-resignificación) de los referentes musicales del rock en la Isla y sus tendencias estilísticas, y alude a procesos o acontecimientos que lo han determinado.

Valorar el rock en Cuba, conduce a abordarlo desde la perspectiva de la oralidad y desarrollo de una tradición dinámica, pero también empírica y cosmopolita. Si bien los fanzines no abordan disquisiciones teóricopráctico, si articulan un circuito de información y problemáticas sobre la actualización de tendencias y estilos roqueros, más bien metaleros.

A pesar de los intentos de profesionalizar el género en el país y entamar una ruptura con los estereotipos que oficial e históricamente lo significaron, el rock (visto en Cuba desde la generalidad y no como disquisición estilística que solo tiene lugar entre las bandas) es un género invisibilizado por la academia y prácticamente omitido de las prácticas de investigación de los musicólogos. Se encuentra ausente del contenido de los programas de estudio de la música, tanto en las asignaturas históricas, prácticas, como analíticas. Sin embargo, diagnósticos de desarrollo musical, aplicados a jóvenes, conducen a importantes hipótesis en torno a su práctica que problematizan sobre la influencia del rock (clásico y metal) en la formación de nuevas identidades musicales cubanas.

El análisis del discurso de los fanzines permitirá una lectura de los aspectos de la escena metalera underground, que estos actores y agentes sociales activos privilegian; pondremos a dialogar estos resultados con la experiencia musical y de difusión del género en Cuba, y el comportamiento del resto

de los componentes que conforman esta escena musical. Esta propuesta, forma parte del proceso de investigación cartográfica del rock en Cuba, desarrollado por la autora en el CIDMUC y pone énfasis en la conformación de su metodología de análisis y el abordaje teórico.

Experiências estéticas com o Rock.

Jorge CARDOSO FILHO
(Centro de Artes, Humanidades e Letras da
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
PósGraduação em Comunicação e Cutura Contemporâneas,
Universidade Federal da Bahia)
cardosofilho.jorge@gmail.com

O trabalho apresenta procedimentos metodológicos para apreender a experiência estética com a música a partir da análise de dois álbuns clássicos da música brasileira: *Sevagem?*, lançado em 1986 (EMI), pela banda Paralamas do Sucesso e *Acabou Chorare*, lançado em 1972 (Som Livre), da banda Novos Baianos.

O ano de 1986 foi especial para os ouvintes do chamado BRock. Álbuns como *Cabeça Dinossauro*, da banda Titãs, *Rádio Pirata*, da banda RPM e *Dois*, da banda Legião Urbana foram também lançados e, ainda hoje, são considerados alguns dos melhores álbuns da música brasileira. Em janeiro de 1986, a ditadura militar brasileira havia chegado ao fim e aberto um horizonte para a cultura juvenil. Neste contexto, *Selvagem?* revelase uma expressão emblemática dessa época, não só por causa de influências políticas, mas principalmente por causa de suas origens estéticas e musicais. O contato com artistas africanos, como Manu Dibango, Uhuru e Aswad Preto e brasileiros como Gilberto Gil e Gerônimo, foi crucial no processo de produção e experiência com *Selvagem?*. A experiência estética com este álbum está, portanto, ligado à interação de sons africanos e brasileiros e do contexto cultural e político do Brasil.

Acabou Chorare, a seu modo, expressa alguns dos aspectos multifacetados da música brasileira popular nos anos 70 MPB, tropicalismo e rock. Foi gravado durante o período mais forte da ditadura brasileira, por causa das conseqüências da Ato Institucional 05, que censurou a autoexpressão nos meios de comunicação e artes e “perseguiu” intelectuais e artistas de esquerda. Os anos setenta foram os anos em que o movimento tropicalista, de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes, Tom Zé, entre outros, teve grande influência. *Acabou Chorare* pode ser visto como um álbum que tinha influências de diferentes

gêneros da música popular e que interagiu com um rico ambiente artístico e cultural. Os procedimentos metodológicos apresentados pelo artigo se fundamentam em três conceitos-chaves: o primeiro é o de mediação, proposto pelo teórico latinoamericano Jesús MartínBarbero (2001). Segundo essa proposição, há diferentes formas de mediação na relação dos sujeitos com os objetos do mundo; tais como institucionalidades, tecnicidades, socialidades e ritualidades e cada uma delas interfere no modo como determinada relação se estabelece. Esse conceito permite analisar a experiência estética a partir dos variados processos que compõem a vida cotidiana. O segundo conceito é o de materialidade, cuja proposição remonta aos escritos de Hans UlrichGumbrecht (2004) e Friedrich Kittler (1990), e aponta para a necessidade de aprofundar o estudo das formas de expressão de determinadas práticas a fim de reintroduzir a dimensão sensível e os efeitos de choque produzidos pelos materiais expressivos empregados na dimensão analítica. Por fim, o terceiro conceito é o de experiência, como entendido por John Dewey (2005), uma forma de interação entre ambientes e criaturas que pode desenvolver uma dinâmica particular e tornarse estética.

Como conclusões, o artigo mostra diferentes tipos de experiência estética oferecida por estes dois álbuns. Aponta também uma herança do Movimento Antropofágico de Oswald de Andrade (Modernismo Brasileiro), que propunha a construção de algo novo a partir das influências de artistas estrangeiros (comendo todas as influências e regurgitando algo diferente). Podese ver este mesmo objetivo, quando examinase possíveis experiências estéticas com *Selvagem?* e *Acabou Chorare*.

Nadja Vladi.
(Faculdade Social da Bahia. UFBA)
nadjavladi@gmail.com

A partir do estudo das práticas culturais da música popular massiva, especificamente do indie *rock*¹, percebemos que uma comunidade de conhecimento (FRITH, 1996), formada

por músicos, produtores, críticos e fãs, classifica determinadas sonoridades como o “gênero” indie rock. Identificar o rótulo de uma canção significa responder às questões sobre

consumo, produção e gosto. “É através dos gêneros que nós experimentamos a música” (FRITH, 1996, p. 95). Partimos da perspectiva da utilização por estes atores sociais do termo gênero para entender as implicações sociais e ideológicas deste uso no processo de comunicação da música. Percebemos que os discursos de críticos, fãs e músicos revelam um complexo processo de partilha de experiências, valores e lógicas e, portanto, permitem observar as disputas específicas sobre autonomia criativa e estratégias de mercado do que essa comunidade de conhecimento entende por indie rock. Ao rotular-se um produto, garante-se um “horizonte de expectativa” que vai possibilitar à audiência dar um sentido à leitura. A rotulação tem um propósito comunicativo que proporciona uma troca, mas é também uma construção simbólica a partir de performances e de aspectos ideológicos que atingem músicos, produtores e público. Para Martín-Barbero (2001), o gênero não é somente uma qualidade da narrativa, “mas um mecanismo de onde se obtém o reconhecimento e, a partir dele, uma chave de decifração do sentido” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 211). Quando nos anos 1980, músicos, produtores e consumidores criaram a expressão musical indie rock para se separar do rock hegemônico da indústria fonográfica, comandada pelas *majors*², criou-se um novo circuito, dentro da indústria da música. Desta forma, o indie rock nasce de um modo de produção (BANNISTER, 2006), mas congrega uma comunidade que começa a dividir, a partir desta rotulação, vários ideais. Dois autores são fundamentais para a discussão sobre rotulações de produtos musicais nesta pesquisa, o musicologista Franco Fabbri e o crítico musical e sociólogo Simon Frith. Fabbri, em seus estudos sobre música, trouxe uma definição para gênero musical apontando que são definidos a partir de regras e formas aceitas por diversas comunidades (FABBRI, 1980). Para ele, um gênero musical é “(...) um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis), cujo curso é regido por um conjunto definido por regras socialmente aceitas” (FABBRI, 1980, p. 1). Desta forma, propõe que para uma sonoridade se configurar como gênero é preciso seguir determinadas convenções ((a)técnicas e formais; (b)semiótica; (c)de conduta; (d)ideológicas e sociais; (e) (econômicas e jurídicas), que se complementam entre elas,

¹Indie rock é um subgênero do pós-punk de rock independente ou alternativo feito por brancos, com grupos predominantemente masculinos tocando guitarras elétricas, baixo e bateria com um som parecido com The Byrds, The Velvet Underground para audiências masculinas e brancas, principalmente gravado em selos independentes, sendo disseminado, pelo menos inicialmente, através de uma rede alternativa de meios de comunicação como college radios e fanzines, exibindo um ethos contracultural de resistência ao mercado (BANNISTER, 2006, p. 57).

²São chamadas de majors as companhias mais poderosas da indústria fonográfica. Ramos de atividade de grandes conglomerados multimídia transnacionais, elas controlam grande porção do mercado de música mundial, determinando seus caminhos. Após diversas aquisições de companhias menores e fusões ao longo de todo o século XX (DIAS, 2000), são consideradas majors as companhias SONY, BMG, Universal, WEA e EMI” (FERNANDES, 2007, p. 12).

Rock do pesado e do deboche: Sonoridades latino americanas na obra de Rita Lee.

Jefferson William Gohl.
(Universidade de Brasília-UNB)
jwgohl@yahoo.com.br

O processo de desligamento da artista Rita Lee de seu conhecido grupo de rock “Os Mutantes” levou a formação de um grupo denominado “Cilibrinas do Éden”. As sonoridades experimentadas por este grupo ficaram registradas em um álbum de 1973, Composto por Rita Lee e Lúcia Turnbull. O grupo, que apesar de ter integrantes masculinos, ficou reconhecido como um grupo feminino, e demonstrava

mas não obedecem a uma hierarquia. As regras pensadas por Fabbri (1980) priorizam não apenas aspectos musicais, mas as experiências sociais. Para Frith, o gênero é uma configuração ideológica e social, portanto ao defini-lo devemos levar em consideração o conteúdo, as implicações ideológicas e o gosto musical. Por isso ele propõe reorganizar o pensamento de Fabbri transformando as regras em: a) convenções sonoras (o que você escuta); b) convenções de performance (o que você vê); c) convenções de embalagens (qual tipo de música é vendida); e d) os valores incorporados (a ideologia da música). Desta forma, uma canção não é definida apenas por uma forma ou estilo de um texto, mas pela percepção da audiência, do significado que ela produz no momento da performance, porque as classificações descrevem o sentido que a música tem para os ouvintes. A partir da metodologia usada por estes autores, entendemos que um gênero no mundo da música popular massiva é mais amplo do que os aspectos musicais, pois envolvem aspectos sociais, ideológicos que muitas vezes se materializam nos modos de apropriação da música ou nos modos de circulação, daí a ideia de que o termo gênero, sem o designativo musical, abrange de modo mais amplo as complexidades e tensões que envolvem o mundo da música.

Nesta perspectiva, os Estudos Culturais foram aplicados como ferramenta teórica para a compreensão do processo comunicativo da música. Assim, este trabalho pretende refletir como o gênero possibilita pensar no que se ouve, como se vê determinado produto, como ele é embalado, quais valores são incorporados e quais identidades são formatadas. Ele é uma articulação que a música se utiliza para ser produzida, circular e também pertencer a uma rede de valores, sentimentos, gostos e afetividades. A partir de uma reflexão sobre o indie rock usamos o gênero para compreender uma experiência que é partilhada, vivida, um lugar de disputas e tensões, e diálogos que fazem com que o indie rock ocupe um espaço dentro da música popular massiva como o rock criativo que se contrapõe ao comercialismo do mainstream, do rock hegemônico. Assim, entendemos gênero como uma prática cultural que articula poder, sociedade e comunicação.

um aprendizado com o rock anglo americano. A dupla abordava em suas composições temáticas abrangentes, como marginalidade, conexão com a natureza, sexo, suicídio e temas ligados a transgressão. As sonoridades primavam pela execução timbrística de um instrumental pesadamente elétrico e com referências que iam de Beatles e acordes Roling stonianos, até levadas de rockabilly que remontavam

a Elvis Presley e a Jovem Guarda. Experiência musical curta na carreira de Rita Lee que, a medida que constrói uma significativa carreira solo, cada vez mais absorve influências de timbres latino americanos. Na carreira solo a artista investe na construção temática das letras e nos personagens fragmentários com traços reais e surreais em que o humor e a sensualidade são características que vão se evidenciando a medida que seu rock “perde a força” segundo a crítica, e ganha público expresso em número de vendagem de seus discos. O período ditatorial brasileiro no auge de suas práticas repressivas, nos faz presumir como hipótese de abordagem, que este abrandamento de temáticas e timbres corresponde a uma dinâmica dos controles que recaíram sobre sua obra por intermédio da censura. Uma segunda hipótese é que a força do mercado tenha operado mudanças nas escolhas estéticas para a viabilização de um projeto de lançamento de uma star, ou de artista Rolling player disc, que Rita Lee parecia ser. Os marcos teóricos forçosamente interdisciplinares, apontam para a obra de Norbert Elias que indicam um controle civilizacional,

expresso pela censura moral do Estado à obra da artista, a medida que autonomias artísticas e mercadológicas vão se erigindo no transcorrer da década de 1970. As concepções de gênero e a noção de experiência com Joan Scott permitem enquadrar o eu poético feminino que aflora nas composições de Rita Lee e ajustá-las ao contexto histórico, que no Brasil anda paralela com a projeção pública das demandas do feminismo. E por fim os teóricos que discutem a inserção da Indústria cultural como Theodor Adorno ou Edgar Morin permitem delimitar aspectos relevantes deste objeto de estudo que é a canção em seus respectivos segmentos de mercado e gêneros estéticos. Metodologicamente selecionar dois momentos específicos na carreira de Rita Lee com a experiência e o disco de 1973 “As Cilibrinas do Éden”, e quase uma década depois verificar em 1980 a evolução de seu trabalho, permite perceber como ocorreu no Brasil a segmentação de gêneros musicais entre o rock e o pop e suas conexões com as sonoridades latino americanas.

Música, Jóvenes y Alteridad. Rock indígena en las culturas urbanas del Sur de México.

Martín de la Cruz López Moya y Efraín Ascencio Cedillo
(Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica
Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas
CESMECA-UNICACH)

martindelacruz@yahoo.com.mx y jardindesenderos@yahoo.com.mx

La participación activa de jóvenes indígenas en actividades relacionadas con la producción artística se significa como una práctica cultural emergente en el Sur de México. Desde hace poco más de diez años, colectivos de jóvenes, alentados por políticas culturales o por iniciativas de la sociedad civil, participan en proyectos de producción fotográfica, literaria, pintura, video gráfica o musical. Estas actividades creativas visibiliza a los jóvenes como nuevos sujetos urbanos y los coloca en la posibilidad de narrarse así mismos, de apropiarse de los espacios públicos, reinventar su pertenencia étnica a partir de un conjunto de auto-percepciones como jóvenes e integrantes de una comunidad lingüística, de expresar sus imaginarios amorosos, de experimentar nuevas formas de socialización, estilos de vida y de interacción con otros jóvenes más allá de las fronteras comunitarias, territoriales o lingüísticas. En ese contexto los sonidos del rock y otros géneros afines identificados como música para jóvenes como el metal, rap, ská, pop o el reggae, que en el ámbito local se sintetizan como un nuevo género musical –el rock indígena, como ellos mismos lo nombran– pasaron a formar parte de los gustos y prácticas musicales de muchos jóvenes. Al mismo tiempo, a través de este movimiento rockero se han creado nuevos espacios sonoros y circuitos para su difusión en los pueblos y ciudades de la región, pero también esta música circula a través de otros dispositivos de comunicación masiva, como la radio o internet. Cerca de quince bandas de rock han creado jóvenes indígenas de esta región. Lo característico de este movimiento musical es que busca preservar la tradición musical indígena fusionándola con los ritmos modernos del rock. Los nuevos rockeros cantan principalmente en tsotsil y en tseltal, lenguas mayas con mayor número de hablantes en Chiapas. Con el rock indígena

asistimos pues a una dinámica de resignificaciones de música tradicional indígena, de su lugar reservado en el ámbito ceremonial o ritual a su puesta en escena como espectáculo, de las pertenencias étnicas en la que los jóvenes juegan un papel protagónico. Mediante una aproximación etnográfica sobre los procesos que intervienen en la transformación de las sensibilidades y gustos musicales de jóvenes indígenas de Chiapas, en este trabajo queremos dar cuenta de las significaciones que adquiere esta práctica musical entre jóvenes indígenas y otros actores que intervienen en su producción, difusión y recepción. Se trata de una aproximación a las interrelaciones entre música, culturas juveniles y los procesos urbanos. Este movimiento musical adquiere especial significación en un contexto que, si bien se caracteriza por una serie de intercambios interculturales, lo urbano no está determinado ni por una alta concentración de población ni por un desarrollo económico industrializado. En nuestra investigación intentamos hacer la distinción y ver que la ciudad no es lo mismo que lo urbano. Si la ciudad es un gran asentamiento de construcciones estables, habitado por una población numerosa y densa, la urbanidad es un tipo de sociedad que puede darse en la ciudad o no. Lo urbano tiene lugar en otros muchos contextos que trascienden los límites de la ciudad en tanto que territorio, de igual modo que hay ciudades en las que la urbanidad como forma de vida aparece, por una causa u otra, inexistente o débil. Lo que implica la urbanidad es precisamente la movilidad, los equilibrios precarios en las relaciones humanas, la agitación como fuente de vertebración social, lo que da pie a la constante formación de sociedades coyunturales e inopinadas, cuyo destino es disolverse al poco tiempo de haberse generado.

El desarrollo de esta investigación contempla estancias de observación etnográfica en los distintos ámbitos que interactúan los rockeros y el seguimiento de las rutas que va tomando este movimiento musical, tanto en el contexto de los performans y las ocasiones musicales, como a través de entrevistas y conversaciones con jóvenes involucrados como músicos, escuchas o gestores culturales. Se explorarán los vínculos que los jóvenes mantienen con el género musical, las genealogías de las bandas y sus expectativas sobre esta práctica musical y sus posibles transformaciones. Finalmente, se realizará un análisis del contenido discursivo de las

creaciones musicales y de los discursos sobre este fenómeno rockero que circulan en las redes sociales de internet. Esta investigación se desarrolla en el marco del proyecto “Consumo Cultural e imaginarios urbanos en Chiapas y Centroamérica”, que se lleva a cabo en forma colegiada en la línea de investigación “Globalización y Culturas Urbanas” del Cuerpo Académico “Sociedad y Culturas en Fronteras” en el Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (CESMECA-UNICACH).

A construção do estilo de ser Mutante a partir da canção “Ando Meio Desligado”.

Rafael Marcurio da Cól.
(Graduando da UNESP – Assis. Membro do GED –
Grupo de Estudos Discursos.)
rafaeldacol@hotmail.com

A banda precursora do rock nacional, Os Mutantes, é uma das principais referências no mundo da música brasileira dos anos 60 e 70, por isso objeto de estudo desta comunicação, que se propõe a analisar a constituição discursiva de seu estilo, como parte da identidade brasileira na canção “Ando Meio Desligado”, do álbum A Divina Comédia ou Ando meio Desligado (1992). A fundamentação teórica em que se baseia esta pesquisa é a filosofia da linguagem do Círculo Bakhtin, Medvedev e Voloshinov, especificamente calcada na concepção de gênero discursivo (composto por forma, conteúdo e estilo), a fim de compreender a arquitetônica da banda. Esta é, inclusive, a justificativa do estudo proposto, que se caracteriza por seu caráter interpretativista analítico-descritivo, composto por quatro (4) etapas de estudo: a trajetória histórico-musical da banda; a análise das canções elencadas como corpus; as marcas dialógicas dos Beatles e da Tropicália presentes em tais canções; e, por meio da concepção de gênero, a arquitetônica da obra. A hipótese defendida é a de que o estilo d’Os Mutantes é antropofágico, dada a maneira coletiva típica, brasileira, de composição. Além do experimentalismo das guitarras e do psicodelismo vindo, principalmente, de efeitos de distorção tanto do campo vocal como do harmônico, que transmite o estado psicodélico, o estilo da banda é caracterizado pela percepção de aspectos mentais originalmente desconhecidos e faz parte do espectro de experiências induzidas por substâncias alucinógenas (como o LSD ou a mescalina). Nesse mesmo campo, encontram-se as distorções de percepção sensorial (a sinestesia) e os estados alterados de consciência. Com isso, a banda traz consigo duas presenças marcantes que influenciam a constituição de seu

estilo, tanto musical quanto composicional: o rock de The Beatles e a antropofagia carnavalesca da Tropicália. Espera-se, no final deste estudo, compreender como ocorre a construção arquitetônica da obra d’Os Mutantes como exemplar precursor do rock nacional e de um tipo pertencente ao gênero canção brasileira: o estilo Mutante de ser. A canção “Ando Meio Desligado” é uma das quais esse estilo antropofágico aparece com maior força, no terceiro álbum da banda, quando já tem uma experiência e convivência de composição identitária tipicamente heterogênea. Os conceitos que aparecem poucos amadurecidos em suas primeiras composições, nessa, são superados, uma vez que ela é considerada uma de suas obras primas. A canção aborda dois temas polêmicos que permearão as temáticas de rock brasileiro: o amor, sugerido como vida cotidiana a ser vivida sem limites (a filosofia carpe diem da época) e o uso de drogas, sugerido pelo título da canção, que tira a pessoa da sua concepção de racionalidade na vida e a coloca numa outra lógica, a das “portas da percepção”, de Huxley. O desempenho estilístico de rock performático brasileiro nasce da mistura antropofágica dessas duas influências (The Beatles e Tropicália). A superação e o exercício experimental da compreensão da linguagem delas resulta na banda Os Mutantes. A canção aqui analisada demonstra um momento bem desenvolvido do estilo d’Os Mutantes. O rock é a corrente que levará o estilo da banda à apoteose. Esta, entrará em momentos tumultuados de sua existência, pois após a saída de uma de suas integrantes, a banda perde o seu estilo e entra em declínio. A morte d’Os Mutantes cria o nascimento de Rita Lee, a mãe do rock brasileiro. Mas este é um outro capítulo da história do Rock Brasil.

No es sólo rockanroll: el género musical como relación social.

Daniel Salerno.
(Carrera de Ciencias de la Comunicación.
Facultad de Ciencias Sociales. UBA)
dorsalerno@gmail.com

El presente trabajo propone dar cuenta de la relación entre la idea de juventud y el lugar que ocupa esta idea como atributo positivo dentro de la música de rock. Para ello analizaremos la organización en géneros y estilos que realizan un conjunto de publicaciones periódicas de Buenos Aires. La denominada música popular estuvo organizada en géneros y estilos, por lo menos, desde que se inventaron los sistemas de grabación y reproducción de sonido (Attali, 1995). Esa organización es un principio creativo, un criterio comercial y una referencia cultural e identitaria.

La pregunta que intenta responder este trabajo es cómo se han vuelto adultos los rockeros, por qué la edad de los músicos y de algunos integrantes del público parecen tema de discusión central, cuando no sucede lo mismo en otro tipo de formaciones culturales (Williams, 1981). Aunque es un ámbito sumamente heterogéneo y cambiante, los problemas que afectan a los rockeros poco tienen que ver con la cercanía de la muerte o la perennidad de la vida humana sino con la condición excluyente para desplegar el resto de los atributos de éste género.

Para este trabajo presento el análisis y la comparación cuatro revistas especializadas en música de rock durante el periodo de un año utilizando herramientas de análisis del discurso y

la noción de mito de Barthes (Barthes, 2008). Los estudios en juventud poseen una larga tradición para este trabajo utilizaré la noción de Reloj de Arena de Feixa (Feixa, 1998).

En mi investigación, trabajo sobre las construcciones discursivas acerca de los estilos musicales en tres registros: las canciones, los usos que de ellas hacen los asistentes a los conciertos y las representaciones que sobre estos eventos construyen los medios de comunicación masiva. Siguiendo los desarrollos de Bajtin (2002[1953]) Consideramos que en la organización en géneros y estilos es posible leer relaciones sociales. En mi trabajo general, del cual esta ponencia es un fragmento, propongo estudiar la relación entre la música de rock y los jóvenes de las clases populares para dar cuenta de uno de los modos en que diversos conflictos (de edad, de clase, de género) son desarrollados, también, en el terreno de la cultura. Estas querellas o disputas no se llevan a cabo como una conflagración abierta, ni se resuelven de forma definitiva, sino que oscilan, de manera contradictoria y heterogénea, entre una serie de posiciones que van desde la aceptación de la dominación hasta la resistencia a ella. La cultura es un campo de disputa, es el terreno sobre el que se articulan conflictos, justamente en ella se construye la hegemonía.

Simposio III: Músicas populares y Bicentenarios latinoamericanos

Coordinadores:

· Illa CARRILLO RODRÍGUEZ
Universidad París 1 (Francia)
illacarrillo@yahoo.com

· Berenice CORTI
Instituto de Investigación en Etnomusicología de Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires (Argentina)
berenice_corti@yahoo.com.ar

“El Himno a Cosquín” en 2005 y 2010: Danza, música e identidad en el Festival Nacional de Folklore y el Bicentenario argentino

Florine, Jane L.
(Chicago State University)
JaneLFlorine@yahoo.com

La relación entre la tradición, la modernidad y la identidad en Latinoamérica, un proceso malentendido, ha jugado un papel importante en la sanción de la música y la danza presentada en el Festival Nacional de Folklore de Cosquín (Larrain 2000). Los participantes más tradicionalistas han querido preservar la argentinidad y la esencia del festival por medio de estilos de música y danza tradicionales mientras que los modernistas han preferido versiones contemporáneas de música y danza basadas en modelos tradicionales. Paradójicamente, aunque se escuchan varios tipos de folklore musical actualizado en Cosquín, es raro ver danza estilizada salvo en el Certamen Pre-Cosquín para nuevos valores. Además, se han utilizado selectivamente la música y la danza regional en el evento para representar a la “nación” como si fuese un “arco iris

de diversidad” (Shay 2002). Aunque el festival es sinónimo del folklore musical argentino, muchas de las tensiones relacionadas con la música allí se manifiestan por medio de la danza.

En esta ponencia, analizo las tensiones producidas por la presentación de varios tipos de danza en Cosquín y explico cómo están relacionadas con diferentes nociones de la identidad nacional. Aunque estas tensiones--que tienen que ver con la autenticidad--han tenido un impacto en la unión de la danza y la música en muchos aspectos del festival, un tema interdisciplinario poco estudiado pero de gran importancia para los investigadores de la música popular, hablo de solamente dos instancias de esto. Después de tratar el uso y la clasificación de la música y la danza en el

Certamen Pre-Cosquín, analizo un dilema que ocurrió en 2005 en cuanto a cómo presentar la música y la coreografía del “Himno a Cosquín,” que se usa para abrir el festival todas las noches y cuya letra dice que gente de “toda” la Argentina viene a Cosquín para compartir sus tradiciones regionales. Ese año el Director Artístico del ballet oficial modernizó de una manera controvertida la música y la danza del “Himno” al “actualizar” la grabación musical correspondiente, agregarle una introducción contemporánea y meterle algunos compases de tango durante los cuales también se bailó tango. Explico las razones por las cuales este experimento fue un fracaso y porqué se volvió a la tradición después. Luego analizo cómo se presentaron el “Himno a Cosquín” y la danza en Cosquín 2010 (el primer festejo oficial del Bicentenario argentino)--de

una manera muy diferente que en 2005--para dar una visión “unificada” del país. Muestro que la danza es un símbolo de la identidad argentina quizás más fuerte que la música en Cosquín porque se transmiten de una manera impactante por medio del movimiento visiones personificadas diferentes de la identidad en presentaciones públicas (Desmond 1998). Estos “mensajes” transmitidos corporalmente llegan a formar parte de la memoria cultural colectiva (Buckland 2006). También es importante la visión “política” que se transmite por medio de un ballet folklórico oficial, y por ende las danzas presentadas por tales grupos: debido a lo que significa un ballet oficial, no siempre es posible que un director artístico de un ballet folklórico nacional pueda expresarse libremente o presentar sus creaciones individuales de una manera aceptada por el público.

¿Hacia la redefinición de la identidad nacional? Algunas reflexiones sobre los festejos oficiales del Bicentenario en la Argentina

Mercedes Liska
(Facultad de Ciencias Sociales-Universidad de Buenos Aires, Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla, CONICET)
Soledad Venegas
(Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla”)
Naiara Armendáriz
(Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla)

Entre las innumerables actividades y festejos por el Bicentenario de la revolución independentista en Argentina los actos oficiales ocuparon un lugar central. La programación artística contó con el despliegue de una gran variedad de representaciones musicales. En estos actos, se realizaron estampas correspondientes a los diferentes géneros musicales que fueron distribuidas ordenadamente durante los días en los que transcurrieron los festejos. Sin embargo, no todas las músicas recibieron el mismo tratamiento. Tanto es así que posteriormente surgieron algunas polémicas en torno a lo que se eligió mostrar y lo que quedó afuera de la programación. El objetivo de este trabajo es producir algunas reflexiones sobre los contrastes de sentido entre dos de las estampas creadas para los eventos; por un lado, la puesta en escena de las músicas étnicas del país y por otro, la programación dedicada al tango, en tanto música-símbolo de lo nacional. Dicha elección no es aleatoria. En primer lugar, la presentación musical de los pueblos originarios tuvo una impronta inusitada en su tratamiento, reponiendo significativamente el lugar de lo pluriétnico dentro del mapa social argentino en un claro gesto de reparación histórica que nos permitiría pensar en una fisura considerable respecto del imaginario de un país latinoamericano construido a partir de una fuerte blanqueamiento cultural que obturó, precisamente, las demandas pluriétnicas de su población. Por otro lado, el espacio dedicado al tango y el criterio de selección de los artistas que formaron parte de la programación despierta

controversias sobre la puesta en escena de una música en apariencia esclerosada y al borde de la desaparición. A su vez, ambas referencias poseen su correlato histórico: si nos remontamos a los festejos del Centenario de la revolución argentina vemos en simultáneo la invisibilización de los pueblos originarios como parte del proyecto de Nación y, a la vez, el inicio del encauzamiento del tango en una forma estilizada y adecuada que se iba perfilando como símbolo de la cultura nacional.

En los eventos por el Bicentenario: ¿Qué correlatos se pueden establecer entre dichas escenificaciones contrastantes? ¿Se podría acaso pensar en que ciertos cambios en los proyectos políticos contemporáneos de la Argentina intentan movilizar los sentidos inscriptos en las músicas nacionales?

En este trabajo realizaremos una descripción del cuadro escénico de la carroza sobre los pueblos originarios que participó en los desfiles de los actos oficiales, con el fin de analizar su puesta escénica y la trama sonora “intercultural” diseñada para dicha ocasión. Asimismo, identificaremos los rasgos que dieron forma a los recitales realizados en el escenario central de los festejos, particularmente en la noche dedicada al tango. A partir de ello, reflexionaremos sobre el contexto político actual en la región que no sólo estaría explicitando un claro alineamiento en relación a la diversidad cultural sino que también permitiría (re)pensar los usos oficiales de las músicas en la construcción de un nuevo imaginario de nación.

La performance de Soledad Pastorutti en el Bicentenario argentino: el carnavalito ‘coya power’ en tiempos de transnacionalización de las músicas regionales.

Nancy Marcela Sánchez
(Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”
Instituto Universitario Nacional del Arte- IUNA)
namsanchez@yahoo.com.ar

a) Presento un avance de la investigación sobre la performance de Soledad Pastorutti y el “Ballet del Chúcaro” en los festejos del Bicentenario Argentino. Se trata de fragmento de esa actuación en la que se interpretan carnavalitos “enganchados”, combinando el tradicional “Humahuaqueño” (E. Zaldívar h) con temas pop como “El Bahiano” (Angie Chirino) y “Tren del Cielo” (Lerner- Elizabetsky) en ‘ritmo de carnavalito’. Este estudio forma parte de un proyecto de investigación sobre los procesos de urbanización, nacionalización y transnacionalización del carnavalito jujeño, desde 1930 hasta 2010, radicado en el INM “Carlos Vega e iniciado en 2011.

b) Parto de las definiciones de performance y performatividad sustentadas por Taylor (2001 y 2002) y Alejandro Madrid (2009). Entiendo la performance en los términos explicados por Diana Taylor, “las performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad...” (2001:1). También la abordo como evento que supone comportamientos (“dos veces actuado”) y como lente metodológica que permite analizar conductas de sujeción identitaria, etnia, ciudadanía. Por otra parte, para poder interpretar las negociaciones de sentido en las relaciones intersubjetivas y de aquello que no se lee necesariamente como contradicción sino como ambigüedad o paradoja, me apoyo en de Carvalho y Segato (1994).

Analizo aspectos de producción a nivel de poiesis coreográfica-musical y a la vez, analizo la performance en su aspecto semántico desde un enfoque socio semiótico, en cuanto es un producto de la industria cultural y del entretenimiento, que transita procesos de cambio acorde a las definiciones de la economía y geopolítica global.

Me propongo estudiar cómo se produce y recibe la performance de Soledad y el Ballet del Chúcaro. En torno al carnavalito se construyó una retórica musical de “lo tradicional” regional que no parece ajustarse a esta actuación, donde se mezclan sonoridades, movimientos y símbolos de la cultura coya con prácticas de aero-dance y acrobacia circense. Así, el género tradicional folklórico se convierte en un híbrido, que denomino ‘coya- power’, apto para el gusto cosmopolita transnacional, provocando reacciones contradictorias en su

recepción. Intento contestar estas preguntas.

¿A qué discursos identitarios y políticos apeló “La Sole” al elegir cantar carnavalitos acompañada por el Ballet de ‘El Chúcaro’?

¿Cuáles fueron las lógicas que llevaron a los organizadores a elegirla (pese a su avanzado estado de embarazo), como la figura más representativa para recibir el ‘nacimiento de la Patria’, el 25 de mayo a las 00,00 hs.?

¿Cómo se plasmaron a nivel sonoro y performático las identidades nacionales y latinoamericanas?

c) Hipótesis: en esta performance se hace uso de los símbolos de la cultura tradicional andina como estrategia de refuerzo de la identidad regional, como metáfora del posicionamiento ideológico del gobierno frente a la antiglobalización económica y como nacimiento de un nuevo tiempo en el que la juventud tiene un rol político fundamental. Sin embargo, prevalece la lógica productiva impuesta por la industria discográfica y del entretenimiento transnacional.

d) Como resultado de las entrevistas realizadas a especialistas de la danza folklórica (la bailarina Gabriela Ayala) y a organizadores del evento, además de las propias reflexiones, concluimos que Soledad Pastorutti y el Ballet que la acompaña apelan a símbolos tradicionales, para legitimar la hibridación y transnacionalización de las músicas populares regionales. Asimismo se incrementa la tendencia a la mezcla multiestilística sin un criterio folklórico, que está mucho más cerca del show televisivo o de festival “for export”.

La recepción de esta performance genera sentimientos de agravio a nivel identitario y profesional en algunas personas, como la hija de “El Chúcaro” (Santiago Ayala) ya que el ballet se apropia del nombre pero no hace honor a la ‘tradicción modernizante’ iniciada por él en la dancística.

Otros actores que se identifican con la figura o con el oficialismo, por encima de la performance, perciben a “La Sole” como ícono de la argentinidad, la maternidad, y sinónimo del triunfo del proyecto político del partido gobernante, olvidando su pasado asociado al neoliberalismo de los ‘90 y su asociación artística con productores de discográficas multinacionales.

Sarmiento inmortal!! La honra transpuesta al territorio cumbia.

Andreoli, Marta Graciela
(Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla
Instituto de Investigación en Etnomusicología
Dirección General de Enseñanza Artística.
Buenos Aires)

Los personajes de la historia aprendidos en la escuela han sido resignificados desde el regreso de la democracia a nuestro país la Nación Argentina. El binomio Escuela Pública y Nación, vinculados profundamente en la organización del Estado Argentino sostenido en la ideología de la generación del ‘80, ha dejado su cicatriz profunda en las generaciones posteriores atravesadas por nuestro sistema educativo. A partir del establecimiento del Sistema Educativo Nacional la imposición de marchas e himnos patrios coadyuvaron a lo largo de la historia a reafirmar los conceptos simbólicos: Patria, Prócer, Libertad, Independencia, Bandera. Entre esos himnos el Himno a Sarmiento de Leopoldo Corretjer distinguió a un Maestro y al Saber como símbolos nacionales. La repetición del mismo durante la escolaridad inicial y primaria, se dio en ocasiones emblemáticamente cargada de solemnidad y en otros momentos la mera repetición los convirtió en significantes vacíos. De una u otra forma estas repeticiones fortalecieron el emblema y con ello la idea de pertenencia de este himno a nuestra cultura nacional.

La cultura representa un nosotros muy plural que está (o ha estado) ligado no sólo a la razón sino a las pasiones y a las mismas vísceras. Esos mojonos de identidad, recuerdo y porvenir ligados a espacios, ambientes y sensaciones, son verdaderos puntos de “toque” y una convergencia de una pluralidad de grupos y clases de agentes muy diferenciados en lo social que se reconocen -a su manera- en su propia cultura. (González, 1987). Sin embargo, tal convergencia de pluralidad de grupos y clases causa distanciamientos a partir de aquello que precisamente representa al nosotros argentino muy plural, en este caso el Himno a Sarmiento.

Mi interés en este trabajo se centra en la performance del Himno a Sarmiento realizada por el conjunto de cumbia de Pablo Lescano. Esta presentación, considerada un punto

de “toque”, se realizó en el escenario de la Megafiesta del Bicentenario. Los actores de la versión expuesta fueron el músico compositor y productor Lito Vitale, el músico Kevin Johansen, el músico cantante Pablo Lescano, los músicos instrumentistas acompañantes y el público que masivamente participó de los festejos. Los objetos de análisis serán los registros multimedia (de videos, grabaciones, entrevistas, comentarios en redes sociales), las entrevistas gráficas, las entrevistas a los actores de esa performance. Los objetivos serán: analizar la combinación de los diferentes rasgos sonoros e identitarios del Himno a Sarmiento en versión cumbia, analizar la tensión discursiva que provocó la citada performance, finalmente dar cuenta del sincretismo simbólico de aquella performance. Tal sincretismo simbólico resume las “verdades autoservidas” (van Dijck, 2008) de los grupos sociales que se representan a través de las prácticas desarrolladas en los territorios sonoros cumbia y nación. Las interacciones con otros grupos sociales intentan intencionadamente legitimizar las nuevas prácticas musicales. La intención de legitimizar se sostienen en marcos de interpretación y acciones transversales más o menos relevantes que los músicos involucrados gestionan a partir de una performance determinada. La gestión transversal de los territorios sonoros hacia la performance ofrece una “solución simbólica” (Feixas, 1999) que reúne entre otros elementos el gusto musical y la construcción identitaria interpelando a los habitantes del territorio cumbia por un lado. Y por otro lado colocando en tensión discursiva a los habitantes de otros territorios sonoros con aquellos. Esa tensión precisamente coloca en el punto de “toque”, a la versión del Himno a Sarmiento, que interpela a los otros plurales del territorio sonoro Nación dentro del espacio sonoro del Bicentenario.

Música negra y bicentenario: reubicando lo diverso en la Nación.

Prof. Viviana Parody
(IUNA / EMPA/ FLACSO)

El siglo XXI encuentra a nuestros países (pre)ocupados por la situación multicultural. En dicho contexto, las expresiones musicales asociadas a los grupos étnicos pudieron revalorizarse, folklorizarse, o fetichizarse (Carvalho y Segato, 1994) en función de la redefinición de las identidades nacionales puestas en cuestión. En este esfuerzo simbólico, no solamente se dirimen nuevos espacios para las distintas culturas musicales dentro del acervo cultural de la Nación, sino que en dicho proceso es el lugar de los otros el que también

puede volver a ser definido (Segato, 2007). El presente trabajo busca en primera instancia dirimir el lugar que en la Ciudad de Buenos Aires se le otorgó a la música negra en las performances correspondientes con los festejos del Bicentenario. De manera particular, el desfile llevado a cabo el 6 de Marzo con objeto de recibir a las fragatas en el recorrido internacional “Velas Sudamérica 2010”, supo resaltar particularmente la presencia de la música negra en esta ciudad. Organizado por Argentina y Chile, con inicio en Río

de Janeiro y arribo en Veracruz (México), el evento celebró el bicentenario de “las primeras” juntas de gobierno. El carácter regional de este evento nos permite establecer entonces un contrapunto de análisis musical, político y sociocultural no tan local en lo que respecta a la tensión música negra y Nación. En el caso analizado, la yuxtaposición de las lógicas nacionalistas con las narrativas multiculturales, resultó funcional a la formación histórica de alteridad (Segato, 2007) a la vez que omitió la “hibridación criolla blanqueada”

(ibídem). Así, en la puesta en representación, los mecanismos de extranjerización tienen lugar gracias a la ausencia del elemento negro en “las imágenes culturales comunes del archivo colectivo” (Taylor, D. 2001). Revisar los acontecimientos en concordancia con los dispositivos y repertorios dados (Taylor, D. 2002), nos otorga la posibilidad de ubicar en el acervo musical de cada proyecto político, la negación y folklorización, encubrimiento o recualificación del aporte negro aún en vías de legitimación.

