



Libro de resúmenes

Contenido

Simposio 1: Labores afectivas, trabajo de campo y colaboración en el estudio de las músicas populares latinoamericanas.	15
Sesión I: De archivos, coleccionistas y fans	15
Mi Jaragual: masculinidades, precariedad y soberanía en la salsa de Ismael “Maelo” Rivera	15
Capital cancional: ¿cómo surge una cantautora? Reflexões sobre campo, habitus e capital a partir da pesquisa colaborativa com a sambista Conceição Rosa Teixeira	15
El archivo encarnado: coleccionistas, industria musical latinoamericana y etnografía colaborativa	16
Sesión II: Comunicación, música y ciudad.....	18
“You better work”: o trabalho nos estudos de música no Brasil	18
“Músicas do mundo: etnomusicologia na Rádio da Universidade, AM 1080”: encontros interculturais através de repertórios e práticas musicais da América Latina e do mundo ...	19

Sesión III: Música, músicos, trabajo de campo	19
La poética andina de los cantos Muiscas: reflexiones desde el trabajo de campo colaborativo	19
Sonário Do Sertão: Experiências Sonoras No Sertão Nordeste	20
La música regional wixárika en la ciudad: un puente de interacción entre el mundo wixárika y el mundo del teiwari	20
A Broca E A Organização Dos Meios Possíveis.....	21
Sesión IV: Labores Afectivas.....	22
Trabajo de campo, re-apropiación creativa y eticización de la práctica investigativo-musical: una aproximación crítica	22
Fidelidad barroca: un concepto acustemológico para el sindicalismo afectivo por venir.....	23
Sesión V: Pedagogías Musicales	25
Configuraciones culturales del canto del bullerengue: una mirada más allá de lo técnico vocal	25
La experiencia de la afectividad como dispositivo disruptivo en la pedagogía instrumental	25
Simposio 2: Trayectorias de la cumbia en América Latina: apropiación y resignificación de una cultura musical.....	26
Sesión I: Construcción de identidades a través de la cumbia	26
A presença da cumbia na construção de uma “Amazônia Caribenha”: aspectos da música popular em Belém do Pará (Brasil)	26
Primeros referentes de la cumbia colombiana en la Argentina: Efraín Orozco (1934) y Luis Eduardo “Lucho” Bermúdez (1946) en Buenos Aires.	27
“A esa cumbia le falta negro”: Identidad, etnia y clase en la nueva cumbia colombiana	28
Sesión II: Etiquetas y repertorios de eso que suena a “cumbia”. Contextos de prácticas musicales y estrategias en los actores de la industria	29
¿“Cumbias” o “cumbias, porros y gaitas”? Análisis de las músicas que se han difundido bajo la etiqueta de “cumbias colombianas”	29
Cumbia digital y world music: entre el exotismo y la subversión	30
Sesión III: Grabación, archivo y análisis musical como herramientas para la comprensión del trasegar cumbiero en México, Perú, Bolivia y Chile	31
La participación de la productora musical Gran Faraón (Bolivia) en la realización y recepción de cumbia en la ciudad de Arica (Chile) durante el 2018-2019.	31
Transcripción de canciones de la banda “Los Vikings 5”: una breve aproximación hacia el análisis musical de la cumbia chilena.....	31
El archivo de radio Cutivalú: un repositorio de música popular inédito en el norte del Perú y su papel en la formación de la cumbia sanjuanera.....	32

Simposio 3: Música Popular & Política	33
Sesión I: A música de negros e os negros na música.....	34
Hattie Carroll e as vozes que ecoaram seu nome: análise de enquadramento a partir das narrativas de Bob Dylan e do jornal The New York Times	34
Resistência e afropolitanismo na cultura picotera	35
Sesión II: Entre o nacional, o estrangeiro e o latino-americano	36
Batalhas culturais: o jazz na mira do nacionalismo musical (Brasil, anos 1910-1960).....	36
Sesión III: Sobre ditaduras e sexualidades alternativas	37
“Yo prefiero el caos”: uma crônica del movimiento estudiantil en la dictadura chilena, en la obra musical de Mauricio Rodolés	37
“Tá boa, santa?” Em cena os Dzi Croquettes: corpos, músicas e imagens do Brasil dos anos 1970.....	38
“Se me calam é porque de alguma forma minha voz assusta”: a potência política na performance musical e o cancelamento da participação da Lin da Quebrada na parada LGBTQI+ de João Pessoa/PB	39
Sesión IV: A música popular no espaço público	40
A Praia da Estação e novo carnaval de rua de Belo Horizonte: ocupação do espaço público e ensino informal de música como forma de resistência e luta política	40
Venezuela: el sonido de la protesta	41
Musicistas do/no espaço público e seu papel na formação de cidadãos	42
Sesión V: A música como dispositivo para a ação política & outros acordes	43
El humor, la poesía y la danza como dispositivos para la acción política en la música carranguera en Colombia.....	43
Simposio 4: Música, mediatizaciones y performances. De los medios masivos a las plataformas digitales: el músico multitarea en la música popular latinoamericana contemporánea	44
Sesión I: Aproximaciones metodológicas	44
Música, mediatizaciones y performances. De los medios masivos a las plataformas digitales: el músico multitarea en la música popular latinoamericana contemporánea	44
Músicos, memórias narradas e memória digital: relato do exercício da pesquisa em plataformas	45
O passado do trabalhador do futuro: multiatividades e trabalhos hiperflexíveis no cotidiano de instrumentistas baianos	45
El músico multitarea y el multi-instrumentista: posibilidades discursivas y performáticas, encuentros y desencuentros	46
Sesión II: Plataformas: circulación, difusión.....	47

Música instrumental andina colombiana en busca de escenarios y plataformas de circulación.....	47
Sesión III: Plataformas: modos de escucha.....	48
Diversidad y homogeneización en la circulación de música en línea.....	48
Entre playlists, espaços e embates: O uso de playlists recomendadas em espaços públicos e os conflitos cotidianos da escuta forçada.....	49
Qualquer música... pulando faixas... sem anúncios para interromper... Da escuta incessante ao medo do silêncio.....	51
Sesión IV: Canción: performances, géneros, matrices.....	52
A canção como matriz de uma configuração cultural contemporânea na América Latina ..	52
Cantores do rádio, cantores do disco: trânsito entre repertórios e estéticas em dois tempos (1940-50; 1960-70).....	53
Simposio 5: Música e Culturas Juvenis: identidades, alteridades, estéticas, corporalidades.....	53
Sesión I: Música, culturas juveniles y cuestiones de género I.....	54
Salsa, juventud y melancolía: elaboraciones de lo femenino y desafinaciones de género ..	54
Límites y desafíos de las masculinidades en la performance del huayno - caso del cantante Klinton Espinoza.....	55
Agressividade simbólica lúdico-erótica, agressividade prática masculina e prazer dançante com o obsceno: algumas dimensões de uma cena musical juvenil periférica expressas em comentários de seu público no facebook.....	56
Sesión II: Culturas juveniles, música y corporalidades.....	57
Danzamedicina ou dos gestos do dançar: imagens invocando escutas no Instagram.....	57
A Noite Cubana do Clube Bela Vista no Alto Santa Terezinha, Recife -dinâmicas socioculturais, econômicas e estéticas de um espaço musical dançante.....	58
Música popular urbana, experiencia e sensibilidades – atravessamentos estético-políticos.....	59
Sesión III: Ciudad, culturas juveniles y usos de la música.....	60
Narrativas audiovisuales e imaginarios urbanos en Chiapas.....	60
Circuitos musicais juvenis alternativos entre São Paulo e Lisboa.....	60
O Campus Goiabeiras e suas Sonoridades.....	62
Las escuelas de formación de El Santuario-Antioquia como sistemas culturales civilizatorio creadores de una identidad y un sentido social en los jóvenes.....	63
Sesión IV: Géneros musicales, escenas y juventudes I.....	64
La raza huapanguera ¿Quiénes son y qué hacen?: Aproximación etnográfica a la performance del público del Norteño Sax.....	64

Procesos de subjetivación en integrantes de bandas de Hard Rock en la ciudad de Pereira	65
Sesión V: Música, culturas juveniles y cuestiones de género II	66
Sonoridades de protestos feministas e de visibilidade lésbica no Brasil – 2016-2019.....	66
Reciclando lixo, revirando o pop: estéticas, periferias e urbanidades em Leona Vingativa	67
Sesión VI: Culturas juveniles, música y corporalidades II	68
Juventudes no Samba de Roda: práticas musicais juvenis e políticas para salvaguarda do patrimônio cultural.....	68
“La venganza de los freaks”: discursos estéticos y corporalidades monstruosas en la escena de Neoperreo en Santiago de Chile.....	69
Sesión VII: Géneros musicales, escenas y juventudes II	70
Música, pedagogía y política en la canción popular brasileña	70
Rap Tango – cruces urbanos.....	71
Construcción de identidades juveniles alrededor del picó en Clemencia y María la baja....	74
Habanenet: Jóvenes y Gustos musicales en los playlist de las redes sociales de La Habana	75
Simposio 6: Formación en músicas populares en educación superior en América Latina: experiencias, propuestas y perspectivas.....	76
Sesión I: Las metodologías de las músicas populares.....	76
Percepção Musical na Música Popular Questões e experiências formativas	76
Composición rítmica lineal y contrapunto rítmico en la enseñanza universitaria	77
Música Popular na UFRGS: uma proposta analítica interdisciplinar para a canção popular brasileira	78
Música popular y escucha colectiva	79
Sesión II: Repensando los paradigmas de la formación I	80
Una propuesta para la creación -en carreras de música en Colombia- de programas de asignatura en la formación instrumental en músicas populares	80
Koringoma: caminhos, territórios e saberes de pedagogias musicais na diáspora africana	80
O Bacharelado em Música Popular da UFRGS (2012 -): processos, aquisições e desafios	82
Propuesta de formación en educación Superior sobre géneros birrítmicos del folklore latinoamericano	83
Sesión III: Experiencias y propuestas formativas sobre repertorios específicos	84
Frevo: da guitarra elétrica no agreste pernambucano ao projeto de “sistematização” no Recife e os novos modelos - três frentes de pesquisa construídas à partir das demandas locais, regionais e universais do gênero	84

Música popular para guitarra: 15 obras tradicionales de “chucu-chucu” en formato dueto	.85
Análisis tecno-estético de la expresión sonora popular del canto femenino en la música tropical colombiana86
Santiago Reyther e a transmissão de seu saber no Programa Latin Drums87
Sesión IV: Repensando los paradigmas de la formación II88
Música Popular y Universidad Pública. Recorridos en la implementación de un nuevo plan de estudios88
¿De quién hablamos cuando hablamos de música? Aportes para la educación musical intercultural.89
¿Es posible un encuentro de saberes en la academia musical colombiana?90
Simposio 7: Música e identidades regionales: transformaciones, contraposiciones y desafíos a las identidades nacionales latinoamericanas91
Sesión I: Identidades regionales latinoamericanas92
Los hijos de la noche. Indicios de una generación panamericana de trovadores: vanguardia, modernismo y poema-canción en México, Cuba y Perú (1915-1932)92
Sonoridades latino-americanas na música popular do Brasil: latinidades no Clube da Esquina nos anos 197092
Isidro Benítez: Desafío a la identidad sonora latinoamericana94
Sesión II: Identidades locales y músicas globales94
O choro em Brasília e a construção simbólica da nação: Desafios e negociações na interação do regional, do nacional e do global94
Samba Makossa de Chico Science: um diálogo do nacional com o regional e o global95
Sesión III: Identidades transnacionales96
Guarânias e rasqueados em um Brasil fronteiriço96
Sesión IV: Identidades locales, identidades nacionales98
¿Pampeana o nacional? Construcciones de sentido en torno a la canción “Confesión del viento” de Roberto Yacomuzzi y Juan Falú98
Música, nación y región. El caso de Agustín Payán Arboleda en el Valle del Cauca98
Campos Neutrais, de Vítor Ramil: hibridismo, intuição e reflexividade em diálogo99
Folclore musical en el contexto del Bicentenario: El Gualambao y la reinención de la tradición100
Sesión V: Representaciones y construcciones de nación101
La construcción de un músico en la configuración simbólica de la nación colombiana del siglo XIX: José María Ponce de León (1845-1882) visto por Rafael Pombo101
Suenalo negro. Dinámica en la construcción de identidad sonora en la música de gaita larga colombiana102

La “nobleza” del jazz: la música “blanca” del país “negro”	103
Trova antioqueña, ¿idealización del “paisa” en la fiesta urbana?	104
Sesión VI: Músicas en tránsito.....	105
“¡Jallalla povos originários!” Práticas musicais imigrantes “andinas” na cidade de São Paulo	105
Anne Zwing (1988): procesos de identidad desde Palenque al Gran Caribe.....	106
Sesión VII: Identidad y región I.....	107
El Lonkomeo: narrativas de la Patagonia Rebelde.....	107
Yurumein garífuna: música, ritual e identidad en el “África imaginada” guatemalteca	108
Los olvidados”: música campesina de San Vicente de Chucurí	109
Sesión VIII: Identidad y región II.....	110
Folklore en extinción, decadencia cultural y la emergencia de la música de carrilera: periodismo Cultural en Medellín en los años 50	110
El violín de Víctor Julio Churuguaco Camacho. Una mirada a la memoria musical de la sociedad Funzana del siglo XX, el caso de Pedacito de cielo	111
Simposio 8: División del trabajo aural: Instituciones, regímenes sensoriales, ubicuidad digital y contextos históricos.....	112
Sesión I: División del trabajo aural, transculturación sónica y archivo.....	112
Escuchas “étnicas” desde el archivo de Pablo Garrido	112
El rugido de las sirenas. El performance vocal como espacio de transformación subjetiva	113
Sesión II: Escucha, ritualidad y performance	114
Death y Black Metal en la Ciudad de México. Correlación entre ritual sonoro, estado ácido y fetiche en la performance musical.....	114
Sesión III: Auralidad, poder y pedagogías de la escucha.....	114
El paisaje sonoro idealizado del Carnaval Gay de Barranquilla.....	114
Regímenes aurales y escuchas decoloniales: un acercamiento al sono-artivismo a través del caso de Buenos Aires Sonora	115
Sesión IV: Acustemologías, afectos y espacio público	116
Música, paisaje sonoro y auralidad. Metáforas del colectivo “la Distritofónica”	116
Saturación sonora en el espacio público: una experiencia sensorial en el centro de Río de Janeiro.....	116
Prácticas aurales de reparación moral en el espacio público: Chile post 18O	117
Simposio 9: Creación audiovisual y música popular: etnografía, activismo y memoria histórica	118

Sesión I: La producción audiovisual como herramienta para la investigación en etnomusicología – Parte I.....	119
As vozes da terra: fazer musical kariri-Xocó e cinema observacional	119
Datos Cualitativos Audiovisuales (DCA): organización y análisis de los registros etnográficos de audio, video e imagen	120
Estrategias para el abordaje audiovisual de fenómenos folclóricos.....	121
Sesión II: La producción audiovisual como herramienta para la investigación en etnomusicología – Parte II.....	122
Tabom na Bahia: Dos Puentes	122
Ellas cantan en lengua arará.....	123
Sesión III: Creación audiovisual, activismo, ecología y resistencia	124
Bajando por la montaña: Ecology of gaita music.....	124
Returning a Sound: Musicalidad, activismo, y el futuro de las ruinas imperiales en los videos de Allora & Calzadilla.....	125
Sesión IV: Creación audiovisual, música y género	125
Maruja Hinestrosa: Fantasía sobre aires colombianos	125
Del “ellos” al “nosotros”: ontologías de la compleción	126
Simposio 10: Música popular e imagen.....	126
Sesión I: Aproximaciones, casos de estudio y propuestas teóricas para el abordaje del videoclip	127
La conversación audiovisual como construcción teórica para el abordaje del videoclip cubano de los premios Lucas (1998- 2008)	127
El videoclip "diseminado" en la era de la comunicación digital	127
Videoclipes como espaços audiovisuais especulativos	128
Sesión II: Los contextos de circulación de los videos musicales.....	130
O entre-lugar do videoclipe de rap capixaba	130
As Manifestações Contemporâneas do Videoclipe Pós-MTV: O Álbum Visual no Contexto Musical Latino-Americano.....	131
Sesión III: Los artes de tapa como objeto de estudio.....	132
Imágenes sonoras: juegos de sinestesia de la resistencia musical expatriada en tiempos de dictadura.....	132
Lo visual como estrategia de posicionamiento: vínculos entre música e imagen dentro de la producción independiente de discos de los integrantes del Nuevo Cancionero	132
Anacronismos no Rock baiano: experiências a partir das capas de discos	133
Corpo e performance nas capas de disco do rock brasileiro na década de 1960	134

Sesión IV: La música en el cine y series.....	135
A tecnotropicalidade em Aquarius.....	135
A ambientação das canções brega em trilhas sonoras: temporalidades e espacialidades no cinema contemporâneo brasileiro	136
Sesión V: Estudios de caso centrados en artistas/escenas contemporáneas	138
Músicos que hacen versiones de música de videojuegos en Santiago de Chile: una mirada a sus Instagram	138
Sesión VI: Iconografía musical	139
Iconografía musical en un trío de músicas andinas colombianas	139
Imágenes y narrativa. Un estudio de los bailes de carnaval del Teatro Solís de Montevideo a través de su Iconografía.....	139
Simposio 11: De los Cilindros de Cera a los Discos de Vinilo (Segunda Parte): Músicos, Productores y Consumidores en las Industrias Musicales en América Latina	140
Sesión I: Máquinas sonoras	140
Pianola y modernidad: redes de la música, consumo y recepción del fenómeno de la pianola en Ecuador de 1910 a 1930.....	140
Grabando la música del pueblo: Efraín Band y los inicios de la industria fonográfica en Chile	141
Sesión II: América Latina en los primeros años de la industria del disco	142
El viaje de un indio a Bogotá y otras aventuras fonográficas en 1913.....	142
El niño, el perro y la maestra: proyecto educativo de la Victor desde una perspectiva hemisférica	142
As Casas Edison E Odeon De São Paulo (1902-1928).....	143
Un Gardel, Tres Sellos, Miles De Discos.....	143
Sesión III: De instrumentos de cuerda y fonografías.....	144
Jesús Zapata Builes. Transgresiones de un músico y unas músicas de cuerdas en colombia que giraron en discos de acetato y dieron la vuelta con un amplio espectro y significado.....	144
De Los Andes Colombianos A Las Selvas Del Mayab: Evidencias Sonoras De Dos Duetos Bambuqueros Y El Génesis Del Bambuco Yucateco. (1908-1920).....	145
Sesión IV: De la sala de conciertos al estudio de grabación	145
Cuatro Grabaciones Para La Reconstrucción De Una Zarzuela De Carlos Vieco Ortiz	145
La música clásica del caribe colombiano: historia, disco y distinción	145
Ante el micrófono, de la tertulia al estudio de grabación: agrupaciones de piano y cordófonos andinos colombianos.....	146
Sesión V: De los discos al streaming: industria discográfica en Brasil.....	146

Tomada 01: princípios da produção sonora em manaus (1970-1975).....	146
Sesión VI: Archivos, colecciones e investigadores del disco	147
Reordenando fragmentos de un archivo inasible: la reconstrucción colectiva del catálogo de discos ondina	147
A música brasileira na coleção do Musée Guimet.....	147
São Paulo fonografado (1937 - 1943): as gravações de campo da Discoteca Pública Municipal do Departamento de Cultura de São Paulo	148
Sesión VII: Circulación, translocalidad y mediaciones	149
Desaparición de la industria de la grabación y distribución del disco en la región noreste de México. El caso de Discos Impacto.....	149
Ambiente de festival: Festivais da canção, indústria, mercado e aparatos técnicos	149
Atropelado pela rua: quando a música reverbera os tempos mortos da pesquisa	150
Simposio 12: Músicas populares en Latinoamérica y el Concilio Ecueménico Vaticano II.....	150
Sesión I: música popular en la tradición católica (1 a parte)	151
Impronta del villancico en las misas criollas latinoamericanas	151
Cantos religiosos populares: un tránsito entre lo litúrgico, lo paralitúrgico y lo no litúrgico en la colección musical del convento La Merced en Cali durante los primeros años del Concilio Vaticano II.....	152
Misas folclóricas en Chile: de las misas nacionales a las misas regionales	152
Las Misas Postconciliares del compositor colombiano Roberto Pineda Duque	152
Sesión II: música popular en la tradición católica (2 a parte)	153
Misa criolla con ritmo de aguinaldo de Nelly Mele Lara: un producto musical urbano frente a los estilos de música popular comercial	153
Misas folclóricas del maestro Sixto Arango Gallo: encuentros y desencuentros con la comunidad de El Carmen de Viboral.....	154
Canto popular religioso. La música como generadora de cambios en el entramado ecuménico protestante y católico rioplatense en torno al Concilio Vaticano II	155
La 'parodia' como técnica compositiva en la obra de Cesáreo Gabaraín	156
Sesión III: lecturas, interpretaciones y ediciones del repertorio postconciliar	156
Tradición interpretativa de la Misa criolla venezolana de Humberto Sagredo Araya: un relato de experiencia.....	156
Edición crítica de la Misa criolla venezolana de Humberto Sagredo Araya	157
Sesión IV: nuevos usos musicales en la liturgia postconciliar	158
Corrientes es Chamamé: la renovación litúrgica de Julián Zini	158
El uso religioso y litúrgico de la Nueva Canción en las comunidades populares católicas de Santiago de Chile.....	159

Líbrame Señor: Musicalizaciones de los Salmos de Ernesto Cardenal y William Agudelo	160
Influencia de la música popular en los cantos católicos de las iglesias de Medellín y su contraste con las normas establecidas en el Concilio Vaticano II.....	161
Sesión V: música, religiosidad popular y alteridades al catolicismo	162
‘Firmes en la red’. Músicas populares e identidades espirituales alternativas en YouTube	162
Lo sacro en una orquesta popular.....	163
Sesión VI: derivas actuales de la música postconciliar	164
La música litúrgica en la Arquidiócesis de Medellín a la luz del Concilio Ecuménico Vaticano II.....	164
Simposio 13: De la grabación magnetofónica al ordenador: creación musical y mediación tecnológica en los procesos de producción de audio	164
Sesión I: Práctica, formación e investigación: producción musical y academia.....	165
Sobre la enseñanza de la producción musical. Horizontes, avatares e incógnitas	165
Caminolargo, del sonido en vivo a la era de internet. Un retrato musical y sonoro de los Montes de María en Colombia	165
Desarrollo de un proyecto piloto sobre la “Sala de Música Afrocubana”: escenificando una experiencia musical inmersiva en 3D de baja tecnología, consideraciones sonoras y posibilidades pedagógicas.....	166
Sesión II: Influencia de la tecnología en la grabación e interpretación musical: nuevas posibilidades creativas	167
Registro de instrumentos autóctonos del folclor colombiano y su uso en librerías de samplers digitales para la producción discográfica	167
Interpretación del tiple mediada por las tecnologías del live looping	168
Desarrollo de instrumentos y herramientas virtuales de producción musical: influencias socioeconómicas y consecuencias musicales.....	169
Sesión III: Impacto local y (trans)nacional: industria musical y estudios de grabación	170
El estudio de grabación como herramienta creativa de internacionalización de las músicas afrocolombianas: el papel de los sellos discográficos independientes en la ciudad de Bogotá	170
Las micro-editoras fonográficas independientes en el Área Metropolitana de Guadalajara: un acercamiento a la creación sonora 2000 – 2020	170
Cuatro voces: aproximación a un relato historiográfico desde el sonido grabado.....	171
Sesión IV: Exploraciones tecnológicas y discursos musicales: huellas sonoras en los trabajos discográficos	172

Exploración sonora y tecnología en la producción musical de los discos Cuarto Acto (1993) y Lumisphera (2018) de la agrupación colombiana Estados Alterados	172
Viuda de España y de América. Las producciones discográficas de Isabel Pantoja.....	173
La “producción performativa” como proceso generador de discursos musicales y su dimensión promocional: el caso de los Max Mix.....	174
Sesión V: Detrás de lo sonoro: la grabación y producción musical como objeto de análisis	175
Musicología de la producción fonográfica: del análisis textual al estudio de las operaciones	175
Análisis discográfico de tres versiones emblemáticas del Danzón n°2 de Arturo Márquez en relación con parámetros musicales como el tempo, la dinámica y el rubato por medio de software especializado.....	176
Música gravada: uma abordagem ecológica das propriedades emergentes do processo de produção.....	177
Sesión VI: Desarrollo de géneros y escenas: productores musicales y tecnologías de la grabación	178
Del sonido vertical de Brian Eno a la grabación documental de Steve Albini: paradigmas en el uso del estudio de grabación en el post-rock en España.....	178
El sonido característico en la música tropical colombiana. Tras la huella sonora de la agrupación Afrosound: la tecnología de audio en sus grabaciones y el uso creativo por parte del productor.....	178
Simposio 14: Folclore en América Latina: casos y renovaciones	179
Sesión I: Revisitaciones y estudios de caso	180
El humor como herramienta crítica y el desplazamiento de la autoría. Las notas de Eduardo Lagos en la revista argentina Folklore	180
Rodolfo Lenz y los estudios de folclore musical chileno	181
“Repositorios vivientes de un tesoro antiguo”: Las huellas afectivas en la elaboración de un discurso legítimo sobre la tradición (Revista Folklore 1961-1983).....	182
Sesión II: Género, cuerpo, performance	182
Malambo: narrativas performáticas de la historia. Articulaciones de sentido entre música, danza y memoria	182
“Vengo a mostrarme y no puedo”. Usos artísticos del folclore musical Afrobahiano en el contexto bonaerense	184
(Trans) formando al folclore: El caso de Bartolina Xixa	184
Sesión III: Renovaciones, géneros, fusión.....	185
Folclore y Rock en la Argentina. Disputas, cruces y apropiaciones.....	185
JoropoNovo: Análisis de su gestación y logros por Ozono Jazz, como nuevo género de fusión entre la música folclórica y popular de Venezuela.	186

Con todo sino pa qué: música, baile y resistencia en la revuelta social chilena, el caso de Plata ta tá de Mon Laferte (2019).....	187
Disputas por la identidad musical cordobesa entre el folklore y el cuarteto	188
Sesión IV: Discos, industria, objetos.....	189
Innovación y tradición en el folclore argentino. El primer disco de Raúl Carnota.....	189
Influencia del folclore en la creación de beats a partir de samples en el trap chileno. Dos casos de estudio: “My Blood” (Polimá Westcoast feat. Pablo Chill-E) y “These Weones” (Pablo Chill-E).....	190
El Vino y la Música Trabajando Juntos: La Transformación de Mendoza del Espacio al Lugar	191
Sesión V: Identidades y espacios.....	192
Nostalgia, espacio y folclore musical latinoamericano.....	192
Mestiçagem como utopia de nação: narrativas do samba em tempos de ditadura.....	193
De una familia a otra: el taller de lutería Paredes y el desarrollo de la familia instrumental de la bandola andina colombiana.....	194
Sesión VI: Biografías, religión y festividades	195
Vidas paralelas en una encrucijada: los destinos tucumanos de Mercedes Sosa y Palito Ortega.....	195
O folclore musical na obra e a trajetória de Nana Vasconcelos.....	195
El Diccionario Folklórico de Colombia de Harry C. Davidson: un estado del arte para la música y la danza en Colombia	196
Contextos tradicionais e novos contextos de performancers. Grupos folclóricos da família Ferreira e o Festival do Folclore de Olimpia.....	197
Simposio 15: Feminismos en sintonía de lucha. La música en contextos de disputa por la igualdad de derechos económicos, profesionales y culturales de las mujeres.	198
Sesión I: Experiencias de género en la formación musical	198
La formación musical desde la perspectiva de género	198
La máscara de la educación musical: reflexión desde la etnografía-lucha de la mujer bogotana.....	199
“Nunca foi fácil”: mulheres DJs em cenas de música eletrônica no Brasil e Canadá	200
Sesión II: El trabajo desde las condiciones de género y sexualidad	201
Música, prostitución e higienismo en la Ciudad de México en el periodo posrevolucionario.	201
Performances do envelhecimento feminino na música brasileira	202
Sesión III: Modos de representar y vivenciar el género y la sexualidad a través de la música, y el análisis de género desde las dimensiones étnicas y las lógicas raciales.....	203

Caminhos possíveis ou uma autoetnografia de uma profissional de música brasileira.....	203
¿Y cómo es él?: José Luis Perales, masculinidad tóxica y la cuarta ola del feminismo	204
Sesión IV: Activismos de género en/desde la música	205
A cor dessa cidade sou eu: ativismo musical no projeto aya bass	205
O que há de feminista no feminejo? Gêneros musicais, identidades de gêneros e música sertaneja.....	206
Ritmo y poesía de raperas en latinoamérica: de la lírica musical a la consigna política ...	206
Sesión: V: Géneros autopercebidos: la música entre las coordenadas del transfeminismo y la Transexualidad.....	207
Negritude, gênero e sexualidade: diálogos entre estéticas negras feministas e transexuais na música popular brasileira	207
La escena sexo-disidente de la ciudad de México: potencialidades y afectividades.....	208
Simposio 16: Escuchando la historia. Las grabaciones comerciales como fuente histórica en los estudios de música popular.....	209
Sesión I: La grabación discográfica: historia y teoría	209
Escuta e história através de gravações – uma reflexão	209
Las primeras dos décadas de grabaciones comerciales en Uruguay: un abordaje sobre cuestiones de epistemología y metodología.....	210
Archivo sonoro al servicio de la formación y la investigación	211
Sesión II: Intérpretes y géneros I	212
Oyendo a Flor Pucarina	212
Grupo Niche, más allá de la leyenda.....	213
Cantautores chilenos, registros sonoros y existencias vocales	214
Sesión III: Intérpretes y géneros II	215
Praça Onze, um lamento contra o racismo	215
Tradición, grabación comercial. Discusiones en torno a la historia de la música parrandera en Antioquia.....	216
La hora del Brasil na Argentina entre a memória e o esquecimento: Radamés Gnattali e Orquestra Guanabara na Rádio Municipal de Buenos Aires – 1941.....	217

Simposio 1: Labores afectivas, trabajo de campo y colaboración en el estudio de las músicas populares latinoamericanas.