Sonido y performance en la reformulación de narrativas de nacionalidad. La música en los festejos del bicentenario argentino

Illa Carrillo Rodríguez
(Universidad Paris I)
Berenice Corti
(Universidad de Buenos Aires – IIET / DGEArt)

El presente trabajo busca examinar de qué forma la música popular contribuyó a la reformulación de las narrativas de nacionalidad evocadas, re-presentadas y re-actualizadas a través del Bicentenario Argentino, cuyo punto más alto estuvo constituido por las celebraciones realizadas en la Ciudad de Buenos Aires en mayo de 2010. Este programa de eventos puso en relieve el rol que las músicas, populares y académicas, han cumplido y cumplen en las narrativas de definición del Estado Nación así como en la producción de las identidades sociales (Madrid, 2010). Por un lado, en su construcción como emblema de la nación a través de la participación activa en los discursos nacionalistas naturalizados en una narrativa nativista (Madrid, 2010), estrategia que puede incluir la colocación de las prácticas musicales performáticas asociadas con los universos de lo popular y lo folklórico en un lugar central, lo que constituye una forma aporética y violenta de representar al Otro por cuanto lo exhibe a la vez que consume su encubrimiento y asimilación (en el doble sentido de disgregación e incorporación) a la cultura nacional hegemónica (García Canclini, 1989; M. de Certeau, D. Julia y J. Revel, 1974). El antecedente de los Centenarios hispanoamericanos marcó el escenario privilegiado de esa lógica asimilativa y de su dispositivo representacional basado en la autenticidad (Trillo 1996; Sorensen Goodrich, 1998; González Stephan, 2000). Desde otro punto de análisis, estos procesos contribuyeron también a constituir las músicas populares como “expresión” no problematizada de autoridad y autenticidad que la definición unicista, estable y continua de la identidad suele denominar “identidad cultural” (Hall, 1996). En el plano simbólico, pueden verificarse también ciertas identificaciones

que operan sobre las identidades sociales, enmascaradas bajo la forma de dispositivos de territorialización, estereotipación y fetichización (Carvalho y Segato, 1994), o también de cristalización de las prácticas populares en determinados espacios e identidades sociales bajo la denominada “lógica policial” (Ross, 2002). En este sentido, nos preguntaremos hasta qué punto es posible hablar de un nuevo mapeo de esas narrativas tradicionales a partir del Bicentenario, vehiculado y producido simbólicamente a través de lo sonoro y performático. Consecuentemente argumentaremos que lo que sucedió durante el Bicentenario fue un acontecimiento en el sentido de que Alain Badiou ha dado al término: “algo que llega en exceso, más allá de todo cálculo, que desplaza a las personas y lugares y que propone una nueva situación para el pensamiento” (apud Ross 2002). Este evento, sin embargo, no estaba desprovisto de contenido político e histórico -como algunos comentaristas sugirieron-, lo que contribuyó a la reconfiguración de esas narrativas tradicionales. Atenderemos por consiguiente a la relación entre discursos musicales e identificaciones sociales y sus procesos de construcción de sentido en torno a las ideas de nacionalidad, territorio y lo popular. Consideraremos diversos aspectos que intervinieron de manera clave en los festejos tales como la organización del espacio público, la confrontación de modelos celebratorios entre Nación y Ciudad y los complejos sonoro/perfomáticos puestos en juego. Sobre esto último, incluiremos tanto la esfera en producción de eventos musicales por parte de los organizadores, como la irrupción del sujeto colectivo social comprometido en los eventos.

Simposio IV: Música popular e meios de transmissão / Música popular y medios de transmisión

Coordinadores:

Heloísa de Araújo Duarte Valente (Centro de Estudos em Música e Mídia, Brasil)
e-mail: musimid@gmail.com
Marita Fornaro Bordolli (Escuela Universitaria de Música, Uruguay)
e-mail: diazfor@adinet.com.uy

A evolução do trio elétrico e seus impactos nas práticas musicais do carnaval soteropolitano

Ayêska Paulafreitas
apaulafreitas10@gmail.com

Este trabalho tem por objetivo apresentar a evolução de uma mídia sonora e avaliar os impactos causados por suas transformações nas práticas musicais a ela relacionadas. A pergunta que move a pesquisa é: como as transformações ocorridas nessa mídia interferiram na produção, transmissão e recepção da música por ela veiculada? A mídia em questão foi criada no início da década de 1950, na Bahia, por um mecânico e um radiotécnico, que montaram uma estrutura para transmissão de música produzida ao vivo e em movimento, a que deram o nome de trio elétrico. Essa mídia sonora, de fato um produto genuinamente brasileiro, vem sofrendo transformações nos seus 60 anos de existência, tanto no que se refere à estrutura física, quanto à tecnologia utilizada, e veio a tornar-se um grande palco móvel multimídia. Sua evolução contribuiu para a sofisticação do carnaval de rua de Salvador, hoje um evento de grandes proporções que movimenta cerca de um bilhão de reais por ano na cidade, atendendo principalmente aos mercados da música, da publicidade e do turismo, e aqueceu o mercado de trabalho para músicos, intérpretes, bailarinos, técnicos e demais profissionais vinculados ao mercado da música. A evolução do trio elétrico interferiu também na composição e produção da música popular baiana destinada ao carnaval, que foi adequando-se aos recursos tecnológicos, conforme surgiam. Assim, o que era, de início, o som de um trio de

cordas instrumental propagado através de duas bocas de alto-falante, foi incorporando vozes, instrumentos, equipamentos, tecnologia, e ganhando qualidade na transmissão do som. No entanto, apesar da obviedade das transformações sofridas pelo trio elétrico, e do reconhecimento de sua importância para o carnaval e mercados acima citados, ainda é escassa a produção acadêmica que o tenha como objeto de estudo. Existem trabalhos importantes sobre o carnaval baiano, como as teses de Antônio Risério, Milton Moura, Paulo Miguez e Goli Guerreiro, mas, especificamente sobre o trio elétrico, apenas os livros de Fred de Goes, que narram sua história, e artigo de Ayêska Paulafreitas sobre a sua história, técnica e recepção. Com o apoio desses e de outros autores como Néstor Garcia Canclini, que se dedicou ao estudo da interferência de tecnologias avançadas no registro e reprodução da arte; Paul Théberge e Simon Frith, que pesquisaram especialmente as conexões entre a tecnologia e a música popular, e mais o depoimento de técnicos que atuam em trios elétricos, pretende-se, neste trabalho, dar continuidade aos estudos sobre a música popular produzida na Bahia para ser consumida no carnaval de Salvador e festas afins, que foram iniciados por mim em meados dos anos 2000, e hoje integram o Grupo de Pesquisa Comunicação, Música e Sociedade, do CNPq, criado recentemente, em 2011.

Vinicius de Moraes: a canção em cena

JOSÉ, Carmen Lucia
clj@uol.com.br

RODRIGUES, Elisabete Alfeld
ealfed@uol.com.br

Hoje, muitos espaços de exibição com grande resposta de audiência deram à categoria do documentário o lugar merecido, principalmente, no cinema. Os festivais e mostras cinematográficas já têm seu público cativo, frequentemente ampliado; semanalmente, o documentário ocupa mais salas

de cinema. Além disso, conquistou as editoras e tornou-se objeto de estudo de alguns pesquisadores. Nosso assunto começou a se delinear “no escurinho do cinema”, isto é, dentro das salas de cinema, quando percebemos o quanto o gênero documentário foi descobrindo os vários modos de documentar

relatos ao redor de um tema. Ao complexificar a reportagem, o documentário transforma o fato em questão, apresentando os relatos como possibilidades de sentido, servindo como argumentos que desenvolvem a questão. Depois, constatamos que um número significativo de documentários cinematográficos descobriu compositores e músicos, canções e movimentos musicais que exigiam seus respectivos registros, depois do Século das Canções. A dinâmica cultural que movimentou a canção no século XX foi criando modelizações musicais diversas que, a partir da virada do século, passaram a correr riscos diante dos novos rumos de produção/transmissão/consumo da música e da canção promovidos pela convergência midiática dos sistemas on-line. O movimento perceptivo exposto decorre, primeiro, da própria estrutura do gênero documentário cinematográfico no interior da semiosfera, cujo funcionamento ocorre pelos dois eixos da dinâmica da cultura: da delimitação e da irregularidade semiótica; segundo, da própria formação das pesquisadoras pela Semiótica da Cultura, autoria de Lúri Lótman, cuja formulação principal aponta reformulações e rupturas em uma dada estruturalidade, quando diferentes modelizações em fronteira dialogam metalinguisticamente, produzindo novos textos culturais.

Convergências dos meios musicais as mediações midiáticas: A Oração da Banda Mais Bonita da Cidade.

Edwin Pitre-Vásquez
edwin.pitre@gmail.com

A pesquisa realizada a partir da análise do Grupo Musical “A Banda Mais Bonita da Cidade”, formado na Cidade de Curitiba, no Estado do Paraná, Brasil, surgiu pela necessidade de entender o fenômeno vivenciado pela Banda que se utilizando das Redes Sociais no Ciberespaço criou uma nova forma de interação com seu público de acesso, aquisição e emprego (MARTIN-BARBERO, 2009: 256). Os 8.210.923 em três meses de acessos ao vídeo da canção Oração, postado no Youtube levou o grupo de alunos formado em sua maioria por ex-alunos do Curso de Música em Produção Sonora da Universidade Federal do Paraná da invisibilidade a visibilidade e ao assédio da mídia e das gravadoras. Esta atitude apresenta um novo modelo de produção colaborativa de distribuição de música inovador no Brasil, quebrou paradigmas e cânones estabelecidos pelo mercado fonográfico e “seus hábitos perceptivos” de mediações estruturadas.

...O pensamento pós-moderno abandonou a estética da ruptura e propôs reavaliar diversas tradições, fomentando a citação e a paródia do passado mais do que a invenção de formas inteiramente inéditas... (GARCÍA-CANCLINI, 2008: 35-36)

Formas esta que os integrantes da Banda Mais Bonita da Cidade utilizando-se das novas tecnologias e a comunicação como mediadoras, produziram uma refuncionalização e redefinição para distribuição de conteúdos no espaço virtual. Para entender este processo nossas reflexões se apóiam em García-Canclini (2008), Suarez Puerta (2007), Santella

Mais recentemente, surpreendidas pelos múltiplos modos da música ou da canção constituir o relato documental, um deles elaborou as hipóteses: 1. no documentário, as canções são personagens de várias cenas que, no conjunto, constituem a obra de um determinado biografado; 2. nessa dada modelização, a dinâmica da cultura relê e atualiza as canções, transformando o ouvir em escutar. O filme que nos surpreendeu com este modo da música constituir o relato documental foi o documentário intitulado Vinicius, direção Miguel Faria Junior, roteiro de Miguel Faria Junior e Diana Vasconcelos e direção musical de Luiz Claudio Ramos, lançado no Brasil em 11 de novembro de 2005. Nele, o biografado é o poeta e compositor Vinicius de Moraes. Algumas conclusões: 1. As canções compostas por Vinicius de Moraes e seus diversos parceiros, lançadas nas décadas de 1950-1970, no documentário, estão no palco, interpretadas por novas vozes da MPB, devidamente arranjadas conforme as diferentes performances dos cantores; 2. Na recepção, a função mnemônica é estimulada buscando o reconhecimento da canção diante das novas performances dos novos nomes da MPB; para quem ouve as canções pela primeira vez, a função comunicativa é estimulada pela presença dos novos nomes da MPB.

(2005), Barbero (2009), Augé (1994) autores que na contemporaneidade aportam elementos essenciais que possibilitam criar diálogos para as novas formas da utilização da comunicação pela música. Na contemporaneidade as expressões musicais e a cultura de massa fazem parte dos chamados “sistemas industriais”, e estão intimamente vinculadas a comunicação através da produção e veiculação de conteúdos. Possuem elementos comuns; equipamentos, meios, mediações, programas e convergência através do Ciberespaço. (SANTAELLA, 2005). O processo colaborativo proposto pelos integrantes da Banda Mais Bonita da Cidade de promoveu “As interações entre sujeitos e os sujeitos com a informação levantam os fundamentos da vida, porém estas interações tem deslocado seu lugar. As relações com os outros, os objetos cotidianos e a experiência estética agora compartilham um –não tão novo- “não lugar” (AUGE, 1994). Este novo “não lugar” da interação com o outro não se limita as ferramentas como Google, Messenger ou Skype, a radio pela Internet. O outro sua imagem, seus pensamentos diários, os vídeos de sua intimidade, redes de contato, redes de informação, a informação desconhecida e que há muito tempo não via, comunicados anônimos, informais e segredos, fragmentos, fundamentos e conhecimentos legitimados que ao serem expostos em mensagens eletrônicas, nomeados e visto por todos, sendo apropriados”. (AUGE apud SUAREZ-PUERTA, 2007) As primeiras conclusões desta pesquisa demonstram que a experiência estética vem sendo transformada principalmente

quando os conteúdos artísticos possuem valor econômico, situando a experiência estética em uma condição negociável. Porém com a acessibilidade aos sistemas virtuais de criação,

produção e distribuição de conteúdos podem ser alteradas as relações e condições de participação dentro do mercado musical hegemônico.

Vozes do povo pelas ondas de rádio se espalham pela cidade: Duas experiências musicais de cantadores do/no Nordeste Brasileiro

Francisco José Gomes Damasceno
fjgdamasceno@hotmail.com
francisco.damasceno@pq.cnpq.br

O presente trabalho discute as experiências musicais (Damasceno, 2008) de dois cantadores nordestinos: Chico Motta (1924-2011) e Cesaildo Lima (1932). Desde suas infâncias no meio rural de diferentes municípios e estados do nordeste brasileiro até o momento de suas migrações para cidades de médio e grande porte (Caicó-RN e Fortaleza-CE), estes cantadores se manifestam na(s) cidade(s) se utilizando de táticas (Certeau, 1999) diversas de produção e prática de sua arte: a música. Assim, a cantoria (Ramalho, 1992) além de ser uma arte se torna também a forma como se inserem em meios sociais completamente diferentes de seus meios de origem; o que é feito promovendo uma apropriação do espaço urbano que pode revelar formas interessantemente diferentes de olhar e ver os processos de urbanização pelos quais passaram as cidades nordestinas. Esse processo revela mais que isso. Revela onde se localizou a “trincheira” a partir do qual estes atores sócio-históricos se projetaram social e historicamente. Do aprendizado no meio rural através da transmissão de saberes e sensibilidades até a manifestação nas cidades incorporando o urbano à sua maneira, o rádio (muito particularmente de modulação em amplitude - AM) se colocou no centro desse processo de apropriação e resignificação tendo como papel não só difundir a própria cantoria, mas também divulgar os nomes e as realizações

Canção e música popular nas primeiras décadas do cinema brasileiro

Márcia Ramos de Oliveira
marciaramos@cpovo.net

Esta comunicação pretende abordar como tema a presença da canção e da música popular no incipiente cinema brasileiro, nas décadas de 1920 a 30. Procura observar como, em meio as experiências que buscaram estabelecer a sincronia entre a imagem e o áudio, a canção com destaque ao samba, surgiu em meio a narrativa apresentada, para além da música que incidental ou temática. E, ainda, partir de alguns exemplos de performance na interpretação da canção, com destaque a Carmen Miranda, evidenciar a importância deste veículo na disseminação e transmissão da música popular, assim como, o inverso desta sentença, quanto ao apoio que representou a canção na divulgação do cinema nacional. A proposta apresentada vincula-se ao Projeto de Pesquisa

Cenas e cenários: leituras e imagens de aproximação entre as manifestações de teatro, radiodifusão e cinema (1920-50), que encontra-se em desenvolvimento e tem entre seus objetivos evidenciar pontos de convergência, e apoio entre si, a partir das diferentes linguagens que caracterizaram a indústria cultural nas décadas citadas. Enquanto perspectiva teórico-metodológica, o Projeto orienta-se em boa parte a partir de uma abordagem interdisciplinar, ainda que construído enquanto perspectiva historiográfica, apoiando-se em autores como Heloisa Valente, quanto ao tratamento da canção mediatizada, assim como a pesquisas relacionadas a música popular, como nos trabalhos de Marcos Napolitano e José Vincti de Moraes, que integram o campo da história.

A música no cinema: um estudo interdisciplinar da música latino-americana no filme Saludos Amigos, da Disney (1942)

Marli Rosa
mar.brazil@yahoo.com.br

Nesta apresentação, será enfocada a música popular latino-americana no cinema, especificamente seu papel e presença na construção de sentidos na narrativa filmica, utilizando como material de análise o filme Saludos Amigos, que, em 2012, completa 70 anos. Saludos Amigos (em português Alô Amigos) é um filme da Disney realizado a partir de um convite especial do governo dos Estados Unidos para que o criador de Mickey e seus amigos - tendo por base político-ideológica a Política da Boa Vizinhança - propagasse valores, estreitasse laços e promovesse uma aproximação política e cultural dos Estados Unidos com os países da América do Sul, em especial os países ABC (Argentina, Brasil e Chile). O objetivo político principal desta iniciativa cultural era neutralizar a influência do nazismo no continente, a partir dos valores transmitidos pela magia do cinema.

Considerando a importância do cinema enquanto arte popular, especialmente naquele período, e o impacto dos filmes de Disney no imaginário dos espectadores - capaz de ultrapassar as fronteiras do território dos Estados Unidos -, Walt Disney foi convidado para, secretamente, atuar como embaixador da boa vontade, utilizando seus filmes, que já eram populares em alguns países latino-americanos. Para realizar tal tarefa, Disney utilizou não apenas o desenho animado na tela do cinema: veio com sua equipe artística, em uma verdadeira pesquisa de campo, em busca de costumes, danças, lendas, e, principalmente, da música popular folclórica e nacionalista latino-americana, para embalar as peripécias de seus personagens na tela. Como sabemos, os filmes da Disney têm como destaque o papel da música, utilizada para pontuar a ação de seus personagens na tela, técnica que ficou conhecida como mickeymousing – técnica altamente explorada em Saludos Amigos com a música latino-americana.

Música nas ruas do Rio de Janeiro (1890-1900) – traços nas crônicas de Machado de Assis, Luiz Edmundo e João do Rio

Vermes, Mónica
(UFES)
mvermes@gmail.com

O trabalho aqui proposto é parte de um projeto mais amplo que toma como panorama de referência a cena musical do Rio de Janeiro durante o período que vai de 1890 a 1920. A “cena musical” é aqui entendida como compreendendo as atividades relacionadas com a criação, execução e recepção da música, seja esta feita de forma profissional ou amadora; os vários espaços e instituições nos quais essas atividades são desenvolvidas ou aos quais essas atividades estão vinculadas; as pessoas nelas envolvidas; e os gêneros musicais praticados, desprezando as delimitações por categorias como popular ou erudita. O panorama constituído pela cena musical carioca entre 1890-1920 é vasto e múltiplo e exige recortes que o

A animação Saludos Amigos é composta de quatro episódios: o primeiro se passa no Peru e na Bolívia, com destaque para o Lago Titicaca, onde o Pato Donald entra em contato com a música folclórica dos povos andinos, com destaque para um garotinho indígena que, com sua flauta típica, controla os movimentos de seu animalzinho de estimação: uma lhama. No segundo episódio, é apresentada uma família chilena de aviões, composta pelo pai, a mãe e o filho avião, cujos ancestrais são conhecidos pela bravura com que cruzaram a cordilheira dos Andes, encarando o terrível Aconcágua, a fim de levar e trazer a correspondência de Mendoza, na Argentina, para sua cidade no Chile. Estando doente o pai, o filho é escalado para fazer o trabalho, e o faz ao som de música instrumental incidente que pontua a sua ação nos ares. No episódio da Argentina, o Pato Donald se traveste de Gaucho e vive suas aventuras nos pampas, tocando seu violão e acompanhado de sua mula, que toca piano. Neste episódio, não temos nenhuma menção à música popular da Argentina responsável pela construção da identidade nacional desse povo, isto é, o tango. A ênfase recai em gêneros de origem folclórica, como o pala pala e o malambo, o que vai de encontro à caracterização do personagem gaucho vivido pelo Pateta e por suas peripécias no pampa argentino. O último episódio, sobre o Brasil, o Pato Donald visita o Rio de Janeiro, sendo ciceroneado pelo papagaio malandro José Carioca, criado especialmente pela Disney nessa ocasião. Nele, a canção Aquarela do Brasil, de Ari Barroso, não é apenas parte da trilha musical do filme: ela própria é a geradora do tema para o roteiro, com ela surge a aquarela na tela do filme que leva à construção minuciosa do cenário paradisíaco onde Pato Donald e Zé Carioca vão se relacionar, isto é, o Rio de Janeiro do samba e do malandro carioca.

tornem abordável. Esse projeto está sendo desenvolvido em várias frentes. Uma delas é o levantamento dos repertórios e da recepção da música realizada nos teatros conforme registrada nos principais periódicos cariocas da época. Outra frente desse trabalho é o levantamento e análise dos registros historiográficos da música e das práticas relacionadas de alguma forma com a música. Estas fontes incluem as sínteses de história da música brasileira produzidas ao longo do século XX e trabalhos acadêmicos das áreas de musicologia, história, ciências sociais, arquitetura e teatro que se debruçam sobre a cidade, o lazer e as formas de sociabilidade do Rio da virada do século XIX para o século XX. Neste trabalho nos voltamos para

um outro grupo de fontes, os registros deixados por cronistas e memorialistas cujo palco ou cujo assunto é a cidade do Rio de Janeiro no período que nos interessa. Buscamos nestas fontes os registros das atividades sonoras/musicais que escapam pelas frestas dos outros tipos de registro (historiografia e periódicos): os sons das ruas, que vão dos pregões aos músicos de rua, práticas musicais domésticas, hábitos de consumo de música e de frequência a espaços onde se fazia música fora dos circuitos convencionais ou “oficiais”. Buscamos ali também o registro informal dos diferentes pesos que os vários gêneros musicais praticados tinham para diversos grupos sociais (alguns deles excluídos de outros registros) e as formas de portar-se e participar das práticas musicais. Uma referência importante para nosso trabalho é a pesquisa de Nelson Aprobato Filho. Em Kaleidosfone: as novas camadas sonoras

da cidade de São Paulo em fins do século XIX – início do século XX (2008) Aprobato propõe uma reconstituição histórica da paisagem sonora da cidade de São Paulo a partir dos registros encontrados nos mais variados tipos de fontes. Sem pretender uma reconstituição semelhante das sonoridades do Rio de Janeiro, procuramos ampliar o elenco de fenômenos sonoros de nossa pesquisa, colocando-os em diálogo com as manifestações mais tradicionalmente consideradas musicais: concertos, óperas, espetáculos de teatro musical, saraus, serenatas, etc. Os autores selecionados para este trabalho são Machado de Assis (1839-1908), de quem analisamos as crônicas publicadas entre 1861 e 1900; Luiz Edmundo (1878-1961), de quem analisamos o volume de memórias O Rio de Janeiro do meu Tempo (1938); e João do Rio (1881-1921), de quem analisamos A Alma Encantadora das Ruas (1908).

A programação musical da televisão de São Paulo de 1954 a 1969: dados e interpretações.

Rita de Cássia Lahoz Morelli
rclm@unicamp.br

Esta comunicação nasce de pesquisa que venho desenvolvendo há três anos, com Auxílio Fapesp, sobre a programação musical da televisão de São Paulo entre 1954 e 1969. Essa pesquisa tem o objetivo empírico de resgatar o conteúdo dessa programação, identificando os títulos dos programas, os artistas que neles se apresentaram e o repertório interpretado, a fim de descobrir eventuais tendências dominantes ao longo do tempo, já que a bibliografia traz divergências acerca do caráter preponderantemente popular ou erudito da programação da televisão brasileira do período (Tinhorão, 1978; 1998; Sodrê, 1971; 1977; Miceli, 1972). Tem também o objetivo teórico de identificar eventuais investimentos identitários e/ou estatutários em música ao longo do tempo, partindo de duas hipóteses complementares: durante o chamado interregno democrático, ou seja, entre a queda do Estado Novo, em 1945, e o início do Regime Militar, em 1964, com o refluxo nos investimentos estatais nacionalistas em cultura (Rubim e Barbalho, 2007), teria havido espaço para investimentos outros cujo registro televisivo seria preciso resgatar; por outro lado, dada a retomada crítica dos investimentos nacionalistas em música por parte dos artistas da chamada MPB nos anos 1960, e dada a importância da programação musical da televisão de São Paulo como espaço dessa retomada (Napolitano, 2007), teria havido algum impacto, ainda que diferenciado, do Golpe Militar de 1964 e do Ato Institucional no 5, de 1968, sobre essa programação.

Nesta comunicação serão apresentados alguns dos dados empíricos que venho sistematizando nesses três anos de pesquisa em 71 tabelas diferenciadas para cada ano do período

e para cada uma das emissoras então existentes na cidade de São Paulo, ou seja, TVs Tupi, Paulista e Record, entre 1954 e 1969, e mais TVs Cultura e Excelsior, a partir do ano de 1960, e TV Bandeirantes, a partir do ano de 1967. Esses dados mostram que, em termos musicais, a televisão brasileira foi erudita e popular em seus primórdios, não sendo possível identificar uma tendência dominante. Mostram também que nos anos de 1950 o refluxo nos investimentos estatais nacionalistas permitiu que houvesse uma programação extremamente diferenciada em termos nacionais, parte da qual refletia o caráter internacionalizado da própria população local, já que São Paulo aglutinava inúmeras colônias de imigrantes, dentre as quais a portuguesa, a espanhola e a italiana, sobretudo, investiam fortemente em música para a construção identitária. Outra parte, que começa a aparecer na televisão em 1957, identifica-se com o rock and roll, ritmo este que, por outro lado, fez surgir uma clivagem etária na música, permitindo o investimento identitário associado à chamada música jovem. Os dados mostram ainda a ausência do investimento identitário étnico, cuja aparição parecia certa uma vez que o samba, em que se investira para a construção da nacionalidade, já estava, durante o interregno democrático, disponível para o investimento identitário negro que viria depois e que, se houve naquele momento, não apareceu na televisão. Finalmente, os dados mostram que houve investimentos estatutários tanto na música erudita e/ou lírica quanto na música popular brasileira ao longo do período, em oposição, respectivamente, ao popular (geralmente nacional) e ao internacional.

Divulgação do meio musical brasileiro na década de 1950. A revista O Cruzeiro e a Revista do Rádio.

Santos, Vicente Saul Moreira dos
vsaul@uol.com.br

Esta apresentação está baseada no projeto de investigação de doutorado que realizei sobre o meio musical brasileiro, especialmente no Rio de Janeiro entre as décadas de 1940 e 1960. Durante esse período a cidade era a capital federal, mais importante centro cultural do país, onde recebia, processava e emitia influências nacionais e internacionais. Nessa cidade também se encontrava as principais emissoras de rádio, as sedes de importantes jornais e revistas, espaços de sociabilidade como casas noturnas, teatros, bares, restaurantes, muitos localizados na Zona Sul carioca, sobretudo em Copacabana e lugar de moradia de vários músicos, compositores e intérpretes. Essa centralidade cultural representada pelo Rio de Janeiro pode ser identificada através de diversas fontes e perspectivas. Nesta comunicação serão privilegiados dois periódicos que tiveram ampla repercussão no Brasil durante a década de 1950: as coleções das revistas O Cruzeiro (1928-1975), e da Revista do Rádio (1948-1970). Vários trabalhos sobre história e música popular brasileira privilegiam a década de 1930 conhecida como a Época de Ouro e a década de 1960 e a geração da Música Popular Brasileira (MPB) como sigla valorativa, contudo considero a década de 1950, extremamente importante para a história do meio musical brasileiro. Esse período foi marcado pela consolidação do rádio

como principal meio de divulgação musical, a fundação das primeiras emissoras de televisão em São Paulo e no Rio de Janeiro, a criação de revistas como a Manchete (1952-2000), que trouxe uma nova linguagem ao jornalismo e a Revista de Música Popular (1954-1956) que foi um espaço de discussão sobre o papel da música na sociedade brasileira. Os dois veículos de imprensa priorizados nessa comunicação tinham abrangência nacional. Na década de 1950, a revista O Cruzeiro atingiu a média de 550 mil exemplares por semana e cobria assuntos diversos, era o mais importante meio de comunicação do país, tendo a música popular um papel de pequena importância na coleção, mas contribuía indiscutivelmente na divulgação para todo o Brasil ao cobrir a trajetória de alguns músicos, gêneros e contextos culturais. A Revista do Rádio dedicava-se especialmente ao meio radiofônico e musical, sendo considerada um diário oficial desses profissionais. A premiação dada pela revista aos melhores do ano era um diferencial na carreira. De forma mais direta, aprofundava as biografias, carreiras, programação e sociabilidades musicais e culturais do Rio de Janeiro e do Brasil. A partir desses acervos compreende-se uma das principais formas de divulgação da música popular brasileira no período.

Transmissão de música em contextos ciberespaciais: um estudo baseado em processos criativos e de disseminação em vídeos amadores

Luciano Caroso
lcaroso@uefs.br
lucianocaroso@gmail.com

Tecnologias informacionais suportadas por sites da dita Web 2.0¹ possibilitaram que os processos de transmissão de música – que já tinham como paradigmas instituídos questões relacionadas a oralidade, escrita, impressão, gravação, etc – incorporassem outros como viralidade (Parikka 2007) e samplertropofagia². Isto trouxe para as discussões acerca do tema aspectos idiossincráticos de contextos ciberespaciais como hiperinteração, cultura colaborativa, controle automatizado de conteúdo audiovisual por razões de direito autoral e volatilidade da informação digitalmente disponível. Esta comunicação propõe discutir tais aspectos relacionados à transmissão de música no ciberespaço através de estudos de caso de vídeos amadores postados no YouTube, onde processos criativos e de disseminação são investigados (Caroso 2010).

A metodologia baseia-se na etnografia virtual, tendo como perspectiva a Internet vista como um “local” fomentador de cultura, podendo gestar os processos culturais por si mesma

(Hine 2000). Tal etnografia é associada ao que René Lysloff (2003) chama de “etnomusicologia virtual”, com o intuito de harmonizar os princípios hineanos com procedimentos análogos mais próximos de um estudo de cunho etnomusicológico.

Parte-se da hipótese que a apropriação de aparatos tecnológicos por parte de usuários apresenta-se como fenômeno global que transpassa classes sociais, etnias, credos, etc, e contemporaneamente tem tornado os limites entre amadorismo e profissionalismo cada vez mais difusos. O estudo constata que a referida apropriação tecnológica faz surgir novas estéticas e comportamentos, alimenta uma certa espetacularização da vida cotidiana e pode servir como ferramenta de poder, criando tensões entre classes sociais. Também se observou que nos processos de transmissão e disseminação ocorridos através de vídeos amadores é importante olhar os usos e funções de música, além do ponto de vista da qualidade composicional, técnica e performativa,

na perspectiva de seus papéis sociais e culturais. Assim, um vídeo que pode ser visto por alguns como de aparência tosca e musicalidade duvidosa, preservará sua importância

identitária, de sociabilização e de fruição entre seus emissores e receptores.

musica.blogspot.com

¹Comunidades e serviços desenvolvidos na plataforma Web, como wikis, aplicações baseadas em folksonomia e redes sociais. Não é uma nova versão da Web, como o termo sugere, mas uma mudança de conceito na forma como ela é encarada por usuários e desenvolvedores. Tem implicações tecnológicas, mercadológicas e, principalmente, comunicacionais.

²Utilização de resíduos de mídia como matéria prima criativa (Bastos 2003).

Consumo Musical nas Culturas Juvenis: Cosplay, mundo pop e memória

NUNES, Mônica Rebecca Ferrari
(PPGCOMESPM /MusiMid)
nunes.aureli@uol.com.br

Este trabalho integra o projeto Comunicação, Consumo e Memória: Cosplay e Culturas Juvenis, a ser desenvolvido junto ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu Comunicação e Práticas de Consumo, da Escola Superior de Propaganda e Marketing de São Paulo. O paper apresenta as primeiras investigações sobre os múltiplos textos culturais mobilizados pela subcultura cosplay, em São Paulo. Composta pela junção dos vocábulos, em inglês, cos= costume e play= brincar, jogar, encenar, a palavra cosplay diz respeito às práticas de comunicação e de significação cultural, vividas por jovens que se vestem e atuam como seus personagens preferidos e amiúde compartilham com outros fãs este desejo em pequenos encontros (parques, escolas, até mesmo nas filas das grandes estreias cinematográficas) ou em eventos calendarizados, de maiores proporções. No presente trabalho, os repertórios musicais consumidos por esta subcultura são considerados como textos culturais responsáveis por processos de construção de memórias e

de vínculos essenciais à permanência desta cena juvenil, partindo do conceito proposto pela Escola de Tártu-Moscou sobre cultura e memória (Lotman,1996;1998) e dos estudos contemporâneos sobre comunicação, cultura e consumo com base nos estudos desenvolvidos por Néstor Garcia Canlini (1999), Maria Aparecida Baccega(2008) e Featherstone (1995). Os encontros presenciais dos jovens, os festivais nos quais realizam suas participações assim como as discussões, postagens de vídeos e fotos no ciberespaço constituem meios de transmissão essenciais para a seleção dos sucessos musicais e de seus intérpretes, astros do mundo pop, e a consolidação, ainda que efêmera, de suas preferências e posterior montagem e encenação do cosplay. Os conceitos de performance (Zumthor,1997;2007) e de carnavalização (Bakhtin, 1993) respondem pelas recepções negociadas que estes jovens desenvolvem junto aos textos musicais midiáticos, é o que se pretende demonstrar.

Year Zero: a remediação do formato do álbum no contexto das novas mídias

Simone Pereira de Sá
sibonei.sa@gmail.com

O trabalho tem por objetivo central analisar as estratégias de lançamento do disco conceitual Year Zero, da Banda Nine Inch Nails, inserindo-a no contexto de reconfigurações do formato do álbum na atualidade. Nine Inch Nails (NIN) é uma banda de rock industrial norte-americana formada em 1988 e desfeita – por hora e pelo menos para shows - em março de 2009. Seu fundador e único membro oficial é Trent Reznor, responsável pela direção musical, composição, arranjos e vocais das músicas do grupo; e também conhecido por suas opiniões polêmicas e combativas às grandes gravadoras. Em 2007, o NIN lançou um disco conceitual – o Year Zero – que abordava mais uma vez questões políticas e descrevia uma imagem catastrófica do futuro, criticando o capitalismo, o militarismo, o conservadorismo e a censura. E cuja estratégia de lançamento despertou tanta atenção e polêmica quanto as composições musicais, ao utilizar um formato de jogo que envolve dinâmicas na internet e no espaço urbano - chamado

de alternate reality game (ARG) – para distribuir as canções, faixa a faixa, inseridas na própria narrativa do game. Além de participar da criação da atmosfera do disco e conduzir a história de fundo para o lançamento de Year Zero, a estratégia mobilizou os fãs e colocou em sinergia diferentes formatos e contextos midiáticos - shows, álbum, podcasts, MP3, camisetas, websites, vídeos e mídias sociais, dentre outros. Partindo da discussão sobre a reconfiguração da cultura da música na cultura digital e tendo como centrais as categorias de cultura da convergência, narrativa transmidiática e cultura participativa (Jenkins) o trabalho busca compreender as novas formas de transmissão e circulação da canção e a reconfiguração da noção de álbum a partir do exemplo pioneiro do Nine Inch Nails, dando continuidade à discussão da autora sobre as articulações entre música e tecnologias da comunicação no cenário contemporâneo. Ao analisar os principais elementos envolvidos na estratégia

de lançamento da banda, o trabalho argumenta e busca demonstrar como o ARG de Year Zero reconfigura a experiência musical do álbum a partir do desenvolvimento de uma narrativa transmidiática e da mobilização dos fãs para deciframos os enigmas do jogo ao mesmo tempo que distribuíam as canções, tornando-se um exemplo importante para o entendimento da circulação da música através das novas mídias na atualidade e da discussão sobre as materialidades dos formatos musicais ainda pouco analisado

Música, experiência e mediação: a canção popular como dispositivo de memória

Carlos Magno Camargos Mendonça
(UFMG)
macomendonca@gmail.com

Cristiane da Silveira Lima
(UFMG)
crislima1@yahoo.com.br

Uma certa caracterização da sociedade contemporânea afirma que vivemos em uma “civilização da imagem”, marcada por uma “cultura olucocêntrica” (CASTAÑARES, 2007). Sob este viés, a proliferação das imagens e a eleição da visão como sentido privilegiado são uma ameaça, que afeta a palavra e, em última análise, a experiência.

Estas metáforas associadas aos fenômenos óticos muitas vezes se referem a fenômenos audiovisuais, nos quais a questão sonora se encontra também implicada (muito embora, raras vezes explicitada). Se alguns autores falam na produção técnica da cegueira (e no investimento estratégico numa obsolescência das imagens), provavelmente, falar em uma surdez generalizada não seria inapropriado.

Todo um campo de reflexões aponta para o empobrecimento da experiência na modernidade (BENJAMIN, 1985). Partindo da relação entre experiência e memória associadas às sociedades de oralidade primária, nas quais é preciso que os mais velhos narrem as experiências de seus antepassados para uma comunidade de ouvintes, conclui-se que a escuta perde seu papel privilegiado de acesso à memória nos tempos atuais. Guimarães (1997), ao refletir sobre a natureza icônica da memória, afirma que processos técnicos e históricos dos meios de produção e reprodução da imagem se relacionam intimamente aos modos de inscrição da memória, em seu sentido amplo. Virilio (2002), entretanto, chegará a conclusões bastante desoladoras, pois o aperfeiçoamento dos dispositivos técnicos de produção e reprodução das imagens (e sons) teria como conseqüência a promoção de uma alienação da percepção e a produção de uma amnésia generalizada. Essas perspectivas se aproximam muito daquilo que em Comunicação alguns autores chamam de mediatização. No entanto, optamos aqui por nos apropriar das ideias de Braga (2007), que propõe pensar a mediatização como um processo interacional de referência. A sociedade compõe sua

em trabalhos acadêmicos.

Dentre os interlocutores do trabalho destacam-se os autores que abordam a história cultural dos formatos musicais (tais como Keightley, 2004; Magoun; 2002; e Sterne; 2010); a discussão de Henry Jenkins na obra Cultura da Convergência (2008); a discussão de Bolter e Grusin na obra Remediation (1998); além da abordagem da teoria da materialidade de Gumbrecht e colaboradores (1994).

processualidade interacional a partir das possibilidades sociais dos processos tecnológicos e operacionais, mas este é um processo em andamento, lacunar e incompleto. Seria preciso pensar, então, quais os espaços de encenação da vida e formas de inscrição da memória que ocorrem com as imagens, com as mídias (ou mesmo para além delas). Em uma sociedade marcada por uma crise da duração, a invenção de pontos de apego para a memória torna-se, na mesma proporção, uma estratégia de sobrevivência.

A cosmogonia grega aponta para o fato de que a memória está relacionada aos fenômenos estéticos e ao prazer. Mnemosine (a deusa da Memória) é uma das seis filhas de Urano (o Céu) com Gaia (a Terra). Com Zeus, deu a luz às musas (entre elas, a Música), geradas para distrair os Olímpicos por meio do canto e da dança (HACQUARD, 1996). A palavra música tem origem na expressão musiké techné (“arte das musas”), o que aponta para sua relação com a memória.

Propomos aqui pensar a música como um objeto estético que pode funcionar como dispositivo de memória, tanto por ser vetor de experiência estética quanto por ser suporte no qual a memória pode se inscrever. É um objeto estético que, a uma só vez, afeta nossos sentidos, expressa visões de mundo e propõe modos relacionais. Feita de materiais diversos (sonoros e verbais, mas que evoca a dimensão imagética) a canção será tratada como um dispositivo dotado de uma organização material interna própria, que opera de um determinado modo, interpelando seu ouvinte – que ali tem que se investir com corpo e experiência – e acionando processos relacionais mais amplos. Para testar esta hipótese, ensaiamos a análise de uma canção da música popular brasileira, pensada enquanto dispositivo permite ver a articulação entre o texto e a cultura, entre o individual e o coletivo: que assume papel mediador, enfim.

“Minha canção é saudade”: (acervos discográficos: o que as velharias têm a dizer...)

Heloísa de Araújo Duarte Valente
whvalent@terra.com.br
musimid@gmail.com

Há bem pouco tempo, o estudo da música popular se fazia, quase que exclusivamente, através do estudo biográfico dos compositores, intérpretes, letras de música e, sobretudo, letras de música, na qual a participação da linguagem musical era secundária e pouco valorizada. Além do mais, o habitual elemento de análise- a partitura – quase nunca existiu. Situação contrária àquela observada na música intitulada erudita ou de concerto, em que as partituras são geralmente tidas como ponto de partida para a análise, por serem fontes primárias consideradas fidedignas.