Coordinadores: Beatriz Goubert y César Colón-Montijo

Sesión I: De archivos, coleccionistas y fans

Mi Jaragual: masculinidades, precariedad y soberanía en la salsa de Ismael “Maelo” Rivera

César Colón-Montijo, Princeton University

El cantante afro-puertorriqueño Ismael ‘Maelo’ Rivera (1931-1987) incluyó su versión de la canción “Mi jaragual” en su album titulado Vengo por la maceta (1973). Esta canción pinta un retrato familiar en el que la vida campesina, la propiedad de la tierra y la mujer devienen formas de ejercer una soberanía heteropatriarcal fundamentada en ideas románticas sobre nación, familia y masculinidad. Este ensayo propone una escucha crítica a ese retrato patriarcal cantado en “Mi Jaragual,” tomándolo no como un desliz sino como una reafirmación del hombre o de lo masculino como el parámetro de lo que significa ser humano. Aún si se trata, de hombres cuyas vidas precarias son también objeto de la violencia colonial. Propongo escuchar la utopía campesina cantada por Maelo en “Mi Jaragual” como expresión de masculinidades precarias que re-enfatizan la violencia patriarcal contra las mujeres, y al mismo tiempo como una reafirmación legítima de soberanía en el contexto colonial puertorriqueño.

Capital cancional: ¿cómo surge una cantautora? Reflexões sobre campo, habitus e capital a partir da pesquisa colaborativa com a sambista Conceição Rosa Teixeira

Leandro Ernesto Maia, Universidade Federal de Pelotas

Conceição Rosa Teixeira (1930-) já compôs mais de mil sambas sem conhecer teoria musical formal e sem se acompanhar de qualquer instrumento, escrevendo diariamente letras de canção à mão, definindo e lembrando de todas as melodias que compôs nos últimos setenta anos. Moradora e líder comunitária da Vila Castilho, em Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil, às margens do Canal Santa Bárbara, Teixeira precisou abandonar as aspirações musicais ainda no início dos anos 1980, quando já havia adotado um considerável número de crianças, dentre as mais de cem que criou desde então. A pesquisa de doutorado "*Poetics of Song: songwriting habitus in the creative process of Brazilian music*" [Poética da Canção: habitus cancional no processo criativo da música brasileira], estuda, entre outros casos, os processos criativos desta compositora através da abordagem intitulada "Esquema de Pesquisa Multidimensional" (Maia, 2019). Esta metodologia envolve observação, entrevistas, gravações, transcrição de partituras, análise cancional, performance musical e colaboração artística com o objetivo de identificar o "raio de criatividade" (Toynbee, 2000) da compositora e como decisões criativas são tomadas. Com base no conceito de "habitus" (Bourdieu, 1977), a pesquisa aprimora os conceitos de "dispositivos musicais" para

identificar os mecanismos articulados pela compositora durante seus processos intuitivos e espontâneos, marcados pela oralidade (Ong, 2002), intuição (Bastick, 1982; Swanwick, 1994), e ouvido musical (Lilliestam, 1996) em sua produção cultural (Bourdieu, 1993). A colaboração artística revelou-se outro fator crucial para o estabelecimento de estratégias de contextualização, veiculação e publicização da obra de Conceição Rosa Teixeira, até então desconhecida do grande público. Como procedimento de experimento sobre "Capital Cancional", foi realizado o espetáculo "Dona Conceição dos Mil Sambas" no âmbito do festival "Mistura Mundo Sul Gêneris", nas cidades de Pelotas e Porto Alegre em Novembro de 2017. O evento foi televisionado e gravado em áudio e vídeo, resultando na publicação do livro bilíngue português-ingles "Dona Conceição dos Mil Sambas", incluindo partituras comentadas, breve biografia e links para o cd virtual e o audiovisual do espetáculo. Sendo uma mulher, mãe comunitária, idosa, de matriz afro-brasileira, compositora popular e moradora da periferia de uma cidade fronteira no sul do Brasil, o trabalho criativo de Conceição Rosa Teixeira sofreu diversos tipos de restrição econômica e social, incluindo dificuldade de difusão e de profissionalização, além da ausência de mecanismos de consagração aos quais recorrer. A atuação do pesquisador, neste sentido, tratou de transcender a observação participante em direção ao engajamento ético e à colaboração artística em diálogo com as demandas da pesquisada, não apenas como uma contrapartida de pesquisa, mas como processo de reflexividade sobre a própria investigação no que tange aos aspectos éticos e as estruturas sociais implicadas nos âmbitos artístico e acadêmico. A presente comunicação apresenta o conceito de "capital cancional", especificando sua dinâmica de produção, seus mecanismos de consagração, suas diversas categorias e as formas como interagem, envolvendo investimentos

Referências

- BASTICK, Tony. Intuition: How we Think and Act. Hoboken: John Wiley and sons, 1982.
- BOURDIEU, Pierre. Outline of a Theory of Practice. Cambridge university press, 1977.
- BOURDIEU, Pierre. The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature. Cambridge: Polity Press, 1993.
- LILLIESTAM, Lars. On Playing by Ear. Popular Music. v. 15, n. 2, p. 195–216, 1996.
- MAIA, Leandro. Poetics of song: songwriting habitus in the creative process of Brazilian music. Tese. Bath Spa University, 2019.
- MAIA, Leandro. Dona Conceição Dos Mil Sambas = the One-Thousand Sambas Woman. Porto Alegre: Polygraf, 2018.
- ONG, Walter J. Orality and literacy: the technologizing of the word. New York: Routledge, 2002.
- SWANWICK. Musical knowledge. intuition, analysis and music education. London: Routledge, 1994.
- TOYNBEE, Jason. Making Popular Music. Musicians, Creativity and Institutions. London: Arnold, 2000.

El archivo encarnado: coleccionistas, industria musical latinoamericana y etnografía colaborativa

Juan David Rubio Restrepo, The University of Texas at El Paso

Trabajos académicos recientes se han preocupado por problematizar la relación entre etnografía y la producción y supresión de saberes. Ochoa Gautier (2016), por ejemplo, argumenta que nociones Eurocéntricas como el “relativismo cultural” reafirman la colonialidad del saber y al investigador académico como “sujeto trascendental del saber” (120). Si bien Ochoa Gautier formula dicha crítica a partir de los choques onto-epistemológicos que presupone el quehacer etnográfico con agentes “no-occidentales,” sugiero que ésta puede ser extendida a los estudios Latinoamericanos de músicas tradicionales y populares. Reflexionando sobre este trabajo e inspirado por etnografías recientes de autores como Feld (2012), Guilbault and Cape (2014) y de la Cadena (2015), considero al coleccionista como sujeto de conocimiento y agente epistémico fundamental en el estudio de las músicas populares massmediadas. Esta ponencia plantea una reflexión a partir del trabajo etnográfico con coleccionistas que he desarrollado en los últimos cinco años en México, Ecuador y Colombia; en particular, el proyecto colaborativo en curso con Henry Martínez Puerta, uno de los coleccionistas más reconocidos de la música del cantante Ecuatoriano Julio Jaramillo. Durante los últimos dos años, Don Henry y yo hemos rastreado y mapeado lo que llamo “la industria musical Latinoamericana pre-neoliberal” a través de la obra discográfica de Jaramillo. La labor afectiva del coleccionista, plasmada en décadas de dedicación a su oficio, ha acumulado una serie de saberes que escapan “la ciudad letrada.” De la misma manera, los discos que componen su colección han desarrollado una “autenticidad,” en el sentido Benjaminiano (2008[1935]), fundamental para el estudio de las músicas populares. Así pues, más que “interlocutores,” concibo la figura del coleccionista y su colección como un archivo encarnado el cual, más que existir segmentado entre estos dos agentes—humano y tecnológico—emerge de su misma relación. Explorando la relación entre archivo, coleccionista y etnografía colaborativa, esta ponencia propone una reflexión más general sobre qué constituye la producción del saber en la academia actual.

Bibliografía

- Benjamin, Walter, Howard Eiland, Michael W Jennings, Rodney Livingstone, and Gary Smith. 2005. *Selected Writings: Volume 2, Part Two, 1931-1934*. Cambridge (MA); London: Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, Walter, Michael William Jennings, Brigid Doherty, Thomas Y Levin, and E. F. N Jephcott. 2008. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press.
- de la Cadena, Marisol. *Earth Beings : Ecologies of Practice Across Andean Worlds*. Durham: Duke University Press, 2015.
- Feld, Steven. 2012. *Jazz Cosmopolitanism in Accra: Five Musical Years in Ghana*. Durham: Duke University Press
- Guilbault, Jocelyne, and Roy Cape. 2014. *Roy Cape: A Life on the Calypso and Soca Bandstand*. Durham: Duke University Press.
- Ochoa Gautier, Ana María. 2016. “Acoustic Multinaturalism, the Value of Nature, and the Nature of Music in Ecomusicology.” *Boundary 2*: 43 (1).

Sessão II: Comunicação, música y ciudad

“You better work”: o trabalho nos estudos de música no Brasil

Adriana Amaral e Rafael Grohmann, Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), Brasil

O artigo busca investigar o lugar da dimensão do trabalho nos estudos de música no Brasil. A hipótese é que o mundo do trabalho aparece como pano de fundo nas pesquisas, como algo não necessariamente invisibilizado, mas ressemantizado ou não teorizado. A metapesquisa tem por *corpus* os artigos do Encontro Nacional da Compós e do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom), respectivamente nos grupos de trabalho Estudos de Som e Música entre 2015 (primeiro ano do GT no Encontro na Compós) e 2019 e Grupo de Pesquisa Comunicação, Música e Entretenimento entre 2012 (primeiro ano do GP no Congresso da Intercom) a 2019. Os parâmetros de análise são: a) se a questão do trabalho aparece na pesquisa, ainda que não nesses termos; b) quais palavras são associadas ao mundo do trabalho; c) quais os sentidos de trabalho dos músicos empreendidos nas pesquisas; d) quais os referenciais teóricos. Em relação ao GT Estudos de Som e Música observou-se 50 artigos apresentados e enquanto que no GP Comunicação, Música e Entretenimento foram 267 artigos analisados. Compreendemos trabalho como atividade humana criadora e que, no modo de produção capitalista, apresenta um caráter dialético entre expressão e expropriação (Huws, 2014). Também pensamos, junto com Williams (2001), que há uma intersecção entre meios de comunicação e meios de produção, ou ainda, processos produtivos e processos comunicacionais. A partir desse contexto de comunicação e trabalho, debatemos as relações entre música e trabalho a partir da perspectiva das indústrias culturais/criativas (Hesmondhalgh, 2013), das noções relacionadas à profissionalização das cenas musicais (Amaral et al, 2017) e as múltiplas formas de produção do trabalho nas cenas musicais, incluindo instâncias como a indústria fonográfica - selos, gravadoras, editoras - , a mídia e suas relações - jornalistas, assessores, produtores de conteúdo, críticos, youtubers, entre outros-, artistas - músicos, produtores, roadies, etc - e as instâncias relacionadas aos circuitos sônicos-musicais (Herschmann, 2018) do território das cidades - bares, casas de shows, clubs etc. Nesse mapeamento inicial observa-se que a temática do trabalho nos estudos de som e música na área da comunicação aparece como uma instância não nomeada, substituída por termos como “organização social”, “produção” e “profissionalização”. Por um lado, se isso não significa a completa invisibilidade, nomear e organizar esses eixos a partir do mundo do trabalho, a nosso ver, pode auxiliar no desenvolvimento da área no país.

Referências:

AMARAL, Adriana et al. Mapeando cenas da Música Pop em Porto Alegre: memórias, materialidades e indústrias criativas. In: Adriana Amaral et al (Org.). Mapeando cenas da música pop. Vol 1. Cidades, Mediações e Arquivos. 1ed. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2017, v. 1, p. 12-69.

HERSCHMANN, Micael. Das cenas e circuitos às territorialidades (sônico-musicais). Revista Logos, v25, n1, 2018. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/35696/28048>> . Acesso em: 02/10/2019.

HESMONDHALGH, David. Why music matters? London: Blackwell, 2013.

HUWS, Ursula. Labor in Global Digital Economy. New York: NYU Press, 2014.

WILLIAMS, Raymond. Cultura e Materialismo. São Paulo: Unesp, 2011.

“Músicas do mundo: etnomusicologia na Rádio da Universidade, AM 1080”:* *encontros interculturais através de repertórios e práticas musicais da América Latina e do mundo

Reginaldo Gil Braga, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Esta comunicação pretende refletir sobre uma experiência em extensão universitária que completou recentemente três anos de realização junto à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. Como experiência radiofônica configura-se como etnomusicologia aplicada, através da produção, difusão e experimentações metodológicas de pesquisas, além de ensino profissional para graduandos em música, mestrandos e doutorandos em etnomusicologia. Pretendo discutir aqui, principalmente, os encontros interculturais entre músicos e ativistas culturais convidados como entrevistados e nós pesquisadores, realizados presencialmente ou pelo telefone durante as gravações de rádio. Ao longo de mais de 100 edições produzidas, em uma análise inicial dos conteúdos, podemos perceber que trouxemos para estes encontros com a academia: músicos locais de diferentes gerações e experiências musicais, além de pesquisadores, artistas e ativistas de fora do estado e do país. Através das entrevistas e da veiculação de repertórios musicais foram abordadas questões de gênero, raça e etnia, diversidade e equidade cultural, entre outras, que foram interseccionadas por implicações geracionais, de escolaridade, classes sociais, etc. Muitas vezes, os apresentadores/ pesquisadores do grupo romperam as barreiras entre observação e participação, uma vez que pertenciam a esses grupos e mesmo gravaram clips e faixas de áudio com os colaboradores dos trabalhos acadêmicos ou a partir dos encontros na rádio. Essas experiências apontam para questões importantes sobre localidade(s) e globalidade de repertórios e práticas musicais da América Latina e do sul global e as escolhas dos temas e problemas que compuseram os nossos programas ao longo do tempo. Também, para a dimensão política das mídias em termos de possibilitar discussões sobre identidades e alteridades em tempos de repertórios e práticas musicais (des)territorializadxs.

Sesión III: Música, músicos, trabajo de campo

La poética andina de los cantos Muisca: reflexiones desde el trabajo de campo colaborativo

Beatriz Goubert, Columbia University

La década de 1990 está marcada en América Latina por el reconocimiento estatal de la diversidad cultural de la región. A través de complejos procesos legales, el estado colombiano otorgó reconocimiento a cinco cabildos indígenas muisca en la Sabana de Bogotá. Como parte del proceso de reconocimiento, los

cabidos muiscas han desarrollado un trabajo de recuperación cultural de prácticas musicales, de lengua, y medicina. El archivo sonoro sobre el que se basa la recuperación cultural está disperso en múltiples formatos y repositorios que ellos articulan de maneras novedosas, y va desde fuentes coloniales hasta conocimiento cultural compartido con grupos indígenas con quienes están emparentados. Esta ponencia narra cómo el trabajo colaborativo entre investigadores nativos y mestizos en áreas de música, lingüística, y antropología, ha permitido articular los archivos sonoros y apoyar a los cabildos muiscas en el fortalecimiento cultural y político.

Sonário Do Sertão: Experiências Sonoras No Sertão Nordestino

Camila Machado Garcia de Lima, Universidade de Brasília.

Esta pesquisa investiga um acervo de sons captados nos sertões de Pernambuco e da Bahia, no período de maio a outubro de 2017 em territórios camponeses. Estes sons são um caminho epistêmico para os estudos na comunicação, e o alicerce da pesquisa são as noções da cultura do ouvir, paisagem sonora e sonosfera. O objetivo é realizar um inventário de sons da região, a partir da importância afetiva, cultural e social do imaginário sonoro.

A partir da pesquisa de campo e da análise dos mais de 2 mil arquivos sonoros foi possível esboçar um painel do imaginário sonoro, fragmentado em determinados territórios e poéticas da experiência afetiva e intuitiva no sertão. Um recorte que foi dado a partir da pesquisa, dos encontros e colheitas no campo e de percepções pessoais e conceituais durante o processo. Dos sons escutados durante as viagens pelo sertão, pudemos classificá-los em Memórias e Narrativas, Festas e Tradição, Cotidiano e Paisagens.

Ao perceber o mato alto de alguma roça da vizinhança com um boi gordo, um grupo de sertanejos do sertão da Bahia combina de fazer um “Boi Roubado”. Então, fogos eram ouvidos na alta noite e os donos da casa acordavam assustados, mas já sabendo que se tratava do roubo do boi. As mulheres da casa corriam para preparar o café e os homens arranjavam cachaça e matavam o boi para o almoço e para a festa da noite que podia durar até o dia seguinte. Ao chegar na roça, primeiro se escuta o “Aboio de Chegada” e as pessoas estavam fazendo o Batalhão, dez, vinte ou até mais de cem homens roçando, cantando e preparando a terra para o plantio de mandioca.

La música regional wixárika en la ciudad: un puente de interacción entre el mundo wixárika y el mundo del teiwari

Paola Andrea Santofimio Sierra, investigadora independiente

En el desplazamiento de lo rural a lo urbano, los pueblos indígenas que arriban a las capitales y a las grandes ciudades, se enfrentan a una serie de situaciones creando estrategias para sobrellevar sus vidas en los contextos urbanos. El pueblo wixárika, habitante de la Sierra Madre Occidental de México, caracterizado de manera histórica por su constante movilidad, no solo transita hacia las pequeñas ciudades actualmente, sino que también arriba a las grandes urbes, como Monterrey, Guadalajara y la Ciudad de México. En estos lugares los indígenas wixáritaari se dedican principalmente, a la elaboración y a la

comercialización de las artesanías y los que saben aquello de la música, se dedican a tocar en las calles o en eventos.

Es en medio de este panorama, que la práctica musical del pueblo wixárika adquiere un sentido de especial atención, y fue parte de la investigación realizada entre el 2017 y el 2018 en la Zona Metropolitana de Guadalajara, Jalisco. En el intento de comprender la práctica musical por ellos realizada, me cuestioné acerca del tipo de música que ellos interpretan, a quiénes se dirige y cómo y en qué espacios de la ciudad se desarrolla. Para responder a tales cuestionamientos iniciales y dilucidar el panorama de la música regional wixárika en la zona en mención, se trazó la ruta metodológica de la etnografía, con énfasis en la etnografía semántica de James Spradley, la cual rescata los conceptos nativos para así comprender e interpretar el fenómeno de interés.

En este sentido, el propósito de la presente ponencia es dar a conocer la manera en que se desarrolló el trabajo de campo en la zona en mención. En una primera parte contextualizar la presencia del pueblo wixárika y su práctica musical en el área referida. En una segunda parte aludir a las características de la música regional wixárika y como parte final, explicar las interacciones que dicha práctica musical genera. Con esto, se espera dar cuenta que la práctica musical wixárika es una actividad que no solo se encuentra inserta en las cadenas de la comercialización y de la industria musical, sino que a la vez es generadora de toda una serie de vínculos entre los wixáritaari y entre ellos y los teiwarixi, mestizos.

De esta manera, se espera con la ponencia hacer hincapié que la experiencia del campo y la etnografía semántica, me guiaron a comprender la labor afectiva de la actividad musical al visibilizar y perpetuar otras prácticas y saberes de carácter tradicional que se emplazan en la ciudad, en un proceso que va más allá de la invención de la tradición. Así, enfatizar que la práctica de la música regional wixárika denota la construcción de un sinfín de vínculos sociales más amplios, convirtiendo al estudio de las prácticas musicales como una lente para la comprensión de las realidades y los sentidos de comunidad que el pueblo wixárika gesta en la ciudad.

A Broca E A Organização Dos Meios Possíveis

Rafael Angelo dos Santos Lima, Universidade Federal do Amazonas

Atualmente costuma-se denominar beiradão um conjunto de obras de compositores amazonenses registradas principalmente nas gravadoras Gravasom e Continental no período da década de 1980. Com estes registros, abriu-se a oportunidade de compilar e salvaguardar manifestações musicais presentes em festejos e demais atividades de lazer da rotina das comunidades amazonenses, tão marcantes no imaginário da população local.

Em entrevista com Eliberto Barroncas, músico com experiência de vida nos festejos, nos aponta para uma das possíveis origens das composições dos beiradões amazonenses, a chamada *Broca*, termo utilizado pelos músicos do beiradão que remete a três significados: ornamentos adicionados às melodias musicais nas apresentações, uma sessão de improviso durante as execuções das músicas como ocorre em outros gêneros musicais e a criação em circunstâncias improvisadas de melodias e temas, por assim dizer,

criação de músicas em situações improvisadas. Uma vez que o repertório tradicional terminava, abria-se espaço para a criação naquele momento, sendo que as composições eram tão efêmeras quanto a duração das festas.

Vejamos, os músicos que circulavam pelas cidades da rede urbana amazônica, animando as festas dos beiradões, ao registrarem suas composições em LPS, puderam salvaguardar um fazer musical oriundo de experimentações e trocas de saberes (ativados pela memória cultural) inerentes ao trabalho que realizavam). Com o intuito de entendermos esse regime de pensamento inerente ao trabalho artístico, recorremos a Lévi-Strauss e o conceito do *Bricoleur*, “[...] o artista tem, ao mesmo tempo, algo do cientista e do *bricoleur*: com meios artesanais, ele elabora um objeto material que é também um objeto de conhecimento” (LEVI-STRAUSS, 1989, p.39).

Neste caso, a *Broca* é a forma encontrada por este grupo de músicos de nominar o que o bricoleur de Strauss faz, a bricolagem. No momento solicitado, elaboram um projeto sonoro a partir de seu arsenal de conhecimentos, seu tesouro, em muitos casos adquirido empiricamente. Afinal, dentro dos caminhos da significação existentes nas melodias, há inúmeras possibilidades, e as habilidades de organização e criação fazem parte da práxis dos músicos do beiradão.

De fato, ao analisarmos as gravações nos deparamos com uma organização empírica do material sonoro existente, que cria um tipo de música que se distingue dos demais gêneros pela organização interna dos elementos da linguagem musical. Nesta teia, os compositores trabalham com os signos musicais e forjam possíveis sentidos e significados a partir do material que possuem.

De acordo com esta perspectiva, “Cada elemento representa um conjunto de relações ao mesmo tempo concretas e virtuais; são operações, porém, utilizáveis em função de quaisquer operações dentro de um tipo” (LEVI-STRAUSS, 1989, p.33). Ou seja, dentro do campo de possibilidades da linguagem musical, são realizadas as operações, criações, que geram novas composições, e se estas composições se distinguem das demais por sua organização interna, nasce um novo gênero, estilo ou escola.

Referencia:

LÉVI-STRAUSS, Claude. O pensamento selvagem. São Paulo: Editora Nacional, 1989.

Sesión IV: Labores Afectivas

Trabajo de campo, re-apropiación creativa y eticización de la práctica investigativo-musical: una aproximación crítica

Bernardo A. Ciro Gómez, Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango

Algunas formas de investigación musical en Colombia, que definen como su objeto de estudio a las músicas en contextos de oralidad, han legitimado rutas de apropiación de conocimiento bajo las cuales subyace la figura de la re-apropiación creativa. No obstante, acentuamos el posible desencuentro ético entre las comunidades y la academia generado por la legitimación de esta figura, que se evidencia en el

inconformismo frente a procesos investigativos que se adelantan sin explicitar con claridad los alcances y el grado de desigualdad en la distribución de los productos del conocimiento. A este respecto, a diferencia de lo ocurrido en la primera mitad del siglo XX en Colombia a partir de la implementación de modelos de apropiación cultural que rigieron la labor de recolección, y de procedimientos poco recíprocos con sus detentores, el trabajo de campo actualmente desafía a los investigadores musicales en los campos epistemológico, metodológico y ético, toda vez que las comunidades detentoras de manifestaciones musicales vienen interpelando aquellos modelos que transducen sus saberes a conocimientos académicos sin plantear alternativas claras que disminuyan las mencionadas relaciones de desigualdad en su distribución. En consecuencia, es determinante que la práctica investigativo-musical en el siglo XXI permita la participación activa de los grupos humanos involucrados, y la activación de la memoria cultural y musical en los territorios por parte de éstos.

En este orden de ideas, intentamos situar en un mismo plano de discusión las disertaciones que contribuyen al desarrollo de relaciones dialógicas y eticizadoras (al decir de Freire, 2012) entre trabajo de campo y re-apropiación creativa. Por ello, basados en experiencias etnográficas con tres detentores de músicas en contextos de oralidad, de las implicaciones multidimensionales de la apropiación (Reygadas, 2008), de la autoridad etnográfica en la investigación de campo (Pelinski, 2000), y de las definiciones sobre apropiación social del conocimiento formuladas por COLCIENCIAS (Departamento Administrativo de Ciencia, Tecnología e Innovación), nos aproximaremos de manera crítica a los procesos de apropiación y re-apropiación en el contexto del trabajo de campo y al papel ético-político y antropológico-ético del investigador musical.

Referencias:

- Freire, Pablo. (2012). *Pedagogía de la indignación: cartas pedagógicas en un mundo revuelto*, 1ª ed. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Pelinski, Ramón. (2000). *Invitación a la etnomusicología, Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Editorial Akal, S.A.
- Reygadas, Luis. (2008). *La apropiación. Destejiendo las redes de la desigualdad*. Universidad Autónoma Metropolitana, México: Editorial Anthropos.

Fidelidad barroca: un concepto acustemológico para el sindicalismo afectivo por venir

Llorián García Torres, Universidad de Oviedo

La comunicación girará en torno a la noción de «fidelidad barroca», un concepto relativo a la circulación musical y a la escucha con el que me propongo imaginar los vestigios de un sindicalismo del «trabajo afectivo» por venir (Hardt 1999). El concepto surge a partir de mi trabajo de campo con la Nueche en Danza, un proyecto cooperativo y autogestionado a través del cual muchos de mis interlocutores tratan de pensar la vida del baile tradicional más allá de los regímenes escópicos, auditivos y de producción de valor prevalentes en la lógica del multiculturalismo liberal. Más allá de eso, Nueche en Danza surge en relación

a una constelación de factores prevalentes en Asturias como son: el fallo reiterado de las políticas del reconocimiento, el creciente protagonismo de prácticas y de perspectivas musicales tradicionalmente confinadas al ámbito de lo femenino, la transformación de la localidad fruto de la llegada de nuevos influjos de capitalización neoliberal después de 2008, la crisis del trabajo asalariado o la persistencia de un franquismo espectral resistente a las críticas historicistas operada por los grupos de baile. Todo ello nos pone en una situación compleja donde la idea de fidelidad al sonido de la tradición es pensada por muchos de mis interlocutores como un punto de partida para un proyecto democratizador y de liberación colectiva. El concepto que aquí me propongo desarrollar puede ser pensado en relación con un trabajo colaborativo que resultó fracasado. Significa ello que la comunicación lleva consigo un esfuerzo por tomarse en serio el escaso interés que la aplicación de una teoría crítica «tipo» –la crítica, por ejemplo, de los discursos purificadores y de autenticidad implicados en la idea de fidelidad– ha suscitado en la mayor parte de mis colaboradores. Más que reiterar mis razones particulares para argumentar en favor de la pertinencia académica de una manera predeterminada de pensar la crítica del concepto de fidelidad sonora (Sterne 2003; Weidman 2006), la comunicación explora un tipo de diplomacia diferente, inspirada en el xamanismo transversal de Eduardo Viveiros de Castro (2009) y en el cultivo de la equivocidad controlada. Considerará, con ello, las razones de mis interlocutores para conceptualizar la idea de la fidelidad como un valor en alta estima, para ponerlas en relación con el tipo de desbordes conceptualizados por Verónica Gago (2015) en relación a las «economías barrocas» –un vector de singularización que, sostengo, también está teniendo lugar en el entorno de la Nueche en Danza–. A continuación, la comunicación dialogará con una serie de debates circundantes a la elaboración del Estatuto del Artista en España (2018). En una suerte de giro «recursivo» (Holbraad 2012), se propondrá reflexionar sobre la manera en que la transducción del tipo de problemáticas ensambladas por el concepto «fidelidad barroca» (Cimini and Moreno 2016) podría servirnos para transformar nuestras ideas generales en torno a la politización de lo común en el «semicapitalismo» (Berardi 2016); lo que nos llevará a un escenario más especulativo relativo a los contornos hipotéticos de un sindicalismo del trabajo afectivo por venir.

BIBLIOGRAFÍA

- Berardi, Franco «Bifo». 2016. *And: Phenomenology of the End*. Cambridge: The MIT Press.
- Cimini, Amy and Jairo Moreno. 2016. "Inexhaustible Sound and Fiduciary Aurality." *Boundary 2* 43(1):5–41.
- Gago, Verónica. 2015. *La Razón Neoliberal: Economías Barrocas y Pragmática Popular*. Madrid: Tinta Limón y Traficantes de Sueños.
- Hardt, Michael. 1999. "Affective Labor." *Boundary 2* 26(2):89–100.
- Holbraad, Martin. 2012. *Truth in Motion: The Recursive Anthropology of Cuban Divination*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Sterne, Jonathan. 2003. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Duke University Press.

Viveiros de Castro, Eduardo. 2009. Métaphysiques Cannibales. Lignes d'anthropologie PostStructurales. Paris: Presses Universitaires de France.

Weidman, A. J. 2006. Singing the Classical, Voicing the Modern: The Postcolonial Politics of Music in South India. Duke University Press.

Sesión V: Pedagogías Musicales

Configuraciones culturales del canto del bullerengue: una mirada más allá de lo técnico vocal

Claudia Gómez, Universidad de Antioquia

Estamos en una era marcada por el protagonismo de la ciencia y la tecnología. Todo tiene que medirse, analizarse, sistematizarse y por eso, las tecnologías electrónicas y de software le llegaron al bullerengue. El Bullerengue es un baile cantado de origen africano traído por los esclavos durante la época colonial a la costa caribe de Colombia y a la Provincia del Darién, Panamá. ¿Hasta qué punto saber el mecanismo y el movimiento preciso que debe hacer la laringe para cantar este género musical nos garantiza que podemos cantar un bullerengue como una cantadora o cantador de la región?

En este artículo veremos que, a pesar de conocer la configuración exacta de nuestra laringe para producir el tono y la cualidad sonora vocal del bullerengue, existen otros aspectos culturales, históricos, geográficos, lingüísticos y emocionales, además de elementos musicales, dancísticos y gestuales, que son esenciales y que debemos tener en cuenta si queremos cantar un bullerengue. Por ejemplo, a través de la información técnica que arrojan programas como Sonic Visualizer o Evocanto, constataremos que este canto está directamente relacionado con la manera de hablar de la población que lo canta. De la misma manera, no se puede concebir al cantador sin un vínculo con el bailarín y el tamborero.

La experiencia de la afectividad como dispositivo disruptivo en la pedagogía instrumental

Eliécer Arenas Monsalve, Universidad Pedagógica Nacional y Pontificia Universidad Javeriana

La ponencia, basada en la experiencia pedagógica e investigativa del autor en procesos de formación de instrumentistas, plantea la necesidad de reconocer la afectividad como factor determinante en el desarrollo de las capacidades del músico profesional. Se desarrollará la tesis que el músico en formación vive como un drama personal e íntimo, lo que la evidencia señala como un problema estructural derivado del modelo hegemónico de formación profesional y el corpus de creencias que lo sostiene. Se planteará la necesidad de reconocer que el afecto, el reconocimiento, el afecto, la emoción, la expresividad y la empatía son clave para el despliegue de las potencias que el exigente y cambiante mundo profesional requiere en la contemporaneidad.

Simposio 2: Trayectorias de la cumbia en América Latina: apropiación y resignificación de una cultura musical

Coordenadores: Carlos Balcázar, Diego Alonso-Arévalo, Paulo Murilo Guerreiro do Amaral

Sesión I: Construcción de identidades a través de la cumbia

A presença da cumbia na construção de uma “Amazônia Caribenha”: aspectos da música popular em Belém do Pará (Brasil)

Bruno Rabelo de Souza, Caio de Toledo, Eduardo Assunção Barbosa, Georgy Alexandre D. Coutinho, João Pedro Campelo Ribeiro & Paulo Murilo Guerreiro do Amaral, Universidade do Estado do Pará (UEPA).

Entre fevereiro de 2019 e fevereiro de 2020, na Universidade do Estado do Pará (UEPA/Brasil), pesquisadores do Grupo de Estudos Musicais da Amazônia (GEMAM) desenvolveram, em parceria com o Laboratório de Etnomusicologia (LabEtno) da Universidade Federal do Pará (UFPA/Brasil), investigação sobre a presença da cumbia em expressões musicais regionais peculiares do Estado do Pará (Norte do Brasil, Amazônia Oriental), em especial na cidade de Belém (Capital do Pará). Não apenas da música, mas também da dança, e também, possivelmente, de várias representações culturais, emerge um forte imaginário popular em torno de uma “Amazônia Caribenha” enleando saberes e práticas populares regionais/locais. Tal imaginário corrobora um entendimento sobre a Amazônia como espaço dinâmico de fronteiras culturais, biológicas e naturais ainda mais complexas, abrangentes e diversificadas, na comparação com, e a despeito de concepções hegemônicas que a relegam a uma condição subalterna, primitiva, isolada e homogênea. No âmbito dessas fronteiras, que incluem aspectos também geográficos, constrói-se a noção de Pan-Amazônia, no tocante às atividades do ser humano e da sociedade, como universo fronteiriço de intensas relações inter e transculturais. As “músicas latino-americanas”, dentre as quais a cumbia, figuram como exemplos mais que pertinentes acerca desse universo em trânsito. Ao longo do século XX e no decorrer do XXI, a cumbia tornou-se uma das mais relevantes expressões musicais latino-americanas. Sua presença é marcante em países como a Colômbia, o Peru, o México, o Chile e a Argentina. Em meio a efervescentes contextos midiáticos de músicas nacionais é que, a partir da Colômbia, a cumbia despontou como importante gênero musical, tendo sido (e ainda sendo) apropriada e resignificada em diferentes recantos da América Latina e do Caribe. Na região Norte do Brasil, onde estão localizados o Pará e Belém, referências estético-musicais da cumbia vêm sendo incorporadas em diferentes músicas regionais, de modo especial na “guitarrada”. Considera-se a guitarrada como gênero e também como sotaque presente em diferentes expressões musicais no Pará e em Belém. Nesta esteira se buscou compreender, por meio de vínculos musicais, históricos, sociais, estéticos e/ou performáticos, os porquês e os modos como influências da cumbia se amalgamaram e/ou se amalgamam à música regional popular, esta que, por sua vez, intersecta uma

rede de conexões abrangendo estéticas, sonoridades, histórias, saberes e práticas, tempos e espaços. A investigação envolveu revisão de literatura sobre o objeto de estudo, assim como observação participante e coleta de dados mediante análise de registros fonográficos e entrevistas semiestruturadas que foram realizadas, principalmente, com músicos regionais, a partir de julho de 2019. A pesquisa discutiu contextos de hibridação da cumbia com expressões regionais mediante experiências musicais vividas pelos pesquisadores, bem como por meio de dados oriundos de interações que estabelecemos com colaboradores diversos, incluindo produtores, performers, compositores e comerciantes de discos. No plano estritamente sonoro, estruturas rítmicas, melódicas e harmônicas vinculadas à cumbia, mas também ao merengue, ao bolero etc., foram incorporadas em músicas de artistas regionais tais como Oswaldo Oliveira, Pinduca e Mestre Vieira. O trabalho ancora-se, teoricamente, na Etnomusicologia, e também em diferentes áreas com as quais estabelece interfaces, a exemplo da Antropologia e dos Estudos Culturais.

Primeros referentes de la cumbia colombiana en la Argentina: Efraín Orozco (1934) y Luis Eduardo “Lucho” Bermúdez (1946) en Buenos Aires.

Carlos Balcázar, Universidad Nacional de La Plata, Instituto de Investigación en Etnomusicología – IIEt

En trabajos disponibles desarrollados por diferentes investigadores interesados en la cumbia en la Argentina (Miguez, 2006, Martín, 2008, Silba y Spataro, 2008, entre otros) se coincide en que ésta se originó en la década de 1960 en dos grupos de alta popularidad, el Cuarteto Imperial de origen colombiano y los Wawancó conformado por estudiantes universitarios de diferentes países latinoamericanos radicados en la ciudad de La Plata. Sin embargo, diferentes producciones discográficas, fotografías y notas periodísticas, dan cuenta de la presencia de prácticas musicales colombianas en un periodo histórico anterior, específicamente en la década de 1930, de manera que se pueden considerar como posibles antecedentes de lo que hoy conocemos como cumbia argentina.

A partir de las prácticas musicales desarrolladas por los colombianos Efraín Orozco, entre 1934 y 1953, y Luis Eduardo “Lucho” Bermúdez, entre 1946 y 1947 en Buenos Aires (Santana y Bassi, 2012), se fueron construyendo mecanismos de adaptación, re-simbolización y re-contextualización aplicados dentro y fuera de las prácticas musicales en la cumbia argentina. Es por ello que en este trabajo se plantea que, a principios de la década de 1930, comenzó a gestarse el proceso que dio origen a la cumbia argentina a partir de las trayectorias, propuestas e innovaciones musicales generadas por Orozco y Bermúdez, que implicaron asimismo una transnacionalización de la cumbia colombiana en y desde Buenos Aires, sustentada por la industria discográfica.

En este sentido, el objetivo principal de este trabajo es justamente indagar la presencia y trayectoria artística en Buenos Aires de los dos músicos mencionados, por su vez influyentes posteriormente en el escenario musical colombiano de la segunda mitad del siglo XX. De acuerdo a la prospección realizada hasta el momento, composiciones y orquestaciones de estos dos artistas trascendieron fronteras y fueron

conocidas en diferentes países latinoamericanos teniendo a la Argentina como centro para su distribución (Corti y Balcázar, 2016, 2018).

En definitiva, se considera aquí que los procesos de adaptación musical desarrollados por Orozco y Bermúdez, cumplieron un rol fundamental en el contexto de surgimiento de las músicas populares de masas en la Argentina, por lo que resulta necesario indagar sobre los aportes de dichos músicos a la historia de la cumbia y a la "música tropical" en dicho país.

“A esa cumbia le falta negro”: Identidad, etnia y clase en la nueva cumbia colombiana

Carlos Martínez Zúñiga, Universitat de Barcelona

La presente es una propuesta para participar en el Simposio 2: Trayectorias de la cumbia en América Latina: apropiación y resignificación de una cultura musical, que hará parte del XIV Congreso IASPM-AL en Medellín, Colombia. Quiero exponer en este simposio un apartado de una potencial tesis doctoral sobre la que deseo trabajar. Mi pregunta de partida es la siguiente ¿Qué diferencia hay entre los significados que reflejan los símbolos sonoros, visuales y textuales que se producen y reproducen en las nuevas manifestaciones de cumbia de la presente década, entre cada país de América Latina, con respecto a temas de identidad, clase social y etnia? Larga cuestión para 20 minutos de exposición y el tiempo restante de investigación desde el día de hoy al simposio, por lo que propongo delimitar para este evento la pregunta formulada al caso de la nueva cumbia en el territorio colombiano.

Mi punto de partida para la cuestión anteriormente esbozada es que en los diversos estilos de cumbia que se han gestado y desarrollado en la última década en el territorio latinoamericano en general, y en el colombiano, en particular, subyacen y se reflejan significados representativos para cada lugar sobre temas de identidad, clase social y etnia, cuyo reconocimiento puede dar luces sobre el devenir tanto del estilo musical como sobre otro tipo de dinámicas sociales y culturales.

Siguiendo los planteamientos teóricos de Shepherd, Clayton, Middleton, Martí, entre otros, en cuanto al análisis de la música popular, y los de autores de otras disciplinas como Foucault o Van Dijk, en cuanto a lo textual, o Chion, en cuanto a lo audiovisual, lo que propongo para el simposio, ya en más detalle, es tomar una muestra de los principales representantes de la nueva cumbia en Colombia, desde el 2010 hasta la actualidad y analizar, en una matriz, algunas de las características simbólicas que contienen las nuevas manifestaciones de la cumbia en Colombia (contando también las producciones de colombianos en el exterior), develando y/o poniendo a discusión, las posibles relaciones que se pueden establecer entre estos símbolos y la identidad de clase y etnia en el territorio colombiano. Este análisis se realizará sobre aspectos sonoros y visuales tales como instrumentación, tempo, frecuencias, tesituras, armonías, melodías, símbolos visuales, arte, iluminación, vestimenta, que utilizan algunos artistas como Bomba Estéreo, Puerto Candelaria, John Montoya, Onda Trópica, Gux Swadharma, entre otros, al crear, interpretar y producir canciones con aires de cumbia. Para la exposición se presentará una matriz con los elementos y resultados descriptivos, que permita sintetizar la investigación, y se enseñarán algunos ejemplos sobre el tipo de análisis realizado para construir la matriz.

Sesión II: Etiquetas y repertorios de eso que suena a “cumbia”. Contextos de prácticas musicales y estrategias en los actores de la industria

¿“Cumbias” o “cumbias, porros y gaitas”? Análisis de las músicas que se han difundido bajo la etiqueta de “cumbias colombianas”

Juan Sebastián Ochoa, Universidad de Antioquia

La palabra “cumbia” es polisémica. Vista desde Colombia los significados más comunes son: un baile y una práctica cultural (Bermúdez, 2002/2003), un conjunto de géneros (en plural), una categoría de mercado (Wade, 2002), y un género (en singular) como matriz triétnica fundacional del resto de músicas del Caribe colombiano (Zapata, 1962). No obstante, estas diferencias, tanto en Colombia como en otras partes de Latinoamérica se suele hablar de “la cumbia” como una entidad homogénea, sin reparar o tomar conciencia de los diferentes usos y significados que el término tiene en diferentes momentos y contextos (Ochoa, 2016, 2017). En esta ponencia interesa indagar específicamente en el uso del término “cumbia” como categoría de mercado.

Como bien lo señala Wade (2002), con el auge de la industria fonográfica en Colombia a mediados del siglo XX, empresas como Discos Fuentes grabaron numerosos artistas interpretando muy diversas músicas tradicionales de la región Caribe colombiana, y haciendo a partir de ellas todo tipo de reinterpretaciones, fusiones, adaptaciones e simpoes. Ante la enorme diversidad sonora de estas músicas con cierto aire “costeño”, las compañías disqueras se vieron en la necesidad de encontrar una etiqueta de mercado abarcadora con el cual venderlas. Fue en este contexto que se utilizaron dos nominaciones: “cumbia” y “música tropical”, como sinónimos de músicas populares bailables con sonoridades venidas del Caribe colombiano. Sin embargo, dentro de Colombia ha dominado el término “música tropical”, mientras que fuera del país ha predominado el uso de “cumbia”.

Esta diferencia entre el uso del término “cumbia” dentro y fuera de Colombia es crucial para comprender de qué hablamos cuando hablamos de “la cumbia”, así como para poder establecer diálogos entre lo que sucede dentro y fuera del país. En Colombia, en particular, con frecuencia los coleccionistas, melómanos, músicos y casas disqueras hablan de estos repertorios diferenciando, al menos, en tres géneros musicales diferentes: “cumbias, porros y gaitas” (y también aparecen otros como paseaíto, mapalé y merecumbé). Con esa trilogía se suelen presentar compilaciones de discos, eventos y conciertos; es decir, lo que fuera de Colombia circula como “cumbias”, dentro del país se divide en, por lo menos, estos tres términos. Sin embargo, la distinción entre qué es específicamente una cumbia, un porro y una gaita no suele ser del todo clara para los músicos en Colombia, y mucho menos para los músicos y públicos fuera del país, para los cuales todo es “cumbia”.

Esta ponencia presentará un análisis de las diferencias y similitudes entre los géneros cumbias, porros y gaitas, a partir de revisar repertorios grabados por la industria discográfica colombiana principalmente en las décadas del cincuenta y sesenta.

Cumbia digital y world music: entre el exotismo y la subversión

Diego Alonso-Arévalo, Universidad de Oviedo / Université Côte d'Azur

La cumbia digital es uno de los fenómenos musicales más destacados surgidos en América Latina en el siglo XXI. A lo largo de todo el continente, de Tijuana a Buenos Aires, productores y DJs han retomado los ritmos de este género de origen colombiano para fusionarlos con sonidos electrónicos contemporáneos. De manera más general, la cumbia digital forma parte de una reciente y difusa constelación musical que ha recibido el nombre de *world music 2.0*, *global bass* o *global ghettotech*. Todas estas etiquetas abarcan una serie de géneros que combinan estilos electrónicos globales con elementos de músicas folclóricas, y que están asociados a expresiones culturales surgidas en el contexto socioeconómico del Sur global.

Si la *world music* tradicional (1.0) fetichiza lo auténtico, lo inalterado y lo exótico, estas nuevas propuestas nacidas desde la periferia tienen un carácter urbano, tecnófilo y futurista, abrazando la hibridación posmoderna en su combinación irreverente de códigos musicales y estéticos. La cumbia digital, con sus melodías y ritmos tradicionales filtrados y resignificados a través del prisma de la experimentación electrónica y de la lógica omnívora del DJ, participaría así de este fenómeno emergente y transnacional.

En sus inicios, los artistas y sellos discográficos de la cumbia digital explotaron al máximo el potencial de internet y de los canales de distribución alternativos (como los blogs y las redes sociales) para su difusión. Con el paso del tiempo, algunos de los artistas más reconocidos del género se han abierto a un amplio público internacional, especialmente en Europa y en Estados Unidos. A medida que el género ha ido abandonando su condición marginal y ha acabado por institucionalizarse, se han ido manifestando tendencias divergentes en las diferentes escenas de cumbia digital, entre el retorno a las viejas prácticas y discursos de la *world music 1.0* y la permanencia en el circuito subterráneo e incierto del *global ghettotech*.

Por otro lado, hay que tener en cuenta que la consolidación de la cumbia digital ha materializado una doble ruptura: no sólo ha sacado el género fuera del circuito clásico de la música tropical, sino que también ha supuesto la apropiación por parte de las clases urbanas medias y altas de una música que hasta entonces había sido principalmente identificada con los sectores populares.

En el contexto de estas encrucijadas comerciales, artísticas e ideológicas, nuestra ponencia se propone examinar las diferentes estrategias y representaciones desplegadas por parte de los sellos y artistas de unas escenas musicales marcadas por la tensión entre lo local y lo global. La delicada cuestión de la autenticidad y lo "orgánico", las articulaciones entre lo analógico y lo digital o las trampas del (auto)exotismo serán algunas de las cuestiones abordadas.

Sesión III: Grabación, archivo y análisis musical como herramientas para la comprensión del trasegar cumbiero en México, Perú, Bolivia y Chile

La participación de la productora musical Gran Faraón (Bolivia) en la realización y recepción de cumbia en la ciudad de Arica (Chile) durante el 2018-2019.

Fabián Tobar Carrasco y Sebastián Guerrero Galleguillos, Pontificia Universidad Católica de Chile
Actualmente (2019) se registra en el norte grande de Chile un importante movimiento de música tropical. Artistas de Chile, Perú y Bolivia difunden su música a través de internet y programas de escucha digitales provocando alto impacto en las audiencias. La cumbia, estilo musical que desarrollan, es un actor clave en las celebraciones, siendo el ritmo que incita a bailar y disfrutar eventos que no son tan solo recitales, sino que también bautizos, matrimonios y otras ceremonias asociadas a tradiciones indígenas de la región. En este sentido, el consumo musical se ha transformado en un símbolo de ostentación traducible como abundancia y prosperidad dentro de las comunidades de la región. Estas, radicadas dentro de un contexto urbano, han convertido a la cumbia en protagonista, relegando el papel de géneros tradicionales como el huayno o la morenada. Este proceso ha sido acompañado desde un principio por productoras musicales, quienes se han encargado de difundir estos eventos a través de redes sociales y sitios web como Youtube.com.

Por esto hemos decidido estudiar a la productora boliviana Gran Faraón con el fin de reflejar en su trabajo los cambios que ha tenido la escena musical de la cumbia en el norte de Chile. Centrando nuestro análisis en las estrategias comerciales utilizadas en la ciudad de Arica (Chile) durante los últimos años (2018-2019), buscamos comprender y dar cuenta de cómo las comunidades indígenas han logrado integrar a la tecnología, el mercado y la publicidad a través de medios digitales dentro de su cosmovisión y costumbres. El lente con que Gran Faraón registra los eventos musicales nos da cuenta de una relación estrecha entre artista y público. Una buena performance implicará un mayor número de visitas en la web y, por lo tanto, mayor prestigio para la comunidad que organizó el evento. En este sentido, cada gesto o palabra de los artistas debe ser recepcionado y performado por los asistentes, no existiendo ya una ruptura entre ambos protagonistas. Este espacio se transforma así en un objeto de estudio interesante para los estudios sobre performatividad, marco teórico que utilizaremos para explicar el fenómeno.

Transcripción de canciones de la banda “Los Vikings 5”: una breve aproximación hacia el análisis musical de la cumbia chilena.

Constanza Fuentes Landaeta, investigadora independiente

La cumbia chilena es un estilo de música popularailable y de carácter festivo. Su nacimiento se gesta en Chile luego de la formación de agrupaciones musicales que interpretaban ritmos tropicales –guaracha, mambo, chachachá, rumba, conga, etc.-, entre los años 1930 y 1950. Desde esta última década, las orquestas tropicales continuaron su actividad con un repertorio basado en la cumbia. Es así como en la

época de 1960 comienza la transformación y adaptación de canciones populares de música tropical – principalmente de Cuba y Colombia–, a partir del cambio de acentuación del compás y de la minimización de las síncopas; generando un proceso que dio origen a la cumbia chilena.

Dentro de las primeras formaciones de bandas de cumbia chilena destacan Los Vikings 5, agrupación fundada en 1969, permaneciendo vigentes hasta el día de hoy. Su formación instrumental se caracteriza por omitir la sección de vientos heredada de la música tropical –trompetas, trombones y/o saxofones– reemplazándola por una guitarra eléctrica que incorpora una cápsula de eco, generando un efecto espacioso y dilatado. Además, este tipo de cumbia presenta múltiples sonidos vocales en el transcurso de cada canción, que forman parte de la invitación a participar en el baile.

Luego de una extensa búsqueda de material bibliográfico, solo se encontraron estudios socio-históricos acerca de la cumbia chilena, y escasas teorizaciones musicales y/o análisis que permitan entender y conocer de forma gráfica la ejecución e interpretación de este estilo de música.

Es así como surgen las siguientes preguntas de investigación: ¿De qué manera es posible generar partituras de la cumbia de cumbia chilena?, ¿De qué forma se pueden recoger elementos teóricos musicales? Y ¿Es posible realizar un análisis musical de la cumbia chilena?

Para responder dichas interrogantes se propone como objetivo principal generar partituras por medio del lenguaje musical de notación occidental, que permitan entender la cumbia chilena al mundo académico de tradición docta. Esta investigación se fundamentará a través de la transcripción de 8 canciones del disco “Lo mejor de Los Vikings 5” (1991).

Conjuntamente, se pretende lograr objetivos específicos, como, por ejemplo, recoger los aspectos musicales audibles más significativos a través de las 8 canciones seleccionadas del disco “Lo mejor de Los Vikings 5”, y de esta forma adaptar elementos gráficos o simbologías que permitan comprender la manera de interpretación de cumbia chilena, por medio de la transcripción de las canciones seleccionadas. Por último, se realizará un breve análisis musical de este estilo de música a partir de las transcripciones realizadas.

Esta investigación corresponde al Trabajo Final de Máster, para optar al título de Máster en Musicología, Educación Musical e Interpretación de la Música Antigua de la Universidad Autónoma de Barcelona, presentado en Julio de 2019.

El archivo de radio Cutivalú: un repositorio de música popular inédito en el norte del Perú y su papel en la formación de la cumbia sanjuanera

Fernando Arturo Ríos Correa, Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Muchas variantes de cumbias del Perú contemporáneo, si bien contienen elementos de las viejas cumbias producidas en vinilo, tienen orígenes más bien ligados a contextos y tecnologías de las décadas de 1980 y 1990. Un caso es la cumbia sanjuanera, inspirada en la cumbia de la costa norte y el sanjuanito ecuatoriano, cuyas primeras producciones se lograron cuando el casete abrió la posibilidad de grabar a músicos campesinos.

Aquí expongo el caso de Cutivalú, una radio jesuita que tuvo un público concentrado en las provincias piuranas de Ayabaca, Huancabamba y Morropón. Este medio motivó a que, desde mediados de 1980, músicos rurales, a través de la económica grabación en casetes, buscaran crear álbumes para que sean reproducidos en esta emisora. En el camino añadieron instrumentos tropicales y crearon una variante local, popular actualmente, cuyos registros conserva Cutivalú en un repositorio inédito. Son copias de tirajes menores, que fueron dejadas en la radio, a la espera de su reproducción.

Hay dos tópicos que atraviesan esta investigación: tecnologías en patrimonio sonoro y radios comunitarias. Pese a su anonimato, el repositorio referido forma parte del patrimonio sonoro del Perú, entendiendo que esta definición incluye no solo sonidos, sino también tecnologías y materialidades de soporte (Núñez, 2018). Sin embargo, el casete ha sufrido un veloz proceso de desatención pública. Kingsbury (2006) reflexiona sobre la pérdida de importancia del analógico, en detrimento de lo digital, y más aún cuando dejaron de producirse cintas y equipos de reproducción. Esto aceleró la precarización del formato y su conservación para investigadores.

Respecto a radios comunitarias, textos como el de Vigil (1995) señalan que estas no se caracterizan por la cantidad de personas ni el lugar de llegada, sino por los grupos de interés abordados. Proyectos como Cutivalú no tenían problemas en sentirse comunitarios en espacios como el campesinado regional, pese a encontrarse instalado en una zona residencial de Piura. Además, para comprenderse su éxito debe tomarse en cuenta el boom de cooperaciones internacionales que financiaban medios comunitarios, y la promesa del casete como soporte barato.

La investigación resalta la importancia de identificar y conservar el patrimonio musical producido con la popularización del casete. Un patrimonio en peligro de extinción, que puede motivar a que muchas grabaciones de las agrupaciones musicales de espacios marginalizados del país desaparezcan sin dejar rastro de sus trayectorias formativas.

En mayo de 2018, gracias al apoyo del Instituto de Etnomusicología PUCP y el Instituto Teleeducativo Los Tallanes, tuve acceso a este repositorio, que conserva producciones editadas desde al menos 1965, con música nacional, regional, internacional y producción propia. Por tres semanas pude utilizar sus instalaciones para concentrarme en una sección específica: la música popular regional de los 1980 / 1990, con énfasis en la producción tropical campesina, material que pude digitalizar gracias al apoyo del personal de la radio.

Los permisos se obtuvieron con la condición de que los resultados se socialicen, y que su discusión sirva para mejorar la gestión y puesta en valor del patrimonio sonoro. Esta exposición es parte del proceso.