Neste terceiro milênio, verifica-se que, tanto a música composta de acordo com o estágio mais elevado de elaboração formal quanto aquela mais singela, de menor complexidade intrínseca, vêm sendo contempladas com novo instrumental analítico que permite ampliar o estudo da obra em outras dimensões e contextos. Ainda que lacunas sérias na sua abordagem científica persistam, alguns progressos são verificáveis, nas duas últimas décadas (ou, mesmo antes disso), como a inserção de estudos interdisciplinares, os enfoques pela história cultural, a antropologia, semiótica da cultura, a performance musical, dentre muitos outros. Os resultados de várias iniciativas – tais como a criação de novas associações acadêmicas, tal é o caso da própria IASPM-LA, grupos de pesquisa, oferecendo encontros científicos regulares, surgem em publicações, novas reflexões teóricas, novos intercâmbios acadêmicos e artísticos.

Esta comunicação tem como objetivo principal apresentar analisar algumas das mudanças de paradigma que a adoção da música gravada (ou fonofixada, cf. Chion), vêm trazendo para o estudo das músicas, especialmente aquela não assentada sobre a tradição escrita. Frise-se: a gravação é aqui concebida como um código sonoro a ser decifrado pela escuta, equivalente à partitura, uma maneira diferenciada de grafar o texto musical (texto, aqui, adotado no sentido lato, não se restringindo ao linguístico). Tendo como orientação essa nova perspectiva face ao signo musical, é possível, reconstituir

¹Ainda que se tenha vulgarizado o termo como sinônimo de ‘execução’ ou ‘interpretação’, permito-me, no desenrolar do texto completo, ampliá-lo, no sentido conferido por Paul Zumthor (2007), para quem a “performance” envolve os referenciais não apenas do emissor e receptor da mensagem, mas também do canal e o espaço.

El tango fonográfico: música y canción en el disco, la radio y el cine

Jimena Anabel Jauregui
jimenajauregui@gmail.com

En su complejidad y trascendencia cultural, el tango como objeto de estudio ha sido abordado desde diversas disciplinas. Sin embargo, la influencia ejercida en el proceso histórico de constitución de esta música popular por la conformación simultánea de los medios de sonido ha sido escasamente considerada. Tras los vínculos embrionarios establecidos en

não apenas a história da música, em seus estilos de época e escolas, através da instrumentação e *performance*¹ particular; mas, também, paralela ou secundariamente, faz-se possível, através do estudo desses elementos de natureza musical, conhecer padrões de gosto, modos de vida, formas logísticas de comunicação humana e tecnológica, valores culturais e econômicos dominantes – para citar alguns aspectos. E mais: a partir do momento em que, além da escuta, adicionam-se elementos audiovisuais e paralelos (Marcadet, 2007), tanto mais a análise oferecerá resultados mais frutíferos para uma análise da obra musical e para além dela.

Para o estudo da música popular urbana, os discos constituem fontes únicas e valiosas indispensáveis, pelo menos por três razões principais: 1) desde o início do século XX, os pesquisadores referiam-se à música popular urbana como subtema dentro do folclore ou, no caso da música de concerto, como elemento componente nas escolas nacionalistas; a música popular urbana (a música das mídias) não é tratada de forma autônoma (Béhague, 1992); 2) a escuta das diferentes performances (Zumthor: 1997) revela particularidades que explicam a cultura de um determinado tempo-espaço; 3) a performance (cf. Zumthor, 1997) indica o estágio da evolução tecnológica e a(s) estética(s) que carrega(m). Materialmente, a partir de uma certa época, as capas do disco também serão importante fonte de informação, a ser posta em diálogo com a informação sonora (Marcadet, 2007).

Após uma breve introdução histórica sobre a introdução da música fonofixada e seu estágio de desenvolvimento atual, apresentarei o caso particular do Fado Novo, ressurgimento do fado tradicional que só foi possível graças ao disco: num momento em que o gênero lisboeta havia sido proscrito da paisagem sonora lusitana, foi a escuta atenta dos discos em long-play que possibilitou o acesso ao repertório e sua estética, alimentando os ouvidos dos novos músicos e compositores. E de muitos ouvintes globais...

los albores del siglo XX con la habanera, la milonga y el tango andaluz en los salones y teatros de las grandes ciudades, el fonógrafo significó la apertura al tango a nuevas formas de comunicación musical, tanto en sus modos de producción como en las prácticas de escucha. Como parte del proyecto de investigación Ubacyt titulado

“Letra, imagen, sonido. Convergencias y divergencias en los medios y en el espacio urbano”, dirigido por José Luis Fernández, se parte de la concepción de que la música y sus prácticas sociales han cambiado a partir de la emergencia de los medios de sonido en particular y de la mediatización en general. En este marco, desde una perspectiva sociosemiótica, la presente ponencia analizará los modos de presencia fonográfica del tango entre 1910 y 1935 a fin de reconstruir el momento fundacional de su conformación en género de la música popular. La inclusión predominante del tango en los avisos discográficos de la época, así como su protagonismo en los primeros registros cinematográficos tanto mudos como sonoros y en los inicios mismos de la radiodifusión, lo convierten en un objeto privilegiado para dar cuenta de las diversas operaciones discursivas desplegadas en los medios de comunicación que incidieron en su desarrollo.

Tango, radio y disco: difusión de una música popular en los albores de los medios de comunicación masiva

Marina Cañardo
marina.canardo@gmail.com

La presente comunicación constituye un desarrollo de la investigación plasmada en mi tesis doctoral titulada Fábricas de tango: industria discográfica temprana y música popular argentina (1919-1930) realizada en cotutela entre la École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (París) y la Universidad de Buenos Aires. El objetivo de este nuevo trabajo es indagar en la difusión del tango a través de los discos y la radio así como estudiar la relación entre ambos medios. Esta indagación apuntará a revisar aspectos poco estudiados de la historia de las músicas populares como el rol de los medios de comunicación en su transmisión a gran escala, la canonización de ciertas músicas como “nacionales” o “exóticas” y el vínculo entre las distintas esferas de la denominada “Industria Cultural” (Adorno Horkheimer 1944).

Como todo desarrollo tecnológico y mediático, la masificación del disco y la radio generó resistencias y fascinaciones. Entre algunos músicos la novedad era temida como una amenaza a su fuente de ingresos. Otros celebraron la democratización y la libre disposición de músicas a voluntad del oyente gracias a los nuevos medios. La relación entre el disco y la radio osciló entre la competencia y la sinergia. Las empresas discográficas fueron inicialmente reticentes a la difusión de sus discos por radio pero luego se aliaron con ella para ganar clientes. En Argentina, el sello Odeon Nacional- explotado por el empresario local Max Glücksmann- llegó a tener un programa radial dedicado a sus novedades discográficas. El competidor sello Víctor - fabricado en Argentina por la Pan American Recording Company desde 1924 - se fusionó a escala mundial en 1929 con la Radio Corporation of America dando lugar a la RCA Victor. Esa empresa produjo desde entonces los discos, los aparatos reproductores y las radios que en poco tiempo se integraron en un equipo único conocido como “combinado” que servía para escuchar discos y radio. La crisis del 30 y la creciente

Algunos de los resultados propuestos permiten afirmar que es en este período cuando el tango se constituye como género de la canción popular a través de los vínculos establecidos con el sistema de medios de sonido. La instauración social del uso musical del fonografismo, propició tempranamente la escucha atenta y privada del tango. La radio sumó a esta práctica social la experiencia receptiva de la obra musical en su momento mismo de ejecución, al tiempo que construyó un espacio difusión y recepción colectiva de las piezas previamente grabadas. Con el dispositivo cinematográfico, el tango recuperaría no sólo la imagen en movimiento, sino también su carácter de espectáculo. Las primeras alusiones audiovisuales a la danza incorporarían la música y la voz, tanto a partir de las orquestas tocando en los fosos, como mediante la sincronización con el disco y finalmente con la llegada del cine sonoro.

masificación de las radios en los hogares terminaron con el boom de producción discográfica que había caracterizado la década anterior.

Entre otras músicas populares, el tango encontró en cada uno de esos “nuevos medios” un aliado para la difusión y una fuente de legitimación. La cuestión identitaria era explotada consistentemente en publicidades y catálogos de discos en Argentina que ofrecían el tango como “nuestra música nacional” en momentos en que todavía era objeto de críticas. La comercialización europea de discos de tango grabados en Buenos Aires anticipó un modelo de circulación de bienes culturales escindidos de sus contextos originales que el dispositivo del disco favoreció y cuya expresión más acabada será la llamada “world music”. El disco, la radio y posteriormente el cine amplificaron el fenómeno reforzando la asociación con “lo nacional” o “lo exótico” según los contextos y basándose en el star-system que tuvo en Carlos Gardel un exponente destacado.

La revisión crítica e interdisciplinaria de la historia de las músicas populares latinoamericanas se vuelve necesaria a la luz de los recientes trabajos sobre música y tecnología (Fabbri 2008, Katz 2004, Maisonneuve 2009). Asistimos a una revolución tecnológica que conlleva nuevas formas de producción y consumo musical (mp3, internet, etc) cuyo antecedente puede encontrarse en el disco y la radio a comienzos del S XX. Como entonces, una nueva “economía de la música” parece surgir demandando nuevos reacomodamientos así como nuevas formas de pensar y vivenciar la música. En momentos en los que la música grabada es más omnipresente que nunca, reflexiones como las que propone este trabajo pueden ayudar a entender los cambios que la tecnología genera desde hace más de un siglo en la manera de producir, distribuir y consumir músicas.

Os meios de comunicação e a performance do violão no choro. As formações de choro de 1915 a 1961.

Pessoa, Felipe Ferreira de Paula
(Universidade de Brasília)
felipe7cordas@gmail.com

Freire, Ricardo Dourado
(Universidade de Brasília)
freireri@unb.br

Esta comunicação traz um recorte da pesquisa de mestrado cujo objetivo é a compreensão do desenvolvimento da performance do violão no acompanhamento de choro. Ao longo desse processo, os meios de comunicação e o advento de novas tecnologias tiveram participação ativa na elaboração de um novo modo de tocar. Se no primeiro momento, o choro transita da tradição oral para as gravações mecânicas, o desenvolvimento dos regionais na década de 1930 como principal mão de obra modifica o modo de tocar a partir das necessidades do ofício nas rádios e da gravação elétrica. Conquanto o surgimento da tecnologia de alta fidelidade e a gravação em canais possibilitou um novo modo de elaborar a performance do violão no choro. Ademais, o foco desta discussão está na função dos meios de gravação na elaboração de um estilo de acompanhamento aos violões e está vinculado ao Simpósio IV que irá discutir Música Popular e meios de transmissão.

Para a compreensão do processo entre a performance do violão e os meios de comunicação, utilizou-se como referencial o conceito de performance de Paul Zumthor (2000) e os novos modos de escuta e manipulação do som analisados por Delalande (2007). No que tange as análises dos fonogramas e os preceitos históricos, utilizou-se como fundamentação Taborda (1998, 2008), Pellegrini (2005) e Cazes (1998). Se, por um lado, o aprendizado por repetição de modelos já era feito pela tradição oral, o disco permitia ir além. Delalande (2007) frisa a importância da relação de interação que o disco já possibilitava ao permitir interromper, reouvir um fragmento, diminuir a velocidade, entre outros. Como também tocar junto, “uma forma mais de apropriação que de escuta atenta que decompõe e analisa, para recompor de outra

maneira” (Delalande, 2007, p. 59). Entretanto, somente é possível reproduzir o que se consegue perceber e a tecnologia influencia diretamente na maneira como se recriava a performances.

O modo de tocar e acompanhar era aprendido nas rodas de choro, reuniões onde prevalecia um modo de tradição oral. A partir do início do século XX, os meios de comunicação começam a divulgar a produção sonora do choro. As gravações mecânicas realizadas entre 1915 e 1921, pelo Grupo do Pixinguinha que apresenta um estilo peculiar no acompanhamento do violão. Na década 1930, com o advindo da gravação elétrica e a divulgação pelo rádio, surge um novo modelo de acompanhamento exemplificado pelo trabalho do Regional de Benedito Lacerda, a partir do duo de violões. A presença do Long-play e a possibilidade de gravação em várias etapas e canais, propicia a elaboração de arranjos específicos para violões que são observados na produção do Conjunto Época de Ouro. Nesses três momentos, pode-se observar uma relação estreita entre a performance dos violões e os meios de comunicação.

Logo, o advento da gravação modificou a forma de transmissão do modo de tocar choro, permitindo uma nova relação com a prática musical. A partir da audição de gravações disponíveis no sítio do Instituto Moreira Salles (<http://ims.uol.com.br>) e do disco Chorinhos e Chorões, de Jacob do Bandolim, foi possível destacar três momentos do acompanhamento de violões no choro em que a tecnologia participa da elaboração do arranjo para esta formação. O momento de desenvolvimento da rádio e do disco levam a um novo modo de aprender e tocar o violão em que a tecnologia serviu de ferramenta para a sedimentação de um novo paradigma na performance do instrumento.

O estranho no familiar: sobre a primeira gravação de Rosa, de Pixinguinha

LIMA REZENDE, Gabriel
gabriel_baixo@yahoo.com.br

Num fonograma de 1917, um locutor anuncia o produto inscrito no disco de acetato: “Rosa. Valsa, pelo grupo Pixinguinha. Disco da Casa Edison, Rio de Janeiro”. Atualmente, o material sonoro da primeira gravação desse “clássico” da música popular brasileira se encontra relativamente bem difundido em cds e outros formatos digitais de áudio. Entretanto, não foi somente o meio material de transmissão que se modificou ao longo dos mais de noventa anos que nos separam do momento daquele registro mecânico. O processo histórico através do qual essa canção se consagrou na história da música popular no Brasil é inseparável do interesse que

hoje se dirige àquele fonograma. Esse interesse se aviva ainda mais quando a expectativa do ouvinte é surpreendida ao soar a gravação. Ao invés do “clássico” intervalo de quinta descendente que inicia a versão consagrada no imaginário coletivo, ressoa sua inversão, uma quarta ascendente; ao invés de um andamento “dolente”, que favorece uma interpretação ornamentada, escuta-se uma valsa “saltitante”; ao invés de duas sessões, encontramos uma composição tripartida. O estranhamento causado na audição desavisada desse registro sonoro pode representar uma porta de entrada para a compreensão de aspectos importantes do mundo do qual esse

produto provém, bem como das respostas que ele oferece às suas exigências.

Do ponto de vista estilístico, por exemplo, o que representa a terceira sessão? Sabe-se que a forma ternária se tornou um elemento decisivo na formação do choro. E o próprio Pixinguinha oferece um testemunho dessa situação, bem como uma chave para interpretá-la:

“Eu fiz o ‘Carinhoso’ em 1917. Naquele tempo o pessoal nosso da música não admitia choro assim de duas partes – choro tinha que ter três partes. Então, eu fiz o ‘Carinhoso’ e encostei. Tocar o ‘Carinhoso’ naquele meio! Eu não tocava... ninguém ia aceitar” (PIXINGUINHA: 1970).

Esse trecho do depoimento de Pixinguinha ao MIS permite distintas interpretações. Numa perspectiva sociológica, pode-se estabelecer uma relação entre “forma musical” e “norma social”, na medida em que a primeira estava submetida às regras das relações sociais dentro das quais ela se inseria

¹O tema desta proposta é derivado de minha pesquisa de doutorado, que versa sobre a noção de “Tradição do choro” partindo da perspectiva da “invenção das tradições”.

Será que “Ninguém aprende samba no colégio”?:

a aprendizagem da Música Popular entre a Cultura Oral e a Sala de Aula

como elemento constitutivo. O que as palavras de Pixinguinha podem revelar, então, é a força com que a “norma musical” se enraizou nas práticas sociais.

Do ponto de vista da performance, os “desencaixes” entre o desenho harmônico sugerido pela melodia e os acordes executados também são sugestivos. Primeiramente, porque devem ser relacionados a uma época em que não havia a possibilidade de edição dos registros sonoros, o que certamente condicionava, sobretudo na esfera da música popular, ideais de perfeição bastante distintos dos atuais. Esse fator se revela ainda mais significativo ao levarmos em consideração que a profissionalização do músico popular ainda dava seus primeiros passos.

Finalmente, somos levados a refletir sobre essas questões tendo como pano de fundo as relações entre música popular, gramofone e a sociedade carioca da Belle Époque¹.

¹O tema desta proposta é derivado de minha pesquisa de doutorado, que versa sobre a noção de “Tradição do choro” partindo da perspectiva da “invenção das tradições”.

Será que “Ninguém aprende samba no colégio”?:
a aprendizagem da Música Popular entre a Cultura Oral e a Sala de Aula

Marina Bay Frydberg
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasi)
marinafrydberg@gmail.com

O choro e o samba como formas de expressão musical da cultura popular sempre foram transmitidos de geração em geração através da oralidade. Era nas expressões informais e cotidianas, como a roda no samba e no choro, que estes conhecimentos específicos eram aprendidos, seja a linguagem musical, a técnica instrumental ou a identidade social e cultural ligada a estes gêneros musicais. Nos últimos dez anos está acontecendo um movimento de (re)descoberta destes gêneros musicais tradicionais e do ingresso de jovens músicos nestas linguagens específicas e em todo este universo simbólico e musical. Este conhecimento oral e cotidiano passou a ser ensinado em escolas dedicadas exclusivamente ao ensino do choro e do samba, que estão tentando transpor as formas de aprendizagem destas culturas orais para dentro de um ambiente formal que é a escola. E ao mesmo tempo em que há toda uma valorização da oralidade como forma de expressão e transmissão nestes gêneros musicais, há também um esforço na criação de um método de ensino do choro e do samba. A partir deste panorama proponho estudar como acontece a transposição das formas de aprendizagem de uma expressão da cultura popular, especificamente o choro e o samba, da oralidade para o ambiente formal e institucional da escola. Estarei, assim, questionando se realmente “ninguém aprende samba no colégio”?

Terei como universo de investigação etnográfica a experiência pedagógica da Escola Portátil de Música (EPM). A EPM surgiu, em 2000 no Rio de Janeiro, da necessidade que tinham seus idealizadores, músicos consagrados no universo musical brasileiro, de transmitirem aos jovens o universo da música através da linguagem do choro. Conhecimento este que eles também aprenderam quando jovens, no convívio com chorões,

profissionais e amadores, que consideram como a grande escola de que fazem parte e na qual foram socializados no universo musical. É a partir da experiência desses músicos que surgiu a idéia da EPM e de todo o seu modo de aprendizagem e de transmissão específica do universo musical do choro e do samba.

A proposta da EPM considera que o choro e o samba são culturas orais que estão inseridas em uma tradição específica e que tem uma maneira própria de transmissão deste conhecimento. Partindo deste pressuposto esta escola se propõe a transmitir a linguagem destes gêneros musicais tradicionais através de ambientes de sociabilidade (SIMMEL, 1983). Estes ambientes de sociabilidade nascem da recriação dos lugares tradicionais de aprendizagem do choro e do samba, através da valorização da roda, ou o que Sandroni (2000) chamou de rodas de choro concentradas. Todavia é também através do ambiente institucionalizado que é a escola, da criação de um currículo e de um método de ensino que esta transmissão de conhecimento tradicional e popular se torna possível.

O que diferencia a EPM de uma aula comum de música é que ela é um espaço privilegiado de vivência do choro e do samba, e de troca de experiências sobre estes universos musicais. O contato intergeracional, entre professores e jovens alunos, faz com que o conhecimento específico do choro e do samba, seja transmitido para além de uma teoria musical, mas também da aprendizagem da vivência de um chorão e de um sambista, da construção de uma trajetória (BOURDIEU, 1996) no choro e no samba e da consolidação de determinadas performatividades (BAUMAN, 1986, 2002) vinculadas a estes gêneros musicais. Toda a experiência educacional e de aprendizagem

desenvolvida pela EPM é a de que eles estão criando uma vivência em um universo específico que faz com que estes alunos aprendizes se tornem uma comunidade com significados e vivências compartilhadas. Para isso é necessário o convívio intergeracional, a teoria musical aliada à prática tradicional de cada instrumento, mas principalmente a

Medios de comunicación y procesos de creación y recepción de la murga uruguaya

Marita Fornaro Bordolli
diazfor@adinet.com.uy

Esta ponencia explora diferentes aspectos de la relación entre los medios de almacenamiento y difusión de la música y los procesos de creación y recepción de la murga hispanouruguaya. Como ya hemos definido en otros trabajos, el tipo de conjunto identificado como murga surge en el ámbito del Carnaval de Montevideo, capital del país, a fines del siglo XIX, a partir de modelos españoles, predominantemente andaluces y castellanos. Se desarrolla durante todo el siglo XX, adquiriendo los caracteres de teatro popular y de género polifónico predominantemente masculino. Su representatividad en la cultura popular uruguaya tiene que ver con su pertenencia de clase, su núcleo expresivo que combina un fuerte mensaje verbal con el uso de músicas ya popularizadas, su humor carnavalesco y su marcada vinculación con los acontecimientos sociopolíticos del país. Algunos aspectos de esta caracterización han tenido que ver con la ausencia de la murga en la bibliografía musicológica uruguaya, no considerada música tradicional, pero tampoco estudiada como música popular.

La llegada de la murga al disco se da en el formato LP en torno a 1960, y con regularidad en la década de 1980, en la que también se difunde en el formato casete. A partir de entonces, es el único género carnavalesco de edición regular, el único que ha alcanzado volúmenes de venta considerables, con una interesante dinámica de edición de discos compactos y DVDs paralela a los concursos institucionalizados para el carnaval montevideano.

Por otra parte, la radiodifusión ha sido y es aspecto fundamental en la recepción de la murga: desde los tempranos comienzos de la radio en Uruguay, a partir de 1922, la transmisión del carnaval por radio, generalmente en directo, ha incluido no sólo la difusión de la música de la murga sino la formación de opinión por parte del periodismo

Desde Chile al exilio y viceversa: usos del casete en dictadura.

Laura F. Jordán González
laurafrancisca@gmail.com

Durante la más reciente dictadura en Chile, la masificación de la tecnología del casete sirvió a diferentes propósitos, entre ellos a la preservación de músicas censuradas, la creación de músicas clandestinas, la producción de compilaciones caseras y la distribución de los más diversos sonidos subversivos. Al mismo tiempo, el casete permitió el acceso a músicas

recreación e valorización dos espaços tradicionais e coletivos de aprendizagem do choro e do samba. A experiência educacional da Escola Portátil de Música ensina que para ser chorão ou sambista não é somente na escola que estas práticas musicais tradicionais são aprendidas, no entanto é possível sim “aprender samba no colégio”.

Medios de comunicación y procesos de creación y recepción de la murga uruguaya

Marita Fornaro Bordolli
diazfor@adinet.com.uy

oral, generándose incluso la figura del relator y del periodista especializado. Otro aspecto que nos interesa especialmente en este trabajo es la influencia de la posibilidad de almacenar la música sobre los procesos de creación en la murga. En muchas murgas el letrista y el arreglador preparan, desde hace por lo menos diez años, grabaciones de las diferentes voces por separado, para que cada integrante la conozca con anterioridad al ensayo colectivo. Hemos registrado esta práctica desde el año 2000, colectando este tipo de grabaciones, los primeros años en casetes. Esto ha modificado la dinámica inicial de los ensayos, instancia de creación colectiva para diferentes aspectos de las presentaciones murgueras. Por otra parte, los directores, desde comienzos de este siglo, utilizan las grabaciones – ahora también en video – para evaluar y corregir diferentes aspectos de la actuación.

Por último, el trabajo se ocupa de la presencia de la murga uruguaya en la web: Youtube, donde aparecen miles de videos; sitios con discursos emic sobre la murga en general o sobre determinada agrupación; ofertas de presentaciones, bolsa de trabajo en la que se ofrecen o requieren determinados registros vocales. Son importantes los sitios de uruguayos radicados en el extranjero – la murga ha generado fuerte identidad en exiliados y migrantes económicos - y de extranjeros haciendo murga “estilo uruguayo”. Y en este sentido se da un curioso entrecruce con la producción de discurso académico: trabajos musicológicos sobre la murga aparecen citados en sitios de murgas, ya sea como un recurso legitimador, ya sea criticando la mirada que se siente lejana. Un camino dinámico desde que los dueños del primer sello carnavalero, “Minerva”, ponían un pequeño exhibidor a la puerta de un escenario para vender los primeros LP dedicados al género.

Desde Chile al exilio y viceversa: usos del casete en dictadura.

Laura F. Jordán González
laurafrancisca@gmail.com

comercializadas a altos precios en el mercado, mediante la piratería a partir de la radiocasetera. Otra dimensión menos explorada en la que este aparato cumplió una función relevante fue la circulación de grabaciones entre el “interior” y el “exterior” de Chile. Éste es el tema que interesa a la presente ponencia.

Se parte de la base de que es posible rastrear producciones que se forjaron desde dentro o desde fuera para públicos que se encontraban en el otro extremo, de manera que el casete encarna un eslabón sine qua non de la relación entre dos comunidades residentes de en sectores geográficos distantes, ya que los proyectos de grabación se apoyan en las cualidades específicas de la cinta para ser camuflada y transportada con el objetivo de hacer llegar un material sonoro determinado. Dos casos particulares son explorados aquí. El primero, la grabación Carta sonora de Chile, producida en 1984 por el comunicador Miguel Davagnino desde Radio Chilena, casete que constituye una verdadera misiva para los chilenos exiliados, conteniendo una diversidad de registros documentales de época. El segundo, un álbum musical producido desde Montreal para Chile ríe y canta, situado al interior del país, titulado Cronicuecas de 1988, el que narra la historia nacional reciente a través de una treintena de cuecas-panfleto. El afán de ambos proyectos es comunicativo, pues se

pretende arribar a los oídos de los compatriotas al otro lado de la Cordillera de los Andes y tal empresa es sólo posible gracias a la tecnología del casete.

La investigación se basa en una metodología mixta llevada a cabo desde el 2007 hasta la fecha, en el marco de dos investigaciones consecutivas –una enfocada sobre la clandestinidad musical en Chile y la otra, sobre el exilio musical chileno en Montreal- combinando revisión de fuentes escritas (primarias y secundarias) así como la incorporación de fuentes orales a través de la entrevista. El foco principal se pondrá sobre los dos casos mencionados, añadiendo un análisis sonoro-musical del los casetes en cuestión. El principal argumento de la ponencia se concentrará sobre los usos particulares de la tecnología del casete en la situación histórico-política descrita. Asimismo, como argumento secundario, esto se pondrá en relación con los usos del casete a través del mundo en el mismo periodo de tiempo, haciendo énfasis en la utilización dada en otros contextos analogables.

Folkways Records: Espaço de Atuação Político-Musical da Folk Music.

ARANTES, Mariana Oliveira
mel.unesp@gmail.com

Nosso projeto de doutoramento intitulado “Folk Music e Direitos Civis nos Estados Unidos (1945-1960)”, tem por objetivo analisar as relações dos atores sociais envolvidos na criação e divulgação do repertório folclórico estadunidense com o Movimento pelos Direitos Civis no país, no período de 1945 a 1960. Após a emergência dos Estados Unidos como a nação hegemônica entre os países do Ocidente, com o fim da Segunda Grande Guerra, o Movimento pelos Direitos Civis tornou-se evidente nos espaços públicos e meios de comunicação. Apesar do discurso democrático propagado, internamente, a democracia mostrava-se restrita em uma sociedade marcada pela segregação racial e demais formas de desigualdade. Tal cenário social foi objeto de diversas canções de compositores atrelados ao repertório folclórico nacional, que expressaram em suas produções um posicionamento político marcado por aproximações às lutas por igualdade e direitos civis de determinados grupos sociais, como os afro americanos. Por meio de apresentações ao vivo, gravações e publicações, tais artistas inseriram-se nas discussões raciais e trabalhistas que marcaram a sociedade estadunidense no período. Tendo em vista que nosso corpus documental sonoro é composto por discos de tais intérpretes lançados no período de 1948 a 1960 pela gravadora Folkways, a presente comunicação objetiva compreender, especificamente, a atuação destes músicos na gravadora. Durante os anos de 1950 o selo Folkways Records, criado em 1948 por Moses Asch, um judeu atuante no cenário folk até sua morte, em 1987, gravou discos de intérpretes importantes da música folclórica estadunidense.

Faz-se importante para nossa pesquisa analisar os grupos sociais envolvidos com a gravadora estudada, ou seja, analisar as redes de sociabilidade traçadas ao redor da Folkways por meio do estudo de seu catálogo. Temos por hipótese de trabalho que, por meio da produção musical difundida pelos discos, os intérpretes e compositores folclóricos contribuíram para a consolidação dos direitos civis nos Estados Unidos. Acreditamos que, mesmo antes da evidência do movimento pelos direitos civis nos espaços públicos e grandes meios de comunicação que ocorreu no período pós-guerra, o repertório folclórico já difundia um apoio dos compositores e intérpretes às reivindicações por igualdade e justiça social. Ao tratarmos da música folclórica nos anos de 1940 e 1950 nos Estados Unidos estamos falando de um período de estabelecimento da indústria fonográfica e da criação de uma demanda por discos. Com a difusão do disco como meio de entretenimento, seu barateamento e o surgimento de uma demanda de consumo, as canções folclóricas tornaram-se acessíveis a um público mais amplo, com uma consequente inserção de intérpretes e compositores nos distintos circuitos comerciais da canção. É importante percebermos como o mercado musical, com seus agentes (donos de gravadoras, responsáveis pelas programações das rádios, publicitários, diretores de revistas e canais televisivos) interferiu no desenvolvimento do repertório folclórico, muitas vezes contribuindo para a difusão de mensagens específicas, como, no caso de nosso estudo, um apoio à luta em prol dos direitos civis nos Estados Unidos.

A Discoteca del Cantar Popular (DICAP) entre 1968 e 1973: música, engajamento político e sociabilidade na Nova Canção Chilena

Natália Ayo Schmiedecke
nati.ayo@gmail.com

Criado em fins de 1968 por iniciativa do Departamento Cultural das Juventudes Comunistas, o selo Jota Jota – logo rebatizado DICAP (Discoteca del Cantar Popular) – constituiu o principal veículo de gravação e distribuição dos álbuns de artistas ligados ao movimento da Nova Canção Chilena (NCCh). Tomando como bandeira o “folclore” latino-americano, a NCCh enfatizou a dimensão social e o potencial revolucionário desse repertório, desenvolvendo uma proposta estética inovadora. No seu período de desenvolvimento, de meados da década de 1960 até 1973, o movimento agregou artistas de diversas origens e tendências musicais – muitos dos quais eram filiados ao Partido Comunista do Chile (PCCh). Identificando-se com o programa de governo da Unidade Popular (UP) desde a campanha eleitoral de 1970 – quando Salvador Allende venceu as eleições presidenciais –, a NCCh desenvolveu canais próprios de produção e difusão musical, dentre os quais se destacaram as peñas, os festivais da canção e a DICAP. Por meio de uma análise do catálogo da gravadora (1968-1973), o presente trabalho se propõe a mapear a circulação dos músicos que gravaram pelo selo, a fim de identificar as estruturas de sociabilidade que permitiram a convivência de repertórios diversos, gerando auto-representações traduzidas em sentimentos de identificação ou distanciamento. Estabelecendo, assim, diálogos com a chamada “História dos

Intelectuais” – vertente da Nova História Política desenvolvida a partir dos trabalhos do historiador francês Jean-François Sirinelli –, buscamos evidenciar as contribuições desse campo no sentido de tornar o percurso dos músicos mais inteligível. Essa aproximação teórico-metodológica toma como referências as noções de “geração”, “cultura política”, “itinerários” e “sociabilidade”, lançando mão de uma definição de “intelectual” baseada nas noções de engajamento e auto-representação, visando contemplar o caso dos artistas em questão. Partimos da hipótese de que a gravadora DICAP teria funcionado como um “espaço de sociabilidade intelectual” no conturbado contexto político-cultural chileno dos anos 1960 e início dos 1970, contribuindo para a articulação de um grupo de artistas que viriam a integrar o movimento da NCCh. No desenvolvimento da análise proposta, podemos observar a tendência da DICAP de “dar voz” a solistas e grupos que atuavam em ao menos uma das frentes que se tornaram bandeiras da NCCh – valorização de repertórios identificados como representantes do “folclore” latino-americano e engajamento político de orientação socialista –, estabelecendo vínculos multiformes entre os músicos integrantes do movimento e a variedade de estilos musicais que lhe foram contemporâneos.

Musicología de la producción fonográfica. Técnicas y tecnologías en la escena del rock durante la década del ‘80 en la Argentina.

Di Cione, Lisa
lisadic2@gmail.com

En la década de 1980 se registra una depresión del mercado de la industria fonográfica en la Argentina. Las causas se vinculan, por un lado, al efecto de la hiperinflación y, por otro, al surgimiento de los primeros aparatos que permiten la reproductibilidad doméstica de grabaciones (Calcagno y Lerman 2010: 85). Paradójicamente, el rock nacional se profesionaliza y consolida como uno de los géneros dominantes en cuanto al porcentaje de fonogramas editados durante el período. La escena del rock en la Argentina se renueva con el retorno de los músicos que habían abandonado el país a mediados de los ‘70s y la aparición de numerosas agrupaciones que se suman a los artistas ya consolidados, logrando cifras de ventas record para el género. Paralelamente, algunas de las producciones más vanguardistas del período solo son distribuidas en cintas de circulación muy reducida, mediante duplicaciones caseras realizadas por músicos-productores independientes (Andrade 2009: 7). La figura del “productor artístico de rock”, mediador clave en el proceso de grabación cuya tarea puede ser entendida como creativa y coercitiva a la vez, se consolida en la Argentina a mediados de los años ‘70 (Di Cione 2010: 167). Estos productores e ingenieros de grabación poseedores de un savoir faire desarrollado con la práctica y profundizado con el tiempo son quienes trabajan para las grandes compañías durante la década siguiente. Mientras los grupos y solistas más importantes, en términos de mercado, graban en estudios con profesionales de la industria, se documenta la actividad de artistas que graban cintas en el baño de sus casas con estudios portátiles

de cuatro canales. Estas producciones se caracterizan por la experimentación vinculada al uso no convencional de los instrumentos y el equipamiento tecnológico, en general, por sobre el conocimiento de la técnica pulida de grabación. Las producciones caseras definen el sonido alternativo de una década que culmina con la creación del sello independiente Catálogo Incierto a cargo de Daniel Melero, donde graban, entre otros, Don Cornelio y la zona, Mimilocos y Todos Tus Muertos, configurando una poética sonora particular que posteriormente las grandes compañías intentarán sumar a sus catálogos. En un esfuerzo por delimitar el campo de estudio de lo que denomina “Musicology of Record Production”, Simon Zagorski-Thomas (2008) señala la necesidad de distinguir claramente entre “instrument technology” y “recording technology”. Sin embargo, el estudio del proceso de producción de las grabaciones de rock y pop la Argentina en circulación durante la década del ‘80, ejemplifica la interdependencia de ambas esferas. Este trabajo, enmarcado en un proyecto doctoral en curso, sobre la relación entre técnicas, tecnologías y prácticas estéticas en la industria fonográfica de la música popular argentina contemporánea, se propone explorar las relaciones entre equipamiento tecnológico y técnicas de grabación, bajo la premisa de la existencia de una relación inversa entre la posesión de competencias técnicas específicas y la experimentación con el equipamiento tecnológico de músicos y productores artísticos del período.

“A rede não tem estética”: a batalha entre modos de ouvir e circular música independente em São Paulo.

Shannon Garland
shannon.garland@gmail.com

Como a indústria da música já tem vivenciado, as novas tecnologías das redes sociais fazem com que a capacidade de produzir e difundir “conteúdo” seja mais fácil, enquanto o processo de constituir vastos públicos consumidores para eles sea mais difícil. Essa dinámica da capacidade de ser massiva junto com a dificuldade de realmente sê-la dentro desse tipo de espaço público faz com que a luta para validar bens simbólicos torne-se mais competitiva, já que todo o mundo tem capacidade de espiar nos projetos dos outros e autoposicionar-se com respeito a eles na busca do reconocimiento público.

O crescente mercado de “indie rock” no cone sul revela várias das divisões estéticas e políticas que se contestam sobre e através da internet. Em São Paulo, sobretudo, pode-se acompanhar o debate entre o que provisionalmente chamo “a escola velha” e o Circuito Fora do Eixo. A escola velha de indie rock forma-se por pessoas que cresceram com forte interesse na música independiente que não se difundía em massa no Brasil. Esses indivíduos passaram muito tempo da adolescência e do inicio da vida adulta procurando certos discos em lojas especializadas, lendo revistas e outras mídias impresas sobre tal música, e, talvez o mais importante, trocando estas mídias e músicas com amigos afins. Assim, a base da sociabilidade dessas pessoas se fez com espaços e tempos compartilhados: espaços da cidade onde encontraram os materiales e um ao outro, e tempos pasados conociendo os materiales, escuchando e re-escutando. Tornaram-se músicos, periodistas, donos de casas de shows e revistas, com modos de discutir e avaliar basados num ideal da linha histórica da música que construiu-se como una línea histórica-estética-pessoal compartilhada deles, e que cargan na hora de fazer, producir e avaliar a produção de música atual no Brasil. Fora do Eixo (FdE), por outro lado, nasceu faz uns 6 años como

uma tentativa de conectar a produção de música independiente em e entre Cuiabá, Uberlândia, Londrina e Rio Branco. Hoje, se autodescribe como una rede descentralizada de produção cultural e ação política que busca aproveitar das novas tecnologías da internet para mudar na raíz a produção cultural no país e influenciar as políticas públicas, tudo com fim de democratizar a produção de e acceso à cultura. Estructurado por coletivos espalhados pelo Brasil, FdE ajuda a organizar turnês e apresentações para bandas, ainda que o “pagamento” que elas recibam sea só maior circulação e reconhecimento, e que isso não saia da própria rede. As pessoas que constroem FdE também trocam informação sobre música, só que não compartilham una base histórico-estética común. Sua relação com a música e as redes online começaram juntas.

Em resumo, a primeira preocupação da escola velha é a estética; a primeira preocupação de FdE é a rede — ainda que sea para melhor promover a estética. Assim, para a escola velha, a rede se constrói através duma visão estética compartilhada (ainda que essa visão faça-se através das conexões sociais), enquanto pra FdE, a estética se constrói através da rede que ele mesmo estructura.

Utilizando materiales da pesquisa etnográfica que estou fazendo com ambos os grupos em São Paulo neste año, esta apresentação reflete sobre as diferentes formas de se relacionar com a música que estas duas abordagens — junto com os seus diferentes usos das mídias — expõem. Percorrendo os clássicos críticos de mídia, arte e democracia na América Latina, assim como novos pensadores da etnomusicología, e da antropología da circulação e da mídia, exploro estas mudanças nas formas de escuchar e nos modos de compartilhar música em relação à questão da constituição de espaços públicos e democráticos no Brasil e no mundo.

Enrique Binda
fliabinda@sion.com.ar

y Omar García Brunelli
oagb@arnet.com.ar

Es bien sabido que los discos de 78 revoluciones por minuto durante la vigencia del sistema de grabación “acústico” y aun en los primeros años del nuevo sistema “eléctrico”, no fueron grabados exactamente a 78 rpm, sino a velocidades dentro de un rango que puede variar entre las 66 y 82 rpm. En particular en nuestro medio, se comprueba que las matrices han sido mayoritariamente grabadas en una velocidad más lenta, es decir entre las mencionadas 66 y las míticas 78 rpm. Los aparatos reproductores que aparecieron en la década de 1940

y que aún hoy se utilizan, en cambio, giran a esta velocidad. Ello produce aceleramientos con respecto a la versión original tal cual se grabó y la consecuente variación de altura, que puede ser de hasta tres semitonos, y conlleva modificaciones tímbricas de vocalistas e instrumentos.

Esta es una problemática que se conoce desde hace tiempo. Véase para constatarlo, los artículos que sobre el particular se incluyen en la página web de la Encyclopedic Discography of Victor Recordings o del Research Centre for the History

and Analysis of Recorded Music (CHARM). Y si bien es tenida en cuenta por estudiosos de algunos campos como el que se ocupa de la lírica, no ha sido suficientemente considerada por quienes se abocan a la música popular en Argentina, salvo algunas excepciones, como los artículos de Enrique Binda o los registros de tango anteriores a 1920 editados por el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. En cambio entre los estudiosos del jazz a nivel internacional es un tema que está instalado desde hace algunos años. Dan cuenta de ello los numerosos artículos que se pueden consultar on line. Esta situación conduce a que un alto porcentaje de las grabaciones realizadas entre 1905 y circa 1930 que se evalúan, no reflejen las características de la versión en vivo sino que están modificadas en la escucha actual, deformando así la percepción del analista. A pesar de ser una cuestión eminentemente técnica (mecánica) no debe ser pasada por alto, pues afecta la cuestión estética sobremanera. Y lamentablemente no se le presta la debida atención, cuando no ninguna en absoluto.