Simposio 3: Música Popular & Política

Coordinadores: Adalberto Paranhos e Antonio Maurício Dias da Costa

Sesión I: A música de negros e os negros na música

Hattie Carroll e as vozes que ecoaram seu nome: análise de enquadramento a partir das narrativas de Bob Dylan e do jornal The New York Times

Sofia Mello Lungui, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Ao longo da história, muitas notícias ou acontecimentos relevantes serviram como objeto para a construção de narrativas musicais. Diversos compositores se utilizaram desse recurso para obter inspiração. Bob Dylan é um deles. Controverso e polêmico, o artista estadunidense negou inúmeras vezes ter tentado transmitir mensagens por meio de suas letras. Em contrapartida, na primeira fase de sua carreira, no começo da década de 1960, notícias sobre crimes de ódio contra afro-americanos e episódios de intolerância racial nos Estados Unidos foram objetos de suas composições.

Entre essas canções de protesto de Dylan, *The Lonesome Death of Hattie Carroll* (1964) foi uma das mais marcantes e simbólicas do repertório, especialmente no que tange o movimento pelos direitos civis. A luta dos afro-americanos, deflagrada formalmente na década de 1950, teve como elemento central a presença da cultura – sobretudo, da música (REED). O movimento foi permeado pelo entrelaçamento da política com a música popular, fosse pela inserção dos artistas engajados à época, fosse pelos próprios militantes, que empregaram as canções não somente como ferramenta, mas como estratégia para a luta. A interpenetração entre a contracultura e o movimento pelos direitos civis também justificam essa relação.

Lançada em 1964, no álbum *The Times They Are a-Changin'*, a canção *The Lonesome Death of Hattie Carroll* possui como tema um acontecimento real, cujo desfecho é trágico e revoltante – uma história digna de figurar em uma balada. Trata-se do assassinato de uma garçonete negra, em Baltimore (Maryland), cometido por William Zantzinger em 8 de fevereiro de 1963. O agricultor branco, que matou Carroll a golpes de bengala, recebeu uma pena de seis meses pelo crime. A garçonete faleceu algumas horas após a agressão, por conta de uma hemorragia cerebral em decorrência dos golpes.

Este trabalho se propõe à investigação das relações entre a canção de Bob Dylan e a notícia do *The New York Times* a respeito do caso Hattie Carroll, que serviu como inspiração para o artista. Primeiramente, esperamos averiguar se ocorreu processo de enquadramento do caso a partir da análise da notícia do veículo em questão, além de entender como se deu esse fenômeno, se confirmado. Em segundo lugar, buscamos analisar o envolvimento de Dylan no enquadramento do fato, tentando responder a seguinte pergunta: o artista potencializou o processo de enquadramento constatado? Por último, faremos um mapeamento dos possíveis efeitos do enquadramento do caso Hattie Carroll exercidos sobre o movimento pelos direitos civis. A Teoria do Enquadramento será abordada sob os conceitos de Entman e Goffman.

Acredita-se que, ao dar visibilidade à tragédia e à impunidade do autor do crime, tanto o *The New York Times* como Bob Dylan atuaram como propagadores do acontecimento – o que é significativo, levando-se em conta o contexto sociopolítico dos anos 1960. Neste estudo, entretanto, o que mais interessa é a forma como esse destaque foi dado por ambos os emissores – Dylan e o jornal. Para Entman, enquadrar significa “selecionar alguns aspectos de uma realidade percebida e torná-los mais salientes em um texto

comunicativo". O mesmo vale para o que deixa de ser dito: se em um texto determinada informação é destacada, outros dados acabam sendo omitidos ou minimizados. Bob Dylan, por exemplo, não revela na canção que Carroll era negra. Mesmo assim, a música se tornou **importante** símbolo da luta pelos direitos civis. Portanto, faz-se necessária a análise dos conteúdos, de modo a identificar as formas como o enquadramento se manifesta, caso confirmado.

Resistência e afropolitanismo na cultura picotera

Stéfanis Silveira Caiaffo, Unifesp/Brasil

No Caribe colombiano, especialmente nas cidades litorâneas de Barranquilla e Cartagena, surgem e se desenvolvem desde meados do século XX tanto a cultura picotera quanto a champeta criolla. Trata-se da cultura dos sistemas de som da região, onde picó é o nome dado aos inúmeros grupos organizados que promovem bailes de verbena, bailes populares e de caráter comunitário usualmente organizados nas periferias da cidade. Com caixas de som de alta potência e definição, decorações multicoloridas e com estilo característico, com nomes próprios, reputações musicais, placas e vinhetas, cada um dos picós é um universo em particular. Juntos, porém, formam uma sólida cultura periférica no Caribe colombiano e têm lugar fundamental na história das culturas negras da região. É neste universo que também se desenvolve a chamada champeta criolla, gênero musical que é entendido aqui como uma recriação local das estéticas musicais que chegavam à região nos discos que alimentavam os picós e que traziam especialmente repertórios do Caribe e da África.

Esta comunicação apresenta reflexões em curso ao colocar as histórias cruzadas da cultura picotera e da champeta criolla em diálogo com construções presentes na ideia de Atlântico Negro de Paul Gilroy, na ideia de crioulização trazida por Édouard Glissant, nas reflexões de Achille Mbembe acerca do caráter afropolitano da diáspora africana e também nas discussões que Franz Fanon nos traz sobre a explosão corporal do baile como canal de projeção da vida do Outro histórico da modernidade. Além disso, vale-se de experiências cartográficas levadas a cabo nas cidades de Barranquilla e Cartagena entre os anos de 2015 e 2019. Tais construções nos permitirão problematizar a hibridização entre dispositivos musicais e dispositivos políticos nos processos de resistência inerentes ao mundo atlântico, especialmente em contextos americanos. Aqui, a ideia de hibridização faz referência ao pensamento de Bruno Latour e a ideia de dispositivo nos remete ao pensamento de Michel Foucault. Esta comunicação, portanto, pode (1) problematizar o lugar dos dispositivos musicais tanto na narrativa global quanto na narrativa regional da diáspora africana, pode (2) explorar a função tática dos rastros/resíduos das culturas africanas no continente americano e com isso problematizar a crioulização em face ao discurso da tradição ao largo da modernidade, pode (3) atribuir um caráter afropolitano para as culturas negras do Caribe colombiano em função de suas intercessões temporãs e permanentes com outros repertórios e culturas caribenhas e/ou transatlânticas, e pode (4) problematizar o lugar do gesto e da dança que, somados à música, têm no contexto da diáspora negra uma importância equivalente ao discurso sistematizado nas sociedades ocidentais modernas. Além disso, pode e pretende (5) problematizar o baile de verbena desde um ponto

de visto político. O baile é entendido aqui como o lugar onde o corpo sobrepassa o signo e a representação na construção festiva imediata da comunidade que há ou da comunidade por vir: performance comum, impregnada de presença e que produz laço em ato. Defende-se que o baile de verbena aparece nas culturas negras do Caribe colombiano como uma das atualizações do fato político.

Sesión II: Entre o nacional, o estrangeiro e o latino-americano

Batalhas culturais: o jazz na mira do nacionalismo musical (Brasil, anos 1910-1960)

Adalberto Paranhos, Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

É comum estabelecer-se uma associação imediata entre a propalada “influência do jazz” e a emergência e consolidação da Bossa Nova. Afinal, como reconhecem muitos pesquisadores, jamais a música popular brasileira ocupou o centro de tantas discussões no campo cultural, no Brasil, como nos efervescentes anos 1960. Sem pretender negar o óbvio, esta comunicação, no entanto, empreende uma viagem de volta no tempo e busca documentar, de forma analítica, como as lutas de representações travadas entre setores que cultuavam a tradição e a brasilidade e outros que se apresentavam como modernizantes antecederem em muito aquela época. Para tanto, retrocede ao período pós-Primeira Guerra Mundial a fim de flagrar a eclosão das jazz-bands, que na “era do jazz”, nos anos 1920, estenderam seu raio de alcance a diferentes pontos do país, incluindo cidades interioranas.

Em sua marcha ascendente, a penetração dos procedimentos musicais norte-americanos prosseguiu, especialmente na década de 1930, num momento em que o fox-trot se converteu no gênero de música estrangeira mais gravado no Brasil. Na esteira desse fenômeno, esta exposição objetiva capturar as reações ao que foi entendido como um processo de desnacionalização da música popular brasileira, que culminaria com a preparação de terreno para a “desfiguração” do samba “autêntico” promovida pelo samba-canção e pela Bossa Nova.

As fontes mobilizadas para levar adiante a pesquisa são, em primeiro lugar, os registros fonográficos que documentam essa história, acompanhados de material diverso produzido por críticos e jornalistas, entre os quais aqueles que escreveram na Revista da Música Popular, que atuou como um espaço de consagração, de caráter nacionalista, de uma espécie de folclore urbano calcado principalmente no samba e no choro. Já a fundamentação teórica da análise a ser desenvolvida se ancora, fundamentalmente, nas contribuições advindas da História Cultural.

Parte-se do pressuposto de que nação e nacionalismo, em determinadas circunstâncias históricas, como que se dão as mãos, a ponto de embalarem o que Homi Babba designa como “narrativas pedagógicas da nação”. Nesse contexto, historicamente, é possível captar, em múltiplas situações, os nexos profundos que enlaçaram igualmente a música e o nacionalismo. Nisso se detiveram tanto historiadores quanto musicólogos. No primeiro caso, por exemplo, Tim Blanning começa por apontar a associação, muito recuada no tempo, entre as artes marciais e a música. No segundo, ao pensar o nacionalismo musical,

sobretudo a partir da impulsão estatal, Julio Mendívil frisa que “la música ha sido y sigue siendo un espacio predilecto para impulsar y difundir discursos nacionalistas” e emenda que “los nacionalismos requieren siempre de uma amenaza ‘foránea’”. Nessa perspectiva, aliás, a presença do “outro” é, a rigor, indispensável para a constituição da identidade nacional, definindo os termos básicos de uma contradição que se alimenta da unidade dos contrários própria da “dialética do nacionalismo”. Por isso, o que me interessa ressaltar, acima de tudo, é que, ao colocar o jazz, de modo geral, sob sua alça de mira, as batalhas culturais desfechadas contra ele tiveram como fim transformar o “outro” no bode expiatório de afirmação de um certo nacionalismo musical.

Sesión III: Sobre ditaduras e sexualidades alternativas

“Yo prefiero el caos”: uma crônica del movimiento estudiantil en la dictadura chilena, en la obra musical de Mauricio Rodolés

Víctor Navarro Pinto, investigador independiente

En su libro *Ruidos*, el pensador francés Jacques Attali nos habla del rol del músico como anunciador de un tiempo futuro, y de cómo su trabajo es percibido indistintamente por el poder como una forma de alienación utilitaria y una amenaza al orden establecido. Por su parte el historiador Carlo Ginzburg nos anima a mirar las fuentes culturales fijándonos en los aspectos desplazados por el discurso hegemónico de la gran historia, contemplando los indicios marginales y aparentemente triviales que ellas evidencian, para construir una micro historia que ponga en relevancia al sujeto social popular y dé nuevas significaciones y horizontes de comprensión a los hechos del devenir temporal y político. En ese sentido muchas de las manifestaciones periféricas de la cultura popular podrían ser vistas en una dimensión tanto contracultural (Stuart Hall), como contrahegemónica, en la dialéctica de resistencia y de lucha de los pueblos por la hegemonía (Szurmuk).

En los bordes de la escena musical chilena de los años 80 se encuentra la canción “Química” (1990), del cantautor Mauricio Redolés, en la que este da cuenta de la situación de lucha de los estudiantes secundarios durante la última dictadura cívico militar chilena, describiendo las dinámicas de represión sufridas y las acciones de resistencia emprendidas por estos para enfrentar al régimen. La canción se hace parte del movimiento estudiantil de la época, con un discurso que funciona como una narración vivencial del momento, y que en su coro plantea la frase “yo prefiero el caos a esta realidad tan charcha” (tan inservible), como una declaración de principios que rechaza el sentido de realidad construido por la dictadura y modula la valoración del caos, proponiéndolo como una alternativa contracultural frente al orden hegemónico establecido, en la línea de la recuperación del rol contrahegemónico original del rock, acaecido en Latinoamérica (González). Situada en un momento de inflexión política, en vistas de una anhelada democratización del país, la canción quedó guardada en el recuerdo de los actores de esa época, constituyéndose en parte del reservorio de fuentes históricas que nos ayudan a articular la memoria del periodo autoritario. Con el actual estallido social de octubre de 2019, la frase del coro de “Química” apareció

en algunos rayados callejeros en la ciudad de Santiago, reactivando su propuesta sobre el caos y su cuestionamiento de la realidad hegemónica, a treinta años de haber sido formulada. En esta comunicación utilizaré esta canción como fuente para realizar una microhistoria (Arostegui; Musri), que nos permita relevar a los actores de la resistencia a la dictadura militar descritos en ella, observar microscópicamente los indicios que ella nos entrega y sus significaciones culturales, e indagar como esta pieza puede ser entendida a un tiempo como una crónica de su época y como anticipación de la realidad actual en Chile, esperando contribuir de esta forma a los debates sobre música popular e historia cultural en Latinoamérica.

“Tá boa, santa?” *Em cena os Dzi Croquettes: corpos, músicas e imagens do Brasil dos anos 1970*

Kátia Paranhos, Universidade Federal de Uberlândia (UFU/Brasil) /CNPq/Fapemig

Durante as décadas de 1960 e 1970, o teatro brasileiro frequentemente se organizou sob o formato de espetáculo cantado para responder, de modo crítico, ao regime militar instaurado em 1964. As soluções estéticas mobilizadas nessas peças reeditaram as práticas nacionais da farsa e do teatro de revista, assimilaram influências estrangeiras (como dos alemães Erwin Piscator e Bertolt Brecht e do musical americano) e, acima de tudo, afirmaram caminhos artísticos originais, capazes de envolver o público. Os textos musicais registraram instantes históricos, ao mesmo tempo em que fixaram tendências que transcenderam aquela conjuntura específica e deixaram lições estéticas às quais se pode voltar hoje. As estratégias épicas, isto é, as narrativas (por exemplo, a maneira de a música se inserir no enredo) e os diálogos em verso estão entre essas lições.

Em sintonia com tais práticas, este trabalho visa abordar a importância política do grupo Dzi Croquettes, criado em 1972 por atores/bailarinos que se tornaram referência da contracultura ao confrontarem a ditadura usando a ironia e a irreverência. Eles revolucionaram os palcos com seus espetáculos andróginos que guardavam semelhanças com a companhia norte-americana The cockettes, famosa pelo visual psicodélico. O escracho era uma das marcas dos Dzi Croquettes: desobedientes e debochados com *performances* de homens com barba cultivada e pernas cabeludas, que contrastavam com sapatos de salto alto, visual exuberante, maquiagem pesada, figurinos ousados e trajes femininos. Seus integrantes, 13 homens, vestiam-se, atuavam, falavam e dançavam como mulher. São homens? São mulheres? São gays? O que são esses rapazes? Ao que eles respondiam nas montagens: “Nem homem, nem mulher: gente”. Prenúncio do que hoje se designa “agênero”?

Em diferentes momentos, a *troupe* mobilizou linguagens do teatro, do cabaré, dos *shows* da Broadway, do improviso cênico, da mímica, da dança. Os temas abordados seguiam a linha do deboche das situações do cotidiano, das frases e situações de duplo sentido e principalmente da crítica e desconstrução da família, da Igreja e do Estado. Apesar disso, o próprio grupo se considerava uma “família”, e os nomes de palco de suas personagens demonstram isso: o pai, a mãe, as tias, as filhas, as sobrinhas, a empregada.

Examinar a trajetória dos Dzi Croquettes equivale a revisitar, de certa forma, o momento vivido no Brasil: seus espetáculos denunciam e subvertem enquanto nos possibilitam uma aproximação com estilos

narrativos diferenciados de representação do poder institucionalizado. Delineia-se, assim, uma experiência artística que mesclava, sem dúvida alguma, comportamento, existência, sexualidade(s) e criação estética. Nessa esteira, focalizo de que maneira a utilização do discurso musical afeta o espectador não só por meio dos parâmetros sonoros, mas igualmente pela sua capacidade de sugerir imagens e de inventar espaços e lugares ao criar figurações cênico-dramáticas. A propósito, acrescenta-se que a música sempre foi uma referência fundamental no trabalho de diferentes grupos teatrais (como o Arena e o Opinião), dramaturgos e diretores (como Augusto Boal e João das Neves). Daí a pertinência da discussão que envolve o contraponto entre as linguagens musicais e plásticas na composição da polifonia intrínseca do seu teatro.

***“Se me calam é porque de alguma forma minha voz assusta”*: a potência política na performance musical e o cancelamento da participação da Linn da Quebrada na parada LGBTQI+ de João Pessoa/PB**

Morena Melo Dias, Livia Maria Pereira e Mário A. O. M. Rolin, Universidade Federal de Pernambuco
“Eu acho que não é esse tipo de argumento que a gente quer botar na parada. [...] A gente não precisa tanto [...] descer o nível pras pessoas entenderem que a gente tá ali como resistência”. As declarações, ditas pela drag Queen e organizador da Parada LGBTQI+ de João Pessoa (Paraíba), Mermaid, foram usadas para justificar o cancelamento da participação da cantora travesti Linn da Quebrada no evento.

O cancelamento, considerado pela equipe de Linn como uma “censura”, nos permite pensar sobre as variadas formas de “resistência” que têm sido performadas e pautadas recentemente no Brasil, seja pelas paradas LGBTQI+, por determinados artistas LGBTQI+ de música pop, e especificamente pela própria Linn. O caso também evidencia a exclusão de pessoas transsexuais ou travestis nas pautas políticas e de visibilidade do movimento LGBTQI+ brasileiro, algo preocupante tendo em vista a liderança do Brasil no ranking de assassinatos de pessoas transsexuais no mundo.

Linn da Quebrada, vinda da periferia de São Paulo, se define como “artista multimídia, performer, cantora e terrorista de gênero”. Apesar dela se referir nessa frase à identidade de gênero, Linn também pode ser lida como uma terrorista do gênero musical funk, frequentemente marcado por comportamentos ou canções que reproduzem o machismo estrutural presente na sociedade brasileira.

Nesse sentido, pensamos ser potente o aparecimento de Linn como o que Butler denomina “corpo abjeto” no funk ou até dentro da comunidade LGBTQI+. Ao invés de “manter o nível” para ser entendida como fazendo “resistência” dentro de certos padrões estabelecidos, a estética de Linn é marcada por vários enfrentamentos do que Butler intitula “precariedades” distintas, tanto as que afetam corpos negros e periféricos quanto as que atingem corpos travestis, em uma performance que atua borrando fronteiras de gênero.

Por isso, é possível ler Linn como política considerando que a arte seria política quando pode oferecer novas e mais igualitárias funções aos corpos, configurações do que é perceptível, cenas de aparecimento dos corpos e formas de individualidade, como defende Rancière. A exclusão de Linn da programação de um evento que reúne corpos LGBTQI+ em espaços públicos para reivindicar igualdade de direitos e

respeito perante a sociedade aponta para um policiamento realizado pela parada (ligado a um policiamento da comunidade LGBTQI+), entendendo “policiamento” na concepção de Rancière, ou seja, como uma distribuição de forma supostamente igualitária que corpos podem ou não aparecer, falar, ou ter sua palavra reconhecida como discurso nesse espaço.

Considerando Linn como afetada pela “virada ética” apontada por Rancière como tendo marcado a política e a estética, e mais especificamente como propagadora do que Rocha e Neves chamaram de “ética preta”, acreditamos que suas performances podem ser bases para enfrentarmos teoricamente tanto Rancière (que exclui a possibilidade da política aparecer em obras afetadas por essa virada) quanto a própria Linn e o movimento LGBTQI+, considerando que as obras de arte não têm um caráter político único e fixo, tendo seus significados produzidos dinamicamente através de interações diversas.

Sesión IV: A música popular no espaço público

A Praia da Estação e novo carnaval de rua de Belo Horizonte: ocupação do espaço público e ensino informal de música como forma de resistência e luta política

Estêvão Amaro dos Reis, Universidade Estadual de Campinas/Fapesp

Reconhecendo as práticas musicais coletivas como ambientes interativos e espaços de socialização, este trabalho procura identificar as transformações, mediadas pela música e pelo ensino coletivo de música no espaço público, praticado pelos blocos carnavalescos ligados ao movimento Praia da Estação, que incidem diretamente na localidade em que suas práticas estão inseridas.

O movimento que deu origem ao atual Carnaval de Rua de Belo Horizonte remete o movimento autodenominado de a “nova música mineira”, movimento diretamente ligado a dois eventos ocorridos no início dos anos 2000, o projeto Reciclo Geral e o lançamento do disco A Outra Cidade.

A “nova música mineira” engloba grupos de músicos jovens, com educação formal e informal em música, que se reúnem e atuam de forma colaborativa para a viabilização de projetos de interesse coletivo. Esse novo fenômeno musical ocorre meio século depois de Belo Horizonte ficar conhecida por ter projetado ao mundo o movimento musical “Clube da Esquina”.

As ações desenvolvidas naquele momento, desbocaram na Praia da Estação (2010), considerado o embrião do novo carnaval de rua de Belo Horizonte, que surge como reação a um decreto municipal que proibia a realização de eventos nas praças da cidade. Assim, o carnaval de rua de Belo Horizonte nasce como a forma de resistência e luta política, cujas práticas musicais estão voltadas para a discussão de políticas de urbanização e democratização dos espaços públicos da cidade. Entre os objetivos dos músicos e dos blocos carnavalescos ligados a Praia da Estação encontra-se a busca pela autonomia em relação aos meios convencionais de produção artística, a divulgação do repertório autoral e a ocupação dos espaços públicos da cidade, em busca da construção de uma nova localidade que atenda de maneira mais ampla o interesse musical dessa nova geração de músicos e, por extensão, dos demais habitantes de Belo Horizonte.

Acompanhando o pensamento de Blacking, entendemos que o ser humano é capaz de organizar os sons e com isso produzir o que chamados de música. Autores como Blacking, Seeger, Menezes Bastos demonstram como o fazer musical tem potencial para criar contextos propícios para as ações coletivas. Compreendendo a localidade como um espaço físico real, dotado de materialidade, Finnegan cunha o conceito de trilhas musicais para análise de práticas musicais encontradas na cidade inglesa de Milton Keynes. Tais trilhas indicam trajetórias e caminhos que podem ser seguidos pelos detentores de uma prática musical comum. Elas se reproduzem e se refazem continuamente, tomando as formas negociadas coletivamente por aqueles que estejam transitando por essas trilhas. Small amplia esse horizonte e propõe o termo *musicar* (tradução de *musicking*) para se referir a qualquer forma de envolvimento com a música. Massey, por sua vez, assinala que as localidades são contextos dinâmicos, com conexões que se renovam permanentemente na medida em que interagem com outras localidades, pessoas e práticas.

A análise terá como suporte teórico os conceitos de Finnegan, Small, Turino e Wenger. Esta pesquisa integra o projeto Temático 'Musicar Local – Novas trilhas para a Etnomusicologia' – FAPESP/UNICAMP/USP.

Venezuela: el sonido de la protesta

Mariantonia Palacios, Universidad Central de Venezuela, Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín
La música, como reflejo y retrato de una época, ha estado necesariamente vinculada a los procesos políticos de su tiempo. Esta relación ha sido compleja y variada, llena de matices y vertientes, aunque sin duda, en situaciones sociales significantes, la producción de expresiones musicales se intensifica. Este trabajo busca describir y analizar esta simbiosis en un caso particular: las protestas masivas que tuvieron lugar en Venezuela en 2014, 2017 y 2019, eventos donde la música estuvo presente de forma contundente, con voz fuerte y poderosa. A partir del abordaje del heterogéneo material documental que ofrecen las Redes Sociales, estudiaremos el papel que jugó la música como elemento unificador de entidades tribales y como emblema de la resistencia activa gracias a su capacidad de representar el sentir de grupos o comunidades, más que de individuos aislados.

¿Jugó la música un papel como elemento cohesionador durante las protestas? Si entendemos la cultura como el mecanismo a través del cual los individuos, las comunidades y las naciones se definen a sí mismos, y que por medio de ella se desarrolla el sentido de identidad grupal (McNair en Rish), tendremos un punto de partida para intentar contestar esta pregunta, ya que la cohesión social implica la relación entre actores y valores compartidos, y que esta conectividad se hace a través del sentido de pertenencia.

¿Tuvo la música en las protestas esa capacidad de dar identidad a un grupo? Para dar respuesta a esta pregunta partiremos del concepto de identidad desarrollado por Amin Maalouf, en el que establece que la identidad de una persona está constituida por infinidad de elementos que no se limitan a los que figuran en los registros oficiales, sino que involucra a una comunidad de personas con las mismas pasiones o preferencias, o que se enfrentan a los mismos problemas.

Hemos dicho que nuestra investigación partirá de la revisión y documentación a partir de Internet con todas sus opciones. Esto se debe a que, en nuestro caso particular, la Web ha sido la fuente más prolija de información con relación a este fenómeno por dos razones. La primera es que este espacio brinda la posibilidad de seguir los sucesos en pleno desarrollo. Y la segunda razón es que en Venezuela ha habido un cierre sistemático de medios de comunicación impresos y radioeléctricos por parte del régimen, lo que lo ha dejado prácticamente sin prensa libre e independiente, tal como lo declara el informe de ACNUR de 2019. De allí que estemos utilizando como metodología de investigación la etnografía digital o netnografía, apoyada en las Redes Sociales.

¿Cómo sonaron las marchas? ¿Qué músicas lograron erigirse como representativas de la protesta urbana? ¿Desde el cacerolazo hasta el joropo, es posible describir el paisaje sonoro de las marchas de protesta? ¿Es la música capaz de transmitir un mensaje político? ¿Qué compositores se hicieron eco de protesta social? Estas son algunas de las preguntas que intentaremos responder a partir de este trabajo exploratorio.

Musicistas do/no espaço público e seu papel na formação de cidadãos

Catalina Gutiérrez Peláez, Mestrado em Etnomusicologia, PPGMUS/ UFBA

Os espaços públicos são frequentados por muitas pessoas e são usados por elas de diversas maneiras, assim também são potenciais cenários para as mais variadas ações artísticas, entre eles a música, seja esta local, internacional, popular, erudita, instrumental, vocal, individual ou em grupos; inevitavelmente ela chega aos ouvidos de todas as pessoas que passam ou ficam por ali. Levando em conta a importância que estes espaços tem na formação dos valores da convivência cidadã, muitos/as artistas aproveitam estes espaços não só como local de trabalho, mas também como espaço de intercâmbio cultural e transformação social. Considero, inclusive, que a música popular em si mesma já carrega um potencial componente transformador ao informar, denunciar e contar histórias reais. Assim, pergunto como essas músicas são percebidas pelos públicos, se e como acontece um possível intercâmbio cultural e, principalmente, quem são esses/as musicistas que atuam no espaço público (incluindo meios de transporte público), quais suas motivações, ferramentas e estratégias, seus repertórios, problemas, suas economias e seu público alvo, entre outros detalhes.

Esta temática tem ganhado mais importância nos últimos anos e já tem sido abordada por vários pesquisadores no mundo como Celso Sousa, Herschmann, Fernandez, Reia, Trotta e Panotin. Também existem canais na web (como StreetMusicMap) e festivais especializados em este tipo de artistas, como o Festival Internacional de Artistas de Rua que acontece cada ano em Salvador/Bahia. Isso significa que esses/as musicistas (e artistas em geral) depois de muitas lutas tem conquistado um lugar de importância reconhecida em algumas sociedades contemporâneas, gerando inclusive mudanças nas políticas e legislações públicas de várias cidades Brasileiras e do mundo para permitir exercitar essas atividades cada vez com maior liberdade e segurança.

Meu interesse é analisar e discutir diferentes aspectos dessa atividade, como as problemáticas e oportunidades que oferecem esses cenários, os aspectos administrativos e legislativos que os/as musicistas tocam com essas atividades nesses espaços, o seu papel na formação dos cidadãos e as reações do público atingido por essas apresentações. Um dos objetivos da pesquisa é chamar atenção a respeito, tanto dos/das musicistas que já ocupam esses espaços, quanto de outros/as musicistas e de artistas de tudo tipo, que ainda não dialogam com estes espaços, e da sociedade em geral.

Para consegui-lo estou realizando uma etnografia interpretativa, incluindo aspectos de uma autoetnografia (já que eu mesma sou musicista do espaço público), procurando compreender a construção da realidade dos/as “musicistas de rua” (segundo Leon A. e Fortin & Goselin), coletando dados por meio de diário de campo, entrevistas, filmagens e gravações com musicistas nas suas apresentações, além de levantamentos e entrevistas com outras pessoas envolvidas (cobradores de ônibus, pessoal administrativo do governo local) e consulta de material bibliográfico. Uma parte das informações está sendo analisada estatisticamente (os dados quantitativos), enquanto uma outra parte será interpretada qualitativamente e/ou editada (os vídeos e gravações das entrevistas e os músicos em ação) para produzir a dissertação e um vídeo documentário com as imagens, sons e informações recolhidas. Nesta comunicação apresento primeiros resultados da pesquisa em fase de conclusão

Sesión V: A música como dispositivo para a ação política & outros acordes

El humor, la poesía y la danza como dispositivos para la acción política en la música carranguera en Colombia.

Jorge Iván Molina Betancur, Universidad de Antioquia

Se podría definir la música carranguera, como la síntesis y la reinterpretación que hace Jorge Velosa y los Carrangueros Raquira desde finales de los años setenta, de la cultura campesina de los departamentos de Boyacá, Cundinamarca y una parte de Santander en la región de los andes centro-orientales de Colombia. Esta colecta de elementos se centra principalmente en la música, pero también esta orientada sobre el patrimonio oral, a través de la poesía, las narraciones, los proverbios y, en general, todo el discurso que expresa el pensamiento y el comportamiento de los habitantes de la región.

La música carranguera, tiene sus elementos germinales con Jorge Velosa en los movimientos estudiantiles de los años setenta en la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá como una música de protesta, de la que posteriormente se desmarca para proclamarse en un tipo de música de identidad regional, que reclama por las causas sociales campesinas, así como la defensa del medio ambiente.

¿De que manera los músicos carrangueros logran constituir su música como un estilo de música popular con una fuerte base campesina? ¿Cómo logran introducir los mismos en sus producciones las reivindicaciones identitarias, sociales y ecológicas sin que eso conlleve a la asimilación de su música con la protesta ideologizada?

La presentación pretende ilustrar cuales fueron los principales dispositivos que permitieron a los músicos carrangueros apoyar sus demandas políticas y sociales desde un lugar completamente diferente al de los movimientos contraculturales y de protesta presentes con gran fuerza en los centros intelectuales y artísticos de Bogotá entre el final de los años sesenta y el principio de los setenta.

Los procedimientos empleados por los músicos carrangueros, se orientaron a la construcción estética de la sonoridad musical y la concepción poética de los textos a partir de la apropiación del habla popular y de la sonoridad propia de las músicas campesinas de la región. El humor, el juego con las palabras y el baile se convierten igualmente en dispositivos que muestran una gran eficacia para anclar lo ideológico a lo formal musical evitando que la música se convierta en un simple medio para hacer pasar un mensaje.

En el caso de la música carranguera, como se pretende mostrar en la presente comunicación, es la música misma y su escenificación, lo que se convierte en un acto de reivindicación de la identidad y en una manifestación de respeto a la vida campesina y al medio ambiente a través del jolgorio y goce suscitado a través del performance musical y las interlocuciones verbales de los músicos. Jorge Velosa es explícito en defender su música como un arte comprometido socialmente y de disfrute. Así lo expresa el compositor en una entrevista a la radio colombiana: “Yo quisiera que este país fuera un país carranguero en el concepto, no necesariamente en el sonido, en lo que yo creo que es lo carranguero: canto, pregón y sueño, pensamiento, palabra y obra. Es un compromiso cotidiano con la vida, es una manera de utilizar el arte, de echar mano del popular como principio de identidad, de gozadera, pero también de transformar una sociedad sin perderla gracia.”

Simposio 4: Música, mediatizaciones y performances. De los medios masivos a las plataformas digitales: el músico multitarea en la música popular latinoamericana contemporánea

Coordinadores: Heloísa de Araújo Duarte Valente, José Luis Fernández, Márcia Ramos de Oliveira

Sesión I: Aproximaciones metodológicas

Música, mediatizaciones y performances. De los medios masivos a las plataformas digitales: el músico multitarea en la música popular latinoamericana contemporánea

José Luis Fernández, Universidad de Buenos Aires – UBACyT - UNTREF

En cada encuentro de la IASPM-AL se van conociendo avances en el estudio de las vidas de lo musical en sus diferentes relaciones con las mediatizaciones. En la medida en que se van desarrollando esas diferentes líneas de investigación alrededor de las mediatizaciones, los puntos de vista de los diferentes investigadores y equipos se especializan y diferencian. En nuestra participación, aprovecharemos la continuidad de trabajo en el Simposio y los nuevos aportes que se anuncian, para revisar las diferentes

unidades de análise que se evidenciam em los caminos de investigación con los que interactuamos. Entendemos como unidades de análise a los diversos sistemas de intercambio discursivo que se producen, por ejemplo, em las plataformas em streaming, entre otros, los de difusión, distribución, producción colaborativa o recomendación. Al proponer como foco la práctica de la unidad de análise, nos veremos obligados a reflexionar sobre el cruce entre objetivos, extensión y metodologías de investigación que producen un material a analizar y diversos procedimientos de trabajo. La propuesta no es revisar el conjunto de posibilidades sino generar un espacio de discusión que incluya el análisis de los diversos intercambios discursivos em plataformas.

Músicos, memórias narradas e memória digital: relato do exercício da pesquisa em plataformas

Márcia Ramos de Oliveira, Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

Esta comunicação pretende apresentar reflexões sobre o exercício da pesquisa envolvendo entrevistas e análise de trajetórias de músicos a partir dos Projetos Guardar Canções (Extensão) e A Presença das Cantoras Portuguesas na Revista do Rádio / Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (Pesquisa), sob minha Coordenação. Busca mobilizar as noções de experiência e memória nesta documentação, a partir de amostragem qualitativa. As categorias destacadas articulam-se a perspectiva ampliada nos campos da história do tempo presente e da musicologia histórica. A documentação consultada e/ou registrada como evidência da pesquisa relaciona-se diretamente a utilização das plataformas digitais nos Projetos mencionados, do que resulta o tema que motiva esta comunicação: a) no caso do Projeto Guardar Canções, a salvaguarda das entrevistas orais realizadas, junto a elaboração do banco de músicas/canções identificadas, vem sendo organizado e disponibilizado em site institucional; b) no caso do Projeto A Presença das Cantoras Portuguesas, tem como acervo de consulta a Coleção da Revista do Rádio, em formato digital, disponibilizada na Hemeroteca Digital/ Biblioteca Nacional.

Para além do formato da documentação acessada e disponibilizada, esta comunicação propõe-se a investigar como parte das memórias acessadas aos músicos (entre homens e mulheres), a contextualização das lembranças evocadas, considerando aspectos como as diferentes atividades laborais desempenhadas, a aptidão musical, o contexto familiar e social no desenvolvimento da atividade, o desempenho profissional e, especialmente, a importância da presença da memória associada a música.

O passado do trabalhador do futuro: multiatividades e trabalhos hiperflexíveis no cotidiano de instrumentistas baianos

Rodrigo Heringer Costa, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Ao músico idealizado e concebido durante o Romantismo ocidental foi concedida autonomia ao exercício do ofício e à manifestação de suas aptidões (ELIAS, 1995; CANCLINI, 2013), sendo ele, concomitante e paradoxalmente, subordinado ao *métier* de concessões a diversos setores da cadeia de produção artística (BECKER, 1982; MENGER, 2014). Em um continuum entre o que Pierre Bourdieu (1996; 2005) denomina campo de produção cultural e campo econômico posiciona-se o músico na contemporaneidade, buscando

conciliações possíveis entre os tipos ideais da estética “pura” e da produção economicamente rentável, denominada pelo autor “arte burguesa”. Das especificidades originadas na busca por tais conciliações, configura-se um ambiente profissional de características muito peculiares com o qual são postos a dialogar com aqueles que buscam na música uma “arte de viver”. Dentre as referidas particularidades para os agentes do campo podemos destacar: (1) a subdivisão e organização do trabalho em investimentos pontuais – frequentemente denominados free-lances (freelas) ou gigs – ou em contratos de curta duração; (2) um mercado de risco e incerteza para seus protagonistas; (3) a dinâmica intermitente de trabalho, que se faz presente à revelia da qualificação da mão-de-obra; (4) o acúmulo de funções e papéis, frequentemente não relacionados à atividade-fim do fazer musical; (5) o acúmulo de trabalhos (ou gigs) concomitantes e distintos, ocasionando em diversificação das fontes de remuneração; (6) a relativização das fronteiras entre trabalho e lazer, bem como aquelas entre trabalho coletivo e individual, aproximando compreensões usualmente abordadas como conflitantes ou antagônicas, tais como a ascese e o prazer, o individualismo e a cooperação; (7) atípica desigualdade na distribuição do capital simbólico e financeiro em um mercado caracterizado como aquele no qual o vencedor leva tudo; (8) ausência ou escassez de mecanismos e políticas garantistas ou de proteção social do trabalhador, tais como seguros, contratos, contribuições previdenciárias, benefícios de alimentação e transporte, entre outros; (9) constante excedente de mão-de-obra e (10) trabalho socialmente compreendido como intrinsecamente vinculado à criação, também permeado pela ideia de talento e “amor” ao ofício (FAULKNER, 1971; KINGSBURY, 1988; ADORNO, 1995; LEVITT, DUBNER e FIANI, 2005; SALGADO, 2005; PACKMAN, 2009, 2011; REQUIÃO, 2010; MENDER, 2005, 2014). A partir de experiências de campo na cidade de Salvador (BA/Brasil), me aproximo de situações de trabalho vivenciadas por musicistas em seu ofício, buscando nestas compreender as reverberações das particularidades supracitadas. Ao partilhar em campo vivências e relatos relacionados direta ou indiretamente à prática profissional, tais como situações de performance, gravação, estudo, entre outras, pude apreender algumas das principais características do trabalho com música no cotidiano de musicistas soteropolitanos com os quais interagi. Em diálogo com os escritos de Pierre-Michel Menger (2005) e com as reflexões em/a partir do campo, concluo que as características do ofício de meus interlocutores os posicionam como personificações possíveis do chamado “profissional do futuro”, tal como este é compreendido no relatório sobre as recentes transformações da natureza do trabalho, desenvolvido pelo Banco Mundial (2019). O profissional inventivo, intrinsecamente motivado, competitivo, móvel, inserido em uma economia de incertezas e, conseqüentemente, de inseguranças, é um modelo que inspira, no presente, o músico enquanto trabalhador – forjado no passado do Romantismo – e o simulacro do “profissional do futuro”, idealizado pelo Banco Mundial.

El músico multitarea y el multi-instrumentista: posibilidades discursivas y performáticas, encuentros y desencuentros

Fernando Mora Ángel, Universidad de Antioquia

Es sabido que el oficio del músico está pasando por un proceso de permanente redefinición. Esto sucede no sólo desde la perspectiva de la labor, que bien puede, como lo afirma Machillot (2018), estar conectada con un proceso de precarización que obliga a la polivalencia, la pruriactividad y la poliactividad, sino desde la óptica de un cambio en los hábitos de producción, escucha, consumo y en las estéticas mismas, que obliga al músico a abordar dimensiones cercanas a su oficio como la interpretación, creación, arreglos y composición, además de otras, quizás más complementarias, como las de la ingeniería de sonido o la producción audiovisual. Más allá de las causas de este fenómeno y de las limitaciones que supone (o incluso imposibilidades de abarcar todo el ciclo productivo como señala Ochoa (2003)), en el seno de esta situación se gesta una nueva clase de músico que al concentrar esas actividades encarna un sinnúmero de nuevas oportunidades discursivas, performáticas y creativas. Se trata de un nuevo tipo de artista e incluso, una nueva clase de virtuoso. Alguien que puede concebir, conceptualizar, crear, interpretar y producir una obra cuyas dimensiones exceden, no sólo el ámbito de la gestualidad musical convencional, sino, en muchos casos, el de la música misma, al involucrar las lógicas de la ingeniería, la música y en muchos casos, los medios audiovisuales. Entre los músicos multitarea existe uno que merece un análisis particular: el multiinstrumentista. Aquel que decide volcar su atención en la ejecución de varios instrumentos (musicales y no musicales). Si bien, esta tradición está conectada, por ejemplo, con los intérpretes de los grupos de música andina (que en una misma obra musical pueden interpretar varios instrumentos), hoy se ha transformado y complementado con las tecnologías digitales, para hacer posible una nueva realidad performática: la utilización de recursos (como máquinas de loop) para multiplicar la presencia de un intérprete sobre el escenario. Este nuevo tipo de músico multitarea y además multiinstrumentista podría considerarse como un ejemplo vivo de los procesos de redefinición que se generan hoy en el mundo de las prácticas sonoras. Una nueva forma de ser músico que permite diferentes relaciones con los mundos del consumo, la escucha, la formación y las economías creativas y que, a su vez, genera nuevas preguntas y retos. Es a este tipo de fenómeno el cuál se pretende interrogar desde la ponencia que aquí se propone: ¿Cómo caracterizar las prácticas, repertorios, performatividades y discursividades de esta nueva manera de ser y expresarse como músico?; ¿Cómo leer la superposición de valores y dimensiones que supone esta nueva forma de expresión?; ¿Cómo interpretar la superposición de las lógicas creativas y algorítmicas inherentes a ella?; ¿Qué nuevas relaciones, encuentros y desencuentros produce este modelo de creación y performance con las comunidades en las cuales se despliega?

Sesión II: Plataformas: circulación, difusión

Música instrumental andina colombiana en busca de escenarios y plataformas de circulación.

Wilson Fernando Luján Zapata, Universidad de Antioquia

En la primera década del siglo XX, y como lo describe Rendón (2009), hasta los años 80 la música instrumental andina colombiana estuvo orientada por la industria discográfica, logrando importantes espacios a nivel nacional e internacional, no obstante, con la entrada de la música “bailable” (caribeña) y los nuevos medios masivos de comunicación, este género colombiano es desplazado y sus actores se ven en la necesidad de generar otros lugares de circulación. Son entonces los festivales como el Mono Núñez en Ginebra – Valle del Cuaca; Festival de Música Andina y Llanera Colombiana Cotrafa en Bello – Antioquia; el Festival del Pasillo en Aguadas - Caldas; entre otros, de la mano con algunas universidades e instituciones en las que se logra incluir la enseñanza de los cordófonos andinos colombianos (triple, guitarra y bandola) donde se le da continuidad y permanencia a estas músicas. Sin embargo, en pleno siglo XXI rodeado de tecnologías que cada vez avanzan de manera avasalladora, ubicando la información a un clic, y en donde las plataformas digitales han generado no solo posibilidades de difusión a nivel global, sino además, regalías para los músicos e intermediarios ¿en qué lugar se ubica las músicas instrumentales andinas colombianas dentro de estos medios? ¿Es de interés para los músicos de este género profundizar en dichas plataformas? En este sentido, se puede señalar el cómo los festivales-concursos y las academias han generado algunos paradigmas que en cierta medida hacen que los intérpretes y compositores de la música de los andes colombianos no se interesen por concebir estrategias de marketing y difusión de sus productos; también es cierto que se ha logrado un desarrollo técnico y virtuosístico en la interpretación y composición de las músicas andinas, pero en el fondo es evidente el discurso por conservar la “pureza” de este género y la “identidad musical nacional”, lo cual en gran medida invisibiliza, dentro de este gremio, las posibilidades que las plataformas digitales y otros espacios ofrecen; generando en este sentido, prohibiciones y/o reprochando propuestas escénicas diversas, fusiones organológicas, rítmicas, armónicas y melódicas que en cierta medida dan cuenta de nuestra realidad latinoamericana, parafraseando a Ospina [2015] nuestra realidad mestiza.

Durante el simposio quiero compartir algunas experiencias y reflexiones en torno a la búsqueda por difundir, circular a nivel nacional e internacional y proponer otras maneras escénicas de presentar y continuar desarrollando las músicas instrumentales andinas colombianas dentro y fuera de los festivales-concursos y las academias. Gracias a esas búsquedas otros colegas nos han preguntado ¿ustedes con su grupo [Trío Picaporte] cómo hacen para movilizarse tanto? y es allí donde aparece el músico multitareas, la autogestión, surgiendo entonces, otros interrogantes y reflexiones a proponer durante el simposio.

Sesión III: Plataformas: modos de escucha

Diversidad y homogeneización en la circulación de música en línea

Oscar Hernández Salgar, Pontificia Universidad Javeriana

Al igual que muchos países de la región, Colombia ingresó a las políticas multiculturalistas en los años noventa, especialmente a través de la Constitución Política de 1991 y la Ley General de Cultura de 1997. En estos y otros referentes, se menciona permanentemente el valor de la diversidad cultural, presentándolo en dos líneas: por un lado, como una “característica esencial” y un “patrimonio común” de la humanidad (UNESCO 2005) y por otro como “uno de los principales motores de desarrollo sostenible” (Ídem). La primera aproximación se presenta como una que valoriza las expresiones culturales tradicionales y minoritarias, mientras la segunda tiende a entender la diversidad cultural como un recurso de explotación, de forma análoga a la relación existente entre biodiversidad y bioeconomía (Rodríguez et al. 2017).

Las apuestas gubernamentales por las Industrias Creativas y Culturales (ICC) o, en el caso de Colombia, por la llamada “Economía naranja” (Duque y Buitrago, 2013), claramente siguen la segunda línea y entienden la diversidad cultural como un factor de competitividad para dar un giro a una economía basada en el conocimiento. Desde esa perspectiva no existe ningún conflicto entre los “contenidos” culturales diversos –que se toman como algo dado- y su (deseable) acceso a mercados amplios a través de diferentes tecnologías. Esto ha llevado a fomentar activamente la inserción de músicas locales en mercados globales a través de plataformas digitales. Sin embargo, desde la investigación musical, y especialmente desde la etnomusicología, es evidente que el sonido musical nunca es un evento aislado y que los cambios en las formas de producción, circulación y apropiación de diferentes músicas modifican su sentido para los grupos humanos que las producen (Carvalho, 1995).

Esto plantea dos extremos en los que, por un lado, se asume a las plataformas como un medio neutro, lleno de posibilidades económicas y culturales, y por otro, se señala con preocupación la homogenización de prácticas y significados musicales a la que inevitablemente conducirían estas formas de circulación. En medio de estos dos extremos quedan los creadores, productores, programadores y distribuidores, que deben negociar directamente la tensión entre valor económico y valor cultural, mientras tratan de vivir de lo que hacen.

El propósito de esta ponencia es ofrecer una serie de reflexiones sobre: 1) la noción de diversidad musical en relación con los discursos sobre diversidad cultural (en qué puede consistir y cómo se puede identificar), 2) los riesgos reales de homogenización que se pueden producir en diferentes formas de contacto de la creación musical con las dinámicas industriales, y 3) el lugar de las comunidades (los seres de carne y hueso) en esta tensión política y económica. Para ello se presentará un análisis de diferentes documentos académicos y de política pública, un análisis de la producción publicada en Spotify bajo las etiquetas “tradicional Colombia” y “folclor Colombia” y los resultados de una serie de entrevistas a creadores y productores musicales.

Entre playlists, espaços e embates: O uso de playlists recomendadas em espaços públicos e os conflitos cotidianos da escuta forçada.

Régis Wendel Rabelo Luccas, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ – Brasil

A música e suas materialidades, como marcas culturais, se encontram presentes e integradas à vida cotidiana dos indivíduos da contemporaneidade. Nesse sentido, uma gama de teóricos etnomusicólogos, sociólogos da música e comunicólogos se debruça sobre a problematização das formas de organização da fruição musical no cotidiano urbano e da potencialidade da música em se constituir como dispositivo que atua além do campo sensorial, mas no campo geracional, na dimensão da ordenação social e do coletivo, capaz de subjetivar espaços esteticamente criados e constituir cenários e ambiências que poderão mediar as interações sociais estabelecidas no âmbito da vida cotidiana. (MIDDLETON, 1990; DENORA, 2000; BLACKING, 2007).

Tendo como pano de fundo a conjuntura histórica e social das práticas de escuta e de controle do som, somada à capacidade de agenciamento social (DENORA, 2000) que a escuta intrusiva do som pode causar em espaços de convivência pública, deve-se considerar a música e suas materialidades como atores nas relações construídas a partir da experiência sonora, e da mesma forma na construção de imaginários urbanos.

Ao localizar casos de conflitos e discussões em locais de convívio compartilhado nas cidades brasileiras, causadas pelo volume do som reproduzido nesses espaços e que resultam em modos de violência física e simbólica, o presente trabalho toma a plataforma Spotify como recorte e busca correlacionar a existência e o uso de playlists que remontam, através de seus enunciados, a fruição musical dos usuários a espaços de convívio público como parques, ruas, praias, transportes coletivos; com a capacidade da música em criar espacialidades e ambiências que tencionam as relações cotidianas a nível individual e coletivo.

Tal configuração social insere na discussão sobre música, conflito e violência o papel da cibercultura e dos dispositivos midiáticos digitais na dinâmica dos agrupamentos sociais que, segundo Herschmann (2013), vêm construindo territorialidades, espacialidades que afetam o ritmo e o cotidiano das cidades em diferentes localidades, tais como: ruas, praças, galerias, praias, etc. (HERSCHMANN, 2018, p. 130).

Para tanto, o trabalho propõe o olhar investigativo para os sistemas de recomendação algorítmica por trás de plataformas como o Spotify, a partir da Teoria do Ator-Rede (LATOUR, 2012), e questiona em que medida tais recomendações atuam como actantes em uma rede de associações entre outros atores, humanos ou não-humanos (usuários, consumidores, plataformas, gravadoras, artistas, instituições locais), onde a música atua como ator central de uma rede cujo valor de mercado é medido pela capacidade constante de produzir sentido e experiência em troca de dados. A partir de então, busca-se traçar uma correlação entre o uso das playlists recomendadas com a construção da escuta forçada e os possíveis desdobramentos dessa relação na ocupação dos espaços públicos, sobretudo sob o contexto histórico e cultural dos espaços urbanos latino-americanos.

O trabalho nasce de uma prévia análise metodológica das playlists do Spotify e de seus sistemas classificatórios que faz parte de minha dissertação de mestrado em curso, e visa suscitar debates em torno da potencialidade da música em plataformas em construir experiências, territorialidades e memória.

Qualquer música... pulando faixas... sem anúncios para interromper... Da escuta incessante ao medo do silêncio

Heloísa de A. Duarte Valente, Programa de Pós Graduação em Comunicação / UNIP

O século XXI já surgiu ambientado ao uso das tecnologias digitais para a música mediatizada tecnicamente: quer para a sua produção, quer para a sua escuta. O lançamento do disco em laser, com apenas 12cm de diâmetro, em 1981, no Brasil, somado ao barateamento dos custos de produção que a tecnologia digital propiciou trouxe inúmeras consequências na produção, criação e escuta.

No que diz respeito ao artista, que se utiliza das plataformas para a criação e difusão de suas peças, ampliaram-se as possibilidades de intervenção e controle na produção- até porque, em vários casos, o músico tomou para si tarefas que, em outros tempos, eram de responsabilidade de profissionais específicos, na indústria fonográfica.

No caso da escuta da música em trânsito, o Discman, patenteado pela Sony, em 1984 veio a tomar o lugar do Walkman, para reprodução de fita cassete. Pouco tempo depois, a chamada 'desmaterialização' foi transferindo o meio material para outras mídias: o disco rígido do computador, memórias portáteis (etc.) até se implantar-se nos servidores, que o transferem mediante sinal fornecido pela rede mundial de computadores. Surgem, então, as plataformas de 'streaming', que vêm a retomar, de certa medida, o que o rádio já fazia, em outros tempos: o fornecimento de obras, em parte selecionadas pelo ouvinte; em parte oferecidas pelo provedor de serviços.

Aqui surgem alguns problemas. Primeiramente, os critérios de classificação do conteúdo transferido para tais plataformas. As companhias dominantes, no país Spotify e Deezer, costumam guiar-se por sistemas de recomendação ou pela frequência com que seus clientes fazem uso dos conteúdos, tendo como referência os padrões de gosto, alinhados a um conjunto de repertório recomendações sobre a produção musical desenvolvidas por pessoas (críticos, produtores musicais...) ou algoritmos (lógica técnica). Não raro, os musicólogos não participam de tal processo. Como consequência direta, tais práticas de escuta, direcionadas por tais parâmetros, promovem a ressemantização dos repertórios: Amália Rodrigues torna-se 'latin'; Yves Montand, 'vintage'... Mas sem qualquer vínculo ao *master* que deu origem à primeira gravação que remetam ao histórico da gravação ou quem participou da dela, de algum modo. Outra questão que merece atenção é o fato de que os padrões de compressão acabam por modificar a qualidade da sensibilidade estética. Não menos importante é o estímulo do consumo ininterrupto, sem dar tempo ao silêncio. Esta comunicação pretende explorar algumas das consequências do uso das plataformas de *streaming* na construção da experiência da escuta musical e a relação desta com a formulação de um imaginário na memória da cultura midiática.

Sesión IV: Canción: performances, géneros, matrices

A canção como matriz de uma configuração cultural contemporânea na América Latina

João Vicente Ribas, Universidade de Passo Fundo (UPF)

Trovadores, milongueiros, cantautores, cancionistas. Tais denominações indicam modos de produção musical que convergem em determinados aspectos (GONZÁLEZ, 2011; VILA, 2014; TATIT, 2002). Da Europa para a América Latina, ao longo da história, sedimentou-se um tipo de performance (FRITH, 1998; ZUMTHOR, 2014) que privilegia a matriz da canção: voz, letra e melodia. Desde criações e atuações em contextos de cultura oral até as mediações tecnológicas atuais (MARTÍN-BARBERO, 2015), pode-se identificar determinados artistas que mantêm uma ênfase performática solo e intimista. Sua comunicação centrada na autoria e na materialidade da voz (BARTHES, 1977; ELLIOTT, 2017; VALENTE, 2012) produz uma presença (GUMBRECHT, 2014) que interpela a uma ambiência de proximidade. Compositores de extensa trajetória, como o uruguaio Jorge Drexler e o brasileiro Vitor Ramil compartilham dessa característica. Ademais, produzem canções nas quais falam sobre a experiência no cotidiano, de forma reflexiva. Tensionam e se movimentam entre os vínculos locais e os fluxos globais. Identificamos na produção destes autores a configuração cultural (GRIMSON, 2011) de uma canção latino-americana tributária de sedimentações como a nueva canción e a bossa nova, mas que é contemporânea. Metodologicamente, com a articulação completa do circuito da comunicação (ESCOSTEGUY, 2007) em torno de suas performances, em discos e shows, temos condição de analisar os elementos dessa configuração. A produção personalizada dos cancionistas contemporâneos não indica um retorno aos nacionalismos que marcaram a história do século XX na América Latina, como marca de diferenciação, mas uma localização material e subjetiva no indivíduo, como se fosse mais acessível diretamente, porque tensiona com as mediações regulatórias. Mesmo que estes circulem o mundo, há uma criação de ambiência ligada à veracidade (autenticidade) que interpela à proximidade, reduzindo distâncias. O foco na individualidade, na subjetividade reflexiva, não necessariamente atrela-se à territorialidade, mas à experiência própria. A autoria está no cerne da performance desta canção. As gravações e shows giram em torno da voz do próprio compositor. O elemento autoral manifesta-se também pela configuração da canção enquanto “texto significante”. Conforme o paradigma trovadoresco, os cancionistas dão notícia do acontecer humano, do mais transcendente ao mais cotidiano, agora por diferentes canais. A entoação límpida em primeiro plano procura o ouvinte, como que convocando para um recado particular. Esse comunicar o que é “próprio” também se expressa na produção individualizada, do compositor que canta os versos que escreveu e musicou – o que acarreta um ideal de independência e autonomia criativa. Assim, a canção latino-americana contemporânea cumpre uma função e supre uma lacuna de autonomia e afirmação de uma visão intelectualizada e sensível perante os processos de transformação globais atuais. A canção é o falar por si mesmo, sensibilizando e mobilizando subjetividades que se identificam em torno de uma ideia própria de se movimentar no mundo, desapegada de convenções institucionais, fronteiras e conservadorismos, mas consequente de uma história de desigualdade e afirmação de

diversidades. Com isso, a razão de produção não está na nostalgia ou fixação de sedimentos. Nem no desejo imperativo de romper com o passado. Mas, na constante releitura do tempo presente.