Las reediciones de discos de esa época son pocas, y no son ediciones críticas. Por lo tanto, el material disponible adolece de problemas de velocidad. Este trabajo centrará la atención como caso sintomático en las grabaciones de Carlos Gardel, que han sido reeditadas en todos los formatos existentes, hasta el CD, sin que se realizaran las correspondientes

correcciones. Ello conduce, como se verá, a la consideración del registro de Gardel en forma errónea, entre otros aspectos. Para el estudio correcto de los fonogramas a utilizar como documentos de base para realizar la historia del tango, es necesario desarrollar técnicas de restauración y realizar ediciones críticas que corrijan el problema de la velocidad y justifiquen y expliciten la corrección realizada. El presente trabajo se realiza dentro del proyecto “Preservando partituras y grabaciones originales: Tango patrimonio de la humanidad”, integrado al Programa de Desarrollo Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo en colaboración con el Centro Foro y Estudios Culturales Argentinos (centro ´feca) y el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Asimismo, se enmarca dentro del proyecto de investigación “Música popular en Argentina. Rock, folklore y tango. Estudios preliminares para su historización”, de la Universidad Nacional de La Plata. La hipótesis del trabajo es que las condiciones técnicas de las grabaciones del período, produjeron como resultado la incorrecta percepción actual de los registros de época, llevando los estudios a resultados erróneos. La conclusión a la que se arriba luego de un detenido trabajo de datación de los fonogramas y su audición cronológica, es que la necesaria reescritura de muchos aspectos de la historia del tango de las dos primeras décadas del siglo XX debe basarse en una evaluación crítica de los fonogramas existentes.

Mediatización musical e Internet: el final del broadcasting?

José Luis Fernández
j_fernandez@szinfonet.com.ar

En este trabajo presentaremos resultados construidos desde la perspectiva de la sociosemiótica de los medios para comprender la especificidad del aporte mediático a lo musical. En trabajos previos denominábamos fonografismo a todas las técnicas de impresión y reproducción del sonido diferenciándolas de las de producción de sonido musical. Nuestras investigaciones las realizamos desde hace 15 años en el marco de proyectos con subsidios para investigadores formados, que tengo el gusto de dirigir desde entonces y cuya actual etapa se denomina Letra, imagen, sonido. Convergencias y divergencias en los medios y en el espacio urbano. 2011-2014. En estas investigaciones nos hemos enfocado especialmente en los medios de sonido (teléfono, fonógrafo y radio) y sus relaciones con diversas áreas de la vida social y, entre ellas, las de lo musical. Una de nuestras hipótesis de trabajo ha sido que el desarrollo de los géneros actuales de la música popular (diversos folklores, el tango, el bolero, la cumbia y ramas del jazz, como ejemplos) se han consolidado y expandido en íntima relación con el nacimiento y el desarrollo de los medios de sonido.

Esas relaciones, en el principios basadas en la fijación y distribución de la ejecución musical, se han complejizado con la presencia de dispositivos electrónicos aplicados a la música y, claramente desde la aparición de la estereofonía, con la producción de sonidos musicales de imposible ejecución en vivo.

En los últimos años, esa conformación de la industria musical como sistema de broadcasting se ha visto conmovida por las posibilidades que las redes han generado, primero para distribuir y compartir producciones musicales fonográficas y, luego, para la difusión de productos musicales nuevos o remixados. En términos de mediatizaciones, la pregunta clave actual es ¿podrá algunas de las alternativas de la Internet reemplazar la función de broadcasting que ejercía la alianza entre las grandes discográficas y los medios masivos de sonido? En nuestra presentación, luego de hacer una revisión de nuestro trabajo previo, daremos cuenta de los últimos resultados producto del análisis de diversos sitios de distribución y articulación en red entre músicos y audiencias.

Prolegômenos para a proposição de uma discografia de música popular latino-americana.

Martha Tupinambá de Ulhôa
(UNIRIO)
mulhoa1@gmail.com

Comunicação emerge de possibilidades de ampliação de projeto discográfico iniciado no contexto da pesquisa A música popular gravada – modinhas e lundus. Um dos produtos desse projeto é a disponibilização via biblioteca digital de discografias resultantes da pesquisa. No entanto, há que se considerar a possibilidade de elaboração de um projeto mais ambicioso, que possa abrigar paulatinamente outras discografias, uma vez que as mesmas são fontes inestimáveis para o trabalho de pesquisa da música popular na América Latina. Esta opção fica viável pela implantação do LAMAC – Laboratório de Memória das Artes e da Cultura da UNIRIO (<http://www.lamac.unirio.br/>), que conta com infraestrutura física e de informática, incluindo metadados relativos a discografias já identificados e instalados no DSpace, plataforma para disponibilização na web de bibliotecas digitais.

A discografia é uma etapa importante e dependendo do tipo de estudo, uma tarefa obrigatória para a pesquisa musicológica da performance gravada (Ulhôa 2006). Discógrafos pioneiros estavam naturalmente interessados em intérpretes (Enrico Caruso sendo o primeiro), uma vez que é esta a grande novidade que a tecnologia da gravação permitiu (Weber 2011). Se a partitura privilegia a composição, o disco focaliza o intérprete. No Brasil a publicação de referência para os estudos da música popular é a Discografia Brasileira 78 rpm 1902-1964 [DB78] (Santos et. al. 1982). Vários portais na internet são baseados na DB78 e alguns deles disponibilizam,

além da listagem dos fonogramas contidos nas coleções individuais (Fundação Joaquim Nabuco) as próprias gravações (Instituto Moreira Salles). Adicionalmente, em biografias de intérpretes individuais existem discografias não só de material em 78rpm, mas também em LP e mais recentemente CD. Para ficar só com o material mais “histórico” há notícia de poucos projetos discográficos, talvez nenhum do porte da DB78 em outros países da América Latina, um exemplo a publicação Los discos 78 de Música Popular Chilena: Breve reseña histórica y Discografía, compilada por Juan Astica, Paulina Sanhueza e Carlos Martínez (Torres, 1998).

Muitos projetos de mestrado e doutorado são baseados em discografias, mas as listagens e banco de dados compilados–material que poderia ser de utilidade para outros pesquisadores e também disponibilizado para o público em geral–podem continuar inacessíveis, confinado em anexos e CD-ROMs se não forem disponibilizados de uma forma organizada e segundo as normas da ciência da informação e os princípios da websemântica (Lanzelotte, Ulhôa e Ballesté 2004). Assim, a participação no Simpósio Música popular e meios de transmissão é uma oportunidade para discutir sobre o papel da discografia para os estudos da música popular bem como apresentar um levantamento preliminar dos esforços já realizados no âmbito latinoamericano e, principalmente, uma justificativa e proposta de desenvolvimento de uma Discografia da música popular latino-americana.

Recepção da música midiática - alguns aportes teórico-metodológicos para a reflexão sobre a escuta

Simone Luci Pereira
simonelp@uol.com.br

Esta comunicação tem por objetivo discutir alguns aportes teórico-metodológicos que contribuem para a reflexão sobre a escuta musical. Esta é aqui pensada a partir da etnografia e entrevistas em profundidade que vem sendo realizadas com os ouvintes do bolero - caribenhos imigrantes que vivem no Brasil - pesquisa que desenvolvo em meu Pós-Doutorado no PPG em Música da UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro). Compreender a escuta musical não se resume a estudar a recepção musical em formas quantitativas e mercadológicas (ainda que não se exclua este aspecto), mas atenta-se para a escuta como possibilidade de compreensão das formas sensíveis de um grupo social, seus pertencimentos e identidades em trânsito em meio às mediapaisagens e etnopaisagens (Arjun Appadurai) disjuntivas desta era global. A escuta migrante do bolero pode nos ajudar a compreender elementos mais abrangentes do sensível, dos imaginários globais e das novas formas de estar juntos na atualidade, onde as mídias têm papel preponderante nas formas de conhecer (escutar) o Outro, a alteridade.

Sem a pretensão de abarcar todas as possibilidades de análise, elegemos para este texto a comparação entre três autores, pertencentes a linhas de reflexão que convergem e divergem em variados aspectos: partimos de uma discussão sobre Pierre Bourdieu e sua noção de habitus, mais ligada

ao Estruturalismo (mesmo sabendo das diferenças que possui em relação a esta episteme), para dialoga-lo com a semiologia musical (semiótica) de Gino Stefani, com sua noção de competência musical, buscando compreender pontos de encontro/desencontro entre os dois autores, nas suas influências estruturalistas e ao mesmo tempo, suas propostas que se ligam ao pós-estruturalismo e ao papel do sujeito em meio às forças sociais/estruturais.

Por fim, apresentamos as noções de narrativa, tempo e memória advindas das discussões hermenêuticas de Paul Ricoeur e Hans-Georg Gadamer, que se mostram como importantes contribuições para a interpretação das narrativas de si elaboradas pelos ouvintes, objetivando-se como instrumento fecundo para a compreensão de suas escutas. Num trabalho que se propõe a analisar ouvintes de um determinado gênero musical, encontramos desde o princípio diante de um duplo registro de escuta: aquela dos ouvintes e uma outra, a do pesquisador diante das memórias de escuta dos ouvintes, constituindo um trabalho feito neste jogo duplo, fundindo experiências e memórias dos ouvintes e da autora, diálogo nem sempre fácil ou harmonioso, mas certamente rico e desafiador. As noções de “círculo hermenêutico” e “fusão dos horizontes de compreensão” nos lembram que nesta complexa trama, presente está a memória

daqueles que analisamos e também a própria memória, repertório e o horizonte de compreensão ao qual o pesquisador pertence e é herdeiro, entrando em diálogo e tensão. O objetivo aqui não é o de elencar preferências epistemológicas, mas a de construir uma pequena genealogia

das formas de pensar o sujeito receptor (aqui neste caso o ouvinte), focando em alguns constructos teórico-metodológicos que fazem parte do caminho que vem sendo percorrido nesta pesquisa e que podem ser úteis para a compreensão mais ampla da recepção da música midiática.

Simposio V: Jazz en América Latina

Coordinadores:

Berenice Corti. Pertenencia institucional:

Instituto de Investigación en Etnomusicología

de Buenos Aires y Universidad de Buenos Aires, Argentina. Dirección postal:

Godoy Cruz 1049, Banfield, CP 1828, Provincia de Buenos Aires. Correo electrónico:

berenice_corti@yahoo.com.ar

Alvaro Menanteau. Pertenencia institucional: Escuela Moderna de Música, Chile.

Dirección postal: Vicente Pérez Rosales 1871-A, La Reina, Santiago de Chile. Correo

electrónico: almenanteau@gmail.com

Alicia en el país de las maravijazz Mujeres en el jazz de Chile

Miguel Vera Cifras
(Universidad de Chile)
veracifras@hotmail.com

En la presente ponencia se abordarán los procesos de identidad y empoderamiento de las mujeres en el jazz en Chile, examinando algunos dispositivos discursivos y modelizaciones que derivan del régimen simbólico desde el cual se ha representado el jazz en nuestros territorios. A partir de una selección de textos orales y escritos se revisa el circuito comunicativo del jazz y el habla de las mujeres en él. El marco conceptual proviene de los estudios coloniales, de género y la historiografía de jazz; la metodología, del análisis de discurso. Desde sus orígenes el jazz representó la irrupción una nueva cultura, procesada a partir de dos regímenes simbólicos en tensión: uno que buscaba integrar sus elementos disruptivos como semillas de liberación; y otro que buscaba conjurarle como peligrosa expresión de decadencia. Hubo, congruentemente, dos dispositivos discursivos para resolver tal tensión: elevar el jazz a rango docto, serio, universal (“sublimación”) o restringirlo a “género ligero” (“banalización”); mirada disociada en civilización y barbarie como extremos que se aman y se excluyen, expresada también en una doble lectura metonímica y patriarcal del cuerpo femenino (y del jazz): por un lado naturaleza libre e inocente; por otro, fascinante carne del pecado y corrupción. Inserto en el sistema moderno/colonial de género¹ el jazz se experimentó desde las mujeres de un modo particular. “*El jazz es, a la larga, una caprichosa loca[...]Ella está disponible para muchos amantes de la música en el rol de maestra con la que escapan cuando la esposa- la música seria- envejece, cuando sus pechos caen y se torna un poco fastidiosa y exigente*”², escribió Helen Kaufmann en 1937.

Las mujeres jazzistas en Chile han cruzado tales dispositivos a través de una serie de posibilidades laborales y estéticas, siendo su voz su principal identidad reconocida. Han cursado dialécticamente tres modelizaciones en su desarrollo vocal: el modelo español de “la cupletera” (impostación vocal lírica y corporalidad recatada, elegante); el modelo francés de “la vedette” (voz atiplada, chillona, y cuerpo impúdico semi/desnudo); finalmente, el modelo norteamericano de “lady crooner” (voz sin estrés lírico, “natural”; cuerpo elegante y sensual). Modelización y régimen simbólico orientarán las practicas de las mujeres en el jazz de Chile, en la creación, difusión y enseñanza, fluctuando (con matices) entre el estereotipo de mujer sensual, elegante, seductora, usualmente cantante –Myriam O, Rita Góngora/Ana María Meza- y la dispensación de tales atributos, generalmente en las instrumentistas -Virginia Covarrubias, Alejandra Santa Cruz/ Arlette Jecquier –sin que la belleza física de todas las mencionadas sea obstáculo para la regencia del canon que lee sus corporalidades.

Al consumarse el jazz como marca de “distinción” enclasante (en el sentido que plantea Bordieu) las mujeres de “buenas familias” comienzan a ingresar al campo (Malú Gatica, Carmen Barros, Inés Délano), persistiendo no obstante la corriente revisteril de mujeres asociadas a bailes de bataclanas o tiples en “fantasías de jazz”, o bien como “gorda cómica”, única forma que el aspecto físico de una mujer no sensual podía tener un rol en ese tipo de espectáculo. El empoderamiento de las mujeres como instrumentistas, invirtiendo el esquema según el cual los hombres son

instrumentistas y las mujeres cantantes, llegará pasado el 2000 (p.ej. Melissa Aldana). Se trata de un proceso estético, historiográfico y crítico montado sobre un sistema ideológico y

¹El concepto pertenece a María Lugones. Colonialidad y género. Tabula Rasa. Bogotá - Colombia, No.9: 73-101, julio-diciembre 2008

²Helen Kaufmann. Fron Jehovah to jazz. Music in America from psalmody to the present day. Dood, Mead and Company. New York, 1937, págs. 270-271.

Jazz y educación basada en competencias. Diseño curricular y modelo educativo de la Licenciatura en Estudios de Jazz, de la Universidad Veracruzana, México.

José Iram Zúñiga Lobato.
(Centro de Estudios de Jazz -JAZZUV-
Universidad Veracruzana)
izuniga@uv.mx

Con el objetivo de construir un programa educativo en estudios de jazz, vinculado con el contexto profesional y acorde a las necesidades profesionales actuales, se realizó una investigación para delimitar las competencias genéricas y profesionales del músico de jazz en el contexto internacional. Así, se detectaron cuatro grupos de informantes clave: músicos jazzistas de nivel internacional, profesores e investigadores de escuelas de jazz, periodistas, críticos y especialistas del tema, y empleadores. De esta manera, a través de un estudio multimetódico que incluyó técnicas de recolección de datos, tanto cuantitativas como cualitativas, se recolectó, clasificó e interpretó información que permitió tener una amplia visión sobre los conocimientos, habilidades y actitudes que requiere un músico profesional de jazz para desempeñarse de manera eficaz y eficiente, en el contexto laboral de hoy día. Asimismo, se detectaron los principales métodos y modelos de enseñanza-aprendizaje existentes en el jazz tradicional, y sus posibilidades de aplicación en el contexto actual, así como las herramientas didácticas y pedagógicas que posibilita el Aprendizaje Basado en Competencias aplicado a la educación musical del jazz.

Conclusiones

De esta manera, podemos decir que la Licenciatura en Estudios de Jazz es un programa de estudios que forma parte de un movimiento de carácter internacional, en el cual la educación de la música en lo particular, y de las artes en general, evoluciona hacia el desarrollo de capacidades profesionales aplicables a diversos contextos laborales que demandan una sólida preparación de los artistas, más allá de los ámbitos tradicionales de la ejecución o el performance. Así, el Centro de Estudios de Jazz (JAZZUV), de la Universidad Veracruzana, genera esta propuesta educativa, como una opción de formación profesional, en la cual el estudiante podrá desarrollar sus capacidades musicales sin perder de vista la adquisición de aquellas otras denominadas para toda

discursivo que ha estado operando silenciosamente en el jazz de Chile.

la vida, herramientas clave para el desempeño profesional que trascienden la formación universitaria, desarrollando la autonomía de las personas, el significado del aprendizaje y el respeto a la diversidad individual y sociocultural. La licenciatura en Estudios de Jazz está sustentado en tres ejes teóricos que son visiones y concepciones de la constante evolución del arte y su relación con la formación humana, tomando en cuenta la presencia del jazz como sinónimo de lenguaje musical y nexos interculturales con la realidad social. Así, los ejes principales del proyecto son forzosamente interdisciplinarios, al existir la necesidad de transversalizar criterios y conceptualizar nuevas metodologías para el abordaje de los procesos creativos. Los tres ejes son:

- a) El jazz como lenguaje musical, que permite visionar al jazz como una alternativa y una manera de hacer música, desde una perspectiva creativa e incluyente, en estrecha relación con el contexto social.
- b) El Jazz y la educación, que parte de un análisis retrospectivo mostrándonos las modalidades de aprendizaje tradicionales del jazz a través de sus diversas etapas históricas. A su vez, nos muestra una alternativa viable e innovadora para la educación de la música a través del Aprendizaje Basado en Competencias, la visión del Pensamiento Complejo y la integración de la investigación Aplicada como herramienta para el aprendizaje e interrelación con otros medios de expresión artísticos.
- c) El Jazz y su impacto social y multicultural, que nos ilustra la estrecha relación existente entre las migraciones culturales y la evolución de la música mexicana, analizando la noción de identidad cultural. Asimismo, presenta el jazz como un fenómeno social presente en México desde su origen, y nos abre una perspectiva amplia sobre el espectro de posibilidades que ofrece dicho lenguaje, como medio de integración social y recurso de sustentabilidad musical para nuestro país.

Hernan Pérez
(Instituto Superior de Música de la UNL Santa fe, Argentina)
hernanperezar@yahoo.com.ar

Entre la nada y la eternidad (“Between Nothingness and Eternity”), la fusión en los ´80 en la en la ciudad de santa fe, argentina: algunas manifestaciones, lenguajes y búsquedas.

El presente trabajo, instancia inicial del Proyecto de Investigación y Desarrollo CAI+D 2009 del Instituto Superior de Música de la UNL, se propone caracterizar este movimiento a partir de su contexto histórico- social particular, analizando la producción musical de algunos de los grupos del momento. Las expresiones musicales manifiestan continuas transformaciones o mutaciones de sus propios lenguajes idiomáticos, dentro de las que podemos nombrar:

“las comúnmente llamadas músicas de fusión (mestizas, híbridas y posétnicas,) Pelinsky, (2000:154).

El término fusión comenzó a circular a fines de los años ´60 en EEUU , el principal precursor fue Miles Davis, quien atrajo la atención sobre la mezcla de jazz con rock la que fue etiquetada específicamente como fusión. A partir de los discos “In a Silent Way” (1969), “Bitches’ Brew” (1970), Davis dio el puntapié inicial a un movimiento que trajo el beat eléctrico del rock, guitarras y bajos eléctricas, instrumentos auxiliares de percusión y sintetizadores al Jazz. Reclutando músicos como Joe Zawinul, Herbie Hancock, Chick Corea, Jaco Pastorius, John McLaughlin, Wayne Shorter, Jean Luc Ponty, quienes posteriormente formarían parte de grupos referentes de la fusión como: Return to forever, Mahavishnu, Weather Report, etc. Además estos influyeron de alguna manera a las manifestaciones “progresivas” del rock nacional argentino y de la fusión durante los ´70 y principio de los ´80, como: La máquina de hacer pájaro, Serú Girán, Spinetta Jade, Crucis, etc. Todos estos grupos generaban una mezcla de recursos que tienen que ver con el jazz (la improvisación), y con el rock., (la fuerza rítmica-eléctrica).

Ampliando estos criterios Sergio Pujol plantea que el jazz se había convertido en una escuela básica en la que se aprendía técnica instrumental, armonía y modelos de improvisación para luego hacer “otra música”. Pero que en Latinoamérica:

“...estas músicas integran prácticas foráneas con su propia

Jazz Colombiano: De la nueva música Colombiana a la vanguardia

Juan Carlos Franco
(Université Paris-Sorbonne. Paris 4.
Grupo de trabajo JCMP Jazz, Chanson,
Musiques Populaires Modernes)
juanfg77@gmail.com

Desde su llegada, mediados de los años 1920 hasta mediados de los años 1990 el jazz en Colombia tuvo un proceso intermitente, sin embargo este género influyó de forma significativa el paisaje musical local. Desde la década de 1990 el jazz en Colombia se institucionaliza con la proliferación de festivales y la enseñanza de este género en centros de educación superior, una nueva generación de músicos inspirados por el trabajo de Arnedo, crean un movimiento, buscan consolidar un sonido y un estilo “local”. En 1996 se publica el disco “Travesías” del saxofonista colombiano Antonio Arnedo quien hace un disco de jazz inspirado en el repertorio de músicas tradicionales colombianas con músicos radicados en Nueva York. Desde principios de los años 2000 la búsqueda de los jóvenes

tradición folclórica y popular urbana; entre los recursos musicales combinados es posible hallar recursos jazzísticos, pero se trata de una condición suficiente (pero no necesaria) para que esta fusión se realice. En este sentido, la práctica de la fusión en Latinoamérica trasciende los límites de la definición norteamericana...”. (Menanteau, 2003)

Al principio de los 80 en santa fe, el surgimiento de la música de fusión en la región fue impulsado por el contexto social y político, “el advenimiento de la democracia”, constituyéndose movimientos que funcionaban como espacios de búsquedas identitarias, con un fuerte componente ideológico. Además un grupo de músicos amantes del jazz comenzaba a gestar en 1981, una importante orquesta: Santa fe Jazz Ensemble conformando un organismo representativo del género y un espacio fundamental de formación para músicos en la ciudad. Dentro de este ámbito se conforman dos grupos quienes se auto llamaban, de fusión: “Grupo del Sur” y “Toque Eléctrico”. El motivo de este trabajo es hacer un análisis musical y contextual de algunas de sus composiciones, desarrollando los siguientes aspectos:

- Instrumentación y orquestación
- Lenguaje armónico.
- Aspectos Dinámicos-acústicos
- Lenguaje rítmico-métrico
- Aspecto formal y textural
- Aspectos electromusicales y mecánicos

Se realizará mediante análisis auditivo, transcripciones y con algunos registros escritos existentes. Teniendo como eje central la forma en que estos grupos incluyeron los diferentes rasgos genéricos en sus composiciones, que influencias concretas poseen de sus referentes previos y que características tuvieron estos dos grupos en lo general y particular.

músicos se radicaba en la aproximación a sonoridades locales y extranjeras que pudieran ser conectadas a una identidad local, es el ejemplo entonces del bajista bogotano Juan Sebastian Monsalve, los grupos Puerto Candelaria, Asdrubal y Primero mi Tía, quienes en principio se basaron en ritmos del paisaje musical local fueron extendiendo su búsqueda musical hacia la género de la vanguardia y el *free jazz*. El paisaje actual del jazz en Colombia es de variadas influencias y tendencias, extendiéndose más allá del hecho de hacer músicas locales para hacer “jazz Colombiano”, ligándose mas a lenguajes que les permiten articular conceptos e imaginarios de lo local, lo moderno lo urbano etc. Se pretende entonces en esta presentación explorar algunos de los momentos mas representativos del jazz en Colombia

y lo que ha sido el rol histórico del jazz en Colombia, para enfocarnos en el proceso de las “Nuevas Músicas Colombianas (NMC)” y el “jazz Colombiano”. Se plantea una reflexión en torno a los procesos de creación y de encuentros de músicas

de diferentes culturas con el jazz, las repercusiones que estos pueden tener en una identidad transcultural en el caso del jazz en Colombia. Por que hacer jazz local? exotismo? búsqueda nuevas estéticas musicales y la identidad?

Os discursos e apropriações sobre a categoria “Jazz”

Simone Dubeux
(Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UERJ
Universidade do Estado do Rio de Janeiro)
sdubeux@uol.com.br

Esse trabalho tem por objetivo discutir os discursos dos músicos sobre a categoria jazz. A partir de algumas entrevistas e livros sobre a temática do Jazz pretende-se identificar questões relacionadas à recusa de alguns músicos brasileiros da qualificação de jazz ou música instrumental. Nesse trabalho vamos focar mais especificamente na trajetória de um músico brasileiro: Egberto Amin Gismonti, da cidade do Carmo, criado em Nova Friburgo, fazendo – no piano e no violão – um tipo de música como diz Ana Maria Baiana “que revelava sua formação de conservatório e suas preocupações com a elaboração de arranjos”. Diz ela ainda que durante alguns anos, seu trabalho em disco (e em ocasionais shows) seguiu uma linha de “intrincadas peças onde a improvisação jazzística era controlada pelo preciosismo da ourivesaria orquestral, aproximando-se ora mais da canção (LP “Água e Vinho, 1972), ora dos processos “eruditos” (LP”Egberto Gismonti”, conhecido como “Da árvore”). Importante dizer, que Egberto também é editor. Segundo Egberto, “pra europeu, o que eles chamam de jazz é tudo aquilo que tem liberdade” e continua: “mesmo os festivais, como o festival de Montreux, por exemplo, transformou-se no troço mais comercial do mundo, haja visto, que é patrocinado por duas companhias de disco”.

Ele questiona o que representa essa liberdade, mostrando que há um mercado que produz instituições de importância comercial como os “festivais de jazz”. E diz: “Ornette Coleman começou o negócio do free jazz. Como eu toquei muito com Charlie Haden, que tocou com Ornette Coleman – Charles Haden deve ter setenta e poucos anos - ele me falou mil vezes o que significava free jazz para ele. Por que a nossa tradução do lado de cá do mundo é que é uma música que expressa liberdade. Não é nada disso não. Por que ninguém aceitava a música que eles faziam, iam ficando com ódio e a polícia corria atrás deles, como músicos. Paulo Moura, que foi mais ou menos da mesma época de Charlie Haden, me contou várias vezes que eles fugiam da polícia por que eram músicos. Não por que tocavam a música que tocavam”. Segundo Egberto, “por que não era nem música folclórica nem era música de concerto, era nada. A música que começou a ser feita por Donga, Pixinguinha etc, jazzistas norte-americanos... não era nada. Esses músicos praticavam uma música que não era nada”. Pretende-se a partir da análise dos discursos e apropriações que os músicos fazem da categoria jazz buscar os diferentes sentidos dos mesmos.

Aportes para el debate sobre el jazz en América Latina Desde el Latin Jazz hacia el jazz latinoamericano

Berenice Corti
(Universidad de Buenos Aires
Instituto de Investigación en Etnomusicología de Buenos Aires)
berenice_corti@yahoo.com.ar

Uno de los propósitos de la convocatoria a un simposio sobre “Jazz en América Latina” fue aportar a la construcción de un relato localizado sobre la práctica del jazz en la región, que pudiera incluir un marco conceptual también localmente situado. Esta propuesta de ponencia se enmarca de manera general en la serie de actividades que lleva adelante el Grupo de Trabajo homónimo de la Iaspm Rama Latinoamericana, tendientes a construir una suerte de mapa regional del jazz. Con una mirada más específica en las cuestiones conceptuales a las que hacíamos referencia más arriba, queremos hacer foco aquí en los debates sobre la llamada “identidad” de la música de jazz en relación a marcas de nacionalidad o regionalidad,

los cuales han adquirido una notable visibilidad en los últimos años. Por ejemplo, aquellos relativos a la localización del mito de origen del jazz en espacios cada vez más amplios –el mar Caribe o el Golfo de México-, o a la comprensión de la práctica del jazz como una de las formaciones culturales del Atlántico Negro. Para ello se ofrecerán para su discusión en el simposio algunas perspectivas para pensar esa relación entre música e identidad, tanto es sus aspectos sonoros como en cuestiones de nacionalidad, racialidad e interculturalidad. Este artículo revisará entonces algunas discusiones recientes que trabajan en las narrativas sobre el origen nacionalizado del jazz, así como la condición transnacional, posnacional

o globalizada de esta música o las gramáticas culturales y sensibilidades polirrítmicas compartidas con otras prácticas musicales a escala continental. De esta forma, nuestra propuesta argumentará en torno a la posibilidad de pensar no sólo en un jazz sino en varios, como sucede con la música llamada erudita o con la diversidad de las conocidas como músicas del mundo. Esto sería posible aún cuando podría parecer tardía la construcción del relato historiográfico sobre el jazz de nuestros países: los debates sobre jazz e identidad y su relación con las músicas de cada lugar o región están dando cuenta de que en todas partes se están combinando el swing y las músicas tradicionales, las melodías populares y la improvisación, los instrumentos clásicos del jazz y los autóctonos. Y esto es

porque el jazz se ha convertido en vehículo de las múltiples hibridaciones producidas entre las expresiones culturales originarias, las traídas a América por los pueblos africanos esclavizados y las de las sociedades coloniales, así como sus posteriores reconversiones en música popular en donde jugó un rol crucial la industria cultural del siglo XX. Estas expresiones son las llamadas música instrumental en Brasil, fusión en Chile o jazz y otras músicas en Argentina, y forman parte de la historia y práctica cultural de nuestras sociedades. Esta variedad de relatos son muestra de prácticamente un siglo de expansión y afianzamiento de la música de jazz en esta zona del mundo, reapropiada y producida con toda la diversidad y riqueza de América Latina.

Las grabaciones europeas de Oscar Alemán. Acreditación cultural de un músico argentino de jazz.

Sergio Pujol
UNLP-CONICET
sepujol@yahoo.com.ar

Entre 1929 y 1940, el guitarrista argentino Oscar Alemán hizo giras por distintos países de Europa, estableciendo su “cuartel general” en París. Fue guitarrista de la orquesta de acompañamiento de la cantante y bailarina Josephine Baker y desarrolló una intensa labor como músico free lance en grabaciones de intérpretes de vals musette, tango, rumba, canciones mexicanas y jazz. Fue por entonces que, en fluido contacto con músicos norteamericanos expatriados – Bill Coleman, Freddy Taylor, Dany Polo, etc. – y jazzmen europeos en ascenso, Alemán grabó una serie de discos en Copenhagen y París. Con el paso del tiempo, estas grabaciones devinieron en raros documentos del derrotero de un argentino en la corte del jazz. Al volver a su país, Alemán pudo reinsertarse con facilidad

en un ambiente cultural en el que era casi un extranjero, y avanzar hasta convertirse en una de las figuras más queridas y admiradas de la vida musical argentina de los años 40 y 50. Con el capital simbólico de “haber estado ahí”, de haberse “tuteado” con figuras del género, el músico ostentó un tipo de acreditación poco frecuente para un intérprete argentino de jazz. Con habilidad e innegable talento, supo combinar esa acreditación cultural de sus años europeos con un sentido más amplio y espectacular de la música popular. Estas notas examinan los registros históricos de Oscar Alemán, para poder reconstruir, a partir de su recepción, los efectos a corto y largo plazo de una travesía cosmopolita en el imaginario de la cultura argentina.

Conceptualizando la Improvisación: Entre la preparación y proceso en tiempo real. Un estudio basado en tres casos saxofonistas improvisadores argentinos.

Joaquín Blas Pérez
(Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata)
joaq81@hotmail.com

Si bien se ha considerado que la improvisación es un aspecto inherente a cualquier género musical, se podría entender al Jazz como un paradigma en lo que respecta a la improvisación y a los modos de hacer musical en el Siglo XX. En Argentina y Latinoamérica, el jazz ha tenido un gran desarrollo local influyendo y siendo influenciado por otros géneros locales, configurando así una forma de producción musical que abarca una multiplicidad de prácticas cuyo elemento en común es la creación de música novedosa en el transcurso de la interpretación (Nettle y Rusell, 1988) y que, por ende, puede ser estudiada como un objeto o producto artístico y/o como un proceso. Esta investigación propone el estudio de tres casos de improvisadores jazzísticos argentinos, Carlos lastra, Ricardo Cavalli y Rodrigo Domínguez, saxofonistas

argentinos de reconocida trayectoria en el país y el exterior. El abordaje se hace sobre un modelo teórico (Pérez, 2010) que propone el estudio de la improvisación como una unidad proceso-producto que contiene tres componentes en las que estarían contempladas estas dos facetas: (i) el proceso de preparación para la improvisación, o aprendizaje, (ii) el proceso improvisatorio o acto de improvisar en sí mismo y (iii) el producto de la improvisación entendido como el objeto u obra resultante del proceso improvisatorio. En trabajos anteriores (Pérez, 2011) se transcribieron y estudiaron improvisaciones de los tres sujetos aplicando un análisis poiético inductivo (Nattiez, 1975) en el que se buscaron indicios acerca de los procesos a partir de los cuales se generaba la improvisación. Posteriormente se diseñó y

realizó una entrevista semi-estructurada que indagó acerca del (i) proceso formativo de los sujetos entrevistados relacionado con la práctica de la improvisación; (ii) la preparación para la improvisación, la composición y la selección de las restricciones a partir de las que desarrollan la improvisación actualmente; y (iii) de la forma en que los mismos, entienden el concepto o definición de improvisación. Los datos obtenidos en las entrevistas están siendo analizados y contrastados con los datos obtenidos a partir del análisis de las improvisaciones, en vistas a profundizar la comprensión de los diferentes procesos involucrados en la preparación y proceso improvisatorio de cada uno de los improvisadores. En los análisis preliminares de las entrevistas queda explicitado el modo en el que los improvisadores restringen proactiva y retroactivamente la improvisación a través del cuerpo, de la escucha y del trabajo con los conocimientos previos. Se hace presente, en el hacer

mismo de los improvisadores y en las entrevistas, el problema del tiempo real y la interacción con las restricciones a priori y el conocimiento previo. Mientras que por un lado, algunos de los improvisadores, proponen vías basadas en el control consciente, el trabajo previo y el acercamiento del proceso de preparación al proceso improvisatorio real; por otro se propone distanciar estos dos momentos en la improvisación. El objetivo de este trabajo será recabar información acerca de los procesos preparatorios y formativos de los improvisadores en cuestión y de los procesos y procedimientos que son puestos en juego en la improvisación y que dan lugar a las obras improvisadas en tiempo real. El análisis de las entrevistas se centrará en el problema de la improvisación como un proceso que portaría un doble carácter: espontáneo/preparado, automático/controlado, consciente/inconsciente.

Jazz en América Latina: entre la modernidad y la identidad.

Menanteau, Alvaro
(Escuela Moderna de Música. Chile)
almenanteau@gmail.com

Esta ponencia revisa la situación general del cultivo del jazz en países latinoamericanos, a la luz de situaciones socioculturales de la región. Desde una mirada musicológica se pretende establecer el vínculo entre la práctica del jazz en diversos países latinoamericanos y su relación con la búsqueda de la modernidad y de la identidad local.

A partir de una selección de textos publicados en América Latina se estructurará una historia general del jazz en la región, en busca de aquellos procesos comunes que caracterizan la praxis de esta música en la región. La hipótesis inicial de trabajo considera que la práctica el jazz en América Latina (incluida tanto la ejecución musical como su recepción) han transitado por dos grandes momentos: primero como un reflejo del ansia de modernidad del ciudadano latinoamericano, y luego como un factor que ayuda al perfilamiento de una identidad local.

Tomando como referente la historia del jazz en Chile (Menanteau, 2003 y 2009), se pretende extrapolar las conclusiones de ese estudio hacia la situación general del cultivo del jazz en América Latina. Los datos históricos respecto

de los desarrollos del jazz latinoamericano serán analizados a la luz de criterios derivados de las dinámicas de la modernidad (Habermas, 1980 y 1998) y la posmodernidad (Brünner 2002). Asimismo, la situación particular de América Latina será abordada a partir de conceptos tomados de la industria cultural (Adorno, 1944), el nacionalismo musical (Carpentier, 1995) y el espacio cultural (Garretón, 2003).

Estas herramientas conceptuales serán aplicadas al análisis de una selección de publicaciones realizadas desde y por autores latinoamericanos, en busca de aquellos procesos que son comunes. De este modo, los estudios monográficos sobre el jazz en diversos países latinoamericanos serán contrastados por medio de un marco teórico específico. Este ejercicio ayudará a relacionar las diferentes experiencias locales, en busca de procesos y criterios que refuercen la idea de una dinámica de desarrollo propia de un posible jazz latinoamericano.

El análisis conceptual irá acompañado de audiciones de ejemplos de jazz hecho en América Latina, complementadas con una dosis adecuada de análisis musical.

Simposio VI: Historias de la música en América Latina: Postulados teóricos y tendencias prácticas

Coordinadores:

Natalia Bieletto (University of California, USA)

E-Mail: nbieletto@gmail.com

Julio Mendivil (Universität zu Köln, Alemania)

E-Mail: julio.mendivil@uni-koeln.de

Desde finales del siglo XIX la musicología

Imagens sonoras da cidade de goiânia/go – 1942-1960

Maria Amélia Garcia de Alencar
(Universidade Federal de Goiás)
mameliaalencar@gmail.com

As primeiras gravações de música feitas na cidade de Goiânia, capital do estado de Goiás, datam do Batismo Cultural, em 1942, quando pesquisadores ligados ao Instituto Nacional de Folclore estiveram na cidade para recolher material da cultura musical goiana. Suas gravações privilegiaram o foco do seu interesse, sendo descartadas outras manifestações musicais. As gravações comerciais em Goiás só tiveram início no final da década de 1950, quando cantores goianos tiveram acesso às gravadoras em São Paulo. Como, na época, ritmos de países vizinhos faziam grande sucesso no Brasil, estes primeiros compactos e LPs registraram, principalmente, ritmos como guarâneas, huapangos, corridos, rasqueados, entre outros. A memória musical da cidade ligou-se então a temas românticos ou às belezas da terra, expressos em ritmos estranhos à tradição goiana. A partir dos anos 70, a cena musical goiana e brasileira foi tomada pelo sertanejo romântico ou pop, que passou a marcar a identidade musical de Goiás. Neste subgênero, com temas e performances voltadas para o mundo urbano, quase nada restou das tradições rurais do estado. Entretanto, no mesmo período, surgiu em Goiás o que chamamos de música regionalista, ancorada na MPB, envolvendo compositores que tinham vivência urbana e acesso à informação sobre as recentes tendências musicais do país e do mundo. Sua produção é reveladora destas vivências, porém

mantém as tradições da cultura rural goiana, embora voltada para um público urbano.

A comunicação busca esclarecer até que ponto a memória de outras manifestações musicais que existiram em Goiás antes da construção da nova capital, como a música caipira de raiz, a música folclórica e a modinha, além da prática de bandas marciais, foram mantidas em Goiânia, que se queria arauto da modernidade. Qual a cena musical (Straw, 1991, apud Napolitano, 2002) de Goiânia à época da sua fundação? Que imagens da cidade aparecem na produção musical da época? Os pioneiros da nova capital se identificam com essas imagens?

O estudo trabalha com as categorias de memória e esquecimento (Ricoeur, 2007) para tentar compreender os processos de construção das cenas musicais da cidade de Goiânia, no período delimitado. Desvenda a construção de espaços transglóssicos (Ortiz, 1992) que põem em diálogo diversas tradições sonoras. Aponta para o desaparecimento de certas tradições, como a música caipira de raiz, que não foi registrada, possibilitando a afirmativa generalizada de que São Paulo é o berço deste gênero. Revela ainda a permanência das imagens rurais do estado de Goiás no que chamamos de música regionalista (Clifford, 1988).

Para una historia de la historiografía musical venezolana Resumen de la ponencia

Hugo Quintana
Universidad Central de Venezuela
quintana.hugo@gmail.com

El desarrollo de la historiografía musical de Venezuela no ha sido un paso armonioso y, mucho menos, una línea recta ascendente. Aún así, es evidente que hemos progresado en la apropiación de este conocimiento, proceso que se inició muy tímidamente con la llegada de los primeros ecos de la historiografía musical europea en la segunda mitad del siglo XVIII. Esto ha sido posible constatarlo, no a través de las primeras historias de la música que se escribieron en Europa, pero sí por medio de las historias de la literatura francesa y española que aquí se conocieron, donde, en efecto se inserta la historia de la teoría musical, así como la historia de la ópera. Son ejemplo de ello títulos como el Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne, por J. F. Laharpe, y el Origen, progresos y estado actual de toda la literatura, por Juan Andrés (originalmente publicado con título homónimo pero en italiano).