Cantores do rádio, cantores do disco: trânsito entre repertórios e estéticas em dois tempos (1940-50; 1960-70)

Raphael Fernandes Lopes Farias, Universidade Paulista – UNIP/ Centro de Estudos em Música e Mídia – MusiMid

Para pensar a canção das mídias no Brasil, isto é, aquelas cuja composição é planejada para os aparatos de gravação e reprodução e atrelada à lógica do mercado de consumo (VALENTE, 2003), é necessário pontuar dois momentos muito importantes. Primeiro, o rádio como veículo de comunicação hegemônico durante os anos 1940 e 1950, época conhecida como Era do Rádio. Em sua programação, destaca-se uma imensa gama de programas musicais, gerando ídolos, estéticas e todo um cenário midiático em seu entorno, a exemplo, o concurso Rainha do Rádio e a Revista do Rádio. Paralelamente, o mercado fonográfico brasileiro, embora mais antigo, se consolidou à sombra do rádio, e alcançou seu auge nos anos 1960 e 1970 (VICENTE, 2008). Esses dois mercados têm suas histórias entrelaçadas, a despeito de pontuais diferenças mercadológicas, e compartilharam, por exemplo, não só o mesmo mercado consumidor durante algum tempo, mas também os mesmos artistas. Os cantores envolvidos nesse contexto cantavam no rádio e gravavam discos; cantavam em português e em outros idiomas, conforme as necessidades do mercado e o gosto estético vigente. No período marcado pelo rádio, destacam-se gêneros como o bolero, em processos híbridos com o samba-canção brasileiro. Já no domínio dos discos, as canções italianas e francesas se mostram predominantes, simultaneamente ao rock'n'roll. Pretende-se analisar a canção das mídias e sua construção semântica, que se dá a partir de implicações diversas, tais como contexto tecnológico, performance e imaginário que envolve a figura do intérprete. Para tanto, faz-se necessário adotar alguns conceitos fundamentais, como o de performance (ZUMTHOR, 1997; 2014); paisagem sonora (SCHAFER, 2012); a canção como “fato social total” (MARCADET, 2003); e os estudos do imaginário enunciados por Edgar Morin (1969; 2005). Com esse instrumental teórico, será possível analisar como cantoras famosas – tal é o caso de Dalva de Oliveira, Maysa e Dolores Duran – conseguiram transitar entre distintos gêneros e públicos marcando sua presença na paisagem sonora midiática.

Simposio 5: Música e Culturas Juvenis: identidades, alteridades, estéticas, corporalidades

Coordenadores: Simone Luci Pereira, Rose de Melo Rocha. Martín de la Cruz López Moya y Malvina Silba

Sesión I: Música, culturas juveniles y cuestiones de género I

Salsa, juventud y melancolía: elaboraciones de lo femenino y desafinaciones de género

Bibiana Delgado- Ordóñez, Universidad Pedagógica Nacional y Universidad Sergio Arboleda

La salsa ha sido por décadas un género de consumo habitual en Colombia y a la fecha diversas agrupaciones de tradición, y otras nuevas, siguen manteniendo una escena activa en entornos urbanos. Aunque su variedad temática sea considerable, extraña que siga apuntalando modelos de generización no solo binarios sino hipersexualizados, y que además sea muy lenta la incorporación de voces que reconozcan la dinámica de otros tipos de identidad en los entornos sociales públicos. De esta forma, me referiré a la producción de sujetos melancólicos a través de la apropiación que los oyentes realizan de «lo femenino» en canciones salsísticas. Realizaré, entonces, un breve seguimiento a la función de la música en tanto productora de sujeciones a través de las canciones «Triste y vacía» y «El gran varón». Examinaré la estética que comportan los dos temas y desplegaré el problema de lo *queer*, entendido como un término sombrilla que alberga una cantidad no definida de desafinaciones de género.

La apropiación contundente de la salsa por parte de jóvenes universitarios en la Bogotá de los noventa, me ha permitido mostrar la forma en que las canciones del género musical han favorecido la producción de «lo femenino» como algo marginal y precario. Mis cuestionamientos se articulan con la gran pregunta sobre el rol de la música como artefacto que soporta este proceso. De este modo, si la producción de sujetos es posible en la emergencia de los discursos, o en la operatoria de las interpelaciones, y la música es parte del engranaje discursivo histórico, ¿de qué forma la música forma parte de un mecanismo de producción de sujetos adherido al mismo poder que genera los discursos?

De lo anterior se desprenden preguntas específicas que abordan el papel de la estética en el proceso de legitimación heteronormativa de «lo femenino»: ¿De qué forma en la salsa se produce «lo femenino» como victimización de sujetos abandonados? ¿Cómo en la canción salsística se materializan ciertas estéticas melancólicas al elaborar «lo femenino»? Por otra parte, pese a la hipersexualización del género binario en la salsa, ésta no ha podido escapar de las desafinaciones del género; así me pregunto ¿cómo se ha representado en las canciones de la salsa al sujeto *queer*?

Es así que, en la primera parte de esta ponencia, «La música como sujeción», trato el tema de la interpelación musical y destaco un cierto grado de «incompletitud» en el tratamiento de este concepto que, aparentemente, ha reducido la apuesta de Louis Althusser a un efecto unidireccional entre poder y subordinación. En la segunda parte, «Lo femenino y lo melancólico en la estética heteronormativa de la salsa», describo las estéticas melancólicas del género musical invertidas en la construcción de lo femenino. Utilizo un testimonio de apropiación de la canción «Triste y vacía», respaldado en la lectura crítica que Judith Butler realiza a la construcción del género en Freud y la producción del sujeto en Foucault. En la tercera sección, esbozo un apunte crítico a la omisión del mundo **queer** en la salsa, con excepcionales punteos en algunas piezas, y expongo el testimonio de otro oyente con «El gran varón».

Límites y desafíos de las masculinidades en la performance del huayno - caso del cantante Klinton Espinoza

Tony Robles, Universidad Católica del Perú

En esta ponencia se analizará la performance del cantante de huayno Klinton Espinoza (ver fotos en anexo), un joven cantante de este género popular quien demuestra a través del uso de estilos y formas estéticas, así como en la construcción y gestión del cuerpo, nuevas maneras que amplían y caracterizan las representaciones masculinas en el repertorio del huayno. Se examinarán las intersecciones del campo de las masculinidades con las variables de género, raza, etnia y clase; en un marco histórico que sitúa esta performance inserta en procesos migratorios, estimulados por modelos económicos capitalistas que permitieron la aparición de nuevas industrias culturales y productos culturales que fueron creados por sujetos migrantes fragmentados, híbridos y heterogéneos (Cornejo Polar, 1994). Haciendo uso de una metodología multisituada y la creación de parásitos (Marcus, 2001) se buscará estudiar la construcción de la representación en la performance a través de técnicas corporales, diseño del vestuario y la propuesta musical, así como se examinará la circulación y presentación de la performance en los distintos escenarios donde se realiza. Me interesa explorar como la construcción de la representación es utilizada como un dispositivo para crear clasificaciones y jerarquías, pero que, a la vez, permite la aparición de nuevas configuraciones de cuerpos e imaginarios. Este estudio examina los factores que estarían posibilitando cambios en las representaciones masculinas de los nuevos cantantes de huayno, a través de la corporalidad y evidenciarían el desvanecimiento de imaginarios tradicionales de este género musical. La dinámica heterogénea del circuito del huayno estaría gestando en las culturas juveniles, nuevas y creativas maneras de vivir las masculinidades, posibilitando la aparición de cuerpos que pueden auto-representarse y que demuestren el desacato a la rigidez de la normatividad del género.

Preguntas de investigación Pregunta principal: 1. ¿De qué manera la performance del cantante Klinton Espinoza desafía las masculinidades en el repertorio del huayno?

Preguntas secundarias: ¿Cómo se organiza la performance del cantante Klinton Espinoza?

1.1. ¿Cuáles son los contenidos del repertorio de esta performance? 1.2. ¿Cómo se gestiona y prepara el cuerpo del cantante?

2. ¿Cuáles son los escenarios donde se despliega esta performance?

2.2. ¿Qué nuevas masculinidades se están proponiendo?

Objetivos: El Objetivo Principal es Analizar la performance del cantante de huayno Klinton Espinoza para ampliar y caracterizar nuevas masculinidades en el repertorio del huayno. Objetivos secundarios

1. Estudiar la performance del repertorio a través de técnicas corporales, diseño del vestuario y la propuesta musical. 2. Explorar la construcción y gestión del cuerpo e indumentaria del cantante.

3. Examinar los distintos escenarios donde se realiza la performance.

Agressividade simbólica lúdico-erótica, agressividade prática masculina e prazer dançante com o obsceno: algumas dimensões de uma cena musical juvenil periférica expressas em comentários de seu público no facebook

Ledson de Oliveira Chagas, Universidade Federal Fluminense

Parte da produção atual de canções tematizando o sexo (heterossexual) e seu contexto tem suscitado enérgicas reações a algumas vertentes da ampla produção musical periférica juvenil contemporânea. Estendendo uma tradição já antiga (BAKHTIN, 2008; TINHORÃO, 1998), ações institucionais têm sido tomadas por representantes políticos e por órgãos da sociedade civil sobre ou contra produções musicais de gêneros como a cumbia villera, o reggaeton e o dancehall, por exemplo. Diversas pesquisas tem se dedicado, por outro lado, a entender melhor o que está sendo expresso, de maneira mais ampla, através dessa produção musical e das tensões que lhe rodeiam. No contexto brasileiro da Bahia não é diferente. O gênero musical pagode baiano tem sido um exemplo claro desse amplo fenômeno, inclusive, contando com intervenções governamentais como a Lei “AntiBaixaria” (nº 12.573, de 11/04/2012). A situação da sua cena e seu gênero musical proporciona, portanto, um caso muito relevante para o estudo do fenômeno em questão. Nesse sentido, esta comunicação aborda um caso de intervenções de fãs de uma banda baiana central nesse contexto, que expressou sua intenção de “não cantar mais músicas obscenas”. Em resposta a essa postagem de facebook do seu cantor, em 2017, foram feitos 615 comentários a favor e contra o novo direcionamento anunciado pela banda. Como temática geral trabalhada a partir desse caso, me interessa conhecer melhor, através de uma análise qualitativa desses comentários, como o público busca exercer influência nos direcionamentos tomados por uma banda em relação a uma questão envolta em polêmicas. Para esta comunicação, especificamente, interessa apresentar reflexões sobre as seguintes questões: 1) Como os públicos feminino e masculino se manifestaram nesses blocos de comentários contra e a favor e como esse primeiro público foi mencionado por homens e por mulheres que se posicionaram no debate? 2) O que é indicado sobre recepções masculinas e femininas a traços de agressividade presentes em letras da banda? 3) O que é indicado sobre possíveis relações entre, de um lado, agressividade simbólica com função lúdico-erótica em letras e em vocabulário popular e, do outro, agressividade masculina efetivada praticamente, na vida cotidiana? 4) O que é indicado através de possíveis relações entre, de um lado, “obscenidade” e representações pejorativas sobre mulheres em letras e, do outro, ímpetos masculino e feminino à dança e à vivência das festas? 5) O público indica haver ou não limites entre o que ele aceita e o que não aceita na produção da banda e do gênero musical? 6) Quais indícios são expressos sobre a existência de uma “estética da festa” e quais relações ela estabelecerá com a mencionada contenda? O estudo desse amplo fenômeno, em seus diversos casos particulares, proponho, é central ao avanço no entendimento sobre o processamento de corporeidades coletivas e individuais, bem como sobre sua relação com sistemas de valoração estruturais.

Sesión II: Culturas juveniles, música y corporalidades

Danzamedicina ou dos gestos do dançar: imagens invocando escutas no Instagram

Milene Migliano, Universidade Paulista

O objetivo dessa proposição é debater a ausência do acompanhamento de músicas associadas às imagens fotográficas de corpos dançando postadas no perfil do projeto Danza Medicina, como no fragmento da página do Instagram.

Os gestos das danças dos corpos vêm acompanhados de textos que atravessam os posicionamentos das performances. Buscaremos problematizar os modos de comunicação e sociabilidade em transformação por meio das narrativas do perfil DanzaMedicina enquanto parte da “quarta onda do feminismo” (BATISTA, 2014): que pode ser entendida como as lutas contra a opressão masculina articuladas nas redes sociais digitais, movimento iniciado em 2009, a partir da globalização da pauta da marcha das vadias, iniciada em Toronto, e que mobiliza cada vez mais mulheres conectadas em plataformas de compartilhamento, ao redor do mundo.

A pesquisa que ampara esta proposição são os estudos do pós-doutoramento no PPGCOM-ESPM/SP, que buscam analisar criticamente as práticas comunicativas do perfil que em redes sociais digitais tematiza a sororidade, entendendo-as como modos de ascender a uma re(a)apresentação (AMARAL *et al*, 2015) de mulheres, a partir das narrativas compartilhadas pelo perfil DanzaMedicina em suas redes sociais digitais. Nesta re(a)apresentação encontram-se saberes ancestrais de mulheres que resistem diante do sistema capitalista fundado no patriarcado, como histórias, cantigas, músicas, conhecimentos das ervas de alimentação para cura.

Por meio da etnografia digital (HINE, 2015; MILLER, 2016), isto é, pesquisa realizada na potência liminar entre as redes sociais digitais e os espaços de co-presença, desenvolvemos procedimentos metodológicos de apreensão dos fragmentos de narrativas disponibilizados nas plataformas de redes sociais: imagens, sons, textos, tagueamentos e outras marcas que entre as lacunas das plataformas de compartilhamento de registro, possibilitam formar narrativas em luta contra as opressões do patriarcado.

As mudanças nos modos de narrar (BENJAMIN, 2013 [1929]), proporcionadas desde a emergência das então chamadas novas tecnologias de informação e comunicação, vem sendo investigadas de modo a expor a necessidade de se construir um pensamento crítico vigoroso como a busca das expressividades políticas dos movimentos juvenis da atualidade que “mesclam ação política, linguagens estéticas e uma forte base comunicacional e tecnológica” (ROCHA, 2016, p. 32). Nesta proposta nos indagamos como as imagens dos gestos do dançar, das performances da dança, podem acionar regimes de sensorialidades que entram em disputa política por outras re(a)apresentações de corporalidades das mulheres nas redes sociais, mesmo sem a música que anima a dança, compor as postagens.

Para Jean Luc-Nancy, em “À Escuta”, todos os ruídos se fazem importantes na construção dos sentidos da escuta. “A comunicação não é a transmissão, mas sim a partilha que faz sujeito: a partilha sujeito de todos os ‘sujeitos’. Desdobra, dança, ressonância.” (NANCY, p.71, 2014[2012]) A escuta é partilha assim

como a leitura, se faz e refaz com o que se tem a compreender dentro e fora de si enquanto sujeito na experiência, atualizando e criando narrativas. Mesmo sem a música que é dançada estar disponível para as seguidoras, como se dá a experiência estética comunicada entre esses corpos em interação mediada pela rede social Instagram?

A Noite Cubana do Clube Bela Vista no Alto Santa Terezinha, Recife -dinâmicas socioculturais, econômicas e estéticas de um espaço musical dançante

Alice Alves

Um salão dividindo duas alas de um clube dançante. A partir da catraca giratória da entrada, lado esquerdo e lado direito, bar e conjunto de cadeiras amarelas de plástico, para cada um dos lados. Ao se reparar melhor, uma dinâmica de vários comportamentos pode começar a ser vislumbrada na Noite Cubana do Clube Bela Vista – Brasil, Pernambuco, Recife, subúrbio, bairro de Água Fria -, que acontece em todos os primeiros e terceiros domingos de cada mês. O lado esquerdo é composto pelas senhoras e senhores das redondezas e bairros vizinhos que gostam de dançar. Em sua maioria, idosas e idosos muito bem vestidos, com sandálias de salto alto, sapatos lustrosos, roupas de bonitos tecidos e acessórios brilhantes. Elas e eles podem estar em casais, solteiras, solteiros, não importa muito. A Noite Cubana é conhecida como um lugar em que o maior objetivo é poder dançar livremente músicas latinas, músicas de salão e/ou de gafeira. O lado direito é a ala dos jovens adultos de Recife e região metropolitana, o pessoal mais descolado, intelectuais com pretensão comprometimento social, cultural e político para com as lutas em prol da equidade e do respeito, em qualquer frente da existência humana. São os jovens que frequentam o espaço usando shorts e chinelos de dedo, mas que, em sua maioria, só consomem cerveja puro malte. O que une todos é que, independente de qualquer clima de cortejo sexual e romântico que possa existir, o objetivo máximo é poder dançar, sobretudo em pares, o tradicional repertório de músicas latinas da Noite Cubana. O Clube Bela Vista foi criado em 24 de outubro de 1980, com objetivos filantrópicos. O espaço costuma sediar eventos todos os finais de semana, como bailes dançantes. Desde 25 de setembro de 1992, um evento de música cubana vem se destacando e se tornando a tradicional Noite Cubana do Clube Bela Vista, com os lendários DJs Valdir Português e Edinho Jacaré. Este estudo busca entender alguns processos e dinâmicas que foram modelando o que hoje é a Noite Cubana do Clube Bela Vista através das relações entre, digamos assim, a velha guarda e os jovens adultos que frequentam esse baile dançante. Qual o perfil da juventude recifense que frequenta a Noite Cubana? Quais as influências musicais, dançantes e comportamentais outras que foram geradas e/ ou extintas? Quais foram as vivências transformadas e/ou consolidadas através das relações entre as distintas gerações? A começar por questões como essas, sobre a Noite Cubana do Clube Bela Vista, poder melhor compreender modos de produção e consumo, construções identitárias coletivas, individuais, subjetividades, papéis sociais vividos, questionados e fragilizados, “Outridades” confrontadas nas relações criadas neste baile dançante no subúrbio recifense para a fruição da música afrolatina, americana e caribenha, sobretudo, a cubana (MARGULIS, URRESTI, 1998; ISLAS, 1998; GONZÁLEZ, 2016; OCHOA, 2003; KILOMBA, 2019).

Música popular urbana, experiência e sensibilidades – atravessamentos estético-políticos

Jorge Cardoso Filho, Larissa Caldeira, Márcio Barbosa, Janaína Casanova, Helen Barbosa, Lize de Oliveira, Rosane Sampaio, UFBA

Sistematizamos aqui um conjunto de dados resultantes de pesquisas desenvolvidas pelo núcleo de estudos em Experiência do TRACC (Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação-UFBA), entre 2015 e 2019, nas quais a escuta da música popular urbana é o cerne das investigações, a partir dos seus atravessamentos plásticos, simbólicos, políticos, culturais e econômicos. Ao longo destes cinco anos, foram produzidas seis dissertações e uma tese em que aspectos da experiência musical contemporânea eram tematizados de maneira a compreender as dinâmicas estéticas e políticas em operação no modo como se estabelecem interações diversas com a música.

Nesse sentido, a mediação por meio da crítica cultural, das audiovisualidades, das marcas de roupas, dos marcadores sociais como gênero, sexualidade e étnico-raciais e mesmo aquelas mediações relacionadas às técnicas de gravação e reprodução musical, além dos espaços de acontecimento dos festivais de música, passaram a ser tratadas como vetores a partir dos quais a música pode ser experienciada.

A crítica cultural se apresentou como espaço de articulação (às vezes poroso e não-linear) onde os fenômenos da cultura musical, da experiência e da política remetem a construções discursivas e disputas valorativas mediante relações de poder, com o intuito de mapear tanto o que há de comum quanto às partes exclusivas e as disputas nos processos sensíveis e políticos.

Os festivais de música como espaço de experiência nos revelam, além de novos modos de consumo, as relações que envolvem aqueles que compõem o público, em uma coletividade movida pelo sentido da experiência.

Já os marcadores de gênero, sexualidade e étnico-raciais emergiram a partir do uso de perspectivas epistemológicas feministas e antirracistas que propuseram revisão dos usos do conceito *experiência estética*, reivindicando sua descolonização a partir do seu enegrecimento e generificação ao observar os trabalhos musicais autorais de mulheres negras baianas e dos eventos de rap protagonizados por mulheres.

É nesse esforço que o hip-hop se encontra, pois, para além do caráter estético e político manifestados em suas letras, *samplers*, composições musicais e performances, é preciso reivindicar autonomia enquanto sujeitos sociais não-subalternizados. Através de suas marcas, tentam conquistar maior capital econômico e controlar os meios de produção.

Indo além dos discursos dominantes, pensamos as formas hegemônicas e contra hegemônicas na relação ou não-relação do rock soteropolitano com a musicalidade afro local, processo complexo entre dois universos simbólicos.

Por sua vez, as audiovisualidades que atravessam a vida cotidiana evidenciaram um duplo movimento político na cultura musical: primeiro, o processo de transgressão dos formatos e dos valores do cânone artístico na fase de criação. Segundo, a constatação de que o pólo receptor é tão fundamental para a percepção do caráter estético de uma experiência quanto a instância produtora.

Esses diversos objetos estéticos por nós estudados são entendidos como ativadores de memórias que dizem respeito ao individual e ao coletivo construindo certos modos de produção de conhecimento seja ele artístico ou não. Conforme Rancière, a estética é entendida enquanto uma experiência que engendra “novos modos do sentir e induzem novas formas da subjetividade política” (2005, p.11).

Sesión III: Ciudad, culturas juveniles y usos de la música

Narrativas audiovisuales e imaginarios urbanos en Chiapas

Martín de la Cruz López Moya, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas

La producción audiovisual como recurso narrativo se significa como una práctica cada vez más extendida entre las juventudes contemporáneas. Como estrategia creativa revela la apropiación de las tecnologías audiovisuales, una forma de agencia cultural y de sensibilidad contemporánea, mediante la cual las juventudes participan en la elaboración de representaciones socioculturales de sus espacios urbanos, lo mismo que dialogan con otros actores más allá de sus entornos inmediatos como ciudadanos del mundo. Narran, imaginan y cantan sus pertenencias al lugar y experiencias urbanas a través de las letras de las canciones y en las imágenes que proyectan en los videos musicales, lo mismo que representan en otros campos creativos como la fotografía, la literatura o el teatro. La elaboración de videoclips y otros productos audiovisuales, como representaciones simbólicas se relacionan con los imaginarios de los creadores. Esta ponencia examina un conjunto de productos audiovisuales que jóvenes creadores producen para proyectar imágenes y sonoridades en torno a la ciudad de herencia colonial de San Cristóbal de Las Casas. Esta región del sur de Sur de México experimentó transformaciones significativas en sus representaciones a través de la producción audiovisual tras el levantamiento neozapatista en 1994. Las transformaciones de las experiencias urbanas estuvo dinamizada por encuentro de diversos actores, muchos de estos artistas visuales y músicos que transitaban por la ciudad y la eligieron como lugar para su residencia. Se propone responder sobre cómo se narra a la ciudad a partir de la producción audiovisual en al menos tres actores sociales que convergen en la ciudad: 1) jóvenes rockeros que cantan en lenguas indígenas, 2) músicos nómadas extranjeros, quienes han llegado a la ciudad y, 3) turistas o personas en tránsito por el lugar. Se concluye que el análisis y sistemación de los productos audiovisuales adquieren especial relevancia para la comprensión de los procesos creativos y de la diversidad cultural que es característico de los entornos urbanos.

Circuitos musicais juvenis alternativos entre São Paulo e Lisboa

Simone Luci Pereira, Universidade Paulista; Paula Guerra e Vitor Pontes, Universidade Paulista

Esta comunicação propõe uma reflexão e análise sobre as articulações e disjunções existentes entre os circuitos musicais nas cidades de São Paulo (Brasil) e Lisboa (Portugal) em que circulam artistas que definimos como alternativos (Pereira e Pontes, 2017; Guerra, 2013), os quais negociam suas carreiras e identidades entre o independente e o *mainstream* num jogo precário e instável. Buscamos perceber

articulações, similaridades e diferenças existentes entre as culturas juvenis presentes em Portugal e os grupos juvenis alternativos já observados num circuito paulistano (Brasil), tendo como enfoque as formas e suas construções identitárias e performativas. Uma pesquisa exploratória inicial já identificou diálogos possíveis entre áreas como o Cais do Sodré, Príncipe Real e Intendente em Lisboa com os fenômenos ligados ao “ethos alternativo” já observado na região do Baixo Augusta, e mais recentemente no Bixiga em São Paulo. Estas aproximações dizem respeito às práticas da vida noturna, às lógicas de produção/consumo em metrópoles cosmopolitas, e às relações das culturas juvenis com causas ligadas ao tema LGBTQIA+ e seus desdobramentos.

Analisaremos ainda nesta comunicação algumas produções musicais dos artistas brasileiros Jaloo, Linn da Quebrada e Pablo Vittar, que iniciaram suas carreiras no circuito alternativo do Baixo Augusta em São Paulo, e fizeram turnês pela Europa nos últimos anos, estando presentes em diferentes cidades de Portugal. Tentamos compreender os sentidos de tamanha projeção e visibilidade internacional alcançada, por uma perspectiva que enfoca como se dão os fluxos e os sentidos de cosmopolitismos estéticos (Regev, 2013) nestes circuitos de fruição e consumo, na perspectiva de uma etnografia multi-situada e cosmopolita (Marcus, 1995; Hannerz, 1997).

Esses artistas fazem uso de elementos regionais advindos das diferentes culturas presentes no Brasil (fora do eixo Rio-São Paulo, hegemônico cultural e economicamente) para construir as estéticas, sonoridades e identidades de suas personas midiáticas, imprimindo tais elementos seja nos ritmos/gêneros de suas músicas, seja nas estéticas construídas em seus videoclipes. Estes “elementos regionais” aqui apontados acionam um certo distanciamento/estranhamento e exotismo advindos dos elementos culturais vindos principalmente das regiões norte e nordeste do país. Estas referências musicais são performadas (Soares, 2016) de maneira que flertam com elementos tidos como brega/cafona, ao mesmo tempo em que, na mistura com elementos da cultura *pop/mainstream*, os torna *cult*. Percebemos que tais elementos passam a ter suas representações ressignificadas ao serem inseridos nas produções desses artistas, passando a ganhar visibilidade e terem outros valores distintivos agregados, circulando entre públicos que têm no alternativo um estilo de vida e identidade, assumindo aspectos de um onivorismo cultural (Peterson e Kern, 1996).

Outro aspecto importante percebido nestes artistas é um engajamento de cunho político e cultural, dialogando com ideologias mais amplas e engajamentos vinculados às maiorias desfavorecidas e grupos de ações disruptivas, principalmente o LGBTQIA+ e seus desdobramentos nos movimentos feministas e negros, através de negociações fluidas, porém conflituosas, que buscam romper com as noções de normatividade pré-estabelecidas pelos discursos hegemônicos.

A análise usa uma metodologia de pesquisa de inspiração etnográfica e cartográfica multi-situada (Marcus, 1995) que não se quer comparativa, mas que busca pensar diferentes sentidos entre fluxos locais e globais (Guerra, 2018). Buscamos compreender as construções de identidades (Hall, 2000; Vila, 2014) juvenis através da indumentária, corporalidade e performatividade presentes nas produções musicais dos artistas já citados, e nas relações, negociações e confluências culturais que vem se formando nas territorialidades

e vida noturna entre os grupos juvenis alternativos presentes nos circuitos socioculturais das regiões centrais de São Paulo (Brasil) e Lisboa (Portugal).

O Campus Goiabeiras e suas Sonoridades

Constantino Gabriel Buteri Neto, Universidade Federal do Espírito Santo — PÓSCOM UFES

Reconhecendo o papel do som nas interações presenciais, propomos o registro sonoro e posterior análise de um percurso entre locais de circulação no Campus Goiabeiras, parte integrante da Universidade Federal do Espírito Santo. Busca-se captar sinais de uma centralidade clandestina cotidiana explorando a conexão entre os sons e as práticas e modos de ser, considerando a produção de sons musicais e não musicais como características humanas fundamentais, presentes nas ocupações diárias do cotidiano e fonte de compreensão da dinâmica das cidades.