Los otros relictos de interés histórico-musical, susceptible de ser hallados en las bibliotecas coloniales venezolanas, están representados por las crónicas de Indias, en cuya generalidad encontramos abundantes noticias musicales de los naturales de América, de los españoles, de los africanos y de los mestizos y blancos criollos.

Con la aparición de la imprenta en Venezuela, la historiografía musical comienza a hacer tímidas apariciones en los primeros ensayos biblio-hemerográficos del país, hasta que, en el último cuarto del siglo XIX, se logra insertar en ella la historia musical nacional como apéndice de la historia musical occidental. Este es el caso de los Ensayos sobre el arte en Venezuela (Plaza, 1883), el Compendio de historia musical (Suárez, 1909) y la Historia y teoría de la música elemental y superior (Estévez y Gálvez, 1916).

En el segundo tercio del siglo XX, se inicia un fuerte proceso de crítica y de revisión de esa historiografía decimonónica venezolana, proceso llevado a cabo por artistas (no historia-dores), tales como José Antonio Calcaño y Juan Bautista Plaza. Ellos, deseosos de renovar las condiciones musicales de la Venezuela que les fue contemporánea, marcaron su visión del pasado inmediato por un presente no deseado, lo que inundó sus trabajos historiográficos de juicios y calificaciones estéticas sobre la música del pasado. A partir de las últimas dos décadas del siglo XX se inicia un intento de sistematización de los estudios musicológicos en el país, procedentes de instituciones del Estado, tales como la Biblioteca Nacional, el Instituto Latinoamericano

de Investigaciones y Estudios Musicales (ILIVES) y la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela; pero la proliferación y diversificación de trabajos de la más varia–da especie, producto, buena parte de ellos, de incontenibles inicia–tivas particulares, han hecho ver las iniciativas del Estado como una simple iniciativa más dentro del concierto de la investigación historiográfica. Todo ello nos pone en evidencia

Historiografía de la música popular en Venezuela: perspectivas y desafíos.

José Ángel Viña Bolívar
(Universidad Central de Venezuela)
joseavb@gmail.com

La ponencia que presentamos integra un estudio más amplio en el cual se aborda la revisión crítica del desarrollo de la historiografía musical venezolana, como parte de la tesis que realiza el investigador para optar al Doctorado en Humanidades en la Universidad Central de Venezuela. En ese contexto amplio, se incluyen trabajos historiográficos de música popular, de iniciativas particulares o institucionales, hayan sido o no publicados, así como documentos que permitan comprender los momentos históricos particulares en los cuales se generan. Esta tesis cubrirá la ausencia de un balance histórico y crítico de la historiografía musical venezolana que ofrezca una visión de conjunto de las historias de la música en Venezuela, la naturaleza intrínseca de cada trabajo, así como los condicionamientos que refleja de sus contextos culturales. Durante el simposio pondremos en relieve, los desafíos que enfrenta la historiografía de la música popular, relacionados con la poquedad, dispersión y casi nula circulación de los materiales, ausencia de aparatos críticos sólidos, imprecisiones metodológicas, escasas evidencias relacionadas con la recepción, y otros aspectos que ya se perciben como resultados preliminares del estudio. Hemos recurrido al auxilio de herramientas de análisis y categorías teóricas provenientes de distintas disciplinas, como se ha dicho, especialmente la musicología y la historia (filosofía y métodos). No obstante, se privilegia el uso de la metodología de la investigación histórica pues la propuesta constituye un balance crítico e histórico sobre historias de la música en

A construção do conhecimento e da bibliografia sobre samba no Brasil

Cláudia Neiva de Matos
(UFF – PACC/UFRJ – CNPq)
matosclaudia@terra.com.br

Desde as primeiras publicações sobre música popular urbana no Brasil, nos anos 30, o samba foi um dos gêneros que motivou maior número de relatos, estudos, crônicas, apreciações. Entretanto, ainda não dispomos de levantamentos e comentários consistentes sobre esse universo bibliográfico, e os poucos que há enfocam basicamente a tópica do carnaval. Esta comunicação insere-se num trabalho mais amplo de mapeamento crítico da bibliografia sobre samba no Brasil,

la urgente necesidad que tenemos hoy de generar espacios de reflexión so–bre nuestro propio ejercicio historiográfico a efectos de poder aclarar lo que se ha hecho y lo que falta por hacer en materia de historia de la música. Para servir a estos fines dejo aquí esta pri–mera piedra, que no por ello pretende ser angular.

Venezuela. La mayoría de los materiales son investigaciones con respaldo institucional aparecidas en el siglo XX y lo que va del XXI, y en menor medida documentos de finales del siglo XIX, teniendo como fecha referencial 1883, año de publicación del Libro del General Ramón de la Plaza Ensayos sobre el arte en Venezuela.

La falta de una visión de conjunto de la historiografía de la música en Venezuela, nos lleva a ciertas interrogantes relacionadas con los procesos de su aparición, los intereses imperantes, las metodologías usadas, marcos filosóficos que develan, entre otras, dudas que, incluso, pueden coincidir con otras inquietudes similares de la historiografía general nacional. Como inquiere Carreras Damas (1961: X):

¿Cómo se ha escrito la Historia en Venezuela? Por fuerza del análisis, esta pregunta se fragmenta en multitud de pequeñas cuestiones que abarcan todos los aspectos del quehacer historiográfico: desde las consideraciones de índole filosófica hasta las normas de orden estilístico.

Nos hacemos ahora esta misma pregunta ¿cómo se ha escrito la historia de la música popular en Venezuela? Al ensayar respuestas, se evidencia la necesidad de hacer una revisión crítica del corpus historiográfico musical existente, que nos permita trazar el proceso histórico de su aparición, comprender sus características intrínsecas y explicitar las relaciones que este conocimiento guarda con la sociedad y el momento en que surgen.

procurando identificar as principais linhagens e tendências das obras que a compõem, produzidas fora e dentro do âmbito universitário.

Durante várias décadas, a partir dos anos 30, os artigos e livros sobre samba foram escritos por jornalistas, pesquisadores independentes, aficcionados ou simplesmente pessoas que, de um modo ou de outro, participavam do chamado “mundo do samba”. Desde então, configurando uma tendência que

vigora até hoje, esses textos privilegiaram duas abordagens, dois formatos: em primeiro lugar, as biografias – histórias de vida dos “bambas” compositores e intérpretes; em segundo lugar, mas correlatamente significativos, os relatos e descrições geossociais – histórias dos “redutos”, cenários e agremiações que constituíram o mundo do samba e dos gêneros adjacentes. Quanto aos pesquisadores do meio acadêmico, é principalmente a partir da bossa nova que começam a desenvolver uma atenção mais investigativa em relação à música popular e ao samba em particular. A partir dos anos 70, esse campo temático passa a ser crescentemente explorado em trabalhos universitários, notadamente nas áreas de História, Letras, Música, Comunicação e Antropologia. Nessa produção, procuro reconhecer os limites e interações das diversas áreas, analisando especialmente a contribuição da área de Letras; e também verificar como divergem as preferências e abordagens disciplinares voltadas para os diferentes gêneros poético-musicais. Quais disciplinas têm sido mais mobilizadas, e quais perspectivas teóricas e metodológicas vêm sendo privilegiadas como as mais apropriadas ao gênero ou complexo genérico do samba? A partir de uma pesquisa quantitativa na base de dados do

Da circulação fonográfica e musical entre o extremo sul do Brasil e a região platina nas primeiras décadas do século XX

Luana Zambiazzi dos Santos
PPGMUS/UFRGS
luana.rz@hotmail.com

Esta comunicação busca delinear algumas interpretações a respeito da circulação de músicos e discos fonográficos entre a capital mais ao sul do Brasil – Porto Alegre – e a região platina, construídas a partir da noção de um “campo translocal na modernidade” em que a incorporação de dispositivos de reprodução sonora, como o gramofone, as gravações, no cotidiano dos sujeitos sociais, ideias, práticas e instituições articulam o que se poderia nomear de um paradigma da escuta (STERNE, 2003). Assim, neste trabalho escolhas e deslocamentos de agentes musicais e mediadores culturais foram alinhados de maneira a verificar-se como de alguma forma transformaram o mundo sócio-musical no qual estavam inseridos em nível regional, nacional e internacional. O estabelecimento da fábrica de discos Casa A Electrica em 1914 em Porto Alegre foi uma dessas ações transformadoras, projeto do imigrante italiano Savério Leonetti que se instala na América com intuito de comercializar um produto inovador em local estratégico do extremo sul brasileiro, constituindo redes comerciais e musicais com efervescentes capitais do centro do país, Rio de Janeiro e São Paulo, e da região platina, Buenos Aires e Montevideú. Acompanhando a conjuntura favorável de difusão mundial de tecnologias como o fonógrafo e da nascente indústria cultural brasileira, na Casa A Electrica, ao longo de seus 11 anos de existência foram gravados aproximadamente 1.500 fonogramas, sendo a segunda fábrica de discos no país e, possivelmente, a sexta do gênero no mundo (as primeiras fábricas foram estabelecidas nos Estados Unidos e Alemanha, seguidas do Reino Unido, França e Brasil –

CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), evidencia-se o lugar privilegiado que a temática do samba ocupa na área de História, em contraste com uma presença relativamente modesta em Música e Letras. Constata-se aí, bem como no conjunto de títulos publicados sobre o assunto, uma clara preponderância de estudos sócio-históricos; ao passo que ainda são escassas as abordagens analíticas operando uma leitura sistêmica, específica e minuciosa de aspectos estéticos e semióticos.

Cabe então perguntar por que, diversamente do que se refere à bossa nova ou à chamada MPB, poucos são os estudos sobre samba que lidam com as dimensões complexas e intrínsecas das obras, e ainda menos os que logram associar à contextualização sócio-histórica uma análise das formas vocais, poéticas e musicais. Apesar do incremento quantitativo e qualitativo dessa produção acadêmica, subsiste uma lacuna analítica, motivada, entre outras razões, pela insuficiência de colaboração entre as diferentes disciplinas envolvidas com o tema. Fica assim manifesta a necessidade de novas estratégias disciplinares e interdisciplinares para lidar com o caráter multidimensional e propriamente artístico do samba, como certamente de qualquer tipo de canção.

com a Casa Edison do Rio de Janeiro, em 1907). Realizando gravações a partir de 1913 e logo a sua prensagem em discos a partir de 1914, através do selo Gaúcho, a Casa A Electrica registrou uma ampla gama de gêneros de música popular vocal e instrumental como valsas e schottisches executadas por conjuntos de sopros formados por imigrantes alemães, polcas e maxixes dos primeiros grupos de choro com músicos locais, modinhas com cantores brasileiros e tangos de e com músicos platinos.

Nesta comunicação procuramos salientar as trocas musicais ocasionadas pelos deslocamentos inter-regionais de músicos e da região platina para a capital sulina com o intuito de realizarem gravações para a fábrica de Leonetti. Em especial citamos o caso do maestro Francisco Canaro – autor do famoso tango El Chamuyo – que ao realizar gravações fonográficas desta obra na Casa A Electrica no ano de 1915, interage com músicos locais, chegando mesmo a propor deslocamentos de intérpretes no sentido Porto Alegre - Buenos Aires. Além disso, o afluxo de imigrantes italianos em São Paulo, Rio Grande do Sul e, principalmente, em Buenos Aires, motivou a circulação de discos de acordeonistas platinos descendentes de italianos tanto no sul quanto no centro do Brasil, distribuídos pela fábrica porto-alegrense. Dessas experiências musicais, pôde-se recuperar fonogramas gravados que, em conjunto com relatos dos próprios participantes compulsados em diferentes classes de fontes documentais, lastrearam a pesquisa. Agregadas aos escritos de memorialistas da capital porto-alegrense que atribuíam ao som e às tecnologias de

reprodução sonora formas de modernidade - valoradas positiva ou negativamente - a escuta das gravações permitiu a entrada em uma configuração músico-social que vai do período do estabelecimento da fábrica até a sua falência no final de 1923. Essa circulação de músicos e repertórios vinculada aos discos representa um importante testemunho das trocas musicais no cone sul, revelando através destas gravações aspectos sobre as subjetividades inscritas na escuta e no fazer musical. Assim, pretende-se compor um quadro dos cruzamentos de

experiências dos músicos, intérpretes e marcas estéticas das gravações musicais, buscando apresentar diversas vozes e percepções na compreensão das mediações entre a escuta e a transmissão musical entre diferentes sujeitos sociais no espaço-tempo moderno e como esse processo aparentemente localizado colabora no avanço dos entendimentos e na desconstrução de histórias “centralizadas” sobre as práticas musicais do Brasil e da região do Prata no contexto moderno.

A música e os músicos dos Clubes Sociais Negros no início do século XX em Porto Alegre

Mateus Berger Kuschick
(PPGMUS/UFRGS)
mateusbk@hotmail.com

Porto Alegre é a capital de uma região brasileira lembrada sempre pela presença açoriana, italiana e alemã em seu processo de ocupação e povoamento. Por conta disso, o senso comum reproduz uma noção equivocada de que no estado do Rio Grande do Sul, e em Porto Alegre por consequência, não existem negros. Ou seja, a presença do negro nesta comunidade é ainda mais invisibilizada do que em outras regiões do Brasil. Em minha dissertação realizei uma etnografia por espaços sociais de forte identificação com a comunidade negra local: clubes, associações, bares, escolas de samba, em que o gênero musical Suingue, também chamado de Samba-Rock, é praticado e reatualizado nas performances de vários grupos musicais da cidade. Através de entrevistas e de levantamento histórico-documental, conheci um pouco mais a respeito de dois Clubes Sociais Negros que no início do século XX desempenharam um importante papel sociocultural e musical na cidade: a “Sociedade Beneficente e Cultural Floresta Aurora”, fundada em 1872, e a “Sociedade Sattélite Portoalegrense”, de 1902. O estado do Rio Grande do Sul tem atualmente 55 Clubes Sociais Negros cadastrados, da mesma natureza e com os mesmos objetivos do que seus dois antecessores históricos: é o número mais expressivo dentre todos os estados brasileiros (Escobar 2010). Esta comunicação pretende trazer elementos que contextualizem a atuação da população negra no âmbito musical nas primeiras décadas do século XX em Porto Alegre, dialogando com as questões trazidas pelos três colegas de mesa. Neste sentido, tenta propor um contraponto à visão de que esta região do Brasil, tanto no passado como atualmente, não tenha sido marcado culturalmente por uma comunidade negra atuante. Para tanto serão apresentados elementos auxiliares à reconstituição do contexto histórico em que a música popular de identificação nacional interagiu com formações orquestrais e gêneros musicais marcados pela alteridade estrangeira (por ex. as big bands com suas orquestras de swing e os conjuntos de jazz) e com as inovações tecnológicas na captação e reprodução do som, que mudariam profundamente a relação entre a música e o ser humano.

Neste ambiente social, pretende-se destacar a inserção, circulação e estratégias de afirmação dos músicos negros e da música feita por estes nas primeiras décadas do século XX em Porto Alegre e de que maneira a música neste contexto contribuiu para a construção de uma negritude afirmativa no campo musical, que reverbera até os dias atuais. Dentre os espaços de sociabilidade musical negra, a S.B.C. Floresta Aurora foi um local de destaque, onde conjuntos de jazz e orquestras de swing se apresentavam com frequência. Fundada por negros forros antes da extinção oficial da escravidão no Brasil (1888), é o mais antigo clube de negros da cidade e o mais antigo atuante no país, com 138 anos. Em sua maioria os sócios eram operários, mas havia também funcionários públicos, jornalheiros, motoristas e até um “proprietário”, segundo os registros históricos. Inicialmente o caráter da sociedade era beneficente e tinha como um de seus objetivos prestar assistência a famílias negras em caso de óbito de seus provedores, custeando até o funeral. Com o tempo, o aumento do quadro social possibilitou o crescimento do clube, diversificando suas atividades. Bailes, atos públicos, protestos e homenagens passaram então a fazer parte do calendário da entidade. Por sua vez, a Associação Sattélite sempre teve um forte vínculo com as festividades do carnaval na cidade: conviveu a partir dos anos 20 com o Clube Promptidão, com o qual se uniu no ano de 1956, fazendo surgir a atual Associação Satélite Prontidão. A entidade realizava atividades culturais e tinha como missão especial o preparo educacional da sua comunidade através de mutirões promovidos pelas mulheres da A.S.P., no trabalho de alfabetização de alguns de seus sócios, seus filhos e crianças do entorno da sede social, situada em um bairro com territórios tradicionais de residência negra. Além disso, em sua sede sempre despontaram as festas de grandes públicos como os famosos bailes do chope, as festas juninas, os bailes de carnaval e os bailes de aniversários da entidade. É neste contexto e com estes sujeitos que pretendo posicionar esta comunicação apontando cruzamentos e trocas musicais nestes espaços sociais com o samba, o repertório carnavalesco, os gêneros ligados ao jazz e à música dos países platinos.

Da Tosca ao Lundu: Chanteuses e cantoras nos clubes noturnos de Porto Alegre (RS) nas primeiras décadas do século XX

Fabiane Behling Luckow
(PPGMUS/UFRGS)
fabianebl@gmail.com

As pesquisas, tanto no campo da Etnomusicologia quanto da Musicologia, principalmente a partir dos anos 1980, têm sido influenciadas pelos rumos contemporâneos da área das humanidades, na busca por um contexto mais amplo às práticas culturais. Dentre as novas abordagens, estão as questões relacionadas a gênero e à sexualidade, buscando dessa forma incorporar na análise outras vozes, de forma a construir seu objeto como um “conjunto de discursos”. Sob esse viés teórico, apresento algumas reflexões presentes em minha dissertação de mestrado, em que procurei tratar, desde uma perspectiva etnomusicológica, as relações de gênero, tendo como objeto de estudo a trajetória das cantoras/ chanteuses dos clubes noturnos de Porto Alegre (RS) nas primeiras décadas do século XX. Nesta comunicação apresento algumas reflexões sobre a maneira como estas personagens do campo artístico negociavam suas identidades, através de suas performances artístico-musicais e de suas escolhas de repertório. O termo chanteuse é largamente difundido na imprensa e nas crônicas brasileiras da belle époque, posto que uma parcela considerável de artistas-cantoras eram literalmente enviadas por empresários da Europa para o mercado sul-americano (Rio de Janeiro e Buenos Aires e daí para Porto Alegre); o termo francês conferia-lhes status sobretudo em relação às cantoras nacionais, que também competiam por visibilidade nos espaços de sociabilidade moderna como clubs, cabarets e music halls. Através de uma etnografia histórica, tratando as fontes documentais como “vozes nativas”, procurei recompor esse cenário de intensa circulação artística, para compreender como a música, através do repertório e da performance, contribuiu na construção social da figura dessas mulheres nas urbes modernas. Mas o que cantavam essas artistas? Quais as relações entre o repertório, suas performances ao vivo e o público de cada clube? Seria o repertório e a performance um elemento de distinção entre os clubes e mesmo entre as cantoras? O inegável status atribuído especialmente à cultura francesa

entre as elites, reflete-se no repertório escolhido pelas chanteuses. Foi possível verificar pela análise documental que alguns clubes, frequentados pela elite política e econômica do Rio Grande do Sul, contavam com a presença de cantoras com um certo capital cultural que lhes permitiam apresentar desde árias famosas de óperas italianas até a “música ligeira”, sobretudo canções adaptadas de operetas (e.g. Viúva Alegre, Sonho de Valsa, Casta Suzana. etc) e zarzuelas. As crônicas publicadas na imprensa local retratavam com pinceladas vivas estas performances, dando grande importância ao jogo do corpo dessas artistas e revelando uma perspectiva masculina dos espetáculos posto que, provavelmente, seus autores fossem homens. Outro gênero recorrente no repertório destas artistas eram as canções napolitanas, ao lado de tangos, provavelmente o argentino, valsas, habaneras, cançonetas brasileiras e canções francesas cujo acesso era cada vez mais favorecido pelo crescente mercado das gravações em disco na região platina. Incluem-se ainda as revistas musicais, que devido à variedade de nacionalidades e turnês por diferentes países de seus grupos artísticos, eram montadas com o repertório de peças musicais acumulado pela intensa circulação de um país a outro. Ao mesmo tempo, os clubes noturnos frequentados pelas classes populares, anunciavam em seus reclames cantoras brasileiras interpretando cateretês, modas caipiras e lundus. Mesmo assim, o cancionero recorrente no repertório popular, era interpretado pelas cantoras dos cabarés da elite, entre árias de ópera e canções internacionais, dando mostras da circulação musical e de suas possíveis ressignificações entre universos sociais distintos. Portanto, considerando-se as escolhas diversificadas de repertório musical e suas performances ao vivo, pretende-se avançar a reflexão sobre como essas cantoras negociavam suas identidades enquanto artistas-mulheres a fim de posicionarem-se no campo artístico oferecido pela modernidade urbana no Brasil, através do fenômeno social dos cabarés.

Radamés Gnattali - o samba do malandro gaúcho nas estudantinas, blocos e cafés na cena musical de Porto Alegre, RS (1920-1924)

Rafael Henrique Soares Velloso
(PPGMUS UFRGS)
rafavelloso@hotmail.com

Esta comunicação apresenta os estágio iniciais de um projeto de tese de doutorado em Etnomusicologia, tendo como foco o estudo de trajetória do compositor e arranjador brasileiro Radamés Gnattali. Durante 28 anos (1936-1964) Gnattali trabalhou na Rádio Nacional no Rio de Janeiro, produzindo mais de mil e quinhentos arranjos musicais que caracterizaram a sonoridade do samba brasileiro em versão orquestrada,

internacionalmente conhecida através das gravações em disco de cantores e compositores como Carmen Miranda, Dorival Caymmi e Ary Barroso. Nascido em 1906 em Porto Alegre, numa família de músicos e imigrantes italianos com fortes tendências anarquistas, Radamés teve sua primeira formação musical em casa, onde aprendeu piano com a mãe e violino com uma tia, ambas experientes musicistas. Esta

experiência de socialização musical em família e o contato com um aprendizado informal de música, teve grande influência na sua opção por uma carreira musical. A presente análise se foca no curto e intenso período de sua formação musical acadêmica que se inicia em 1920 quando Gnattali entra para o Conservatório de Música de Porto Alegre, e termina em 1924, após o seu recital de estréia no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro e sua volta a Porto Alegre quando finaliza o curso de piano com distinção. O recorte desta comunicação surgiu de uma constatação acerca dos poucos registros existentes sobre suas atividades profissionais entre grupos de música popular, jazz bands, apresentações em cafés e cinemas neste período formativo, tanto em sua biografia oficial, feita por Barbosa & Devos (1985), bem como nos livros que tratam da história da música em Porto Alegre (Corte Real, 1980 e Vedana, 1985) assim como nos trabalhos acadêmicos que tratam do repertório de música popular e de uma entidade musical da cidade neste período, como os de Souza (2010) e Simões (2011).

Tendo como base a partitura inédita de um samba - Malandro - , composição e arranjo de Radamés Gnattali, escrita em 1922 para a Ideal Jazz Band, grupo do qual fazia parte, bem como através dos indícios nos jornais e crônicas da época de suas atividades profissionais, procuraremos desvelar como esta experiência inicial lhe proporcionou uma formação musical

diferenciada que o ajudou a desempenhar com destreza suas atividades profissionais no Rio de Janeiro, bem como a construir sua imagem como um dos principais arranjadores e compositores brasileiros. A partitura de Malandro, tem importância não só como indicio histórico de sua atuação profissional, como também representa uma valiosa fonte de informação sobre a circulação e a performance do gênero samba no momento de sua ascensão na capital federal. Utilizando-se das ferramentas metodológicas da memória social e da etnomusicologia pretendemos adentrar o ambiente social e cultural de Porto Alegre, buscando compreender melhor a “paisagem sonora” da cidade moderna, na qual o músico iniciou-se no cenário da música popular e atuou como um importante agente cultural.

Com os aparatos metodológicos citados, temos como objetivo rever versões consagradas na história da música popular brasileira, deslocando a atenção para o extremo sul e sua inserção nas dinâmicas de circulação transnacional de gêneros e práticas musicais. Tal enfoque tem como marco teórico o discurso entre memória e etnografia na relação entre identidade social e música, que estão presentes neste processo, bem como o papel de certas narrativas enquanto discurso oficial e científico, produzidas pelos centros acadêmicos e culturais do Rio de Janeiro, enquanto capital do país.

que manteniendo vínculos con el folklore se relaciona con otros géneros de la música argentina y latinoamericana,

cuestionando los límites de las escenas musicales acotadas exclusivamente a géneros, como el rock, el folklore o el jazz.

La obra de Argeliers León y sus aportes teóricos-metodológicos a la musicología cubana.

Hernández Baguer, Grizel
(CIDMUC)
felixdelanuez@cubarte.cult.cu

Los musicólogos cubanos consideran la figura de Argeliers León Pérez (1918-1991) como la más significativa para el desarrollo de la disciplina. Su amplia y multifacética labor como músico, musicólogo, folclorista, etnólogo, promotor y pedagogo enmarcan una extensa y rica labor que ha determinado las pautas del desarrollo de la musicología actual. Este trabajo es parte de los resultados del tema que se desarrolla entre el Centro de investigación y desarrollo de la música cubana y el Museo de la Música, vinculado al estudio del pensamiento de importantes personalidades representativas de la cultura musical del país. Comprender los aportes de Argeliers León a partir del estudio de sus referentes biográficos, teóricos, metodológicos y epistemológicos que sustentaron su ideario, así como rescatar, compilar y publicar su obra escrita, muy dispersa en la actualidad, son objetivos centrales de este proyecto.

El análisis crítico de sus textos es imprescindible para entender el alcance de sus ideas pues en la obra de este pensador, a diferencia de sus predecesores, se encuentra integrada de manera dialéctica una pluralidad disciplinar, científica y metodológica en estrecho vínculo con los diversos campos de la musicología. Esta postura se sustenta en su necesidad de argumentar el desarrollo de nuestros procesos musicales y su relación con el hombre con una evidente mirada sociológica/antropológica de avanzada en el contexto musical cubano en que desarrolló su obra.

En su discurso se ponen de manifiesto la asunción de principios epistemológicos diversos en función de su objeto y objetivos de investigación. Se manifiestan de esta manera, argumentaciones fundamentadas en los métodos de la escuela histórico-cultural o de los principios analíticos de la

gramática generativa transformacional entre otros, siempre enmarcados en los postulados de la dialéctica marxista y el materialismo histórico como paradigmas. La obra de León abarca en sus estudios una amplia gama de temáticas, entre los que destacan sus valoraciones acerca de los aportes de las culturas africanas e hispánicas y su incidencia en los procedimientos que nutren la música de nuestro país, en particular la música folklórica y popular; la propuesta de cancioneros nacionales a partir de la asunción y reelaboración de los propuestos por el musicólogo argentino Carlos Vega; la incidencia de la comercialización y el mercado en la creación y cambios de los diversos géneros de la música popular cubana; o las ideas más avanzadas de la pedagogía musical en el país, entre otras. Asimismo se evalúa su actitud progresista en la ya temprana intención de borrar fronteras entre la musicología y la etnomusicología, lo que marca la construcción de la musicología cubana actual. Analizar e interpretar la biografía intelectual y el pensamiento del insigne musicólogo revela el alcance de las ideas esenciales y rectoras que aparecen esbozadas a lo largo de su obra y que se erigen como un todo orgánico, progresivo y cohesionado racionalmente.

Esta ponencia bosqueja los resultados parciales del estudio y análisis del contenido de la obra teórica del musicólogo a partir de las estrategias intertextual y extratextual a fin de interpretar los fundamentos de su ideario, donde se aprecia un permanente punto de vista nacionalista y latinoamericanista matizado por un enfoque político-ideológico acorde al pensamiento de la intelectualidad más avanzada de la de la época.

El Chango Farías Gómez y la ‘música popular argentina’. Un proyecto vigente.

Diego Madoery – Juan Pablo Piscitelli – Sergio Mola – Octavio Taján
(Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina)
diegomadoery@gmail.com

Juan Enrique (el Chango) Farías Gómez (1937-2011) fue un artista de la música popular argentina, que continuamente interpeló la escena del folklore profesional (Madoery, 2011). Si bien sus diversas agrupaciones, no formaron parte del canon principal del folklore profesional en la Argentina, sí fueron influyentes hacia otros músicos de escenas donde convergen diferentes complejos genericos como, el folklore, el jazz, el rock y otros géneros de la música latinoamericana.

El presente trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación “Música popular en Argentina. Rock, folklore y tango. Estudios preliminares para su historización”, de la Universidad Nacional de La Plata. En este contexto, se propone realizar un aporte a la historia de la música popular en Argentina desde el análisis estilístico de un representante crítico de la escena folklórica.

Es posible comprender la producción del Chango Farías Gómez desde la noción de ‘canon alternativo’ de Antti-Ville Kärjä, propuesta en “A prescribed alternative mainstream: popular music and canon formation” (2006). En tal sentido, podemos situarlo como un músico que construyó desde los bordes del canon de la corriente principal del folklore profesional (Madoery, 2011). Farías Gómez cuestionó en sus palabras y su música los límites del folklore. Evidentemente, la confusión terminológica entre el ‘folklore’ de los estudiosos y el canon hegemónico de los músicos profesionales, producía un problema de categorización para sus proyectos musicales.

Los Huanca Hua, primera agrupación vocal que lideró entre los años 1960 y 1966, no fue el primer grupo que interpretó piezas del folklore arregladas sólo para voces, pero, sin lugar a dudas, fue la agrupación que instaló este recurso de arreglo y se convirtió en referente. La no consideración de que estas versiones fueran denominadas folklore, tanto por los músicos referentes del folklore, como por los estudiosos, lo encaminó en su búsqueda de una ‘música popular argentina’.

El trabajo analiza sus producciones como arreglador e intérprete a fin de dar cuenta de algunos rasgos de estilo característicos que cuestionaron la escena folklórica, tales como sus búsquedas tímbricas y sus particularidades en relación con el ritmo. La hipótesis del trabajo plantea que, es en la conjunción de éstos rasgos (rítmico-tímbricos), desde donde el Chango produce un conjunto de innovaciones. Para esto nos focalizaremos en piezas de los discos Marian + Chango (1976), Contraflor al resto (1892), y de la agrupación Músicos Populares Argentinos Nadie más que nadie (1985) y Antes que cante el gallo (1987).

Así, el trabajo pretende, por un lado, avanzar a partir del análisis de caso, en una metodología que permita asociar el análisis estilístico, la escena musical y éstos en función de una historia no escrita en relación con sus rasgos musicales. Y por el otro, plantear como, si bien el Chango Farías Gómez no pudo instalar la categoría ‘música popular argentina’, fue uno de los protagonistas en la construcción de una escena,

El Cuchi Leguizamón. Las zambas y la escena musical salteña previa al boom del folklore.

Diego Madoery - Daniel Soruco - Sebastián Rividdí
(Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata. Argentina)
diegomadoery@gmail.com

Gustavo “Cuchi” Leguizamón (1917-2000) fue un músico, compositor, pianista y arreglador, salteño, de fuertes implicancias en la historia del folklore profesional en la Argentina. Compuso más de ochenta piezas en diversos géneros folklóricos, que fueron interpretadas tanto por artistas del canon de la corriente principal (mainstream) (Antti-Ville Kärjä, 2006), por ejemplo: Los Fronterizos y Los Chalchaleros, como así también por artistas de escenas alternativas a este

canon tales como el Dúo Salteño y el Chango Farías Gómez, entre otros. Además, continúa siendo recreado por artistas de la nueva generación del folklore como Lorena Astudillo y Aca Seca, y ha sido versionado por músicos del rock como Pedro Aznar, Litto Nebia y Flavio Cianciarullo de Los Fabulosos Cadillacs. El presente trabajo se centra en el análisis estilístico de las primeras zambas, hasta la aparición de “El Silbador”

(registrado en 1967). A partir de la “La unitaria”, zamba que grabaran en el año 1956 el conjunto Los Fronterizos, el “Cuchi” Leguizamón comienza a adoptar un cambio en la estructura formal arquetípica que finalmente resultará significativo para el género, produciendo una variante estilística. Las variaciones sobre el segundo consecuente en los segmentos de 12 compases (correspondientes a las estrofas), junto a su particular modo de combinar elementos de la baguala con una armonía rica en variantes y la diversidad en la construcción estrófica, la métrica y la rima (incluso verso blanco) en las poesías, constituyen un conjunto de rasgos innovadores del género. El trabajo pretende, entonces, mostrar el desarrollo de este cambio estilístico, en las primeras zambas, en el contexto de la creciente escena salteña.

En música popular, el análisis estilístico en la composición presenta el problema de que el objeto de estudio es dinámico y continuamente recreado. Pablo Kohan en la Introducción de su libro Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1920-1935) (2010), aborda el desafío de establecer una metodología de análisis que involucre tanto a la partitura como a las versiones más próximas a la composición. En este sentido y luego de ejemplificar con dos tangos como “Los Mareados” (Cobián) y “Cambalache” (Discépolo), concluye: “El asunto pasa, por lo tanto, por distinguir sin ambigüedades qué es lo

que hace que, más allá de las infinitas recreaciones posibles, estos dos tangos sigan siendo, palmariamente, de estos dos compositores” (Kohan, 2010:14). La importancia de esta perspectiva es que no sólo muestra la posibilidad de establecer rasgos de estilo compositivo en música popular, sino la utilidad que este análisis representa para los relatos históricos. Contar lo sucedido en las primeras zambas de Leguizamón permite relatar una parte de la historia de uno de los géneros característicos del folklore en Argentina. Desde la década de 1940, el noroeste argentino (particularmente Salta y Tucumán) ha conformado un lugar donde poetas, compositores y agrupaciones musicales comienzan a construir un espacio que se constituirá en hegemónico dentro del conjunto que integra la escena folklórica nacional. La migración de músicos cuyanos a la Capital Federal, sucedida en la década de 1930 y su “mediatización temprana” (Sánchez, 2008), entra en la década de 1950 en lo que Sánchez denomina, su “primer retraimiento”. Paralelamente, la escena norteña, y en especial la salteña, comienza a emerger y será una de las protagonistas del denominado boom de la década de 1960. De este modo, intentamos realizar un aporte en el marco del Proyecto de investigación de la Universidad Nacional de La Plata, “Música Popular en la Argentina Rock, Folklore y Tango. Estudios preliminares para su historización.”

Origen, raza y nación. Apuntes para una aproximación rítica al estudio de la cueca chilena.

Christian Spencer Espinosa
Universidad Complutense de Madrid – Universidad Nova de Lisboa
canazo@gmail.com

El estudio de la cueca chilena y su antecedente inmediato (la zamacueca) puede dividirse en tres etapas. La primera va desde los comentarios de José Zapiola (1872) hasta el estudio literario de Clemente Barahona Vega (1915), pasando por los estudios acerca del origen de Benjamín Vicuña Mackenna, publicado en 1882. Luego viene un período historicista que va desde los textos de Pedro Allende (1930, 1938) hasta los de Pablo Garrido (1943, 1979), pasando por los aportes de Carlos Vega (1936, 1947 1953, 1956) y Eugenio Pereira (1941, 1957), para finalmente pasar a una etapa más diversa, próxima a la historia social (González y Rolle 2005), la musicología (Claro 1982, 1986, 1994; y Claro et al 1994), la didáctica coreográfica (Herrera, Gálvez, Loyola) y la etnomusicología (Torres 2001, 2003 y 2008; y Spencer 2009 y 2011). En la mayor parte de estas tres etapas ha predominado el conocimiento del origen, la raza (etnicidad) y las cuestiones relativas a la nación, en tantos ejes principales del análisis de su historia y desarrollo. El uso de estas tres perspectivas ha influido fuertemente en la instalación y profundización de un enfoque descriptivo de la cueca chilena que ha dejado de lado –con excepciones- otros aspectos como su performance, corporalidad o textos canónicos en su estudio académico y difusión escolar.

La comunicación que presento a este Simposio tiene por objeto describir, analizar e interpretar estas tres líneas teóricas –origen, raza, nación- como áreas que han predominado en el estudio de la cueca chilena, mostrando sus bases epistemológicas y

los juicios de valor que de ellas emanan. Asimismo, intento mostrar el proceso de renovación que se ha dado en el último lustro -gracias al trabajo de un puñado de investigadores- y la dirección hacia la que apuntan estos cambios. Mi intención no es dar cuenta de todos los textos existentes sobre cueca, sino más bien analizar aquellos que han influido en la creación de discursos durante su historia, cuya presencia se aprecia en discursos e imágenes, formando un entramado de ideas enquistado en el imaginario nacional y regional. Considerando la pretensión histórica de la mayor parte de estos textos, baso mi trabajo en la noción de ‘representación’ de Roger Chartier (2007: 36), según la cual ésta es un modo de definir los objetos para instalarlos en un régimen donde los enunciados puedan operar discursivamente. Consecuentemente, complemento dicha idea con la noción de canon discursivo (Spencer 2009) y la diferencia entre ficción e historia (Ricoeur 1988; Chartier 2007). La combinación de estos elementos teóricos servirá de base para la explicación de las hipótesis que más arriba he mencionado.

Esta ponencia se vincula con otros dos textos presentados por Beatriz Rossells y Octavio Sánchez a este Simposio, que versan sobre el estudio de la cueca en Bolivia y Argentina, respectivamente. Parte del texto que presento intentará dialogar con estos trabajos por medio de algunos textos que constituyen parte del canon común, como los de Carlos Vega (1953, 1956) o Eugenio Pereira Salas (1941), entre otros.

Mediaciones y condicionamientos en la construcción de la historia y en la cristalización de los géneros: inventando la cueca cuyana del siglo XIX

Octavio Sánchez
Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo
sanchezoctaviojose@gmail.com

Existe un amplio consenso entre los investigadores en señalar la década de 1820 como el momento de surgimiento de la zamacueca, nombre con el que se dio a conocer la cueca en sus primeros años de vigencia. Este primer período de circulación fue tratado por la musicología especialmente por Carlos Vega , a través del estudio de narraciones de viajeros, relatos, cartas, entre otros documentos, y de las primeras partituras que comenzaron a aparecer desde mediados del siglo XIX. Hipotetizamos que el marco teórico empleado por el musicólogo argentino en toda su obra condicionó algunos de sus resultados en cuanto a la circulación de la cueca en Sudamérica y especialmente en Cuyo (provincias argentinas de Mendoza, San Juan y San Luis).

Vega propuso un difusionismo tridimensional en relación con las músicas populares de nuestro continente: de Europa a América, de lo urbano a lo rural y de lo culto a lo popular. Las argumentaciones que involucraran culturas marginalizadas no tuvieron ninguna chance de ser consideradas desde esta trama teórica. Inclusive, este marco conceptual pudo haber servido como un doble filtro a través del cual Vega no sólo leyó la historia de la cueca sino que también escuchó estas músicas, condicionando en cierta forma la construcción de su pasado pero también limitando en algún grado las conclusiones acerca de su sonido presente.

Esta misma perspectiva fue empleada también para investigar el indefinido momento fundacional del género, estudiado por Vega al intentar responder la pregunta por el origen de estas músicas.

Teniendo en cuenta la época en que se iniciaron los estudios musicológicos en la Argentina, nos parece importante considerar que la perspectiva teórica de los recopiladores e investigadores posiblemente pudo haberse visto atravesada por las ideas nacionalistas que cruzaron el campo intelectual

porteño durante la primera mitad del siglo XX. La vinculación entre esta ideología y las producciones simbólicas asociadas a lo folklórico o popular encuentran en parte una explicación en la reacción de la clase hegemónica argentina frente a la masiva inmigración que desde finales del siglo XIX cambió la constitución étnica, cultural y social de la república Argentina y que fue percibida como un peligro por esa clase que detentaba el poder. La respuesta estratégica consistió en revalorizar las producciones simbólicas que desde la Capital se asociaban al imaginario rural/popular, al interior del país, a las “esencias” originadas en un pasado mítico, reivindicando un conjunto de valores en torno de los cuales se pretendía construir una identidad nacional que aglutinara ese nuevo panorama culturalmente heterogéneo. El diálogo entre músicas populares, musicología y nacionalismo, se da en el contexto de una relación de mayores proporciones en la que se buscaba, en última instancia, la construcción de una nación a través de la producción simbólica con la que debía identificarse el “ser nacional”.