Fundada em 1954, a Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) possui quatro campi universitários – nos bairros Goiabeiras e Maruípe, na capital; e nos municípios de Alegre, no sul do Estado; e São Mateus, no norte capixaba. O que moveu a princípio nosso olhar para a circulação pessoas e ocupações informais no Campus Goiabeiras foi a diminuição no número de eventos festivos que ocorreu a partir do ano de 2008. Enquanto “evento festivo”, para a pesquisa, consideramos em especial as festas com música ao vivo e DJs. Essa curiosidade inicial se justifica na constatação que estas festas produziam um afluxo considerável de pessoas para dentro do campus, simultaneamente ao surgimento de bandas e instalações sonoras dentro da Ufes, formadas parcialmente ou totalmente por alunos. Parte desta curiosidade é quanto à experiência de se ouvir música ao vivo no Campus de Goiabeiras, ao ar livre, nos palcos montados em diversos locais, tendas e Centros Modulares Universitários (CEMUNI). Nesse contexto, essas festas propiciaram locais importantes para o desenvolvimento musical na cidade de Vitória, favorecendo encontros e troca de informações e fazendo dessas sonoridades uma marca distintiva do campus dentro da cidade de Vitória. Considera-se aqui o campus universitário como parte do espaço público da cidade que, em oposição ao espaço privado, é caracterizado pela representação e o diálogo. (FERRARA, 2014) Com relação a esse mesmo espaço, e nos eventos festivos de forma mais delineada, podemos localizar sinais de uma clandestinidade cotidiana. (REGUILLO, 2000). Esta centralidade clandestina poderia se manifestar de algumas formas que poderiam envolver pedidos de autorização imprecisos, ou enganosos sobre a finalidade das festas e o consumo e venda de bebidas alcoólicas, entre outras situações de difícil controle por parte da instituição, como indica algumas publicações na mídia. Atualmente o campus possui uma vigilância mais sofisticada, um regulamento sobre eventos e um órgão centralizador das autorizações de eventos, o Departamento. Atualmente o campus possui uma vigilância mais sofisticada, um regulamento sobre eventos e um órgão centralizador das autorizações de eventos. As formas de clandestinidade cotidiana outrora presentes nesses eventos foram controladas pela ação de fatores diversos, dos quais poderíamos citar, além das ações na área de vigilância, a repercussão na mídia de episódios violentos no campus, um processo do Ministério Público Federal sobre desvio de finalidade e uma campanha de conscientização da ProReitoria de Graduação (Prograd), direcionada a novos alunos,

no sentido de se fazer cumprir o regulamento sobre eventos. As festas no Campus Goiabeiras, após 2008 quando é publicada a Resolução 26/2008 do Conselho Universitário, tornam-se um fenômeno mapeado, enquadrado, estancado, no qual formas cotidianas da centralidade clandestina não estão mais evidentes, mas se, alinhados com Reguillo, considerarmos que a centralidade clandestina é inerente ao cotidiano do espaço público, poderíamos perguntar quais formas esta assume hoje, em 2019, neste mesmo local. Quais trocas e interações permite?

Metodologia - Emprega-se neste estudo gravações de sons ambientais durante um percurso de cerca de 800 metros em uma área de grande circulação de pessoas no Campus Goiabeiras (Universidade Federal do Espírito Santo). As gravações serão utilizadas como índices de atividades humanas cotidianas, evidenciando as interações e os conflitos entre os frequentadores do local, sobretudo nas ocupações temporárias e informais. Este estudo contribui para a compreensão da circulação de pessoas em Vitória, compondo um todo com outros percursos de grande circulação que estão sendo gravados e analisados por pesquisadores do grupo de pesquisa Ateliê de Sonoridades Urbanas (Pedro Marra; Thaíse Valentim Madeira e Ana Beatriz do Vale).

Las escuelas de formación de El Santuario-Antioquia como sistemas culturales civilizatorio creadores de una identidad y un sentido social en los jóvenes

Fáber Franco Cañaveral, Universidad de Antioquia

En el oriente antioqueño se ha creado todo un sistema musical que ha crecido conforme entidades del estado y las privadas hacen presencia. De este modo, resulta significativo que la oferta gire en torno a los instrumentos del formato de la orquesta sinfónica. Por ellos, el siguiente texto tomará como eje georreferenciar al municipio de El Santuario-Antioquia donde actualmente laboro y donde dirijo la Escuela de cuerdas Frotadas Ecoelsa desde hace tres años y medio; es en este municipio en el cual se han tejido diversas relaciones en torno a la música orquesta y los apoyos se han dado desde los estamentos privados y públicos, llegando a tener en un momento dado una escuela de cuerdas frotadas, una Orquesta Sinfónica y una Filarmónica, pero todos estos proyectos han enmarcado su apoyo a la búsqueda, ya sea de manera consiente o no, de una idea de orden y civilización, donde la importancia reside en el hecho sonoro y lo corporal sufre un abandono causal.

Ya desde la perspectiva brindada por Bourdieu el cuerpo humano es pensado y/o leído como “un producto social atravesado por la cultura, por relaciones de poder, de dominación, y de clase. Así mismo, la identidad y el constructor de una idea de nación se reflejan en el habitus, que configura tales relaciones sociales y donde la auralidad, los modos y comportamientos hacen parte de todo sistema que, desde la institucionalización de la música, crea un identidad en torno a la música académica o “cultura”. En esta misma línea Foucault plantea el cuerpo como un texto donde “se escribe la realidad social”; es así que existen formas encargadas de vigilar y orientar el comportamiento individual, a través de distintas instituciones. De

esta manera, y en un sentido simbólico, un grupo social es capaz de “crear sentido”, por medio de su agencia y la creación del gusto hacia un estilo, género o formato instrumental.

Para finalizar vale la pena señalar que, este paper estará dedicado a analizar la creación de una identidad por medio de la enseñanza de la música y la interacción de los jóvenes del municipio de El Santuario en torno a músicas de carácter académico y sinfónico que prefiguran unas prácticas sociales que van civilizando los cuerpos y les interpela en torno a músicas que están alejadas de su paisaje sonoro.

Sesión IV: Géneros musicales, escenas y juventudes I

La raza huapanguera ¿Quiénes son y qué hacen?: Aproximación etnográfica a la performance del público del Norteño Sax

Javier Sánchez, Universidad Nacional Autónoma de México

El Norteño Sax se ha consolidado como género musical en la última década en el centro y noreste de México, así como el sureste de Estados Unidos. En sus actuaciones se interpretan canciones del repertorio norteño tradicional, norteñas románticas y huapango/merequetengue. Su distintivo frente a otras músicas del norte del país es el uso del saxofón como instrumento protagónico y ritmos de música 3Ball (o tribal) en los llamados huapangos/merequetengues, el baile comunitario incitado por esta música y la incorporación de elementos reconocidos de la cultura global en expresiones sonoras, visuales y corporales.

Su público destaca por la fuerte agencia de adolescentes y jóvenes, en menor medida adultos y niños, que comparten con públicos de otros géneros norteños un relato identitario en torno a la ruralidad y estilo de vida campesino de la frontera norte de México. Identidad que se conjuga con la formación de comunidades en plataformas digitales dónde se comparten a sí mismos bailando o formando parte de un evento de música norteña, una presencia protagónica en las actuaciones de las bandas e intenciones de figurar en los medios de difusión de la industria. En el sureste de Texas, por ejemplo, se crea un discurso identitario para los jóvenes con ascendencia mexicana que se desarrolla a través de bailes y competencias de baile en torno al huapango/merequetengue. Desde el centro hasta el norte de México se observan diversas manifestaciones entre las que destacan la reproducción de formas de baile de las competencias mencionadas y códigos de interacción que posiblemente apuntan a la creación de un espacio de sociabilidad seguro e incluyente. Lo anterior da indicios de la variedad de posiciones políticas, territoriales y sociales que convergen bajo el nombre de “raza huapanguera”.

A través de un diálogo con los estudios de performance, en la ponencia pretendo mostrar avances de trabajo de campo con enfoque etnográfico en torno a las formas en que el público se hace presente y como esto da sentido al reproducir y reinventar el Norteño Sax. Uso por guía preguntas como: ¿qué sentidos cobra para el público el ser parte de la “raza huapanguera”?, ¿cómo el público reproduce, legitima y reinventa el Norteño Sax?, y ¿qué tensiones se generan ante la diversidad de posiciones políticas, sociales y territoriales de la comunidad?

El estudio responde a dos necesidades: la primera es la de hacer de énfasis en la agencia de los públicos y por ende su influencia en la música norteña, un área poco atendida por los estudios realizados en torno a las músicas del noreste de México. La segunda, responde al poco conocimiento del Norteño Sax por la academia, añadiendo entonces una perspectiva de lo concebido dentro del corpus de música norteña en México.

Procesos de subjetivación en integrantes de bandas de Hard Rock en la ciudad de Pereira

Oscar Armando Jaramillo García, Universidad Tecnológica de Pereira

Esta propuesta se enfoca a dar cuenta de los procesos de subjetivación (Foucault, 1999) que se generan por medio de prácticas artísticas (Deleuze y Guattari, 2010) en integrantes de bandas de Hard Rock en la ciudad de Pereira departamento de Risaralda, Colombia. Desde allí, se identifica en que manera la práctica artística musical se liga a unas coordenadas que pasan por lo ontológico, lo ético y lo político.

Aquí entonces unos *rockers* que si bien se conjuntan en bandas musicales aluden sobre todo a sus procesos desde una mirada de colectivización limitada, como ellos bien afirman son procesos más solitarios, pues la práctica misma a pesar de sus ensayos grupales, se realiza más en espacios en los que están a solas para conectarse con sus pensamientos, cuerpo-instrumento, para crear sus letras, sus nuevas melodías. Lo que da lugar con el tiempo y la intensidad de las prácticas al trabajo de sí sobre sí (Foucault, 2003), que permite elaboraciones reflexivas sobre como han sido producidos y como quieren constituirse, accionando sobre variadas sustancias éticas (Foucault, 2003; Sáenz, 2014), como su posición ontológica, sus discursos y su cuerpo (Deleuze y Guattari, 2010). Esta práctica tiene como agente (Sáenz, 2014) un pensamiento que se mueve en el rock, pero matizado por la literatura, la filosofía y la poesía. De tal manera la música, sus letras, las vibraciones son lo que comprenden como fuerza simbólica y vital, y es en su ejecución donde se generan, eso que da paso a modos de resistir a ciertos ejercicios de poder y llevar a cabo nuevas configuraciones subjetivas (Jaramillo, 2018).

Desde estas prácticas artísticas que logran devenir trabajo del sujeto sobre sí mismo para transformar su modo de existencia, aparece una particularidad en la mathesis ontológica pues estas subjetividades transgreden la identidad y la forma-sujeto de la modernidad asumiéndose desde miradas plurales sobre sí, que pasan por una multitud que los habita, lo que transita desde un flujo de conciencia hasta un cuerpo cyborg y un cuerpo vibrante. Emerge una práctica de sí que tiene una cara reflexiva que les conduce a problematizar los poderes que los atraviesan y logran visibilizar y resistir a algunos de ellos, consiguen quebrar formas de experiencia anquilosadas en la sociedad y asumir toda la fuerza de la multitud que puede transitar por lo ontológico para entenderse como un campo de fuerzas plurales y en devenir. Al mismo tiempo una práctica de sí que tiene otra cara, pasa por fuerzas a-significantes (Lazzarato, 2006), fuerzas que se traducen en sensibilidad en lo no apalabrable, pero que también puede operar en la construcción de sí. Ello logra que para este foco de experiencia el cuerpo también sea un lugar central de resistencia, un lugar para fugarse a los cuerpos normalizados, un cuerpo que se elabora desde una ética facultativa y estética existencial que le permite devenir singular y potente, que muestra como la práctica

artística desde un marco musical rockero es fuente de creación de coordenadas de nuevas subjetividades mutantes, fluidas, capaces de hacer que la fuerza se ejerza sobre ellos mismo para desdoblar las líneas del poder, para desplegar sus pliegues en micro-resistencias y micro-políticas de vida (Jaramillo, 2018). Finalmente, unas prácticas artísticas pasadas por la racionalidad y la sensibilidad que dan vida a subjetividades plurales, subjetividades-cuerpo, experiencias inefables y sensaciones animales, con ello subjetividades polítizadas en lo singular y en este sentido otras.

Sesión V: Música, culturas juveniles y cuestiones de género II

Sonoridades de protestos feministas e de visibilidade lésbica no Brasil – 2016-2019

Pedro Silva Marra e Ana Beatriz Moreto do Vale, UFES

Reconhecendo o papel do som nas interações presenciais, propomos o registro sonoro e posterior análise de um percurso entre locais de circulação no Campus Goiabeiras, parte integrante da Universidade Federal do Espírito Santo. Busca-se captar sinais de uma centralidade clandestina cotidiana explorando a conexão entre os sons e as práticas e modos de ser, considerando a produção de sons musicais e não musicais como características humanas fundamentais, presentes nas ocupações diárias do cotidiano e fonte de compreensão da dinâmica das cidades.

Fundada em 1954, a Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) possui quatro campi universitários – nos bairros Goiabeiras e Maruípe, na capital; e nos municípios de Alegre, no sul do Estado; e São Mateus, no norte capixaba. O que moveu a princípio nosso olhar para a circulação pessoas e ocupações informais no Campus Goiabeiras foi a diminuição no número de eventos festivos que ocorreu a partir do ano de 2008. Enquanto “evento festivo”, para a pesquisa, consideramos em especial as festas com música ao vivo e DJs. Essa curiosidade inicial se justifica na constatação que estas festas produziam um afluxo considerável de pessoas para dentro do campus, simultaneamente ao surgimento de bandas e instalações sonoras dentro da Ufes, formadas parcialmente ou totalmente por alunos. Parte desta curiosidade é quanto à experiência de se ouvir música ao vivo no Campus de Goiabeiras, ao ar livre, nos palcos montados em diversos locais, tendas e Centros Modulares Universitários (CEMUNI). Nesse contexto, essas festas propiciaram locais importantes para o desenvolvimento musical na cidade de Vitória, favorecendo encontros e troca de informações e fazendo dessas sonoridades uma marca distintiva do campus dentro da cidade de Vitória. Considera-se aqui o campus universitário como parte do espaço público da cidade que, em oposição ao espaço privado, é caracterizado pela representação e o diálogo. (FERRARA, 2014) Com relação a esse mesmo espaço, e nos eventos festivos de forma mais delineada, podemos localizar sinais de uma clandestinidade cotidiana. (REGUILLO, 2000). Esta centralidade clandestina poderia se manifestar de algumas formas que poderiam envolver pedidos de autorização imprecisos, ou enganosos sobre a finalidade das festas e o consumo e venda de bebidas alcoólicas, entre outras situações de difícil controle por parte da instituição, como indica algumas publicações na mídia. Atualmente o campus possui uma vigilância mais sofisticada, um regulamento sobre eventos e um órgão centralizador das autorizações

de eventos, o Departamento. Atualmente, o campus possui uma vigilância mais sofisticada, um regulamento sobre eventos e um órgão centralizador das autorizações de eventos. As formas de clandestinidade cotidiana outrora presentes nesses eventos foram controladas pela ação de fatores diversos, dos quais poderíamos citar, além das ações na área de vigilância, a repercussão na mídia de episódios violentos no campus, um processo do Ministério Público Federal sobre desvio de finalidade e uma campanha de conscientização da ProReitoria de Graduação (Prograd), direcionada a novos alunos, no sentido de se fazer cumprir o regulamento sobre eventos. As festas no Campus Goiabeiras, após 2008 quando é publicada a Resolução 26/2008 do Conselho Universitário, tornam-se um fenômeno mapeado, enquadrado, estancado, no qual formas cotidianas da centralidade clandestina não estão mais evidentes, mas se, alinhados com Reguillo, considerarmos que a centralidade clandestina é inerente ao cotidiano do espaço público, poderíamos perguntar quais formas esta assume hoje, em 2019, neste mesmo local. Quais trocas e interações permite?

Metodologia - Emprega-se neste estudo gravações de sons ambientais durante um percurso de cerca de 800 metros em uma área de grande circulação de pessoas no Campus Goiabeiras (Universidade Federal do Espírito Santo). As gravações serão utilizadas como índices de atividades humanas cotidianas, evidenciando as interações e os conflitos entre os frequentadores do local, sobretudo nas ocupações temporárias e informais. Este estudo contribui para a compreensão da circulação de pessoas em Vitória, compondo um todo com outros percursos de grande circulação que estão sendo gravados e analisados por pesquisadores do grupo de pesquisa Ateliê de Sonoridades Urbanas (Pedro Marra; Thaíse Valentim Madeira e Ana Beatriz do Vale).

Reciclando lixo, revirando o pop: estéticas, periferias e urbanidades em Leona Vingativa

Rose de Melo Rocha e Dariane Arantes, PPGCOM-ESPM, GP CNPq JUVENÁLIA

A produção artística da transexual paraense Leona Vingativa nos serve de objeto empírico desde o qual problematizamos a interseção entre urbanidades e audiovisibilidades digitais de atores sociais que emergem de uma específica cena periférica brasileira, a da cidade de Belém, no Pará, norte do Brasil. Leona torna-se uma febre digital ainda criança, quando protagoniza uma série de dramas filmados, sempre tendo por cenário as ruas e interiores de bairros paraenses precarizados tanto pela exclusão social quanto pela degradação ambiental. Leona vem desde então negociando sua presença na cidade e nas redes sociais, e é em tom de paródia, de melodrama revisitado e de muito humor que se constrói sua política de audiovisibilidade.

Personagem de si mesma, Leona Vingativa transita com desenvoltura pelas ruas da periferia, onde torna-se cada vez mais reconhecida, e por pontos marcantes da cidade, como as aparelhagens, os igarapés e o Mercado Ver-O-Peso. Tendo protagonizado o mini-documentário “Leona – O filme” (2019), que recupera vários episódios de seus modos de presença pública, também estreou, neste mesmo ano, sempre em companhia de sua arqui-inimiga Aleijada Hipócrita, a peça “Leona Vingativa – O espetáculo” que teve sessões esgotadas em sua cidade natal.

Leona mescla em seu fazer expressivo a estética da precariedade e as tecnicidades, assim como seu percurso periférico a leva a um contexto de centralidade tecno-mediada, alçando-a ao posto de web-celebridade, título que nunca se esforçou por cultivar. Nascida e criada no bairro de Jurunas, de onde também veio a cantora Gaby Amarantos, Leona visita em seus esquetes e videoclipes uma imaginária Paris, brincando com um ícone de luxo e ascensão social e desdenhando da ilusão desta ascensão. De seu iconoclasmo-remix não escapa a festa do Círio de Nazaré, um dos maiores fenômenos religiosos do Brasil, e um verdadeiro patrimônio paraense, que ela faz conviver em seu mundo re-apresentado com um verdadeiro cordão de bichas, travestis e transexuais, no videoclipe “Frescáh no Círio” (2015).

Como chave de análise de dois de seus videoclipes, o icônico “Acaba com o lixão” (abril de 2019) e “Frescáh no Círio” (outubro de 2015), o segundo videoclipe mais acessado da artista, nos interessa problematizar a articulação entre debate identitário e experiência estética. Trazemos para este diálogo as contribuições de Stuart Hall (2002;2012), para pensar a centralidade da cultura como referencialidade da existência e as identidades, que se formam a partir de encontros culturais, como modos de narrar que fazem parte da constituição dos sujeitos. Associamos a esse debate as teorias de Grada Kilomba (2019), em sua proposta de articulação do fazer estética como estratégia de reconhecimento e ruptura de silenciamentos historicamente imputados ao povo negro, que se atualiza, no Brasil, em uma vasta exclusão de existências e corpos periféricos. De um ponto de vista da análise da linguagem estética propriamente dita, recuperamos a abordagem de Guimarães (2007) sobre os fenômenos tecnoestéticos, e a de Rincón (2006) sobre a dimensão utópica das narrativas do entretenimento. Finalmente, e articulando os dois núcleos argumentativos, trazemos o conceito de “subjetividade política encorpada” (GÓMEZ e SALGADO, 2012).

Sesión VI: Culturas juveniles, música y corporalidades II

Juventudes no Samba de Roda: práticas musicais juvenis e políticas para salvaguarda do patrimônio cultural

Gabriel Almeida do Vale, pesquisador independente

O Samba de Roda é uma prática musical, poética e coreográfica alicerçada na transmissão dos saberes através da oralidade, com raízes socioculturais ramificadas a partir das diásporas africanas no Brasil. Com forte presença na região do Recôncavo Baiano e espalhada pelo território brasileiro em diversas variações, o Samba de Roda e suas práticas relacionadas têm passado ao longo do tempo por uma série de transformações. A partir de 2004, o Samba de Roda passou a integrar as políticas nacionais e internacionais de salvaguarda para o patrimônio cultural, recebendo os títulos de Patrimônio Cultural do Brasil e, posteriormente, Obra-prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade. A justificativa principal para inserção do Samba de Roda em tais políticas baseou-se, entre outros fatores, no risco de desaparecimento da manifestação como consequência do desinteresse de jovens. Diante destes

contextos e a partir de uma experiência de iniciação científica com jovens moradores/as da comunidade de Santiago do Iguape.

Através de um projeto de pesquisa que tinha como objetivo conhecer a constituição sociocultural, econômica e política da comunidade a partir das perspectivas dos/as jovens locais através da elaboração de um inventário das formas de organização e participação social, e, identificação das expressões e bens culturais com atuação de jovens, surge a pesquisa de mestrado que tem como objetivo principal produzir uma etnografia, em perspectiva etnomusicológica, das práticas musicais de um dos grupos de Samba de Roda formados por jovens: o Samba de Roda Mirim Juventude do Iguape. O que se propõe na pesquisa é a transposição de afirmações generalistas sobre o desinteresse pelo Samba de Roda em problematizações contextuais e provocações feitas aos/às jovens: Se interessam pelo samba de roda?; Porque (não) se interessam?; O que querem no/do samba de roda?; Como se dá o relacionamento com mestres/as?; Como tocam, como cantam, como dançam?; Quais as suas preferências musicais?; Como acessam a música?; O que pensam do samba de roda como patrimônio cultural?; Existem expectativas de uma atuação profissional como sambadores e sambadeiras?; entre outras. O esforço conceitual de deslocamento no modo de compreensão sobre a atuação de jovens possibilita discussões pertinentes às práticas musicais juvenis no Samba de Roda, aos processos de constituição de suas identidades e alteridades, às afetividades constituídas com a comunidade e com mestres/as da prática e, ao modo como as políticas para salvaguarda são (ou deveriam ser) construídas, levando em conta demandas de jovens sambadores e sambadeiras. Sendo assim, o simpósio “Música e culturas juvenis: identidades, alteridades, estéticas, corporalidades” torna-se um espaço fundamental para discussão temática, amadurecimento de questões e ampliação conceitual da pesquisa em andamento.

“La venganza de los freaks”: discursos estéticos y corporalidades monstruosas en la escena de Neoperreo en Santiago de Chile

Ana Maria Díaz Pinto, Pontificia Universidad Católica de Chile

Centenares de jóvenes santiaguinos, cumplidas las 23 horas de cada viernes, irrumpen en la icónica plaza Baquedano, ubicada en el centro de la capital chilena, a la espera de una noche más de Neoperreo en Club Mamba. Este espacio, que años atrás era reconocido como un club de música electrónica, en la actualidad acoge a un grupo de artistas latinoamericanos, tales como DJs, VJs, cantantes y performers, junto a su respectiva audiencia, dedicados a la producción y consumo de músicaailable, o más bien, como ellos la nombran, de “música para perrerar”. De igual manera, el Neoperreo se emplaza, y es definido por sus propios participantes, como una escena musical underground, que mantiene un fuerte vínculo con la vida nocturna de la capital chilena, la música electrónica y el reggaetón, además de posicionar al mundo virtual de redes sociales en un lugar central. Así mismo, esta escena es comprendida como un espacio en el que personas autodefinidas como freaks encuentran lugar en una sociedad que los niega, reprime y coharta del placer sensual de sus cuerpos. En consecuencia, el principal interés de esta investigación se centra en las experiencias estéticas que convoca la música producida y consumida en el contexto del

Neoperreo en Santiago de Chile —tanto en el público que la baila como en los artistas que la crean— con un énfasis situado en el cuerpo y el movimiento. De esta forma, propongo como hipótesis que dentro de la localidad de la escena existen una serie de discursos estéticos, pronunciados por las personas que participan de ella, que contemplan una dimensión corporal, sonora y estilística. Estos discursos, los cuales comprendo como performativos según la teorización propuesta por Butler (1993; 2006), se construyen y reformulan en beneficio de la consolidación de una escena musical ‘inclusiva’, caracterizada por dar espacio y lugar a cuerpos e identidades invisibilizadas y violentadas por la sociedad que las inscribe. De igual manera, estas enunciaciones son creadas y negociadas por medio de, por un lado, la experiencia colectiva del movimiento y el uso del cuerpo en la pista de baile, y por otro, la constante interacción en redes sociales entre los participantes de la escena. Dicho esto, por medio de la aplicación de un método etnográfico mixto (Hine 2015), el cual contempla la observación y participación en la escena, tanto en su acepción presencial (fiestas) como en su versión virtual (redes sociales), se propone examinar los distintos discursos estéticos pronunciados por los participantes de la escena ya mencionada. De igual manera, esta aplicación metodológica, circunscrita en la teoría de performance, cuerpo y discurso de Butler, en conjunción con lo planteado por Aschieri (2013), Gallo (2017) y Manning (2017) sobre el movimiento, busca describir, para posteriormente analizar, los procesos de creación y negociación de estos discursos, teniendo presente la experiencia en la fiesta social y en redes sociales.

Sesión VII: Géneros musicales, escenas y juventudes II

Música, pedagogía y política en la canción popular brasileña

Tomás Andrés Frere Affanni, Universidad Nacional Autónoma de México

En 2018, durante la campaña del PT antes de la elección presidencial, Mano Brown —integrante de Racionais MCs, importante grupo de rap brasileño— afirmó que se rehusaba a creer que los votantes (pobres, trabajadores) de Bolsonaro eran enemigos, adjudicándole responsabilidad al propio PT por su olvido de las bases sociales. Mi hipótesis es que esta postura “macropolítica” está vinculada con algunas transformaciones que el rap trajo para Brasil y su música, específicamente en la dimensión pedagógica de la canción. La escena resulta sugestiva porque atrás de Brown estaban sentados Buarque y Veloso, dos íconos de la canción popular formateada en los años 1960-1970 y que conformaría un “sistema” cancional “ligado a las clases medias, (...) que se desarrolló en diálogo con formas de la vida popular” (García, 2012:31). El rap, en cambio, fundó otro sistema “ligado directamente a las periferias urbanas” y elabora estéticamente “la radicalización de la violencia y (...) la mercantilización en las relaciones humanas” (2012:54). Sobre este segundo sistema se ha analizado el nuevo posicionamiento de los artistas, que ya no parte de cierta ideología “cordial” que buscaría una “unidad nacional” pensada desde el espectro izquierdo de la política, sino que pone en tensión categorías como “raza” y “clase” sin colocar a la “nación”

como aglutinadora de ambas, como sucedía en Brasil desde los años '30 y sobre todo los '60 (Oliveira, 2015; Napolitano, 2001a, 2001b).

Mi enfoque se centrará en las transformaciones en la dimensión pedagógica de la canción brasileña en tanto “artefacto cultural” que evidencia una “tecnología del yo” (DeNora, 2000; Pereira, 2016). Así, el sintomático discurso de Veloso inmediatamente después del de Brown –el pueblo habría sido “hipnotizado”, “imbecilizado”, y “quienes estamos aquí ya luchamos contra eso”– puede ser relacionado con el modelo de canción hegemónico desde los años '60 y con las relaciones que se trazaban entre artista (generalmente de clase media) y el “pueblo” que daba sentido a la sigla “MPB”. El rap –género consumido mayoritariamente por jóvenes– alteró profundamente también pensamientos como este, criticando la idea del artista (del político, del pedagogo) “iluminado” que tendría que transmitir su sabiduría a un pueblo ignorante y manipulable. Partiendo de conceptos de la “educación popular” freireana y de algunas propuestas de Rancière –el “maestro ignorante” (2007a), el “espectador emancipado” (2010) o el “odio a la democracia” (2007b)– mostraré cómo ciertos aspectos estéticos del rap brasileño ponen en cuestión relaciones (pedagógicas) entre artistas y públicos que estaban en el corazón de la canción hegemónica hasta fines de los '80. Argumentaré que los elementos estéticos y pedagógico-políticos fueron de la mano en el campo cancional brasileño, y que música y (macro)política han compartido formas de pensar la relación entre “sabios” e “ignorantes”. Así, las “polémicas” declaraciones de Brown serían no solo predecibles sino coherentes y profundamente críticas, y señalan diferencias relevantes en la forma en que las diferentes generaciones piensan la relación música-política. Por último, explicaré por qué en mi investigación más amplia pretendo pensar estas problemáticas pedagógicas desde el contexto de la enseñanza media institucionalizada.