Finalmente, estas perspectivas dialogan con el esencialismo que nutre el discurso y el accionar tradicionalista: se pretende que lo de hoy debe ser como lo de ayer porque “siempre ha sido así”. Se manipula, en consecuencia, la estandarización de estructuras, sonoras y coreográficas, y también se opera sobre la asociación de estos bienes culturales con el sentimiento de pertenencia a la cultura específica que la cultiva. Pensando este complejo procedimiento de construcción desde la semiótica, digamos que mientras se manipula la conformación estructural del significante musical, a la vez se opera sobre la asociación de esta música a un significado extrasonoro, en este caso el de cuyanidad. Podríamos referirnos entonces a la cueca cuyana como un signo doblemente construido.

De la descripción a la teoría: cómo se ha estudiado la cueca en Bolivia.

Beatriz Rossells
(Instituto de Estudios Bolivianos / Carrera de Historia/ Universidad Mayor de San Andrés, La Paz.)
beatrizrossells@hotmail.com

Las historias y estudios sobre la Cueca en Bolivia son parciales. No existen aún publicaciones especializadas que guarden relación con la importancia de esta danza aparecida en el siglo XIX y consolidada a lo largo del siglo XX, y que hoy es uno de los símbolos de la nación boliviana. Sin embargo, hay un conjunto de textos que es importante revisar y que conforman el objeto de este trabajo.

El arte folklórico de Bolivia (1949) de Rigoberto Paredes constituye la mayor referencia para la primera mitad el siglo XX y su valor reside en ser relativamente temprano para el caso

boliviano, por ocuparse del conjunto de músicas y danzas de buena parte del país y de las transformaciones de las mismas en la transición al siglo XX. Esa proximidad le permite situar a la zamacueca-cueca entre las tres principales danzas del siglo XIX, junto al huayño y el yaraví (Paredes, 1949). Los estudios correspondientes a la primera mitad del siglo XX se construyeron en base a las metodologías y teorías del folklore y a la influencia de Carlos Vega. Ahora bien, en ausencia de estudios sociológicos, antropológicos y musicológicos, el redescubrimiento de la música indígena

y las danzas dominantes se hizo a partir de fines del siglo XX desde la morenada y la diablada, entre otros. Porfirio Díaz Machicao escribe una conferencia en 1968 que podría calificarse como una intervención literaria y afectiva, explicable por “la marginación que ha sufrido el estudio de la llamada música popular contemporánea por parte de la musicología tradicional (...) Así se crea el espacio de la estética: se ocupa de lo artístico, del producto de la fantasía, es decir, de lo subjetivo y de lo privado” (Adell, 1997). Por su lado, Juan Quinteros (1986) escribe un ensayo donde cruza el lenguaje, la literatura y la poesía, y se aproxima a las 20 cuecas de Simeón Roncal, importante autor boliviano de zamacuecas. Al respecto, un único estudio musicológico -de la norteamericana, Susan Joyce Cohen (1981)- se ocupa de su obra. Hasta la década de 1980 no se cuenta con estudios sobre la cueca desde las ciencias sociales. El estudio de Jenny Cárdenas sobre las cuecas de la guerra del Chaco (1986) como tesis de sociología abre la compuerta, seguido por el estudio historiográfico sobre la música en la ciudad de La Paz (1845-1900) de María Eugenia Soux (1992) y más tarde el libro de Rossells (1996), que revisa el proceso histórico de danzas y músicas entre ellas la cueca, que luego serán reconocidas como símbolos nacionales pese a la visión europeizada de la sociedad dominante.

Lectura a contrapelo y la subjetividad en juego: prejuicios y determinantes socio-culturales en el uso y análisis de los registros históricos vinculados a la investigación musical

Natalia Bieletto Bueno
 nbieletto@gmail.com

La madrugada del 17 de Noviembre de 1901 cuarenta y dos hombres, presuntamente homosexuales, y que participaban en un elegante baile privado fueron detenidos por las autoridades de la Ciudad de México por vestir como mujeres. El evento se recuerda como “La redada de los 41”, sin embargo se sabe de un detenido número cuarenta y dos de quien no queda constancia alguna en los archivos legales. Recuentos orales sugieren que se trataba de Ignacio de la Torre y Mier, yerno del presidente Porfirio Díaz. Si bien la omisión buscaba acallar el escándalo familiar la noticia se ha colado en la historia como un rumor popular nunca desmentido. Los pormenores del evento quedan aún como una incógnita ya que en las notas informativas se aduce que “no damos a nuestros lectores más detalles por ser en sumo grado asquerosos”. (Diario del Hogar). En la misma época y del otro lado del espectro social, los llamados “léperos” acudían cuantiosamente a espectáculos de variedades callejeros representados bajo carpas de circo. Estas representaciones eran concebidas por las autoridades como “entretenimiento para vagos” y como una alternativa para evitar la holgazanería, el alcoholismo y la criminalidad entre los sectores desposeídos (AHDF-SDP). Así, no sólo se les negó todo valor artístico sino que además se les estigmatizó concibiéndolos como “espectáculos propios para el pueblo” y como una alternativa a los centros de vicio que, según las autoridades, eran las pulquerías. Partiendo de estos dos estudios de caso en esta ponencia

Dos estudios sobre la transformación y persistencia de las danzas a fines del siglo XIX en los límites territoriales de Bolivia y Chile “La Zamacueca y el Cachimbo (2008)” y “La Chacona y la Zarabanda de Potosí, siglo XVIII” (2010) constituyen un aporte a la historiografía sobre esta danza pero en el período colonial de los bailes de tierra. Finalmente, desde la antropología, el guitarrista Willy Claire publicó Matrimonio y Cueca (2005) Punata (Cochabamba) sobre la función social que cumple la cueca en el ritual de la boda y las relaciones sociales en ese pueblo, perspectiva similar a la adoptada por Fernando Emilio Ríos en su texto Music in urban La Paz, Bolivian Nationalism and early history of Cosmopolitan andean music: 1935-1970 (2005) En la presente comunicación se intenta hacer una revisión de los textos que se han escrito sobre la cueca en Bolivia desde el ámbito de la musicología, la música, la historia, la antropología y las ciencias sociales. El objeto central del trabajo es revisar el proceso de evolución de los textos sobre cueca desde su carácter descriptivo hasta la teorización sobre la cueca en Bolivia, aportando datos bibliográficos sobre sus cambios y aportes. Como soporte de este trabajo se utilizan documento de archivo, fuentes hemerográficas, bibliografías históricas y musicales, partituras, entrevistas y libros.

deseo narrar los problemas de subjetividad, autoridad, género, moralidad y clase social a los que me he enfrentado en mi lectura deconstructiva de los archivos históricos y de los registros que albergan. Mi interés es poner en el centro del debate aquéllos que ha determinado mi elección de las metodologías de análisis histórico-antropológico en mi intento por leer las fuentes históricas justamente por las cosas que no dicen. La noción de “lectura a contrapelo” propuesta por Gayatri Spivak, y la noción de “impresión freudiana” de Jaques Derrida serán mis puntos de partida para debatir por un lado, la elaboración de los documentos legales que dan fe de ciertas prácticas musicales de la época y por otro mi confrontación personal con dichas fuentes. Si es que los archivos necesariamente cuestionan lo que se pierde en su memoria, o parafraseado en palabras teóricas: revelan subconscientemente lo que sólo se encuentra como suplemento (Derrida, 1995:34), entonces es necesario indagar en el procedimiento cuasi-psicoanalítico que el investigador realiza en cada lectura para develar dicho suplemento. Si bien mi interés es histórico, busco plantear problemas historiográficos y epistemológicos a fin de discutir algunos dilemas éticos a los que el investigador se ve confrontado: ¿qué cuenta como evidencia histórica y método legítimos para la investigación musical?, ¿cómo se conectan el pasado y el futuro?, ¿en qué medida la ideología personal, la filiación académica y la biografía del historiador definen

la interpretación que se hace de los archivos y otras fuentes históricas; luego entonces, ¿qué papel debe jugar la subjetividad del historiador en el reporte histórico? Recurriendo al anuncio de Boaventura de Sousa Santos de un Paradigma Epistemológico Emergente, buscaré unirme a su dictamen de que todo conocimiento es autoconocimiento y como él señala “el objeto de estudio es la continuación del sujeto por otros medios”. Concluyo con una reflexión

Charanguito, quirquinchito: Las historias del charango y los discursos nacionalistas en Bolivia y Perú

Julio Mendivil
 julio.mendivil@uni-koeln.de

En el año 2006 el gobierno chileno del presidente Ricardo Lagos condecoró al músico y compositor irlandés Bono con la Medalla Pablo Neruda al Mérito Cultural y Artístico. Durante la ceremonia Lagos le obsequió a éste un charango como instrumento representativo de la cultura musical chilena. El gesto, por demás intrascendente, provocó la reacción del gobierno boliviano de Evo Morales, el cual se apresuró a escribirle al cantante que el charango era boliviano. Las acciones del gobierno de Morales no cesaron entonces. El 21 de julio de ese año el parlamento boliviano aprobó la Ley N° 3451, en la cual declaraba al charango como patrimonio nacional del país, y a la ciudad de Potosí, como cuna del instrumento (Gaceta de Bolivia 01.08.2006). Un año después y como reacción a la ley boliviana, el Instituto Nacional de Cultura del Perú publicó la resolución N° 1136 (El Peruano 23.09.2007). En ella el estado peruano otorgaba al charango estatus de patrimonio cultural de la nación, ocasionando así una protesta diplomática por parte del gobierno vecino, el cual reclamaba de forma exclusiva la paternidad del instrumento. La disputa no era nueva. Ésta había empezado años antes en los escritos de historiadores e instrumentistas, quienes pugnaban —como siguen haciéndolo hoy— por establecer de forma definitiva el origen del pequeño cordófono andino. ¿Es el charango boliviano o peruano? La historia de los orígenes del charango ha sido motivo de estudios por parte de estudiosos e intérpretes tanto en Bolivia como en el Perú. Gracias a estos estudios se han ido expandiendo por la red y en publicaciones diversas teorías sobre la paternidad del instrumento que mal esconden un trasfondo nacionalista, desatándose así una polémica que ha rebasado las fronteras de la historiografía oficial y que viene

Música popular e historiografía no Brasil: tendências de pesquisa e problemas metodológicos

Silvano Fernandes Baia
 (Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia)
 silvanobaia@uol.com.br

No Brasil, dentro da crescente produção de pesquisas acadêmicas sobre música popular, os trabalhos de perfil historiográfico representam um subconjunto importante.

sobre el modo en como la convergencia entre la biografía del investigador y el estilo del reporte que elegimos dota de sentido a nuestras indagaciones. Abogo finalmente por la aceptación de que nuestras convicciones políticas e ideológicas, en fin, nuestras historias personales son concomitantes a las explicaciones que elaboramos y por ende deben hacerse explícitas.

siendo sostenida por aficionados incluso en foros virtuales. Dentro de este marco discursivo me parece fundamental repensar las teorías históricas sobre el origen del charango desde una perspectiva crítica que interroge dichos discursos en su relación con proyectos nacionalistas provenientes de ambos países. ¿Qué tipo de historia se escribe e inscribe en las teorías sobre el origen del charango? ¿Qué fines políticos persiguen dichas historias? Para realizar un análisis crítico de tales discursos quiero remitirme a las teorías narrativistas de la historia de pensadores tan dispares como Luis Mink (1978), Arthur Danto (1980), Keith Jenkins (2008) o Hayden White (2001, 2003), que entienden la historia como un constructo lingüístico e intertextual y por tanto condicionado por los planteamientos epistemológicos y políticos de quién la escribe. Desde dicha perspectiva teórica, pretendo sacar a relucir los tropos con que suelen construirse las narrativas sobre las historias del charango desde principios del siglo XX hasta la actualidad y sus evidenciar así sus implicancias políticas (Cavour 1194, 2008, Díaz Gaínza 1988; Gallac 1937; D’Harcourt 1920, 1922, 1925, 1959; Paniagua 2005, Vásquez 2008). Me interesa en esta ponencia examinar qué estrategias enunciativas y narrativas han caracterizado a los textos históricos —ya sean europeos o latinoamericanos—, que abordan el tema del origen del charango y en qué forma dichos estudios históricos vienen siendo utilizados en discursos nacionalistas para formar una historia “gloriosa” del charango en términos de narrativas nacionales (Anderson 1983). A esta visión monumentalista (Nietzsche 1999:122), antepongo una historia crítica como la propugnaba el filósofo de la ciencia gaya.

Música demorou um pouco mais para abraçar o objeto, mas também vem produzindo estudos históricos em torno da música popular. Se utilizarmos uma concepção mais ampla de historiografía, que, independiente da formação técnica do pesquisador, enfatize o aspecto historiográfico da obra e seu reconhecimento como tal pela comunidade académica, veremos essa bibliografía encorpada por trabalhos realizados em diversas áreas do conhecimento desde o surgimento do ensaísmo académico no início dos anos 1970. Nesta comunicação serão apresentadas algunas reflexões acerca de questões teórico-metodológicas envolvendo a música como objeto de conocimiento histórico e as relações interdisciplinares entre a História e a Musicología, considerando tanto a História da Música propriamente dita, quanto a utilização da música como fonte na pesquisa histórica. Serão observados os problemas para a interação entre abordagens histórico-sociológicas e análises formais e estéticas. Nesse sentido, deve-se destacar que a partir da superação da metodología baseada na análise das letras das canções, que no Brasil teve grande repercussão num momento formativo do campo de estudos, duas vertentes se presentaron: una historiografía que se desenvolveu sem incorporar o estudo da linguagem musical e as vertentes que procuram, em diferentes planos, incorporar os aspectos sonoros. Serão también presentadas algunas reflexões

Los estudios de género de la música popular en la historia musical cubana. Apuntes historiográficos y reflexiones teóricas¹.

González Moreno, Liliana
(CIDMUC)
lgmoreno@cubarte.cult.cu

La inclusión de la asignatura Historiografía musical en América Latina, en programas de estudio de diversas universidades del continente, carece aún de bibliografías, en materia historiográfica, que recojan y valoren, la dispersa producción académica que ha tenido lugar en América Latina en relación a las historias de las músicas populares, ejercicio que parece quimera pero que podría realizarse desde rigurosos proyectos colectivos transnacionales. Uno de los principales problemas a constatar en las pesquisas e intercambios realizados con otros estudiosos y docentes, es la enunciación de problemas de investigación similares en relación a la construcción de relatos históricos en contextos locales diversos (sus respectivas metodologías, conceptos y nociones) y la inexplorada articulación entre estos bagajes de conocimiento aun cuando han transcurrido más de dos décadas de su origen y circulación en circuitos, incluso, hegemónicos para la distribución de este tipo de conocimiento. Recientes textos académicos articulan importantes interrogantes en la incipiente área historiográfica latinoamericana, como es el caso de Las historias de la música en Hispanoamerica (1876-2000) de la investigadora colombiana Juliana Pérez. Propone, desde un balance historiográfico, el análisis de un cuerpo de conocimiento que no ha sido anteriormente sistematizado y que resulta un abordaje crítico de herramientas, nociones, institucionalización

acerca da interação entre “história da música” e “música como documentação historiográfica”, uma interseção que está subjacente na expressão atualmente corrente “História e Música”. No que diz respeito às tensões existentes entre a produção historiográfica, os estudos sobre a música popular e as musicologias, a argumentação que será desenvolvida propõe considerar complementares as distintas abordagens, uma vez que reconhece a impossibilidade de uma história da música universal e totalizante. Por outro lado, considerar-se-á também inadecuado separar a discussão puramente epistemológica das disputas de competências e legitimidades inherentes ao campo académico. Estas reflexões foram desenvolvidas através do estudo da historiografía da música popular urbana no Brasil realizada nos programas de pós-graduação em História, nos estados de São Paulo e do Rio de Janeiro, no período delimitado entre o início da década de 1970 e o final dos anos 1990. Nesse estudo, a partir de uma leitura crítica dessa produção, foram analisados os temas, conteúdos, abordagens, conceitos, fontes e metodologias presentes nos trabalhos em foco, assim como procurou-se localizar as tendências de pesquisa e sua dinâmica ao longo do tempo. O objetivo desse estudo foi apresentar um mapa analítico do processo formativo do campo historiográfico em torno da música popular no Brasil, bem como efetuar uma análise crítica deste processo.

y efectos históricos. Sin embargo, y como es lógico, muchas aristas locales precisan aún de atención, profundización, divulgación y análisis en diversos niveles. Por lo que urgen estudios de contextos locales (con todas las interrelaciones que ello implique) para luego abordar un recorrido más amplio desde una mirada más documentada, integradora y sistemática. Idealmente, proponiendo metodologías de análisis y fundamentaciones teóricas que sirvan de base. La ponencia expone, valora y sistematiza diversos conceptos, enfoques, tendencias y nociones fundamentales del pensamiento musicológico cubano a partir de la segunda mitad del siglo XX, por considerarlo el período de preparación, fundación y desarrollo de este tipo de pensamiento académico en la Isla. Sin desestimar antecedentes, el proceso cultural (en materia artística) que tiene lugar posterior a la revolución de 1959, y que incluye como uno de sus colofones de mayor continuidad la creación de la carrera de musicología en un nivel universitario (Instituto Superior de Arte, 1976), sienta las bases para ocuparse y sistematizar un conocimiento que busca respuesta a problemáticas musicales fundamentalmente “masivas, mediatizadas y modernizantes” y conforma un discurso académico local sui generis. Tras la realización de un balance historiográfico del período entre 1974 (marcado por la edición del libro *Del Canto y el tiempo* de Argeliers León) y 2010 (considerando la publicación

del dossier “Musicología y género” de la revista *Clave*), la ponencia propone el recorrido por las formas de construcción del discurso académico (musicológico) cubano en relación a la música popular. Discurso que ha definido directrices no solo desde el punto de vista formativo y profesional, sino ha generado referentes teóricos para la práctica y la escucha de la música en la sociedad cubana actual. Ritmos, estilos, géneros musicales, complejos genéricos, cancionero, música cubana, música popular urbana, folklor, música tradicional, géneros foráneos, hasta llegar a escena alternativa y música fusión serán algunas de las nociones que se articulan.

¹La siguiente propuesta es resultado de una indagación crítica, con fines docentes, para impartir el módulo de Historiografía musical hispanoamericana (con énfasis en América Latina) en el diplomado pre doctoral en patrimonio musical hispano, convocado por el Colegio Universitario de San Gerónimo de la Habana (enero-junio 2012).

Simposio VII: Música e identidades regionales: transformaciones, contraposiciones y desafíos a las identidades nacionales latinoamericanas.

Coordinadores:

· Ana ROMANIUK
Universidad de Buenos Aires
IESH-Universidad Nacional de La Pampa
anaromaniuk@gmail.com
(Pizarro 597, Dorrego Guaymallen, Mendoza, Argentina)
· María Luisa DE LA GARZA
Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica
Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas
mluisa_delagarza@yahoo.es
(Calzada Tlaxcala 76, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México)

Himnos: una mirada desde la cumbia chilena a los mitos y paradojas de lo nacional, lo local y lo festivo, como espacios de identificación socio-cultural

Antonia Mardones, Alejandra Vargas, Eileen Karmy y Lorena Ardito
(Colectivo de Investigación “Tiosos pero cumbiancheros” –CITCh-)
tiososperocumbiancheros@gmail.com
www.tiososperocumbiancheros.cl

La ponencia a presentar se enmarca en una investigación más amplia, a través de la cual, desde una perspectiva interdisciplinaria, hemos intentado dar cuenta del proceso de chilenuización de la cumbia. Nos referimos con esto al proceso a través del cual la cumbia –un género de origen colombiano– llegó a Chile, fue asimilada por los músicos, productores, difusores y el público local, y se transformó en lo que popularmente se denomina como cumbia chilena, adquiriendo las características que la definen en la actualidad, arraigándose en nuestro imaginario colectivo y pasando a formar parte de nuestra identidad nacional. Esta labor de investigación y recuperación de una parte

Se propone una dinámica de análisis-crítico no lineal ni localista, sino diacrónica y transnacional que permita entender el por qué de la construcción de determinados relatos históricos y desarrollos teóricos en el pensamiento musicológico cubano. Consiste en trazar una ruta crítica por algunos de los derroteros teóricos actuales de la investigación musical en Cuba y mapear las principales corrientes de discusión de la musicología popular; para aportar a la sistematización del conocimiento que generan los nuevos puntos de escucha y miradas transdisciplinarias en torno a la música popular y optimizar los intercambios entre las comunidades académicas latinoamericanas.

importante de nuestra historia social vinculada a la llegada y asimilación de una musicalidad foránea, ha sido realizada durante los últimos dos años por el Colectivo de Investigación “Tiosos pero Cumbiancheros” (CITCh). Durante este tiempo se han combinado diversas técnicas de investigación derivadas de las diferentes disciplinas de las cuales provienen sus miembros –antropología, sociología, historia y musicología –pero sin duda alguna, se ha privilegiado el enfoque testimonial, entrevistándose a un sinnúmero de cultores y a otros protagonistas de este proceso de apropiación de la cumbia en Chile. El periodo de esta investigación abarca los últimos 50 años, a través de los cuales la cumbia se ha consolidado

como un género de alta relevancia dentro de nuestra sociedad, escuchándose, bailándose, cantándose y tocándose en diferentes contextos cotidianos y festivos. Partimos de la hipótesis de que el proceso de latinoamericanización de la cumbia en Chile tuvo ciertas especificidades que trascienden las meras consideraciones musicales de esta sonoridad popular. Su particular vínculo con lo festivo y con lo corpóreo, posibilitó su temprana y progresiva apropiación por parte de diversos sectores sociales a nivel nacional. Ya fuera como un trabajo para sus cultores, como un negocio para locatarios, productores y difusores, como un espacio de afirmación para los sectores populares o como una instancia de evasión para las élites y sectores medios, se consolidó como un lugar de encuentro y celebración capaz de reconstruir lazos comunitarios erosionados por el orden social, expresando aspectos identitarios invisibilizados, negados o prohibidos por las élites nacionales. Sus rasgos estilísticos evidencian así mucho más que particularidades sonoras. Su repertorio foráneo al tiempo que local, sus diversos estilos y timbres y su convivencia con otras sonoridades populares tales como la ranchera y el merengue, permiten la construcción de sentido a sectores sociales

Folklore e identidad nacional en el modernismo musical chileno. Reflexiones a partir de un escrito de Alfonso Leng (1927)

Poveda Viera, Juan Carlos.
(Universidad Alberto Hurtado. Chile.)
juancarlospovedaviera@gmail.com

Fue durante la primera mitad del siglo XX que la historiografía musical chilena tuvo entre sus principales objetivos la construcción de mitos fundacionales sobre los cuales articular su legitimidad. Alfonso Leng Haygus (Santiago, 1884-1974), odontólogo de profesión y músico aficionado, fue uno de los compositores más nombrados por esta historiografía oficial, la cual lo consideró un ícono fundamental para el desarrollo artístico en el Chile de principios de siglo. En este escenario el ideal nacionalista jugó un rol fundamental para los procesos denominados “modernistas”, los cuales reconfiguraron el panorama institucional musical del país. Así entonces, los pronunciamientos de esta nueva institucionalidad con respecto a las expresiones musicales de índole folklórica y popular fueron lógicamente negativos, sobre todo en lo concerniente a cómo el ‘carácter’ de estas músicas resultaba disonante con el nuevo ideal cultural y musical que este movimiento reformista pretendían para el país. Uno de los tantos testimonios de esta tensión fue el escrito publicado por Leng en la revista cultural Marsyas, nº4, del mes de junio de 1927, titulado “Sobre el arte musical chileno”, concebido por su autor a sus maduros 42 años. El escrito en cuestión expone lo que este compositor chileno de origen irlandés-germano entiende por ‘folklore popular’ y su relación con los ideales de una música nacional. Luego de citar los ejemplos de Francia, Alemania, España y Rusia, Leng afirma que “en nuestro país tenemos una cultura que no es incásica ni araucana, sino netamente europea” (Leng, 1927: 118), especificando que “nuestra especificidad

sumamente diversos. Pero junto a esta heterogeneidad, su invariable vinculación con lo festivo y con lo cotidiano, la escueta lista que conforma su repertorio, y el particular estilo que caracteriza su baile cumbianchero “a la chilena”, en cualquiera de sus modalidades, van reflejando la homogénea edificación del “nosotros nacional”. Esta capacidad de evocar sentimientos de pertenencia dentro de un colectivo social tan heterogéneo le otorga a las canciones emblemáticas de la cumbia chilena su carácter de himnos, compartidos y gozados por el conjunto de la sociedad. En Chile, dentro de la música popular ha sido y es la cumbia la sonoridad representativa de lo festivo a nivel nacional, que ha acompañado, reflejado e incidido en gran parte de los procesos socio-históricos, políticos y culturales de su historia reciente. Sus letras, relacionadas a su uso festivo y cotidiano, han permitido que su público genere un sentido de pertenencia, siendo, como verdaderos himnos, reconocidas y cantadas al unísono en sus diversos contextos. En conclusión, muchos de los himnos nacionales, locales y festivos del cotidiano chileno suenan en ritmo y letra de cumbia. Pero, ¿cómo ha sido ello posible y qué paradojas oculta?

psicológica popular está representada en el folklore en las tonadas y las cuecas”, las cuales, “al escucharlas, llama la atención que por más entusiastas y alegres que aparentan ser, hay en el fondo de ellas un canto de una tristeza enorme, no disimulado por los acompañamientos de ritmos vivos y de palmoteos, que son como el apoyo animoso prestado a un enfermo.” (Leng, 1927: 118). Considerando las características de ‘intrascendencia’, ‘ironía’, ‘fatalismo’, ‘desmoralización’ y ‘conformismo’, Leng deduce que la “especificidad psicológica” del folklore chileno “es de índole negativa para nuestra evolución”, preguntándose “¿Por qué entonces no nos esforzamos por estilizar y traducir más bien los aspectos positivos de nuestro espíritu, con mayor amplitud, sin esclavizarnos al pequeño ritmo saltón, al pequeño giro folklórico, aún de dudosa procedencia? ¿Porqué no se podría considerar tan chilena una música escrita en esa forma, como la derivada de nuestro escaso folklore musical?” (Leng, 1927: 119). El pensamiento musical de Alfonso Leng gira en torno a la idea de renovación del discurso del campo artístico en la sociedad santiaguina de comienzos del siglo XX. Dicha postura se basa teóricamente en preceptos románticos y es utilizada por el compositor como un mecanismo para generar una identidad nacional en términos artísticos acorde al proyecto de desarrollo. El desarrollo de su lenguaje musical constituye, por tanto, uno de los referentes fundamentales dentro del medio musical oficial en lo concerniente a los lineamientos estéticos que

primaron durante la primera mitad del siglo XX y sentaron las bases de la actual institucionalidad musical. Dado lo anterior, se trata de la construcción de una música ‘chilena’, es decir de una identidad musical nacional, bajo un ideal evolucionista que busca encaminar el marco cultural hacia un futuro país desarrollado considerando, como referente la cultura dominante europea. Sin lugar a dudas, resulta paradójico: se trata de un proyecto nacionalista enmarcado en parámetros culturales externos, a pesar del discurso pro-renovación de los criterios educacionales que apelaba precisamente a cambiar esta paradoja, fenómeno que tiene relación en gran medida con el contexto social y el marco cultural e ideológico referencial desde el cual se articula el proyecto, tanto de país como de identidad cultural de principios del siglo XX en Chile: “La sobriedad, la expresión precisa, la ausencia de adornos inútiles, una cierta gracia oportuna, un tanto maliciosa, pero

“Samba carioca e identidade nacional: o que pensam os sambistas de São Paulo”

Bruna Queiroz Prado
(Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas -IFCH)
brunaqueirozprado@yahoo.com.br

O presente trabalho visa apresentar uma reflexão sobre a consagração do samba carioca como símbolo da identidade nacional, no contexto da modernização do Brasil, no início do século XX, a partir do contraponto entre os depoimentos de alguns sambistas de São Paulo e a literatura sobre o assunto. Escolhi, dentro desta, alguns autores como José Ramos Tinhorão, Hermano Vianna, Carlos Sandroni, Muniz Sodré, e outros acadêmicos que se destacaram como referência para os estudos sobre o samba no Brasil. Com o intento de pensar a modernidade, este trabalho recorre, ainda, a alguns teóricos da Antropologia, entre eles, Louis Dumont, Joanna-Overing e Lévi-Strauss, o qual refletiu sobre a modernização do Brasil na obra Tristes Trópicos. Os Estados modernos se estruturaram juntamente com a criação de identidades nacionais, que por sua vez se formaram a partir da uniformização de práticas culturais dentro de um território político-administrativo. O esforço de construção identitária no Brasil teve seu auge na década de 1930, com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder. O samba carioca, um dos ritmos resultantes de uma suposta mistura cordial entre brancos e negros, se tornava o símbolo da democracia racial brasileira, juntamente com a figura do mulato, desprezado, anteriormente, pelas teorias eugenistas do século XIX. No entanto, o trono que a política e os meios de comunicação de massa deram ao samba carioca, acabou por tornar nebulosa a verdadeira origem do ritmo, que é atribuída, inclusive por alguns sambistas de São Paulo, aos morros do Rio de Janeiro. De acordo com Muniz Sodré, a palavra semba, posteriormente transformada em samba, era utilizada por africanos vindos de Angola e do Congo para designar qualquer dança acompanhada de batuque e passou a denotar todos os ritmos populares onde havia participação de negros e a presença da síncopa, elemento

de calidad, son características de nuestra alma chilena, franca, grande y noble. (...). Una obra bien realizada y verdaderamente chilena podría estar singularizada por la sobriedad, la expresión directa, la exclusión de adornos importados; un fondo grande, idealista, noble, lleno de fe y de esperanza, al cual se una a veces oportunamente la gracia maliciosa. Evitemos ese maridaje, ese si es no es de aspectos folklóricos negativos que indican falta de vigor, relajación, flojedad espiritual y moral.” (Leng, 1927: 119). Líneas referenciales del marco teórico a) Nacionalismo e identidad artística latinoamericana. b) Modernismos artísticos en Chile a comienzos del siglo XX: Tertulias de José Arrieta Cañas; Grupo Los Diez. c) Institucionalidad musical chilena y su labor de descrédito de la música popular en el ideario nacionalista.

rítmico atribuído à contribuição africana ao samba. Não havia, portanto, uma uniformidade estilística entre todos os ritmos designados pelo termo samba e tampouco um ponto de origem a partir do qual todas as práticas tenham se disseminado. Na década de 1920, samba passou a denotar o ritmo praticado nas casas das tias baianas, no Rio de Janeiro, com destaque para a casa da tia Ciata. Posteriormente, designou a prática musical do morro do Estácio, que ganhou a aura de samba de raiz, como atesta a literatura já mencionada. Segundo Geraldo Filme, sambista de São Paulo, o ritmo, neste Estado, não tinha nenhuma relação com o samba carioca. Suas principais raízes foram, segundo ele, a música caipira praticada no interior do Estado, o cateretê indígena, o jongo africano e o carimbó maranhense. Além disso, a principal característica do samba paulista não era o ritmo em si, já que este era uma mistura arbitrária de ritmos de origens diversas, mas o encontro, nos momentos de lazer, entre os moradores do campo, caracterizado pela comilança, pela música, pela bebedeira e pela dança. Foi, portanto, ao longo do século XX, através do ideal de construção da identidade nacional, um dos pré-requisitos da modernidade, que a prática cultural samba passou a designar um estilo musical específico, cuja autenticidade foi atribuída aos morros cariocas. Assim, este trabalho procura refletir o papel do samba carioca, no Brasil, em contraposição com o samba paulista, como construtor dessa identidade a partir da uniformização de práticas musicais híbridas e de diferentes regiões do país. O auge dessa uniformização se deu no momento de transformação dos cordões carnavalescos de São Paulo em escolas de samba, modelo carioca de carnaval e requisito para a legalização do carnaval de rua e para a transmissão do espetáculo, para o mundo, pelos meios de comunicação de massa.

El tango: su construcción como género urbano rioplatense. Desde su consolidación en la década del '20 a su resurgimiento en la década del '80

Paula Mesa
(Facultad de Bellas Artes y Bachillerato de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata. Argentina)
paumesa71@gmail.com

La historia del tango desde sus comienzos hasta la actualidad ha transitado por diferentes etapas en el devenir de los cambios ocurridos en su discurso y de su posicionamiento en el plano social y político con respecto a la población rioplatense. Observando la historia occidental del s XX vemos que el sistema histórico-social vigente a nivel mundial, el capitalista, no se manifiesta sólo en el espacio económico y financiero. Este proceso ha influenciado fuertemente a la cultura, en especial, a la de los países periféricos. El mundo globalizado que plantea la unificación de ciertos patrones culturales guiados por los grupos de poder se fue desarrollando a la par de la necesidad de generar elementos distintivos que sirvan como modo de reconocimiento de las diferentes culturas.

Laura Segato plantea el hecho de que lo local y lo global no deben ser entendidos como espacios en tensión sino en interacción. Se trata entonces “de la intersección de dos estructuras: una de circulación global de bienes y grupos humanos a través de los canales de un circuito establecido de poder y prestigio definido por el diferencial de modernidad de las naciones; y la otra marcada por la configuración local de alteridad, que opera como matriz receptora de esos bienes y grupos que ingresan al horizonte de la Nación” (p.186). Por estas razones el objetivo de este trabajo se basa en determinar aquellas influencias nacionales e internacionales que han producido fuertes transformaciones en dos momentos de la historia del tango: hacia comienzos del s XX y a partir de la década del '80. Estos dos puntos de inflexión fueron generados por una misma causa, su triunfo en el exterior, pero produjeron diferentes consecuencias en el plano musical propiamente dicho y en el plano social y político.

Nos surgen entonces algunos interrogantes:

¿Cómo y por qué se produjo la transformación de su lenguaje musical hacia la década del '20?

¿Qué significó el tango dentro de la sociedad rioplatense de ese momento?

¿Cuáles son las causas que lograron que luego de una casi total

desaparición del mercado Argentino e internacional durante dos décadas (1960 – 1980) haya llegado a ser declarado patrimonio de la UNESCO y haya sido incluido como asignatura en planes de estudios primarios y secundarios?.

Conclusiones:

Hacia 1920 el tango pasa a ser consumido por las clases altas porteñas luego de ser valorado por la sociedad Parisina, tomada como referente en el Río de La Plata. Desde el punto de vista musical su lenguaje, tanto en el aspecto interpretativo como compositivo, se complejizó y la danza reflejó una necesidad semejante a la planteada por la sociedad europea; debía adcentarse y así lo hizo. En síntesis, los códigos semánticos del tango surgen de un entorno, por ende, al moverse dentro de nuevos contextos socio- culturales deben resignificarse. El tango seguirá modificando los elementos constitutivos de su lenguaje durante todo el siglo XX. Como intérprete, e investigadora de este género considero que su resurgimiento en la década del '80, se debió principalmente a su triunfo en el exterior. Se produjo entonces una apertura de nuevos mercados laborales lo cual logró que se hable de tango, se consuma tango se vuelva a pensar en el tango. Esta reactualización del género debida a influencias internacionales, no generó un nuevo estilo sino que se centró principalmente en las composiciones tradicionales.

Finalmente citando a María Silvana Sciortino: Las elecciones culturales que un determinado grupo hace del repertorio simbólico que circula a nivel global, implica una intención significativa por parte de este y no un mero reflejo del mapa de identidades sociales en el espacio regional. Desde el marco nacional es posible entender el sentido de las opciones que un determinado grupo hace, tanto como la reelaboración local que sufren los bienes “globalizados” introducidos.

Los caminos de ida y vuelta del tango a lo largo del siglo XX entre lo local y lo global lo han transformado en su aspecto musical, en su relación con los diferentes actores de nuestra sociedad y en su relación con las políticas de estado.

Fuego de ak-Ile 13: latinoamérica en ráfagas de música

Souto, Carmen y Ferrando, Layda
(Casa de las Américas
La Habana, Cuba)
carmen@casa.co.cu/ layda@casa.co.cu

En marzo de 2010 el popular grupo puertorriqueño Calle 13 visitó La Habana, después de más de un año intentando llegar a la Isla con el consentimiento de su gobierno. Fue una ocasión única que permitió a numerosos músicos, estudiantes, escritores, artistas plásticos, intelectuales... descubrir las trazas que respaldan su discurso, lo que se esconde tras una muy bien

pensada postura de ir «contra todas las banderas», como se demostró en el intercambio que ocurrió en la Sala Guevara de la Casa de las Américas durante esa visita. Este fue el impulso fundamental que nos llevó a intentar escudriñar en las claves contextuales y musicales de este fenómeno, de complejo vuelo mediático y amplio alcance social, que es hoy Calle 13.

Figuras visibles de una conciencia social posmoderna que desafía y transgrede las normas impuestas, que se rebela y a ratos «sucumbe» ante las múltiples formas de dominación cultural imperantes, René (Residente) y Eduardo (Visitante) se alzan en el actual panorama de la llamada música urbana como protagonistas de este ritual movilizador. Calle 13 genera un ideal de integración latinoamericana desde la música que no refuerza identidades nacionales, sino que ubica y valoriza en los grandes medios, áreas culturales que estaban relegadas a sus espacios naturales. Y lo hacen desde una posición ganada desde el reguetón — propuesta que marcó sus primeros pasos en el mercado multinacional —, trascendiendo la imagen estereotipada de dos jóvenes «bravucones y groseros» que hacían mover las caderas a miles de personas para lanzarse a explorar otras realidades culturales. En este camino, su propuesta discursiva estableció circuitos de relaciones directas y semánticas con áreas de creación musical muy concretas. Su presentación en la Tribuna Antimperialista de La Habana resultó reveladora en tanto explicitó el conjunto de acciones escenificadas y cuidadosamente conceptualizadas que caracterizan su performance, para una audiencia fundamentalmente nacional que sigue su música desde el

Los años del cóndor La “música andina” en la Argentina

Las décadas de los '60s y los '70s vieron proliferar en la Argentina una importante cantidad de conjuntos enrolados en lo que se llamó “música andina”.

Éstos, desplegando un amplio abanico de elementos formales y significantes -como el repertorio, el orgánico, los nombres, ciertos atributos simbólicos, ciertos elementos del orden de lo visual, etc.- se posicionaban desde el campo del “folklore argentino” en el campo del “folklore latinoamericano”. Aquella definición de “andina”, cuestionable en algunos aspectos, hacía referencia a un dispositivo caracterizado en lo repertorial por el abordaje de ciertas especies musicales, en el orgánico, por una conjunción tímbrica más o menos fija, en la cual era fundamental la presencia del charango y los aerófonos andinos, así como por la arreglística, y —particularmente- por cierto enlace estético, ideológico y cultural.

Debe sumarse a ello un importante muestrario de atributos simbólicos referentes asimismo de la cultura andina, como vestimentas, adornos, “guardas”, etc., no pocos de ellos, en realidad, fuertemente estilizados. En el mismo sentido, es notable la predilección de aquellos grupos por los nombres en lenguas originarias -quechua y aimará, sobre todo- un nombrarse que era, a la vez, identidad, definición, manifiesto.

Desde luego, esta adscripción debe leerse, entre otras consideraciones, en el conflictivo contexto político de la época, respecto del cual varios de aquellos grupos tomaron las más explícitas posturas;

Este trabajo, realizado en el marco del Proyecto de

rol mediático de la agrupación construido desde el reguetón, sin prestar demasiada atención a los códigos tanto musicales como extramusicales desde los que Calle 13 ofrece esta experiencia de ubicación musical. Dichos códigos, más o menos evidentes en su discurso, no suelen interpelar a la audiencia cubana, pues no pertenecen a su imaginario cultural más allá de la forma en que les remite a los contextos originarios de esas músicas o de su elaboración mediática desde lo que se define como «música latina»; a pesar de que en cierta medida las políticas culturales y del país potencian el ideal de integración latinoamericana.

En este contexto de conexos-inconexos se inserta el presente trabajo, en el que nos proponemos revisar los elementos que identifican y singularizan la creación de Calle 13 desde las construcciones de identidad urbana. Se abordará la dimensión espacio-temporal latinoamericana que caracterizan sus producciones y presentaciones en vivo; se visualizará su desarrollo musical hacia la sedimentación de un universo sonoro que asume cada vez con más fuerza marcas que tipifican de la canción latinoamericana comprometida socialmente; y se esbozará su significación dentro del imaginario musical de la audiencia cubana.

Prof. Fabián M. Pínnola
(Instituto Superior de Música. UNL, Santa Fe, Argentina)
fpinnola@ism.unl.edu.ar

Investigación “Recorridos históricos y aspectos disciplinares de la música popular en Santa Fe”, que estamos llevando a cabo en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral, pretende analizar la forma en que los conjuntos de “música andina” se posicionaron respecto de lo latinoamericano, es decir, de qué manera se articuló la dialéctica nacional/internacional, aun cuando “lo andino” no puede reclamar para sí el estatuto de nacional si no de local en el sentido más restringido del término.

En ese sentido, se analiza la relación de dicha música con otras músicas locales que parecieran no haber intentado la misma internacionalización.

En el trabajo se consideran algunos aspectos como el formato fundamentalmente instrumental del repertorio, los nombres de los grupos (y la preponderancia de términos en lenguas originarias, sobre todo quechua y aymara) y la significación de ciertos atributos simbólicos como la vestimenta.

Las décadas antes mencionadas contemplaron en la Argentina una verdadera revolución en el campo de las artes. Hitos como el boom en la literatura, el Di Tella o la llamada “generación del 60” en el cine por mencionar sólo tres casos, señalan un momento de efervescencia y renovación, de búsqueda de nuevos lenguajes, de replanteos y discusión.

La música, tanto la académica como la popular, no fue ajena a este estado de cosas. En el segundo caso, podríamos recordar los primeros balbuceos de lo que dos décadas después se conocería como rock nacional argentino; las experiencias con el tango de Astor Piazzolla y Eduardo Rovira; el auge de los

“grupos vocales” que modificarían profundamente la forma de cantar folclore; los diálogos estéticos de la música de Waldo de los Ríos y otros.

Dentro de ese panorama se produjo un movimiento de renovación de la canción que, compartido con otros países latinoamericanos, se dio en llamar Nuevo Cancionero, Movimiento de la Nueva Canción, del Canto Popular u otras variaciones. La música

andina formó parte de esa corriente, planteando, sin embargo, algunas peculiaridades interesantes de observar como la idea en principio contradictoria de recrear una práctica considerada y explicitada como tradicional, o el deslinde de lo local, lo regional, lo nacional y lo continental, o las implicancias estéticas, éticas e ideológicas subyacentes en el discurso musical.

Más allá y más acá de las fronteras nacionales en la cultura popular: La autoafirmación de un sujeto latinoamericano en las propuestas poético-musicales de Cordel do Fogo Encantado y Arbolito.

Julieta Karol Kabalin Campos
(Facultad de Filosofía y Humanidades-UNC)
julik22776@hotmail.com

Estudiaremos las propuestas poético-musicales de dos bandas latinoamericanas, Cordel do Fogo Encantado (CFE) -brasileña- y Arbolito -argentina-, y las relaciones que pueden ser establecidas entre ambas a partir del análisis de algunas de sus canciones. Nos interesa advertir cuáles son las estrategias discursivas y el modo de funcionamiento de dichos dispositivos de enunciación que configuran un modo particular de decir y que apuntan a la autoafirmación de un sujeto latinoamericano de maneras diferenciadas.

CFE, oriunda de Arcoverde (Pernambuco-Brasil), surge en 1997 y se disuelve en 2006 habiendo lanzado cuatro discos. En ellos, la presencia de “lo latinoamericano” no se encuentra en sus enunciados de manera explícita, sino en lo que llamaremos un gesto antropofágico o, siguiendo a Canclini (2008), un proceso de hibridación. Así, la supuesta impenetrabilidad de la cultura local del sertão (literaria, musical, religiosa, etc.) cobra un nuevo sentido en su encuentro con lo globalizado. Por su parte, Arbolito, la banda argentina de Buenos Aires, creada también en 1997 y que en la actualidad continúa trabajando, muestra en sus cinco discos una construcción de lo latinoamericano que no se agota en su propuesta híbrida, sino que está dirigida a la construcción de una identidad continental que se explicita tanto en sus letras como en sus sonoridades que buscan correr las fronteras de lo hegemónicamente considerado “nacional”. Lejos de encontrar algún tipo de ser trascendental latinoamericano que estaría presente en ambos discursos, nuestro análisis apunta a observar de qué manera son construidas estas manifestaciones que no son más que unas de las tantas expresiones de nuestra cultura. Esta búsqueda está orientada a problematizar conceptos como tradición e identidad que tan asiduamente recaen en usos de índole esencialistas a la hora de pensarnos y definirnos,

principalmente en términos de “autenticidades nacionales”. Así, al advertir esa serie de relaciones que acercan a ambas bandas, a pesar de las indudables distancias culturales y territoriales que las distancian, creemos posible plantear como hipótesis la existencia de una serie de procesos históricos, sociales, políticos y económicos a nivel continental que precedieron estas formaciones posibilitando sus emergencias. Este trabajo forma parte de las investigaciones que venimos desarrollando para el Trabajo Final de Licenciatura en Letras Modernas que, a su vez, se inscribe en las discusiones abordadas desde el equipo de investigación sobre los procesos de producción de sentidos en el campo de la música popular, dirigido por el Dr. Claudio Díaz, del cual formamos parte y que fundamentan teórico y metodológicamente nuestro trabajo. En este sentido, las producciones que estudiamos deben ser entendidos como posibilidades enunciativas concretas que se evidencian en las opciones y estrategias realizadas por agentes que en esta práctica se constituyen como productores de sentidos; lo que, por otro lado, tiene que ver con los lugares particulares que estos ocupan en el sistema de relaciones sociales del que forman parte (Costa y Mozejko, 2002 y 2007). Autores tales como Bajtin (1990 y 1995), Verón (1998), Williams (2009), Foucault (1987) o más específicamente en el campo sociológico, como Bourdieu (1985 y 1988), serán claves para construir el marco teórico pertinente para el abordaje que nos hemos dispuesto realizar. Nuestro trabajo, entonces, se propone mostrar cómo los enunciados de estas dos bandas se relacionan con una discursividad social en la que se integran y donde son claves las constantes luchas y disputas por el sentido sobre aquello que llamamos “latinoamericanidad”.

Representaciones de lo latino y lo lationamericano en la producción de músicas populares: el caso del Pop Latino

Claudia Bibiana Castro Gallego.
(Instituto Gino Germani. UBA)
hormiga109@yahoo.com

Se pretende presentar en esta ponencia algunos de los avances de mi tesis de maestría en Comunicación y Cultura, la cual a su vez hace parte del proyecto de investigación “Culturas populares, cultura de masas y ‘aguante’: prácticas y representaciones de las clases populares urbanas”, dirigido por el profesor Pablo Alabarces, de la Universidad de Buenos Aires. El Proyecto tiene como uno de sus propósitos centrales construir un corpus de producciones culturales definidas como “populares” en soportes mediáticos (televisión, música, radio, cine y gráfica), atendiendo simultáneamente a la manera como se representan y narran sus públicos (hipotéticos) y a las tópicas y retóricas en que se articulan. Nuestra investigación pretende aportar a dicho objetivo mediante la definición y análisis de los rasgos que caracterizan el funcionamiento de la música “pop latino”, un género consumido por millones de personas en todo el mundo y capaz de atravesar fronteras nacionales, sociales, culturales y etáreas, así como mantenerse a flote en una etapa de crisis de la industria discográfica y de la digitalización, las cuales han impactado significativamente los modos de hacer y experimentar la música. Entendiendo que el Pop Latino ha sido poco abordado y definido, nuestra investigación se propuso en primer término explorar algunos criterios y perspectivas que nos permitiesen analizarlo ampliamente, donde se atendiera tanto a sus lógicas de producción económicas, sociales e ideológicas así como a los elementos que persisten en su constitución estética, discursiva y musical; de allí que ésta investigación pretenda un carácter interdisciplinar y retome elementos de la comunicación y la

Espaços de circulação e produção de identidades e diferenças a partir das práticas musicais na tríplice fronteira (brasil, argentina, paraguai)

Duarte, Geni Rosa
(Universidade Estadual do Oeste do Paraná –UNIOESTE)
geni.rosaduarte@gmail.com

Esta comunicação decorre de um projeto por mim coordenado e volta-se para a discussão de trajetórias de músicos - amadores e profissionais – que atuaram ou atuam na região demarcada pela chamada Tríplice Fronteira, ou seja, a região fronteiriça de Foz do Iguaçu com a Argentina e Paraguai. Portanto, visa abordar diferentes formas de deslocamentos e circulação na região de fronteira Brasil / Argentina / Paraguai, identificados e definidos a partir dos espaços e formas de circulação da produção musical regional. Ao mesmo tempo, tem por objetivo discutir como as questões identitárias decorrentes dessas migrações e desses deslocamentos se expressam nos discursos musicais e nos discursos sobre a música praticada nessa região fronteiriça. Tratando-se de músicos, procuramos abordar e relacionar, portanto, duas narrativas: a) a que se faz por intermédio dos depoimentos, produzidos na perspectiva de histórias de vida, através das quais são explicitados tanto questões que dizem respeito à formação musical como os deslocamentos e migrações para ou pela região fronteiriça; e b) as narrativas expressas na produção musical, enquanto compositores ou enquanto intérpretes. Em se tratando da música regional, nos defrontamos com

cultura, la sociología y la musicología. Una de las características que hemos podido identificar en el rastreo de los antecedentes del Pop Latino y que nos interesa mostrar específicamente en esta ponencia, es que los procesos de producción de música popular en América Latina han estado atravesados, al menos desde comienzos del S. XX, por relaciones dinámicas y tensiones entre Estados Unidos y América Latina, así como entre grandes sellos discográficos y músicos, productores, compositores locales, entre otros agentes que entran a formar parte de su cultura de producción -como diría Keith Negus-. Intentaremos dar cuenta de algunos casos-antecedente en los cuales dichas lógicas se hacen evidentes –como en el tango, el bolero y la balada- y trataremos de identificar las representaciones e imaginarios que a partir de éstas músicas se han construido respecto de lo “latino” y lo “latinoamericano”, llegando hasta el Pop Latino, un género que si bien se constituye con artistas latinoamericanos y se alimenta de sonidos locales, termina convirtiéndose en un producto global –con pocas huellas locales rastreables-, desde el cual la industria sigue construyendo una imagen de lo latino que nos interesa entender desde América Latina. Lejos de pretender debatirnos entre una postura apocalíptica e integrada del problema o entre reduccionismos economicistas y recepcionismos culturalistas, nos interesa encontrar miradas integrales que nos permitan identificar las complejidades de que está hecha la música popular urbana en América Latina, así como los problemas, sentidos y experiencias de las cuales ella nos canta, nos suena y nos muestra.

questões, colocadas inclusive por alguns músicos, que dizem respeito a uma “busca”, ou à reafirmação da existência mesmo de uma “autenticidade”, de que alguns se colocam como porta-vozes, recusando-se toda e qualquer mudança. Isso muitas vezes tem relaçã com afirmações identitárias nacionais, que se apóiam inclusive na regionalidade para essa composição mais ampla. Ao lado dessas afirmações, nos deparamos com outros posicionamentos no sentido de “quebrar” essas identificações, de recusar um compartilhamento que se volta para um passado estanque, distanciado de disputas e conflitos. Percebemos, então, que a música popular, muito especificamente a regional, se apresenta como um campo de disputa de memórias, de disputa de significados. Ou seja, ao mesmo tempo em que a ela cristaliza noções de mundo de um determinado grupo ou época, permite perceber, a partir dessas quebras e fragmentações, como as memórias e significados são reelaborados e relidos, demonstrando o peso da experiência social como elemento primeiro na construção desse conjunto de narrativas. Nesta comunicação, nos voltamos para alguns depoimentos orais concedidos por alguns desses músicos que atuam na região da tríplice fronteira, e que dialogam com a produção

musical realizada de forma mais ampla nos três países envolvidos. Para além dos espaços abertos pelas atividades turísticas, percebe-se a existência de trocas entre os músicos que atuam na região, especialmente entre aqueles que não se fecham na mera repetição de tradições. Nesse caso, as questões identitárias passam a ser pensadas e referidas para além dos limites nacionais; mas por outro lado, elas se interpenetram e são reelaboradas considerando essas condições, bem como as decorrentes dos próprios

Félix Casaverde, “guitarra negra”: identidad y relaciones de poder en la música de la costa peruana

Fernando Elías Llanos
(Instituto de Artes de la UNESP. BR)
fernandoeliasllanos@gmail.com

A partir de la obra del guitarrista peruano Félix Casaverde, la presente investigación pretende disertar sobre las diversas tensiones que atraviesan el trabajo del referido músico y su contexto político y cultural. Desde un abordaje crítico de las relaciones de poder en la música, revisaremos algunos aspectos de la convivencia social marcada por las definiciones de racismo, discriminación y exclusión, que delimitaron la construcción de las alteridades en la ciudad de Lima, la capital de Perú a finales del siglo XIX y gran parte del siglo XX. En ese marco histórico, presentaremos los conceptos de “Perú negro” y “Negro del Perú”, con los cuales comentaremos el llamado “renacimiento” afroperuano de la década de 1950 y sus vínculos con los conceptos de negritud y afrodescendencia influenciados por la descolonización del continente africano, la revolución socialista cubana, la revolución china y, principalmente, los movimientos por los derechos civiles en Estados Unidos. Ese renacimiento significó básicamente una lectura distinta del proyecto de nación en que el Perú, ahora dentro de la corriente culturalista que inspiró gran parte de la pesquisa antropológica de esa época, volvería a cuestionar una identidad nacional y buscaría una solución en los supuestos orígenes o “raíces locales”, propiciando un terreno ávido por conocer la cultura del Otro en las relaciones sociales: el indio y el negro. Para este último en particular, significó una oportunidad de abandonar la vida rural y, entre otras posibilidades, sumarse a los cuadros artísticos que surgían en Lima, resultado da efervescencia de la llamada música negra. Al final, se intenta construir un puente entre las cuestiones

deslocamentos. Os limites nacionais, portanto, não são vistos como homogeneizadores, mas possibilitam que conflitos e diferenças sejam expressos, e que soluções particulares sejam tentadas. Fatores que expressam identidades e diferenças entre a região fronteiriça argentina e paraguaia, como os referenciais à questão indígena, por exemplo, tomam lugar tanto nas práticas musicais como nas falas dos músicos ouvidos nesse projeto.

discutidas a lo largo de la investigación y el relato contextualizado de las músicas que pueblan la memoria del guitarrista. También percibimos como son constantes los embates y las tensiones en las referencias al concepto de identidad, cuando se piensa que lo llamado como afrodescendencia y afroperuanidad sería, en el fondo, préstamos importados, que no pasarían de una peruanidad deturpada, que problematiza las diferencias fenotípicas en términos raciales y africaniza lo nacional. Por último, comprendemos mejor cual sería el lugar o el nombre atribuido por Félix a los conflictos que comprometen su identidad, como peruano, negro y músico sin instrucción formal. El análisis de la suite compuesta por él, Cuatro Tiempos Negros Jóvenes, se propone como un ejemplo práctico de su síntesis artística y política interpelada por los sentidos y escalas de valor de la interpretación y la estética cultural-musical de su tiempo. Al hablar de la música, decidimos presentar el panorama de la discusión etnomusicológica contestando críticamente a dos ideas que postulan, en primer lugar, la música afroperuana como una periferia anexada a las negritudes brasileñas y cubanas y, en segundo lugar, la invención de una tradición afroperuana propia, fruto del deseo de participar de una circulación transnacional de lenguajes estéticos alusivos al cuerpo negro. En ese sentido, consideramos más adecuado huir del enfoque estructuralista, para comprender la música afroperuana como lugar y evento para negociar la negritud bajo las mismas condiciones como ella fue y aún es tratada en Occidente.

Movimento Black Rio: música e identidade negra nos Bailes black brasileiros

Luciana Xavier de Oliveira
(Centro Universitário Jorge Amado. Salvador – Bahia.
Universidade Federal da Bahia. Salvador – Bahia
luciana.ufba@gmail.com

O trabalho apresentado se refere à ao resultado de algumas reflexões e parciais que integrarão futura tese doutoral, que tem como objetivo discutir os fenômenos midiáticos e sociais

relacionados à reconfiguração de alguns gêneros musicais afro-derivados no Brasil, diante de novos processos de subjetivação na contemporaneidade, desencadeados, especialmente no

começo dos anos 60. A partir do campo comunicacional, dentro do qual a tese será gestada, pretendemos compreender como o maior trânsito de informações e produtos culturais globais possibilitaram novos exercícios identitários, especialmente por parte de uma juventude negra periférica urbana, mediante a produção musical popular massiva. Levando em consideração alguns temas propostos pelos Estudos Culturais e Estudos Étnicos, especialmente a partir dos trabalhos de Martín-Barbero (2003), Hall (2003), Gilroy (2001), Canclíni (1998), dentre outros, essa investigação recai sobre a compreensão da relação complexa estabelecida entre novas possíveis construções identitárias e apropriações criativas engendradas por populações afro-brasileiras a partir de hibridizações entre gêneros musicais nacionais, notadamente o samba, e musicalidades norte-americanas, como o rock, o soul, o funk, o rap, entre outros. Esses diálogos favoreceram, no Brasil, o desenvolvimento de novas expressões e gramáticas musicais híbridas, intermediadas pelos meios de comunicação de massa e pela indústria fonográfica nacional e estrangeira. Esses novos gêneros musicais tiveram como palco de afirmação, especialmente nos anos 70, o espaço dos grandes bailes black realizados nas periferias dos centros urbanos brasileiros, e como hipótese de pesquisa tentaremos perceber se esses eventos evidenciaram processos dinâmicos de reconfiguração não só de produtos musicais massivos como também de novos processos de identificação para algumas comunidades periféricas afro-brasileiras em um contexto de globalização. A idéia de cena é uma ferramenta importante para a interpretação deste fenômeno, que, na cidade do Rio de Janeiro, recebeu a alcunha de Movimento Black Rio pela imprensa especializada e pela comunidade musical (BAHIANA, 1979). É justamente nas cenas em que a música se torna um lugar crucial para articulações identitárias, por sua capacidade de negociar e construir o sentido de pertencer a uma comunidade, servindo também como instrumento de disputas em torno da hegemonia cultural (STRAW, 2006). A constituição desses bailes e festas populares acompanhou

As vozes musicais da periferia: do samba ao hip hop no rio de janeiro

Dra. Regina Meirelles
(Escola de Música
Universidade Federal do Rio de Janeiro)
reginams@ism.com.br
reginamariameirelles.santos@gmail.com

No atual panorama nacional a noção de cultura e, por conseguinte, a produção musical é forçada a repensar seus parâmetros e sua função social. É nesse contexto de grandes mudanças sociais e crises identitárias que o século XXI desenha seu espaço para a produção cultural e para as novas formas de resistência política. Nesse espaço as expressões artísticas vindas da periferia das grandes cidades, como o Rio de Janeiro, vêm surpreendendo com formas mais agressivas de comunicação, demonstrando o desejo de responder ao acirramento da intolerância racial, à exclusão social e às taxas crescentes de desemprego causadas por mecanismos econômicos e culturais globalizados, com formas mais

a expansão dos meios de comunicação de massa na década de 60, e contribuíram para um fortalecimento da indústria fonográfica no país, especialmente em relação a gêneros musicais massivos negros. Arenas musicais que serviram para a circulação de uma produção internacional-popular, intensificando o sistema de trocas simbólicas (TOSTA DIAS, 2000), e favorecendo também no Brasil a penetração dos discursos advindos dos movimentos pelos direitos civis, especialmente da ideologia Black Power norte-americana, que tiveram especial influência sobre estas comunidades e sobre os movimentos negros nacionais. Ao se apropriar de matrizes sonoras e estéticas globais, sem abandonar suas próprias referências culturais regionais, estas populações negras marginalizadas criaram alternativas de luta e resistência, através de estratégias de negociação aliadas a um processo natural de assimilação, transformando seus próprios repertórios artístico-culturais. Este processo também favoreceu novas maneiras de se apropriar de um espaço público pela construção de redes de entretenimento e solidariedade, onde a música aparece como fator principal de mobilização política e identificação social e racial, direcionando outras propostas de experiências estéticas híbridas e de resignificação. Os bailes black teriam servido, assim, como instrumentos de rearticulação e reapropriação, através dos quais as populações negras puderam localizar suas próprias diferenças. É deste modo que podemos insistir no papel da música popular como possibilidade de representação da diferença cultural, onde os gêneros musicais assumem uma função social e um papel simbólico nos processos de disputas pelo poder (BRACKETT, 2005:89). Essa discussão pode contribuir para a percepção das relações por vezes tensivas que se estabeleceram ao redor dessas produções musicais massivas, o que pode oferecer importantes pistas sobre os processos de apropriações e disputas criativas produzidas pelas populações afro-brasileiras urbanas em relação à cultura hegemônica nacional e internacional na demarcação de seus territórios significativos.

contundentes. Lidar com estas novas manifestações culturais vindas da periferia não apenas requer novos instrumentos teóricos, mas novas posturas e políticas diferenciadas. De certa forma, ainda não se elaborou uma massa crítica consolidada sobre a produção cultural da periferia. Alguns estudos analisam essa produção ou como fator de inclusão social ou pelo impacto de sua presença na mídia. Entretanto visualiza-se a possibilidade de consolidar algumas conexões efetivas entre a cultura dominante e as manifestações culturais periféricas acentuadamente afro-brasileiras na música, com forte compromisso de transformação social e intervenção na vida de

suas comunidades.

Sublinhar formas básicas e conceitos rítmicos de organização afro-brasileiros não significa expressar um ideal da tradição, pensada como material em estado bruto, ou como repertório musicológico do qual a cultura e seus sujeitos escolhem os elementos que traduzirían sua “identidade”. Significa salientar os procesos estilísticos de resignificación e transformaciones textuais e musicais, derivados de todos os cruzamientos possíveis de significados e significantes, em estados de transformación, inclusive estética, que passam pelo corpo e pelo comportamiento social.

O samba, como narrativa social, desvinculou-se da linguagem da vida marginal subalterna ligada à questão da negritude, da exclusão social, da ciudadanía e do poder. Actualmente este espaço é ocupado pelo hip hop e suas manifestaciones musicais como o funk e o rap, incorporando prácticas de origem africanas como a improvisación, os “pontos amarrados” do jongo e jogos de palabras, observadas tanto no partido-alto quanto no rap. O rap é um dos géneros de música popular que mais se

desenvolve na cidade, principalmente nas comunidades periféricas. Suas raíces culturais, seu orgullo negro militante e sua temática da experiencia de gueto representan una amenaza à sociedade. Além de razões políticas é comum encontrar razones estéticas para desacreditar o rap enquanto forma legítima de arte. Uma leitura não preconceituosa revela em suas letras expressões espirituosas, de aguda perspicácia, formas lingüísticas sutis e níveis diversos de significación cuja complexidade polissêmica, ambigüidade e intertextualidade remetem para obras pós-modernas.

Sua forte presença na periferia denunciando os conflitos e preconceitos o associam ao crime e violência que cercam essas comunidades. Esse estudio realizado no Grêmio Recreativo de Artes Negras Quilombo, em Acari, periferia do Rio de Janeiro, examina essas manifestaciones musicais populares, as relações que emergem nas prácticas musicais locais, estabelecendo um espaço para a diversidade, para a expressão da identidade recriada a partir de seus próprios conflitos.

Discursos identitarios en el folklore moderno argentino. Las producciones de Gustavo “Cuchi” Leguizamón y José Juan Botelli

Irene Noemí López
(Universidad Nacional de Salta
CONICET)
irenlopez@hotmail.com

Este trabajo se realiza en el marco de una investigación más extensa destinada a la realización del Doctorado en Letras. El problema de estudio general es el rol que cumplen las producciones culturales en los procesos de formación de identidades. En especial nos interesa relevar los discursos identitarios presentes en las letras del folklore moderno en Salta, particularmente en las obras de Gustavo Leguizamón y José Juan Botelli. Elegimos a estos dos músicos porque sus producciones junto a la de poetas como Manuel J. Castilla, José Ríos o Jaime Dávalos, constituyen actualmente una referencia indiscutible de la cultura de Salta y son exponentes de una construcción identitaria peculiar. La misma, desarrollada en el transcurso de las décadas comprendidas entre los años 1940-1970, aún hoy tiene vigencia en tanto define el “ser salteño” como diferencial en el conjunto nacional y a Salta como “tierra de músicos y poetas del folklore”.

El rol de la canción popular en los procesos identitarios es abordado por una serie de investigaciones entre las que se encuentran las de Ricardo Kaliman, (2002; 2003a y 2003b; 2004; 2006a y 2006b; 2007a, 2007b y 2007c; 2008; 2010), Claudio Díaz (2002 y 2009) y Fabiola Orquera (2006) quienes analizan un corpus compuesto por canciones de la llamada música folklórica argentina y las representaciones que en ellas se configuran del “pueblo”, del rol del “cantor”, de la “música de la tierra” y de sujetos marginales. Esos estudios previos constituyen significativos aportes para comprender las diversas retóricas, discursos ideológicos y paradigmas discursivos (C. Díaz, 2009) en que se ha desarrollado el campo

del folklore en Argentina durante el siglo XX. Desde allí es posible conceptualizar el folklore no como la expresión de una única y “auténtica” identidad nacional sino, tal como sostiene R. Kaliman (2003), como un campo en el que se entrecruzan conflictivamente diversas identidades.

Partimos de algunas consideraciones teóricas operativas para nuestro objeto de estudio, una de ellas es la noción de “folklore moderno”, propuesta por R. Kaliman (2003) para distinguir las prácticas rurales originarias de aquellas otras surgidas en las primeras décadas del siglo XX articuladas a los medios de difusión masiva. Otra distinción importante es la del funcionamiento de dos modalidades de producción y circulación en el campo del folklore, los circuitos de lo “ilustrado” y lo “popular” (R. Kaliman, 2007b, 2007c, 2008 y 2010). Desde esa perspectiva abordamos el análisis de un corpus de canciones pertenecientes a los dos compositores mencionados con el objetivo de analizar los discursos identitarios que se reproducen, construyen y/o transforman en las letras del corpus. En ese trayecto dos líneas se presentaron más relevantes: por un lado, el discurso identitario de la salteñidad y, por otro, el de la ilustración en el campo del folklore moderno. Por lo tanto, el análisis ha estado guiado por el objetivo de precisar las relaciones - la incidencia, rechazo, apropiación, innovación, reproducción o resistencia- que estas producciones entran con esos discursos y cómo se sitúan frente a la práctica del arte en su concepción moderna occidental.

Prácticas musicales e identidades musicales regionales: entramados y tensiones en torno a la música de la Provincia de La Pampa (Argentina)

Ana M Romaniuk
Universidad de Buenos Aires
IESH-Universidad Nacional de La Pampa
anaromaniuk@gmail.com

A mediados del siglo pasado comenzó a circular en la ciudad de Santa Rosa (capital de La Pampa, provincia central de la Argentina) un repertorio de creación urbana inspirado en géneros provenientes de medios rurales. Estas composiciones pasaron a integrar la categoría “folklore o música pampeanos”, y su proceso de consolidación puede ser interpretado como un camino de búsqueda de elementos representativos de lo local, con marcas que remitieran a lo provincial. Vale aclarar que en 1951 el Territorio Nacional de La Pampa fue elevado a la categoría de provincia, momento en el cual dejó de depender de la administración central, para adquirir autonomía política. A partir de ese momento comienza a adquirir relevancia el accionar un grupo de intelectuales –escritores, poetas, músicos urbanos- quienes jugaron un papel importante en la creación y posterior proceso de legitimación del nuevo estado. Comienzan a circular algunos relatos identitarios que en parte fueron cristalizados en los textos de las canciones y en la manera de interpretarlas, que remiten al paisaje árido y rural y a las condiciones de vida adversas imperantes en la región Oeste del territorio, el que se instaura como espacio de construcción simbólica de diferenciación.

Estas composiciones y las prácticas musicales que las sustentan, también pueden ser entendidas como una forma de resistencia desde el interior del país, a ciertos modelos y maneras de hacer música instaurados como un estereotipo del “folklore nacional” difundido por los medios masivos, provenientes principalmente de la zona centro/norte del país, e irradiados desde el centro metropolitano, la ciudad de Buenos Aires. Lo interesante –y uno de los aspectos centrales de esta ponencia- es que esta búsqueda de elementos identitarios diferenciadores y esta resistencia a los modelos foráneos se construye en gran medida sobre géneros musicales que provienen de la llanura bonaerense, (huellas,

milongas, triunfos, estilos) de la que el norte de La Pampa es continuación natural, y que se encuentran asociadas al espacio hegemónico central.

Si uno de los elementos que aparecen como diferenciadores es que los textos de las canciones remiten al mencionado espacio mítico del Oeste, espacio que posee características geográficas, climáticas y culturales diferentes a las del noreste de la provincia, éste es ajeno a la realidad inmediata de los compositores santarroseños. Y, para terminar de configurar la particularidad de la situación, las prácticas musicales de los habitantes del “Oeste” se encuentran más cercanas a las prácticas musicales cuyanas- asociada en este caso a la vecina provincia de Mendoza- que a las pretendidas pampeanas mencionadas.

La reflexión que nos proponemos abordar en esta oportunidad forma parte del proyecto de doctorado de la autora, en el que se estudian las músicas y las prácticas musicales pampeanas desde la década del 70 y su vinculación con la construcción de identidades sonoras y la colonialidad interna de la nación. En esta ponencia el objetivo central será analizar el entramado que surge entre la apropiación de músicas que provienen del espacio hegemónico central, pero que son consideradas tradicionales de la región, y la búsqueda de elementos diferenciadores eligiendo para ello textos que remiten a una configuración simbólica particular -también ajena, el oeste- como marca diferencial desde donde se construye la idea de pampeanidad.

Como herramientas para la interpretación y el análisis nos basaremos en algunos conceptos operativos como: identidades musicales y sonoras (Vila, 1996; Sánchez, 2004); alteridades históricas (Segato, 2009); y capital simbólico y campo cultural (Bourdieu, 1998).

O cancionero folclórico argentino: da política de massas dos anos 40 e 50 às utopias de esquerda da década de 60

Tânia da Costa Garcia
(Departamento de História. Universidade Estadual Paulista)
garcosta@uol.com.br

A partir do governo de Juan Domingo Perón, em 1946, até o golpe militar de 1976, assiste-se na Argentina à diferentes formas de apropriação do universo popular, denominado folclórico, por grupos atrelados ou não ao poder, no intuito de constituir uma representação do nacional capaz de legitimar, num primeiro momento, o poder hegemônico, e, num segundo, grupos, que identificados com as ideologias de esquerda, opõem-se à ordem dominante. No governo de Juan Domingos Perón o projeto de

revigoramento do universo simbólico nacional, conduzido a partir da Subsecretaria de Informaciones, priorizou, entre outros aspectos, a revalorização do folclore. Se o folclore, “conjunto de tradições que representam a cultura nacional”, era, em sua origem, rural, também do interior da Argentina era oriunda grande parte das famílias, que, desde os anos 30, migravam em fluxo contínuo para a cidade. Referendar essa cultura campesina, valorizá-la no espaço da urbe, apresentá-la e mesclá-la à cultura citadina, foram as formas encontrada

pelo peronismo para estruturar um imaginário social receptivo à presença desses homens e mulheres do campo e de seus costumes no cotidiano da cidade e, ao mesmo tempo, contar com o apoio desses ao seu governo. Nesse processo, um determinado repertório musical foi eleito como representante da canção folclórica argentina. Veiculado largamente pelos meios de comunicação de massa, este cancionero obedecia às regras impostas pela política cultural peronista, responsável pela definição das representações oficiais do folclore nacional. Nos anos 60, esse repertório sofreria uma releitura conduzida basicamente por dois vetores que se entrecruzaram na criação do Nuevo Cancionero Argentino, a saber, o estético e o político-ideológico. Os músicos fundadores do movimento uniram ambições estéticas de reformulação do cancionero folclórico às contingências políticas do momento em que viviam, atrelando-se aos movimentos de esquerda. Apoiados no lugar central que a música folclórica argentina havia conquistado nos anos anteriores, propuseram uma reestruturação desse repertório, imaginado também como um instrumento de mobilização do social. No Manifiesto del Nuevo Cancionero, documento que trata das razões e objetivos do movimento, três aspectos merecem destaque: 1. a exaltação da cultura nacional como forma de reação à cultura alienígena

Dispositivos de enunciación, estrategias de recepción y construcción de identidades “alternativas” en el folklore contemporáneo argentino.

Claudio Fernando Díaz.
(Centro de Investigaciones de la
Facultad de Filosofía y Humanidades –CIFYH-
Universidad Nacional de Córdoba)
claudiofdiaz@tutopia.com

El presente trabajo forma parte de una investigación más amplia en la que abordamos la recepción de música popular desde una perspectiva socio-discursiva. Asumimos que la recepción es un proceso activo de producción de sentido que entendemos específicamente como proceso de producción de opciones condicionado por el lugar y la competencia de los agentes sociales. En los últimos dos años hemos estudiado los circuitos de consumo de rock y de folklore en la ciudad de Córdoba con el objetivo de construir los mapas de escucha de diferentes grupos sociales. Entendemos por mapa de escucha el sistema de las regularidades en las opciones realizadas por los receptores de un mismo grupo y en los sentidos adjudicados a esas opciones. Las opciones muestran preferencias por un determinado campo dentro de la oferta de la industria cultural, una zona dentro de un campo, un grupo de artistas, la elección de ciertos tipos de lugares para la escucha colectiva, y el privilegio de ciertos aspectos del “paquete sonoro” que ofrecen las canciones. Correlativamente hemos observado regularidades en los dispositivos de enunciación recurrentes en los corpus construidos sobre la base de los mapas de escucha de cada grupo. Teniendo en cuenta que el oyente interactúa con el paquete sonoro, privilegiando algunos aspectos y estableciendo cadenas de connotaciones según su competencia musical-discursiva (y social) es nuestra hipótesis que en los dispositivos de

perpetrada pelo mercado via meios de comunicação; 2. a nova canção entendida não como um gênero específico e muito menos como genuinamente popular, mas como uma música renovada de características autóctones; 3. a proposta de um intercâmbio com todos os artistas e movimentos similares da América Latina. A presente comunicação, tomando como fonte o cancionero popular argentino – compreendido, aqui, como o cancionero folclórico veiculado pelos meios de comunicação de massa, desde os tempos de Perón até as inovações conduzidas pelo músicos e poetas envolvidos com o Nuevo Cancionero – objetiva discutir e analisar o nacional-popular como uma categoria historicamente constituída e, portanto, sujeita a variações, conforme as circunstâncias em que é requisitada. O conceito gramsciano de nacional-popular, constitui o ponto de partida para tal reflexão, levando-se em conta suas contribuições e limites para a abordagem proposta. Essa comunicação integra o projeto de pesquisa As apropriações do folclore nas construções do nacional-popular na Argentina (1949 a 1976), que conta com aprovação e financiamento da Fundação de Ampara à Pesquisa do Estado de São Paulo, Fapesp.

enunciación hay una clave para entender la capacidad de ciertas músicas de interpelar a ciertos sujetos, cuyas identidades contribuye a construir. En el presente trabajo me propongo abordar algunos rasgos recurrentes en los dispositivos de enunciación de un conjunto de discos de artistas que aparecen reiteradamente en el mapa de escucha de los receptores que participan del circuito de peñas folklóricas universitarias. En dichos discos (pertenecientes a Rally Barrionuevo, el Dúo Orozco-Barrientos, el Dúo Coplanacu y Paola Bernal) interrogaré sobre la contribución específica de tres tipos de estrategias en la configuración de la relación enunciator/enunciatario: los tópicos recurrentes en las letras, la presentación del artista en el diseño de las portadas y las estrategias de selección y mezcla de géneros musicales. Se puede afirmar, preliminarmente, que en este corpus hay un equilibrio difícil y una relación compleja entre exploración artística y elementos tradicionales y populares; también hay un trabajo poético en el que una tópica y una retórica vinculadas al compromiso social recuperan y reelaboran la tradición del Nuevo cancionero y la renovación de los 80; En esa reelaboración conviven rasgos identitarios que han ocupado un lugar marginal en el campo del folklore (representaciones y tradiciones de los pueblos originarios, por ejemplo) con otros que provienen de otras tradiciones, (la cultura rock, los movimientos sociales

de los 90, las luchas de los ambientalistas, etc.) A partir de estos rasgos, sumados a ciertos aspectos rituales observados en las peñas, se tiende a construir una relación horizontal con un enunciatario representado con un cierto tipo de competencia. Este conjunto de rasgos tiende a ser percibido por los receptores como regidos por principios específicamente estéticos y políticos, opuestos a los principios “comerciales”

“Eu canto samba”: a redescoberta e a recriação do samba e da identidade nacional por jovens músicos

Marina Bay Frydberg
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil)
marinafrydberg@gmail.com

O samba como forma de expressão da cultura popular faz parte da tradição, do imaginário e da identidade do Brasil. Este gênero musical representa o país e este é através dele representado, imaginado, inventado, criado e recriado. O samba passou de gênero musical estigmatizado por expressar a visão de mundo das classes populares à expressão legítima de identidade nacional. Foi seguindo esse caminho que o samba começou a significar mais que somente expressão musical, mas também forma de representação de uma nação, de seu povo e do imaginário sobre ambos. O samba representa o Brasil e a sua brasilidade. Na última década este gênero musical popular, tradicional e nacional passou por um processo de redescoberta a partir de jovens que viram nele a melhor e mais legítima forma de se construírem enquanto músicos e artistas, mas também enquanto brasileiros. Através, do que foi chamado pela mídia e pela indústria musical de “novo samba” os jovens músicos estão redescobrimdo as suas raízes musicais, nacionais, sociais e políticas, e na busca pelo autêntico recriando hoje o samba tradicional. Menezes Bastos (1995) acredita que a música popular aparece no mundo de forma global, expressando uma característica da modernidade. As relações e possíveis tensões entre modernidade e tradição foram reinventadas através da música e desse movimento cultural e social conhecido por “novo samba”. O principal significado que a revitalização de gêneros musicais tradicionais por jovens músicos representou em pleno início do século XXI, foi a afirmação de que a tradição está mais viva do que nunca e que ainda permanece dotada de significados. A modernidade, caracterizada pela individualidade, como

Carimbó e brega: indústria cultural e tradição na música popular do norte do brasil

Costa, Tony Leão da.
(Universidade Federal Fluminense. UFF)
leaodacosta@yahoo.com.br

Pretendo discutir neste artigo o processo histórico que denominei de “Invenção do Carimbó” como “música de caboclo” e, conseqüentemente, música de identidade regional

paraense nos anos 1960 e 1970. Este processo, por sua vez, será comparado ao aparecimento da música “brega” no Pará, a partir dos anos 1980 e a sua progressiva elevação à condição

de música de tradição regional, no que seria a Vertente Amazônica da Música Popular Brasileira. Em outros termos pretendo debater o processo de eleição da música “carimbó” e posteriormente do “brega” à condição de música de identidade regional na região Norte do Brasil, sobretudo a partir da cidade de Belém, e a constituição de uma tradição musical própria naquela região. A música popular nesse proceso assumiu um papel importante como ícone da identidade local, como expressão de uma suposta identidade amazônica. E nesse sentido era entendida como uma música de “caboclo”, personagem que aparece no discurso de amplos setores da sociedade paraense como o habitante típico e autêntico da região amazônica (COSTA, 2010). O carimbó, como música popular originária das pequenas cidades e regiões interioranas do Pará, foi desde cedo visto como música cabocla típica. Sería para a maior parte da intelectualidade artística paraense dos anos 1960 e 1970 a música que mais representava a cultura local e regional. Neste sentido asociado ao carimbó existía uma série de representações do que sería a cultura amazônica e o modo de vida de seu povo. Assim, na década de 1970 o carimbó tornou-se a música de referencia para a “tradição musical local”, funcionando como um padrão a ser seguido pelos artistas da região. Na década de 1980 outros gêneros surgiram no cenário musical paraense e nortista. Sob a denominação genérica de

“brega”, a música que surgiu naquela década era executada e consumida por setores populares dos subúrbios de Belém e por moradores das cidades interioranas. O brega, diferentemente do carimbó, não foi visto como música de identidade Amazônia, pelo contrário era entendido como música de “mau gosto” e de pouca qualidade artista. Mesmo com esta visão, aos poucos o brega passou a fazer parte da tradição musical local, sendo incorporado e “elevado” à Vertente Amazônica da Música Popular Brasileira. Discutirei também a relação desta tradição regional com a tradição principal da música popular Brasileira, que tem o samba como música basilar (VIANNA, 2004). Minha proposta é entender o proceso de construção da tradição musical regional, a partir de uma região particular do Brasil, e suas relações com a grande tradição ou o que poderíamos chamar de música popular brasileira (NAPOLITANO, 2007; TATIT, 2004). Sugerimos que no proceso de construção de tradições musicais e culturais regionais há uma constante relação de aproximação e afastamento, conflito e convergência, assimilações e exclusões de elementos tidos como “nacionais” à música da região. Essa tensão é constitutiva da música regional e ela se dá em parte por fatores de ordem cultural e política (como no caso dos debates locais sobre identidade), assim como por fatores de ordem econômica (como nos casos de dependência da música local à industria fonográfica de uma outra região ou do que é entendido como “centro” da nação).

Música e identidades sociales geopolíticas en el Chiapas de hoy

María Luisa de la Garza
(Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica.
Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas)
mluisa_delagarza@yahoo.es

En el marco del proyecto “Geografías sonoras: transformaciones recientes del gusto musical en Chiapas”, desarrollado en el estado mexicano de Chiapas en los años 2010 y 2011, se aplicó una encuesta a más de 1,500 jóvenes de educación media superior y superior, la cual buscaba conocer, entre otras cosas, las músicas que esos jóvenes prefieren bailar y escuchar, los prejuicios y estereotipos asociados a los practicantes de diversos bailes, así como los imaginarios vinculados a algunos géneros muy arraigados en el país, tales como la música tropical o la música ranchera. También se les preguntaba acerca de las músicas que hoy son “representativas” de su región y del país, y si creían que debían ser otras. Las respuestas en las cinco regiones del estado que fueron objeto de estudio han sido muy sorprendentes en cuanto a lo poco internalizado que estos muchachos tienen el discurso nacionalista que conocimos bien las generaciones previas, aunque al mismo tiempo, en las zonas con mayor población indígena pervive un sentimiento patrimonialista de corte esencialista vinculado a algunos bailes “folclóricos” y a algunas músicas “tradicionales”. En general, se observa el debilitamiento de los discursos tradicionalmente hegemónicos en materia musical, los cuales ceden paso a otras fuentes de autoridad –fuentes vinculadas notablemente a la industria del espectáculo– que promueven

referentes de adscripción que rebasan las fronteras estatales y nacionales. En este sentido, géneros como el de “música ranchera” estaría perdiendo fuerza frente a otros como el pop o el reguetón, que son reivindicados como posibles representantes de la música nacional. Al mismo tiempo, sin embargo, lo regional (en este caso lo chiapaneco) aparece como elemento de fuerte cohesión cuando se trata de compositores e intérpretes que han conseguido cierta fama en los medios a nivel nacional. El análisis de los datos recogidos se está haciendo considerando no sólo las variables de género, edad y nivel educativo, sino pensando las respuestas a la luz de las diferencias históricas y socioeconómicas de las cinco regiones estudiadas, que tienen, por ejemplo, historias diferenciadas de movimientos poblacionales: unas han sido principalmente expulsoras de mano de obra a los estados vecinos y en los últimos tiempos también hacia los Estados Unidos, mientras que otras han sido, en cambio, receptoras de migrantes, principalmente centroamericanos. La región Altos, en particular, se ha visto influida por la presencia de un sinnúmero de “internacionalistas” europeos, mientras que en la zona Sierra, por señalar otro caso, se quedaron a vivir no pocos refugiados guatemaltecos. Puesto que con las personas van y vienen también músicas, gustos y aficiones, se han

transformado los paisajes sonoros y también los elementos de identificación de la gente. En esta ponencia me propongo, entonces, abordar los cambios en aquello que quepa entender actualmente como “nuestra” música (a nivel regional y nacional), ahora que prácticamente

todo está teñido de transnacionalidad. Los datos de la encuesta se complementan con entrevistas realizadas a jóvenes de los sectores sondeados, con el fin de profundizar en los elementos de identificación que entran en juego cuando definen, no sólo lo que es, sino lo que proponen como ideal.

Música de raíz argentina: entre el bombo legüero y las redes sociales

Amparo Rocha Alonso
Facultad de Ciencias Sociales, UBA

Nuestra ponencia se propone describir el actual panorama de la música argentina de raíz folklórica alternativa, atendiendo tanto a sus variables estilísticas -musicales y poéticas-, como a su cruce con las nuevas tecnologías de producción, circulación y consumo de bienes simbólicos. Acudimos al concepto de música popular para escuchar (Fischerman, 2004), que nos permite efectuar un recorte de entre el vasto campo de la música popular. Asimismo, de raíz folklórica refiere a aquella producción musical que abrevia en ritmos, motivos, cadencias y tópicos de la música folklórica rural al tiempo que los reformula a veces de manera muy radical. Nos abocamos, entonces, a un ámbito específico que implica un circuito y una sensibilidad diferentes de otros tales como el del rock, el tango, la música tropical e incluso el de la música folklórica masiva. En Argentina, actualmente, creemos percibir tres grupos en que se presenta la música llamada folklórica: uno, dominado por unos pocos artistas que graban en sellos majors y son número central en festivales: en general se trata de intérpretes; el segundo, compuesto por artistas con una mayor preocupación estética, por lo general compositores-intérpretes que disputan las ventas y los espacios festivaleros; finalmente, el que denominamos alternativo, compuesto por infinidad de compositores e intérpretes abocados a la reformulación de la tradición folklórica en todos sus aspectos: sus presentaciones son para público muy minoritario, graban en sellos independientes y hacen un uso intensivo de las posibilidades de la web en la distribución y divulgación de su obra (Rocha Alonso, 2011:123). Con el fin de periodizar el desarrollo musical de las últimas décadas para establecer ciertos puntos de clivaje, tomaremos la aparición en los años noventa de tecnologías digitales que permitieron, por un lado, abaratar costos de producción (programas digitales de grabación semiprofesional) y por otro, generar un inédito y complejo circuito de circulación, difusión y consumo de música (Internet).

En cuanto al análisis de ciertas invariantes estilísticas, hemos puesto a jugar pares conceptuales que sirven como malla a través de la cual analizar identidades y diferencias: compositores/intérpretes, música instrumental/música cantada, músicos maduros/músicos jóvenes, sonido acústico/sonido eléctrico o electrónico, tópicos tradicionales/tópicos novedosos. Finalmente, podemos señalar algunas conclusiones provisionales acerca de nuestro objeto: La emergencia de nuevos compositores que trabajan cómodos tanto con la tradición folklórica argentina como en cruces con la música popular uruguaya y brasileña. La continuidad de la práctica de la versión de clásicos, en la línea de lo que impuso Liliana Herrero a fines de los años ochenta. La consolidación de una sonoridad acústica que no desdeña el uso moderado de instrumental electrónico y de una emisión y fraseo masculinos en las antípodas de la del cantor folklorista tradicional. El acento puesto en la percusión. El incremento de proyectos encabezados o íntegramente llevados a cabo por mujeres. El interés por géneros poco frecuentados en las últimas décadas tales como la milonga surera, el triunfo o el estilo. El establecimiento de una producción importante en cantidad y calidad, que debe mucho de su difusión a las nuevas tecnologías digitales y entre ellas a las redes sociales. La contratara pesimista en cuanto a la posibilidad de sostener en el tiempo ese volumen de producción teniendo en cuenta la depresión del mercado discográfico, que también afecta a sellos independientes y a independientes-sello, sin una activa y comprometida acción de políticas culturales estatales que sea capaz de ver más allá de nombres convocantes y fines propagandísticos.

Simposio VIII: Música popular, corpo e sexualidade

Coordenadores:

· Felipe Trotta
Universidade Federal de Pernambuco - Brasil
trotta.felipe@gmail.com
· Christian Spencer
Universidad Complutense de Madrid- Universidad Nova de Lisboa
http://www.ffyh.unc.edu.ar/ciffyh/
canazo@gmail.com
· Mercedes Liska
Universidad de Buenos Aires-CONICET
mmmliska@gmail.com

As canções e o sexo como marcas de autoria nos filmes de Pedro Almodóvar

Maia, Guilherme
(UFRB, Facom/UFBA)
maia.audiovisual@gmail.com

Em artigo publicado na coletânea *Beyond the soundtrack: representing music in cinema* (GOLDMARK et alli, 2007) Claudia Gorbman aponta alguns diretores, por ela chamados de *mélomanes*, que usam a música como um elemento temático chave e como marca de estilo autoral. Para Gorbman, nomes como Spike Lee, Woddy Allen, Alain Resnais, Jim Jarmusch, Wim Wenders e Aki Kaurismäki seriam representantes dessa tendência. Nesta comunicação, defendemos a hipótese de que o diretor Pedro Almodóvar merece lugar de destaque nesse grupo, entre outras coisas por conta do modo como articula sexo e canções em seus filmes. Esta inferência emerge de uma jornada analítica sobre a obra do diretor manchego realizada ao longo de dois anos no âmbito do Laboratório de Análise Fílmica da UFBA. A investigação, realizada em parceria com um grupo interdisciplinar de pesquisadores, foi orientada pela ‘Poética do Filme’ (GOMES, 1996, 2004a, 2004b), conjunto de pressupostos teórico-metodológicos que planta raízes na Poética de Aristóteles e se alimenta de posturas epistemológicas construídas no pensamento de Immanuel Kant, Paul Valéry, Luigi Pareyson e Umberto Eco para propor um viés de análise fílmica imanente com foco nos efeitos cognitivos, sensoriais e sentimentais que o filme engendra para serem executados por um espectador-modelo, entidade ideal, análoga ao leitor-modelo de Umberto Eco. Eco sugere que todo texto – ou obra – pressupõe um modo de leitura. A essas estratégias de leitura que a obra expressiva impõe ao leitor, ele dá o nome de leitor-modelo, entidade ideal prevista e flagrável no texto, que não deve ser confundida com o leitor empírico. Bem sabem todos que acompanham a trajetória de Almodóvar que canções interpretadas por vozes femininas que choram dores de amor são uma marca importante em seu filmes. Almodóvar dá ênfase a um determinado conjunto de gêneros

que podemos reunir sob o signo de canção romântica latino-americana, com destaque maior para boleros e rancheras, produzida aproximadamente entre os anos 1940 e 60 do século passado. Dialogando com autores que escreveram sobre a filmografia almodovariana (POLIMENI, 2004; SMITH, 2000; ALLINSON, 2001; STRAUSS, 1995; HOLGUÍN, 1994) e com estudiosos da música dos filmes, como Michel Chion e Russel Lack, a pesquisa revelou, contudo, que o espectador inscrito nos filmes de Almodóvar é uma entidade dotada de capital cultural suficiente para identificar a mão autoral do realizador operando na construção de um modo idiossincrático de utilizar as canções imbricadas no tecido narrativo, e para se encantar com os jogos de sentidos, sensações e sentimentos que o diretor constrói a partir da mostração de atos sexuais em conjunção com a música, gerando, de modo reiterado, aquilo que Chion (1990) chama de *dissonância audiovisual*. Já em seu primeiro longa, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del Montón* (1980), ouvimos uma marcha andaluz que costuma ser executada na Espanha nas celebrações da Semana Santa, enquanto vemos a personagem Bom, aceitando a sugestão de Pepi, fazer com Luci aquilo que no jargão dos fetiches sexuais é conhecido como “*ducha dourada*”. Em *O que foi que eu fiz para merecer isso?* (1984), terceiro longa do diretor, a raiva da protagonista, após uma tentativa fracassada de sexo no chuveiro em uma academia de Kendô de Madrid, é expressa por meio da canção alemã “*Nur nicht aus lieben weinen*”, cantada por Zarah Leander. Muitos outros exemplos dessa prática poética podem ser encontrados ao longo do corpus investigado e a pesquisa autoriza concluir que as escolhas de Almodóvar neste domínio são tão peculiares que instigam a fazer a temerária afirmação de que nenhum outro diretor articula sexo e canção na malha fílmica da forma como Almodóvar o faz.

Som de cabra macho: sanfona, metais e masculinidades no forró

Felipe Trotta
UFF, Brasil
trotta.felipe@gmail.com

A construção da identidade nordestina no Brasil tem como um dos eixos estruturadores as ideias de valentia e bravura. Tais referenciais estão profundamente apoiados numa ideologia patriarcal de relações assimétricas de poder fortemente sedimentadas no ambiente rural. Como um gênero musical estreitamente identificado com a construção da identidade nordestina, o forró aciona em seu repertório e letras diversas referências que processam a associação entre a nordestinidade e determinados modelos convencionais de masculinidades, sempre associados à força, valentia e virilidade. Contudo, tais referenciais não se limitam à dimensão verbal das canções (e entrevistas, reportagens, narrativas diversas), mas estão inscritas (e negociadas) também nas sonoridades comumente adotadas no forró. Desde o início da década de 1990, o forró tradicional tem sido pressionado pelo surgimento do forró “eletrônico”, uma vertente estilística que busca reprocessar os elementos convencionais do gênero, incorporando sonoridades e performances afinadas com os modelos internacionais da música pop: espetáculos dançantes com equipamentos de som e luz sofisticados, letras com alusões diretas ao amor e ao sexo, performances erotizadas de bailarinas com pouca roupa e utilização de instrumentos “cosmopolitas” como baixo, bateria, teclado e naipe de metais. Essa sonoridade se contrapõe ao imaginário acústico consolidado do gênero, formado pelo trio sanfona, triângulo e zabumba. A tensão entre as duas vertentes estilísticas do gênero é acompanhada de um reprocessamento do modelo de masculinidade que, sem deixar de ser machista, se desloca do barro do sertão para o asfalto das cidades, num esforço de modernizar-se e de se aproximar dos referenciais – conservadores – da construção da masculinidade processada pelo pop internacional. No modelo patriarcal rural, o “cabra macho” assume sua condição viril na luta contra a sobrevivência, na resistência física da dança (e do sexo)

“É dente por dente, olho por olho”: as disputas de gênero nas letras do forró eletrônico

Robson da Silva Braga
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul -UFRGS).
robsonsilvabraga2@gmail.com

Este artigo integra uma pesquisa mais ampla de Doutorado sobre o consumo de forró eletrônico em Fortaleza, capital do Ceará, Brasil, desenvolvida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Analisamos no artigo as representações de gênero presentes em dez músicas de forró eletrônico, gênero musical fortemente difundido na região Nordeste do Brasil. A despeito da ideia de que as letras de forró limitam a mulher a uma condição fetichizada e submissa, as composições selecionadas trazem uma mulher que vai além

e no “toque” da sanfona. No reprocessamento pop da masculinidade forrozeira, o grau de “macheza” será medido pela postura “predatória” no baile, sobre a energia sexual e corporal experimentada nos shows, pela afirmação do gosto pelas máquinas, carros e tecnologia, pela lógica da descarga jovem e pela pujança acústica do naipe de metais em uníssono. Nesta comunicação, serão analisadas duas canções: *Parar meu carro na frente do cabaré* (Saia Rodada, 2007) e *Maria minha* (Targino Gondim, 2011) a partir de uma articulação entre a semântica das letras e a sonoridade dos metais e da sanfona, respectivamente. Com características timbrísticas diferentes, metais e sanfona guardam em comum uma grande potência sonora produzida pela passagem do ar através do sopro ou do fole. O ar comprimido em alto volume se torna uma representação sonora da energia e da força da masculinidade do sanfoneiro ou dos instrumentistas do naipe, não por acaso formados quase exclusivamente por homens. A energia do som do naipe ressoa na energia da bravura de uma masculinidade em transformação, mas ainda refém de estereótipos patriarcais. Ao mesmo tempo, ambas as vertentes admitem um “macho” sensível, que sofre de amor e lamenta a distância de sua amada ou de sua terra natal. A ênfase no repertório romântico integra um imaginário contemporâneo de masculinidade que conjuga força e afeto, porém sem contestar assimetrias entre os gêneros. O andamento lento, a diminuição da ênfase nos metais (substituídos pelo teclado no forró eletrônico ou pela própria sanfona em acordes abertos) e as letras e melodias apaixonadas ocupam a cena e apresentam um referencial menos engessado de masculinidade. O referencial de masculinidade permanece profundamente influenciado pelos modelos conservadores da moral patriarcal, que se desloca do campo para a cidade, atualiza alguns modos de ser mas não opera de maneira significativamente distinta.

da “igualdade de gênero”. Ao desconstruir uma submissão histórica do sexo feminino, propõem uma disputa em que ela se sobrepõe a ele, reproduzindo a lógica tida como “machista”, mas às avessas. Tendo por base teórica o conceito de representações sociais trazido pelos Estudos Culturais (Stuart Hall) e pela Psicologia Social (Serge Moscovici), analisamos as representações de “feminino” e “masculino”. A partir da percepção prévia de que algumas composições de forró eletrônico reforçam uma disputa sexista entre mulheres e homens, compilamos dez

músicas que tratassem da temática e que sejam – ou tenham sido – difundidas massivamente pelos meios de comunicação de Fortaleza, cidade que concentra as maiores bandas de forró eletrônico da atualidade.

O conceito de gênero é pensado por Butler (2003) como uma categoria que promove a organização das relações sociais de modo hierárquico e classificatório. Para a autora, as mulheres conseguem subverter os papéis que lhe são impostos dentro do seu repertório cultural. Se essas mulheres não têm como opção uma relação que vá além da lógica sexista, irão operar, subverter utilizando-se das ferramentas de que dispõem. Em “A dominação masculina” (2005), Bourdieu aponta como aspectos biológicos foram utilizados para justificar determinadas diferenças entre mulheres e homens que, na verdade, são forjadas por uma relação de gênero constituída culturalmente, em que o masculino se impõe ao feminino através de um poder que, em sua essência, é simbólico. A relação sexual é, portanto, uma relação social de dominação. Em reação à negação de suas existências, muitas vezes as mulheres se vêem obrigadas “a recorrer, para se impor, às armas dos fracos, que só reforçam seus estereótipos: o brilho, que acaba sendo visto como capricho sem justificativa ou exibição imediatamente qualificada de histórica” (BOURDIEU, 2005, p. 74).

A música “Paga pra mim” – originalmente em funk e regravada

pela banda Forró na Veia – aponta, por exemplo, o uso que a própria mulher faz de seu corpo de modo estratégico: “Eu não sou mercenária / Os homens que são ‘facim’ / Fazem o que as mulheres querem para ter nosso ‘corpim’”. Já que o homem a vê como um corpo, ela irá se utilizar disso para obter bens materiais. Desse modo, a mulher se coloca numa posição de usufruir da lógica “machista”, sem romper com o “sexismo” ao qual está submetida.

Preocupado, fundamentalmente, com os aspectos de opressão sofridos pelo gênero feminino em nossa sociedade, os estudos de gênero, por vezes, esquecem de atentar para as interpretações equivocadas que muitos grupos sociais têm feito da “igualdade” entre mulheres e homens. Apesar de propor uma autonomia e, em alguns casos, uma dominação sobre o homem, essa mulher subversiva não está livre de contradições discursivas e das negociações que precisa estabelecer cotidianamente.

Subversiva não é apenas aquela que tem consciência de um papel político que precisa exercer cotidianamente para conquistar direitos não somente como mulher, mas como cidadã. Até mesmo de modo inconsciente, muitas mulheres são capazes de burlar certas lógicas às quais elas estão submetidas, através em pequenas ações cotidianas, num simples cantarolar e até mesmo ao se omitir de certas discussões.

Quando a “piriguete” encontra o “cafuçu”: Divas e “gangstas” nas encenações performáticas do tecnobrega no Recife

Thiago Soares
(Universidade Federal da Paraíba -UFPB)
thikos@uol.com.br

A cena brega da cidade do Recife apresenta uma curiosa dicotomia: de um lado, observa-se a profusão de bandas com vocais femininos sussurrados exaltando o poder feminino; de outro, a aparição de MCs (mestres de cerimônias, assim como no funk carioca) que discorrem nas suas letras sobre o caráter sedutor da figura masculina. Nestes pólos, proponho investigar mais detidamente os discursos e encenações performáticas de dois artistas: a cantora Michelle Melo (vocalista da banda Metade), que se intitula como “a primeira que gemeu na cena bregueira” do Recife e o MC Sheldon, que ficou famoso no Recife por disseminar em suas canções o termo “novinha” (referindo-se às adolescentes presentes nos seus shows) e a perspectiva de “dar pressão” (fazer sexo voraz) com elas. A hipótese que norteia nosso olhar sobre estes pólos de feminilidade e masculinidade na cena brega do Recife aponta para o questionamento em torno de formas consagradas midiaticamente de encenação/performatização do homem e da mulher: nas figuras da diva e do “gangsta” (ou “gângster” rapper). Percebemos como Michelle Melo performatiza, na periferia do Recife, a imagética sexualizada e extremamente feminina das divas internacionais, evocando, inclusive, em seus shows, referências a Britney Spears, Shakira e Janet Jackson. Foi a “aura” proibida, de “bad boy” e de ter sido acusado pela Justiça de Pernambuco como “incitando a pedofilia” que

acentuou o caráter “gangsta” do MC Sheldon, que se notarizou, exatamente, em função de disseminar em suas músicas a preferência por “novinhas” e por fazer “orgias” no “espelhado” (motel). A imagética consagrada pela cultura midiática das mulheres fortes, cheias de atitude, mas que fraquejam em alguns momentos – a diva – entra em embate com o homem másculo, rude, marginal e que é difícil de “se apaixonar” – o “gangsta”.

Estas encenações se materizam em espaços. Os shows de brega em que estes artistas se apresentam se configuram em ambientes sexualizados, que geram uma nova geografia do desejo nas casas noturnas recifenses e apontam para uma performatização de gêneros em que emergem as figuras popularmente conhecidas como “piriguetes” e “cafuços”. As “piriguetes” seriam as garotas de periferia que teriam “atitude”, encenariam o poder feminino através de roupas curtas, justas mostrando as curvas, maquiagem “chamativa” e ar de desdém e superioridade nos ambientes. Os “cafuços” podem ser compreendidos como homens de camadas populares que acentuam a masculinidade com cabelos curtos, roupas justas evidenciando braços e peitorais definidos e também performatização do poder através do desdém em relação às “piriguetes”. A nossa tentativa é de compreender o tecnobrega do Recife a partir de três eixos

de investigação: 1. Os discursos encenados pelos artistas da cena em suas canções, shows, atos performáticos e DVDs largamente difundidos através da pirataria; 2. Os ambientes nos quais estes atos performáticos acontecem, suas geografias, performatizações e encenações de gênero através do jogo de sedução entre “piriguetes” e “cafuços” e 3. Na maneira com que se desenvolvem os embates de

identidades marcadamente angariadas no desdém e no “ar de superioridade” e “atitude” entre “piriguetes” e “cafuços”, quase como uma performatização do universo cantado por artistas como Michelle Melo e MC Sheldon e as materializações de poder encenadas através da posse de celulares, câmeras fotográficas e distinção em ambientes como shopping centers, praias e clubes noturnos.

Pistas dance porteñas: sexualidades plurales y sonidos de género

Guadalupe M. Gallo
(IDAES – UNSAM / CONICET)
guadagallo@hotmail.com

En los últimos quince años, la escena y producción de la música electrónica de pista de baile o dance alcanzó en Buenos Aires una significativa expansión logrando constituirse en un referencia socio-estética más allá de lo musical para grandes sectores juveniles del contexto local. La popularización de este fenómeno musical llama la atención sobre la masificación de un tipo de sonoridad basada en la centralidad del baile entre sectores sociales donde hasta hace poco tiempo la interpelación corporal incitada por una música era cuestionada e inclusive desvalorizada. Recientemente, los estudios sociales sobre fenómenos de baile y musicales toman mayormente en consideración las producciones musicales electrónicas entre sus objetos de estudio. En éstos, la pregunta por el vínculo entre sexualidad y música dance es clave y, aunque no haya plenos consensos respecto a lo señalando por cada una de las propuestas interpretativas, la argumentación de la a-sexualidad y la anti-heteronormatividad son generalmente destacadas.

A partir de un trabajo etnográfico desarrollado sobre la escena dance de Buenos Aires, planteamos dos objetivos. En primer lugar, analizar críticamente los distintos abordajes en relación al dance y a los comportamientos sexuales para poder detallar la variedad de modulaciones y elementos a tener presentes en la descripción de este lazo. De esta manera, nos preguntamos

La mística del abrazo. Cuerpo y seducción en la recepción contemporánea del tango.

Montes, Maria de los Angeles
CIFYH, UNC – CONICET
montes.m.angeles@gmail.com

El trabajo que aquí se propone emerge de la investigación que actualmente llevamos adelante, desde una perspectiva socio semiótica, sobre la recepción del tango -y de los tangos- por parte del público milonguero de la ciudad de Córdoba. El tango ha de ser concebido como un universo de sentidos que comporta elementos musicales, poéticos y prácticas sociales específicas como es el caso de su danza. Como género musical, ha sido frecuentemente asociado a tópicos relativos a la nostalgia, la melancolía o la tristeza. En tanto danza, se lo ha vinculado fuertemente con la seducción y la sensualidad en función de su origen prostibulario. (Carretero, 1999 - Göttling,

en qué sentidos esta escena musical discute un discurso heteronormativo y a-sexual, en cuáles lo repone; y cuáles son los límites para considerar un comportamiento como “sexual” en un contexto musical y de baile. Estas inquietudes nos exigen tanto una reflexión epistemológica sobre la interpretación y la asignación de una intencionalidad sexual sobre el movimiento de un otro como el repensar la sexualidad más allá de una resolución coital o genital. En segundo lugar, nos proponemos analizar en el contexto local las construcciones y definiciones sobre los géneros (“lo femenino” y “lo masculino”) en su asociación con los distintos estilos musicales dance y los movimientos electrónicos, identificando aquellos sonidos, estilos, movimientos, formas de tocar y de ser dj que, entre los amantes del dance, se comprenden como “más femeninos” o “que feminizan”, lo cual permite a su vez la caracterización de producciones, bailes y sonidos “más masculinos”. Aquí, observaremos de qué modo la construcción de cierta sensibilidad y sonidos femeninos electrónicos también construye la sensibilidad y los “sonidos gays” o “de gays”. Recorreremos, entonces, dos ejes analíticos (sexualidad y música electrónica, y género y estilos musicales dance) para comprender las articulaciones del dance local en función del encuentro entre música, sexualidad y género.

1998 - Orgambide, 1985 – Lamas y Binda, 2008) Pero desde aquel origen a la recepción en la actualidad hay una enorme distancia, tanto geográfica como temporal y social. Generaciones jóvenes de milongueros se acercan al tango pero desde nuevas condiciones de recepción. Forman parte de esas condiciones, un determinado conjunto de normas de enunciabilidad/legibilidad propios de un momento histórico determinado. Desde la incorporación cada vez más extendida de los modelos triadicos del signo, la recepción ha dejado de verse como un acto de descodificación llevado a cabo por un sujeto pasivo, y a

comenzado ser pensada como un proceso activo por parte de un agente social que realiza una actividad creativa (Barrena, 2001 – Marafioti, 1998), una producción de sentido (Costa y Mozejko, 2003 – Veron, 1993). Esta producción de sentido es el resultado de las opciones del agente en el marco de un contexto de posibles en un espacio social determinado, y estas condiciones nunca coinciden con las que dieron a luz el texto que es objeto de interpretación.

Esta es la razón por la cual adquiere particular relevancia el problema de la construcción de géneros, la sexualidad y los signos de la sensualidad para los estudios que abogan en la recepción de este tipo de música popular: por la enorme distancia que existe entre las condiciones de enunciabilidad del tango en la instancia de producción y las condiciones de su legibilidad en la recepción, en relación a los modos aceptables de darse el género y las relaciones entre ellos. Entendemos este género como una construcción de sentido en acto, una práctica performativa que realiza el agente para constituirse como sujeto generizado, atendiendo también a las normas y condiciones sociales imperantes en una sociedad dada. (Butler,

2007).

En este marco nos preguntamos: ¿Cómo impacta esta distancia en los procesos de significación del tango? Y, más específicamente, ¿Cómo se inscriben estas nuevas condiciones sociales en las construcciones en torno a la sensualidad, el cuerpo y el erotismo? Una de nuestras hipótesis de trabajo, y que pretendemos compartir en esta ocasión, postula que los cambios en estas condiciones de enunciabilidad importan modificaciones sustanciales en el modo de significar la sensualidad en el soporte corporal del tango danza. El desarrollo de nuestro trabajo de campo, combinando observaciones con participación y entrevistas con grados variables de direccionalidad, asociado a la investigación bibliográfica, ha venido a echar luz sobre esta sospecha. En la actualidad se hace evidente una resignificación del contacto y la cercanía física principalmente del rostro, una sensualización del abrazo en la danza, que contrasta con la alta carga de sensualidad que poseían otras figuras como ganchos, boleos y cortes en la primera mitad del siglo XX.

¿Placer políticamente incorrecto? Baile y pasividad en las experiencias de tango queer

Mercedes Liska
Facultad de Ciencias Sociales-Universidad de Buenos Aires,
Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla, CONICET
mmmliska@gmail.com

Históricamente, en el baile del tango en la Argentina la asignación de roles de conducir y ser conducido estaban definidos por ser varón o mujer respectivamente. El hecho de que las mujeres ocuparan obligatoriamente esa posición responde a una concepción de géneros con asignaciones de poder asimétricas en la cual la relación activo-pasivo predetermina los atributos y los deseos de los cuerpos. Desde hace un tiempo esa concepción se ha ido modificando, de manera que las prácticas contemporáneas de baile del tango tienden a deconstruir tal imposición. La idea de intercambio de roles que propone el tango queer apunta directamente a redefinir estas relaciones quebrantando el calificativo de pasividad adjudicado a los cuerpos femeninos. No obstante, puede observarse que aparecen diferentes posiciones respecto a la elección de rol. Muchas mujeres que participan en ella eligen practicar exclusivamente el rol de guiadas o bien manifiestan preferencia por este rol aunque practiquen ambos. Estas situaciones dan lugar a una serie de preguntas de investigación que podrían formularse de la siguiente manera: ¿Cómo se puede interpretar esta elección? ¿En qué reside el placer de la pasividad del baile en este contexto? ¿Cómo es posible reconocer el goce en un rol de impuesta “inferioridad”? ¿Puede acaso comprenderse en términos de marcas de disciplinamiento corporal? ¿Qué dirían los postulados feministas acerca de estos placebos? En definitiva ¿Qué escenifica dicho anclaje de la experiencia en el contexto del tango queer?

A medida que fue creciendo el conocimiento práctico desarrollado sobre el referente empírico se fueron presentando diversos cuestionamientos sobre los supuestos iniciales en

relación a cómo interpretar las vivencias de los actores y la manera de leer los significados emergentes de la experiencia de baile. Parte de estos interrogantes se sitúan en la orientación sexual de las bailarinas y su relevancia en los sentidos que la práctica de baile construye. A partir de algunos trabajos que reflexionan sobre el estudio etnográfico y la importancia que tienen las situaciones que interpelan al etnógrafo-sujeto como fuente de conocimiento (Cabrera 2010; Wacquant 2006; Cardoso de Oliveira 2004; Bourdieu 2003; Guber 2001; 1991; Clifford 1999; Wrigth 1998,; Leavitt 1996; Rockwell 1987), comencé a pensar(me) en las preguntas de investigación como una persona implicada, con una identidad de género y un conjunto de experiencias emocionales surgidas de la práctica de baile y el trabajo de campo desechadas de plano en la producción teórica. En el presente trabajo analizamos las experiencias de pasividad femenina en el tango queer desde un estudio etnográfico y mediante la observación participante. Dicho recorrido nos permite pensar que la relación pasividad-feminidad trasciende las condiciones históricas de imposición social y que tales prácticas pueden considerarse como experiencias de feminidad “activa” o modos de agencia que rechazan los imperativos racionales de la masculinidad dominante. Asimismo, este trabajo propone un enfoque metodológico para el estudio de las prácticas sociales de baile y la problemática de género en relación con la experiencia de la etnógrafa/investigadora como una instancia de descubrimiento de insight etnográficos (Cabrera 2010) entendiendo que los contrastes de experiencias recomponen en el proceso de investigación las tramas intersubjetivas del conocimiento social.

Queerfunkcarioca - um olhar sobre o netdoc Cuceta, a cultura queer de Solange To Aberta

O netdocumentário Cuceta, a cultura queer de Solange To Aberta, de Cláudio Manoel, retrata as idéias do duo musical Solange Tô Aberta, que interconecta o gênero musical Funk Carioca e com a Teoria Queer, elegendo um debate em torno do uso e padronização do corpo imposto e modelado socialmente. O netdoc traz depoimentos dos artistas Paulo Belzebitchy e Pedro Costa e imagens de suas performances. Cuceta quer estabelecer um diálogo provocador sobre música popular, corpo e sexualidade. Cuceta (vimeo.com/11001192) tem o propósito de livre circulação em redes digitais, bem como em festivais geolocalizados.

O Funk Carioca tem sua origem no Brasil, como uma das expansões dos Bailes Funk nas favelas do Rio de Janeiro, nos anos 80 e 90. Mas suas bases musicais estão referenciadas no gênero eletrônico americano Miami Bass e no Free Style (da cena Hip Hop americana), com MCs (Mestres de Cerimônia) e Djs. MCs passam a falar/cantar as letras sobre as bases do electro dos djs, construídos a partir de samples e dos loops do beats, produzidas em grooves boxes. As principais características do gênero Funk Carioca são: 1 – a (quase) totalidade de artistas masculinos; 2 - letras com temáticas sexuais e drogas (principalmente no subgênero “funk proibidão”); 3 – o discurso machista sobre a mulher, como fonte de prazer; 4 – estabelecimento de rede de consumo e manutenção da cena fora do circuito da indústria fonográfica mainstream, com autonomia na triade produção/circulação/consumo; 5 – livre circulação de cópias de cds como instrumento de difusão das músicas e não como suporte de venda/mercado; 6 – desatenção à propriedade intelectual como pressuposto para os direitos mercadológicos do autor; 7 – os shows/performance como espaço mercadológico de manutenção da cena para reconhecimento da autoria, produção/circulação e consumo.

“Mis gustos parecen de una niña de 15 años”: un estudio sobre el vínculo entre varones y música romántica en un club de fans de Ricardo Arjona.

Spataro Carolina
Universidad de Buenos Aires, Argentina / CONICET.
carolinaspataro@yahoo.com.ar

Esta ponencia forma parte de la investigación realizada para la elaboración de mi tesis de doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Allí indagué sobre el vínculo entre el consumo de música y la configuración de feminidades a partir de un trabajo de campo realizado de 2008 a 2011 con el club de fans oficial de Ricardo Arjona en Buenos Aires. Éste es un cantante y compositor guatemalteco de gran éxito en la industria discográfica hace más de una década y su repertorio está compuesto, centralmente, por canciones de amor.

Dois itens que caracterizavam a cena do Funk Carioca durante alguns anos passaram a ser resignificados a partir da participação das mulheres como agentes produtoras da cena. Artistas como Tati Quebra-Barraco e Deise Tigrona, desmontam, por um lado, a dominação da supremacia masculina no Funk Carioca e, por um lado, revidando, nas letras de suas músicas, contra o discurso machista. Mais que isso: devolvendo na mesma moeda a eleição do homem como mero objeto de desejo. Uma reapropriação, uma resignificação do discurso inicial do gênero musical. O duo Solange Tô Aberta (STA), dentro dessa lógica de reapropriação da batida do Funk Carioca, traz uma nova perspectiva: além de dar visibilidade ao conceito Camp (fechão/afetão) em suas performances, discursa contra o machismo sob a ótica da Teoria Queer. Os artistas de STA querem ir além do discurso “machista”. Defendem que o corpo não precisa ter formato polarizado em gêneros socialmente construídos, feminino/masculino/gay/hetero; mas que, - a partir da decisão de seu próprio dono – elegê-lo livre, com trânsito livre entre os gêneros. Nesse sentido, a Teoria Queer passa a ser a base filosófica de sua arte (a música funk carioca nem masculina, nem feminina). A sexualidade é o tema central da estética de STA – assim como o discurso em geral do funk carioca - e isso se dá em 3 aspectos: o da performance em si – quando os atores exibem corpos masculinos com acessórios femininos para espelhar uma androgenia provocativa; nas letras “escrachadas” sobre sexo, machismo, em um diálogo direto com o conceito do “proibidão” inicial; e com apropriação resignificante do beat do Funk Carioca, originalmente usado como base para as letras machistas pelos Mcs-homens. O vídeo Cuceta é um audiovisual a serviço do tema música popular, corpo e sexualidade.

de Arjona está compuesta por varones. Ellos también compran sus discos y van a sus recitales, ya sea en compañía de sus parejas o en grupo de amigos, saben las letras de las canciones y se permiten cantarlas y bailarlas en ese espacio. Ahora bien, las aproximaciones al campo así como las entrevistas realizadas mostraron un punto así como en los varones del club de fans: ser fanático de Arjona no es algo de lo que pudieran hablar sin recibir comentarios críticos en sus entornos. La combinación de su identidad de género y su consumo cultural aparece como inadecuada en algunos contextos e implica justificaciones y explicaciones muy diferentes a las que darían si escucharan, por ejemplo, una banda de rock. Es a partir de allí que proponemos indagar sobre varias cuestiones: ¿cuál es la coherencia pretendida entre identidad de género y el género musical? ¿qué sucede cuando

un varón es fanático de un cantante también varón que canta centralmente canciones de amor? ¿cuáles son los prejuicios morales que se erigen a partir de un consumo de este tipo?, ¿cuál es el estigma con el que deben convivir y cuáles son las estrategias que ponen en juego para sortearlo? En definitiva, nos preguntamos ¿cómo hacen estos varones para lidiar con su masculinidad con un consumo “vergonzante” como es el de Arjona?

La ecuación que estos varones construyen con su gusto musical es un significativo desvío respecto de la pretendida coherencia entre género y consumos culturales. Esto se debe a que cuestionan la histórica vinculación de la masculinidad hegemónica con la racionalidad configurando sus gustos musicales alrededor del universo de las emociones y del amor romántico.

El maricón del piano. Presencia de músicos homosexuales en burdeles cuequeros de Santiago de Chile y Valparaíso (1950-1970)

Christian Spencer Espinosa
Universidad Complutense de Madrid – Universidad Nova de Lisboa
canazo@gmail.com

La cueca es una forma poético-musicalailable de carácter – tradicionalmente- heterosexual que se inserta en un contexto de interacción social. En la primera mitad del siglo XX se dividió en dos variantes: una tradicional, de tipo folclórico, interpretada por mujeres en arpa y guitarra (posteriormente masificada) y otra de carácter popular, mayormente marginal y cantada por hombres vinculados al comercio. Según informan los testimonios orales, desde los años 40 esta segunda variante de cueca se instaló y desarrolló en los burdeles, casas de remolienda o prostíbulos de Santiago y Valparaíso hasta el año 1973, cuando la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990) desmanteló la bohemia urbana. Al llegar los años 2000 esta variante es revivida y masificada bajo el término ‘cueca urbana’.

Mientras en los burdeles la cueca se hacía con piano (y/o guitarra), percusiones y voces mixtas o sólo masculinas (sin arpa), en los locales diurnos gobernados por la industria cultural y musical, la cueca folclórica llevaba arpa, guitarra y se cantaba con voces femeninas. Aunque las fuentes muestran abundante información sobre esta última y casi nada sobre la primera, es la vida nocturna del burdel -apartada de la normatividad corporal impuesta por la performance estandarizada de la industria cultural- donde se hace visible el ‘maricón del piano’. El ‘maricón del piano’ era un intérprete ‘afeminado’ (comúnmente un varón pianista) cuyo talento musical, capacidad performativa, belleza física y capacidad de adaptación a distintos públicos ocupaba un lugar preferente en el burdel, al punto de tener su momento en la noche. La presencia del ‘maricón del piano’ transformaba la noche. Los testimonios muestran que su estética prolija y carácter de showman generaron una dinámica de interacción social distinta en la vida musical, reuniendo condiciones múltiples en un solo sujeto. De este modo, el prostíbulo como centro social

adscrito al género masculino/femenino quedaba tensionado en su carácter binario.

Presente en cabarets, casas de canto o prostíbulos, el ‘maricón del piano’ es recordado por su talento bailador, guitarrista/pianista y su capacidad para regentar un espacio festivo con su sociabilidad suelta y atenta. Personajes como el Maricón Lucho o el Maricón Humberto ofrecen un primer indicio -conservado en la memoria oral- de la transgresión que estos ‘pianistas afeminados’ imprimían a los patrones de moralidad de la época. Su performance servía así de contraste para las identidades masculina y femenina construidas al interior del burdel sobre la base de arquetipos sociales (como el ‘roto chileno’ o la ‘mujer de la noche’) ofreciendo una mirada corporal y no sólo nacional o identitaria de la noche bohemia. La presente propuesta representa una primera aproximación al rol de los homosexuales o afeminados en las Casas de Remolienda donde se cantó cueca urbana entre 1940 y 1973. Mi objetivo es, por un lado, mostrar el ocultamiento que tuvo y tiene hoy la cultura musical gay en el ‘Santiago antiguo’; y, por otro, relativizar el carácter heterosexual de la cueca como baile performado, abriendo su campo de inserción social más allá de las categorías de hombre/mujer. A través de ello busco además re-valorizar el burdel como espacio social contra-moral, festivo y corporalmente distinto a los espacios diurnos de la época, donde el ‘maricón del piano’ complementa a la mujer de burdel y el roto chileno en tanto modelo de comportamiento estético y proxémico (Cfr. Spencer 2011). Para ello utilizo la idea de Foucault de ‘cuerpos inscritos en la historia uso del género’ según la lectura que hace Scott (2008).

Mi trabajo está basado en testimonios orales recogidos en entrevistas a viejos y jóvenes cultores realizadas entre 2008 y 2010, en tres trabajos de campo realizados en Santiago de Chile en el contexto de mi tesis doctoral.