Rap Tango – cruces urbanos

Patricia Malanca

A raíz de una experiencia de laboratorio-creación sobre el cruce urbano entre RAP y TANGO con adolescentes y jóvenes del barrio VILLA TRANQUILA en el Municipio de Avellaneda de la Provincia de Buenos Aires con el apoyo de las Instituciones locales, en este trabajo se pretende reflexionar respecto a lo producido hasta el momento. Lopez Cano plantea *“el objeto artístico resultante también forma parte del entramado de conocimiento producido”*. La *“producción social de la subjetividad siempre está inmersa en procesos de significación. La subjetividad siempre está en proceso de ser formada, deformada y reformada a través del intercambio semiótico de signos (...) la narrativa”*. (Vila 1996) En este sentido la pregunta que acompaña esta experiencia es si es posible que la narrativa del tango que otorgó una identidad particular al sujeto urbano y periurbano bonaerense de los años 40 favorezca en el sincretismo de la fusión con el RAP una identidad particular en estos jóvenes del año 2019 de Villa Tranquila. También dejamos planteados otros interrogantes abiertos; tal vez la fusión de letras del tango y rítmica del rap solo sea una contingencia sin arraigo identitario o tal vez acontezca la irrupción performativa de un sujeto revelado e interpelado en el acontecer mismo de la escena artística que se manifiesta como un indicio de aporte para

que estos jóvenes desarrollen contenido simbólico que los vincule creativamente con la historia de su comunidad y a su vez, la nutran.

Villa Tranquila, es uno de los barrios más humildes de la Localidad de Avellaneda Provincia de Buenos Aires en el que habitan algo más de 7000 personas en un contexto de casas precarias. Un viejo artículo del diario La Nación recuerda que *Villa Tranquila nació, en medio de un bañado, en la primera mitad del siglo pasado, cuando grupos familiares comenzaron a instalarse por la proximidad del puerto y de algunas industrias. Tiene la particularidad de estar atravesada por dos tendidos de vías del ferrocarril Roca por las que llegaron a circular hasta ocho formaciones diarias.* El 80% de los hogares esta bajo la línea de la pobreza.

Un grupo de jóvenes de Villa Tranquila que abrazan la cultura del RAP en el barrio son asistidos desde la sede local de una Institucion dependiente de la Secretaría de Políticas integrales para la prevencion de Drogas. Entre los talleres que ofrece la institucion se destaca el estudio de grabacion desde donde se emite la radio local en la que los pibes del barrio graban sus proyectos y secuencias de RAP y Free Style. Por azar fui invitada al programa de Radio de Villa Tranquila a una entrevista y me propusieron cantar unos tangos a capella mientras transcurría el taller de radio. Espontaneamente mientras cantaba, una de las jóvenes del grupo comenzó a rapear el fragmento de una letra de tango que conocía. De ese instante, de esa espontaneidad surgió la idea de un proyecto. ¿Sería posible un proyecto de articulacion y cruce cultural entre Rap y Tango?

La narrativa poética del tango constituye un esquema de pensamiento vinculado al siglo pasado. En que medida puede reverberar, dialogar o influir este vagaje cultural en el desarrollo de otras culturas musicales contemporaneas como el rap.

Sin pre concebir resultados optimos cuando diseñamos el proyecto de laboratorio imaginabamos que el continente semantico de las letras del tango podía ayudar a brindar recursos simbolicos a los jóvenes raperos y raperas para mejorar la calidad y fluidez de la comunicacion de su mensaje, pero por otro lado al mismo tiempo nos preguntabamos si las letras de tangos clásicos estaban en condiciones de generar algun tipo de interpelacion a los jóvenes que abrazan el RAP como cultura.

De manera concomitante pensamos construir un puente temporoespacial historizando las características de la ciudad de Avellaneda de tradicion tanguera y la Avellanera que escribe una nueva historia musical a traves del rap.

Con el apoyo de las autoridades Municipales se pautó la realización de un taller laboratorio cuatrimestral con el objetivo final de la exhibición durante una fecha de presentación como muestra de los resultados en el Teatro Roma de Avellaneda en conjunto con la Orquesta Tipica Municipal de Tango del Municipio. Un proyecto ambicioso y tentador dado que los jóvenes destinatarios jamás habían interpretado sus destrezas en un teatro de manera profesional y mucho menos junto a una orquesta de tango, por cierto.

El taller laboratorio se inició en el mes de abril del 2019 con una frecuencia semanal. Al primer encuentro concurrió un puñado de jóvenes que se acercaron un poco escépticos pero curiosos y curiosas por la novedad. El taller fue conducido de forma abierta y participativa. Como facilitadores las chicas y chicos

eran trasladados desde Villa Tranquila con móviles dispuestos por el municipio hacia el centro de Avellaneda. Los primeros encuentros depararon sorpresas para todas las esquinas de la mesa de trabajo. Les chiques revelaban su conocimiento con fluidez sobre la cultura hip hop, nos hablaron de sus preferencias musicales, las fundamentaron, tuvieron la oportunidad de mostrar sus propios talentos en el arte de rapear y mostraron interés genuino por la historia del tango.

Entre las primeras observaciones notamos que si bien habían logrado destacarse como grupo con identidad barrial de la mano del RAP como canal de expresión de padecimientos e injusticias sociales, la mayoría de ellos y ellas se expresaban forzando la centroamericanización en la pronunciación lo que en principio parecía relativizar la fuerza del mensaje. En ese sentido observamos: El intercambio de la letra R por la L en las palabras acentuando un estilo centroamericano, el uso del IA IA como fonema de sosten antes de lanzarse a una improvisación freestyle y la construcción de oraciones donde como segunda persona del singular utilizaban el TU en contraste con el lenguaje coloquial en el que utilizan el VOCEO porteño-bonaerense.

Es sabido que Carlos Gardel y Charlo (Carlos Perez) mayores exponentes del tango canción cambiaban la N por la R en la pronunciación de las palabras. Las letras de la primera guardia del tango incluían el lenguaje cocoliche constituido por neologismos populares nacidos como sincretismos de los modismos de los inmigrantes en su mayoría italianos, y en los tangos canción románticos de la década de oro también se utilizaba el TU como segunda persona del singular.

Sin embargo, los intérpretes del tango eran segunda generación de inmigrantes y los referidos en Villa Tranquila son 3ra generación de migraciones internas dentro del país.

Brian tiene 18 años, rapea desde muy chico con su grupo de pertenencia en Villa Tranquila, tiene buena memoria por lo que prefiere aprender letras de RAP más o menos conocidas de sus ídolos favoritos. No es bueno en el *freestyle* pero cuando improvisa suele mencionar mucho a Dios en sus canciones. Practica la fe Evangelista. Además concurre al Centro de Día de la Institución donde conoció el proyecto del laboratorio taller.

El proceso de selección de las letras de tangos que se utilizarían en el laboratorio surgió de un entrecruzamiento de consultas con los actores agentes involucrados. Por ejemplo, se solicitó a la orquesta municipal de tango de Avellaneda un detalle de su repertorio. Se redujo el universo a 20 letras de tango representativas de poetas clásicos como Manzi, Discepolo, Exposito y referentes locales como Eladia Blázquez. Se compartieron las 20 letras de tangos clásicos con el grupo inicial de 10 jóvenes interesados en el proyecto. Cada uno debía elegir una letra. Se transmitió la trama argumental de cada tango, el contexto histórico en el que fueron concebidos, la biografía de los autores, el significado de las metáforas. Finalizado este proceso se solicitó que cada uno eligiera una pieza. La idea era conectar con la identidad narrativa de las chicas y chicos para que cada uno seleccionara aquello con lo que se sintiera identificado.

Brian eligió Naranja en Flor sin ninguna duda, fue amor a primera vista y la abrazó durante el laboratorio como si la hubiera escrito él mismo.

Homero Expósito escribió el tango Naranja en Flor cuando tenía 18 años. *“Lo notable del caso es que aceptación y perplejidad concertaron, algo que no siempre sucede con aquellos artefactos que la historia de las artes ha calificado de vanguardistas o, más ampliamente, de modernistas... Quizá por eso sus letras, la mayoría sustentada en la música de su hermano, le hablan al futuro con los temas del pasado. ¿A qué oyente joven más ó menos entrenado en los repertorios eclécticos de la música argentina no le fascina “Naranja en flor”?* (Sergio Pujol).

Durante las primeras instancias del proceso los agentes profesionales vinculados con el mundo del tango mantuvieron cierta renuencia al cruce musical aduciendo muchas dudas respecto a la traslación rítmica entre ambos géneros musicales. El punto de sutura para destrabar las resistencias lo constituyó el DJ de HIP HOP que fue incorporado durante el segundo mes al proyecto. El desarrollo del Taller fue dinámico, se trabajó rotando sedes y espacios.

El director de la Orquesta de Tango, el DJ de HIP HOP, los operadores sociales de las instituciones que fueron fundamentales para la contención diaria y evitar la dispersión de los chicos y chicas, las autoridades estatales que apoyaron con recursos el proyecto, todos fuimos transformados en el proceso de interacción dialéctica de ambas culturas musicales. Tanto así que las renuencias fueron cediendo y el resultado de los cuatro meses de trabajo se exhibió el miércoles 28 de agosto durante la ansiada presentación en el Teatro Roma.

Brian cerró la noche a sala llena con una exitosa versión de Naranja en Flor RAPEADA acompañado por la Orquesta Municipal de Tango. El laboratorio probablemente se convertirá en Programa estable del Estado de las áreas de Niñez y Adolescencia del Municipio.

Entre las publicaciones en Facebook de Brian de este último tiempo, la que más me llamó la atención es la de septiembre último. Colgo un video de un programa viejo de la Televisión Pública Argentina conducido por Juan Carlos Mareco donde el Polaco Goyeneche interpreta Naranja en Flor mientras Jorge Don lo observa emocionado.

Esta historia, aun está en desarrollo.

Construcción de identidades juveniles alrededor del picó en Clemencia y María la baja

Nathaly Gómez Gómez, Pontificia Universidad Javeriana

En el Caribe colombiano conviven el picó y la champeta, dos manifestaciones culturales representativas de la región que se complementan entre sí, debido a que la primera ha sido el espacio, el evento social y festivo que ha permitido la creación y difusión de la segunda, la cual ha logrado convertirse no sólo en un movimiento social sino también en uno de los géneros musicales insignias de Cartagena y Barranquilla. Sobre el picó se puede decir que sus orígenes datan en los 50's en las dos ciudades anteriormente nombradas y fue el encargado de transmitir las músicas populares de la época como la salsa brava, jíbara, africana en las verbenas de los sectores populares y sobre la champeta sus inicios se dieron a finales de los 70's y 80's con los grupos de Son Palenque de Justo Valdés, Abelardo Carbono, Anne Swing, Charles King y Louis Towers quienes realizaron las adaptaciones de sonoridades africanas como el soukus al

contexto local palenquero, ya a finales de esta década y en los 90's en Cartagena jóvenes de barrios pobres influenciados por la movida picotera, salen a la escena con canciones relacionadas con historias del día a día, con una forma particular de bailar, de vestir y de hablar llegando a ser marcados como champetúos. Dada la fama y la expansión del picó y la champeta, las clases medias y altas han discriminado y criticado a estas con discursos racistas y moralistas que han restringido su ejercicio.

Actualmente las investigaciones sobre estas dos manifestaciones y su relación con identidades se ha centrado en las ciudades dejando de lado los contextos rurales, por lo que esta ponencia tiene como objetivo indagar esto en dos municipios del departamento Bolívar con la siguiente pregunta *¿Cuáles son los usos y sentidos que se le otorgan a los picós en Clemencia y María la Baja y cómo, a partir de ellos, se construyen las identidades en los jóvenes?*

Habananet: Jóvenes y Gustos musicales en los playlist de las redes sociales de La Habana

Lázara Laura Yllarramendiz Alfonso, Instituto Cubano de la Música

Es indiscutible el impacto de la revolución tecnológica en las prácticas culturales de la juventud habanera, sobre todo en la generación Y, Internet o Milenium. En su rol de prosumidor, el joven habanero tiene la posibilidad de seleccionar cuándo, dónde y cómo quiere consumir lo que se colectiviza en las redes sociales, y sobre todo posee el poder de elegir su postura ante el fenómeno y expresar sus gustos estéticos sobre ellos.

Los jóvenes habaneros se han valido de las nuevas tecnologías para prosumir la música de su preferencia (entre ella el reguetón cubano), y para forjarse opiniones sobre la cultura virtual y popular que los rodea; estos códigos son el lenguaje de su generación y les son útiles para participar socialmente.

La principal característica de la aplicación del concepto playlist a la red social Habananet es que fue creado como área de cibertrabajo de campo para esta investigación con los objetivos de caracterizar los gustos musicales, comportamiento virtual e impacto mediático del reguetón cubano en los playlists y definir los rasgos del discurso musical y textual del reguetón cubano de preferencia por los jóvenes prosumidores de la red social Habananet.

El reguetonero, su estilo interpretativo y su estética, las temáticas de los reguetones y su nivel de popularidad en el paisaje sonoro habanero, son variables a considerar en el éxito de los temas de cada playlist. La participación de cada individuo en el playlist está determinada por su contexto sociocultural, sus escuchas previas, su competencia musical sobre el género. Los resultados de los tres playlists mostraron cuatro temas que conforman el gusto musical de gran parte de los prosumidores de Habananet, estos son: *Lo aprendió conmigo* de Divan; *Calentando La Habana* del Chacal; *Nadie ha dicho* de Laura Pausini ft Gente de Zona y *Hazte de un pocho* de El Kamel ft Ronald & El Koki.

Según los resultados del cibertrabajo de campo realizado, el reguetón cubano se divide en cuatro vertientes: farandulero, repartero, timbatón y cubatón. Estos rasgos derivan del análisis de los comentarios de los prosumidores. En mi propuesta de comunicación para este simposio tengo en cuenta los rasgos

musicales, textuales y mediáticos que las identifican, además de los rasgos comunes que las unifican bajo el mismo género musical: reguetón cubano.

La interrelación de estos elementos para potenciar significaciones y relaciones de poder a nivel social es parte de lo que le garantiza al género una gran popularidad. El público y los reguetoneros que se nuclean entorno a los nombres de las agrupaciones que conforman la muestra de análisis son un ejemplo de las diferentes vertientes que tiene el género: Divan, El Kamel, Chacal y Gente de Zona. Ellos tienen públicos disímiles, un estilo interpretativo diferenciado, y estrategias y espacios de promoción según la vertiente a la que se adscriben.

Simposio 6: Formación en músicas populares en educación superior en América Latina: experiencias, propuestas y perspectivas

Coordinadores: Silvia Carabetta y Juan Sebastián Ochoa

Sesión I: Las metodologías de las músicas populares

Percepção Musical na Música Popular Questões e experiências formativas

Ana Luisa Fridman, Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Nos cursos de graduação que oferecem a modalidade de Música Popular, como abordar a disciplina de Percepção Musical? Muito se discute acerca do repertório utilizado nessa disciplina, apontando para a necessidade de se ampliar os materiais existentes (Bhering, 2003) e envolver práticas criativas como a improvisação no processo perceptivo (Costa, 2008). Há também estudos que apontam para a cognição e a percepção musical como em processos no qual o corpo tem um papel crucial como mediador do conhecimento (Varela), aqui em especial nas relações estabelecidas na Música Popular que envolvem o aspecto rítmico (Fridman, Manzolli, 2016). Na grade curricular dos cursos de graduação em Música Popular, as aulas de Percepção Musical são comumente pensadas para trabalhar a acuidade auditiva, desenvolver a fluência na leitura musical, estudar estruturas escalares e rítmicas, entre outros materiais de expressão sonora. Entretanto, mesmo utilizando um repertório mais dirigido ao estudo da Música Popular, nem sempre são abarcados processos de criação ou improvisação nesse tipo de estudo. Considerando a Percepção Musical de uma forma ampla, pensando em sua utilização como um meio que favoreça não só a auto-percepção, mas também a relação e interação com outras pessoas através de materiais das músicas populares, como criar situações em que isto possa ocorrer? ¿Como envolver estudantes de Música Popular em uma experiência imersiva e significativa não só para seu aprendizado, mas também para dar novos sentidos aos materiais musicais inseridos em seus espaços cotidianos? Nossa resposta inicial para estas questões foi sair da sala de aula, utilizando os materiais expressivos que

estávamos estudando no momento para fazer pequenas intervenções nos espaços externos no campus central da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Após esta primeira experiência, os estudantes realizaram e registraram em vídeo projetos criativos, como criação de canções, propostas de improvisação e outros tipos de intervenção sonora, que compartilhamos ao final de nosso curso. A experiência que realizamos faz parte de uma pesquisa maior que temos realizado desde 2009, sendo que a metodologia de nossa pesquisa tem se baseado nos estudos da Neurociência e da Biologia, utilizando os conceitos de *embodied mind* (Varela, Thompson e Rosh, 2001), *affordances* (Gibson, 1979) e *chorus tree* (Ravignani, Bowling e Fitch, 2014), que abordam a cognição a partir de trocas e interações com o ambiente e as relações de materiais musicais com a corporeidade e o deslocamento no espaço. A experiência que vamos demonstrar com registros em vídeo, imagens e depoimentos, indicou uma incorporação mais profunda dos materiais estudados, além de trazer uma perspectiva criativa e poética ao que se estudou em aula. Constatamos também que este tipo de experiência tem despertado o interesse dos alunos da graduação em Música Popular e promovido trocas valiosas de materiais musicais entre os alunos de outras modalidades oferecidas na graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e outras instituições nas quais desenvolvemos o mesmo tipo de proposta.

Composición rítmica lineal y contrapunto rítmico en la enseñanza universitaria

Anibal Colli, Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Latinoamericano. Universidad Nacional de La Plata

Este trabajo se propone sistematizar la rítmica en la música popular y sus aplicaciones didácticas, desarrolladas en la cátedra Recursos Compositivos de la Licenciatura en Música Popular de la Universidad Nacional de La Plata.

La tradición académica ha colocado a los sistemas de organización de alturas en un lugar privilegiado del análisis y la enseñanza musical. Este enfoque ha sido continuado de cierta manera por las carreras de jazz, y tal vez por ello, considerado por algunos como reemplazo de la música clásica en el rol de lenguaje elitista “que abre todas las puertas”.

Sin embargo, la práctica y transmisión de las músicas populares nos demuestran que esta preeminencia de las alturas muchas veces no es pertinente, y que **los procesos y discursos melódico-rítmicos son centrales tanto para la comprensión como para la didáctica**. Se trata de enunciar y organizar los procedimientos y habilidades melódico-rítmicas que ponemos en juego los músicos populares cuando improvisamos, acompañamos, arreglamos o componemos.

En Recursos Compositivos proponemos una didáctica de la rítmica alrededor de dos ejes:

1. La rítmica lineal: desarrollo, variación y reubicación métrica de motivos rítmicos (rítmica aditiva), ubicación y duración de las frases en relación a la métrica y las claves rítmicas, trama de acentos recurrentes o jerarquizados, figuraciones posibles y combinación de subdivisiones y pies rítmicos.

2. El contrapunto rítmico: resultado de la interacción entre todos los planos simultáneos, muchas veces relacionados con una función bailable. En él distinguimos dos campos diferenciados y complementarios que interactúan:

a. La base: caminar del ritmo o *groove* generado por la superposición de los planos que realizan esquemas repetidos. Incluye el estudio del uso de la batería y la percusión, el comportamiento del bajo, la trama de instrumentos armónico melódicos, los ostinatos y fondos armónicos y/o tímbricos adicionales. También los esquemas de armonía cíclica y su relación con la forma.

b. Las frases rítmico-melódicas no repetidas: abarca toda la información rítmica lineal y contingente que dialoga con la base rítmica, independientemente del instrumento que la asuma: melodía principal. contramelodías, contrapuntos pasivos, obligados, cortes, fills, respuestas o comentarios generados por cualquier instrumento.

A partir del análisis y la sistematización de estos fenómenos, planteamos ejercitaciones y trabajos prácticos destinados a desarrollar la habilidad compositiva en estos campos. Creemos que estas herramientas pueden ser útiles para contribuir a una nueva didáctica de la música popular latinoamericana.

Música Popular na UFRGS: uma proposta analítica interdisciplinar para a canção popular brasileira

Caroline Soares de Abreu, Universidade Federal do Rio Grande do Sul

No início deste século, houve da parte do governo federal brasileiro a promoção de uma série de medidas para garantir a expansão do acesso às universidades, especialmente através de políticas de ação afirmativa. Dessa forma, sujeitos diversos, especialmente aqueles oriundos de parcelas da população que historicamente tiveram esse acesso dificultado, puderam frequentar um curso superior. Alinhada a um posicionamento político progressista, em 2012 foi criada uma nova habilitação para o curso de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: o Bacharelado em Música – Música Popular. Desde então, o curso tem tido intensa procura, permitindo que pessoas com uma prática musical diversa daquela tradicional (pautada num modelo conservatorial e em grande medida privilegiando o estudo da música europeia ocidental) tivessem a oportunidade de cursar um curso superior em Música em uma universidade pública na região sul do Brasil. Tendo feito parte da criação do curso e atuando nele desde sua criação, e, mais especificamente, trabalho principalmente com a canção popular midiaticizada, tanto do ponto de vista analítico quanto à sua prática. Na disciplina intitulada Análise da Canção Popular, tenho privilegiado a escolha dos repertórios trabalhados em aula a partir de uma perspectiva decolonial, buscando ferramentas analíticas que possibilitem uma abordagem interdisciplinar da canção popular brasileira na relação entre seus diversos textos Gonzalez (2013): linguístico, musical, sonoro, performativo, visual e discursivo. A

perspectiva epistemológica está alinhada aos Estudos da Performance (Schechner, 2013), que reivindicam que seja dada à performance tanta importância quanto ao texto estritamente musical (Cook, 2006). A comunicação tem por objetivo, através da análise de canções populares brasileiras midiáticas, apresentar os sentidos da música como construídos coletivamente por atores diversos – com especial atenção a compositores, letristas e intérpretes –, considerando conceitos de áreas afins como Sociologia (Goffman, 1985) Psicología (Ekman, 1972) e Teatro (Barba, 1993).

Música popular y escucha colectiva

Elina Goldsak, Universidad Nacional del Litoral

El desarrollo de las habilidades perceptivas en la formación musical plantea el gran desafío de lograr un buen oído interior sin perder el placer de escuchar. Si bien la audición es una actividad individual, a partir de la socialización de la práctica, se puede lograr una reciprocidad superadora.

Durante el año 1999 tuve a mi cargo la cátedra de tercer año de Audioperceptiva en el Instituto Superior de Música de la UNL. Este grupo reunió a estudiantes de distintas especialidades y en muchos casos con dificultades relacionadas a sentimientos de incapacidad o imposibilidad, lo que a su vez derivaba en un rechazo a la actividad perceptiva. El término Audioperceptiva se fue incorporando a partir de la propuesta de Emma Garmendia, e intentó ser una alternativa superadora de la antigua enseñanza de Teoría y Solfeo. La misma planteaba recuperar procesos intuitivos, poniendo énfasis en la experiencia de escuchar y tocar, pero no siempre fue aplicada satisfactoriamente, llegando en muchos casos a generar situaciones contrarias a las planteadas. Es así que, para algunos estudiantes, todo lo relacionado al campo perceptivo significara más una gran dificultad que una puerta a la comprensión, el conocimiento y el disfrute.

Por otro lado, en mi experiencia personal, la escucha musical siempre estuvo relacionada al placer, tanto en el ámbito familiar como en el de amigos. El intercambio propio de estas instancias, producto de las diversas formas de escuchar y focalizar la audición, concluyó siempre en una experiencia enriquecedora y, como consecuencia, de gran valor. Es así como me propuse tratar de lograr una manera de transmitir esa práctica, recuperar el origen de la materia y generar en el grupo una sensación importante de posibilidad y goce vinculados a los temas que debían desarrollar. La propuesta implicaba trabajar sobre el primer aspecto que resultara cómodo perceptivamente, desarrollarlo y compartir la escucha. A su vez, esto propiciaba una serie de decisiones importantes relativas a la escritura, ya que aparecían las dudas propias de cómo graficar prácticas que proceden de la oralidad.

En relación a la música elegida, me interesaba proponer música argentina con rasgos de actualidad, pero vinculada a la raíz folklórica. Es así como recurrí a la cantante Liliana Herrero y su versión de una baguala tradicional argentina. La baguala es un género de profunda raigambre entre los hoy llamados “coyas”, es decir, los mestizos serranos del noroeste argentino, si bien también algunos grupos criollos lo poseen como patrimonio.

El presente trabajo describe el desarrollo de la transcripción grupal desarrollada a partir del tema “*Perdido he'i andado*”, recopilado por Leda Valladares y versionado por la cantante y sus músicos. Esta experiencia

no solo propició la apertura del campo perceptivo y las formas de escribirlo, sino también el acercamiento a un repertorio y una práctica enmarcada en la realidad cultural argentina, desde la tradición y la modernidad.

En la actualidad, la materia Audioperceptiva se dividió en dos, convirtiéndose en “Lectura y escritura musical” por un lado y “Percepción y entrenamiento auditivo”. Este cambio, fruto de un largo recorrido en la experiencia institucional busca acentar las bases de una percepción profunda y placentera.

Sesión II: Repensando los paradigmas de la formación I

Una propuesta para la creación -en carreras de música en Colombia- de programas de asignatura en la formación instrumental en músicas populares

Bernardo Cardona y Juan Sebastián Ochoa, Universidad de Antioquia

La educación musical universitaria en Latinoamérica ha sido determinada predominantemente por el modelo del conservatorio europeo, un modelo construido para reproducir las músicas académicas centroeuropeas. En los últimos años, diferentes autores latinoamericanos como Silvia Carabetta, Ricardo Silva, Favio Shifres y Juan Sebastián Ochoa han realizado importantes cuestionamientos a este modelo por varios motivos, principalmente por obedecer a una política colonial que no atiende a los contextos multiculturales locales. Todos estos autores coinciden en señalar la necesidad de ampliar la oferta educativa para incluir las músicas masivas, vigentes y tradicionales presentes en cada contexto cultural, no solo por la introducción de un repertorio de músicas que merecen ser estudiadas, sino también (y esto es tan importante como lo anterior) por las nuevas y diferentes formas de abordar y concebir la música y el aprendizaje musical que conllevan esas otras tradiciones. Es decir, no se trata solo de la apertura hacia nuevos “objetos” de estudio, sino también hacia otras formas de aprender, comprender y vivir las músicas. Sin embargo, amén de las importantes críticas realizadas, y teniendo en cuenta que existen algunas instituciones que han abierto programas académicos de formación en músicas populares, no se encuentran aún propuestas teóricas sólidas que muestren un camino para ofrecer una formación musical realmente inclusiva. Frente a esto, esta ponencia presenta una propuesta teórica y metodológica -realizada desde y para Latinoamérica- sobre cómo ofrecer una formación instrumental en músicas populares a nivel universitario. Dicha propuesta conceptual ha sido elaborada en el marco de una innovación curricular que actualmente se está llevando a cabo en las carreras de música de la Universidad de Antioquia. El eje teórico de la propuesta se basa en descentrar la mirada de los géneros musicales, y en su lugar construir la formación a partir de la interacción entre los diferentes “elementos técnicos” y las “competencias” que deben desarrollar los músicos que se dediquen a las músicas populares.

Koringoma: caminhos, territórios e saberes de pedagogias musicais na diáspora africana

Katharina Döring, Universidade do Estado da Bahia

Koringoma é uma pesquisa em andamento que busca um diálogo entre músicas populares, etnomusicologia e educação musical, na perspectiva teórica e metodológica de ciências sociais, estudos culturais e decoloniais, propondo um mapeamento e uma reflexão sobre fundamentos, saberes, territórios e processos de ensino-aprendizagem das artes musicais africanas e da diáspora africana, ancoradas na memória social dos territórios afro-baianos nas comunidades negras em Salvador e região. O campo teórico se debruça sobre literaturas referentes as etnopedagogias e pedagogias decoloniais que tematizam os escassos debates e aportes epistemológicas e filosóficas no que se refere a uma educação e formação musical a partir das experiências, práticas e tradições musicais da diáspora africana, apontado com urgência por Makl: “O que precisamos é construir ferramentas conceituais a partir dessas mesmas práticas musicais e da sensibilidade que elas implicam, bem como dos processos das nossas práticas intelectuais e acadêmicas em estudá-las.” (2011, p. 58). A metodologia se baseia na pesquisa qualitativa, combinando um espectro metodológico interdisciplinar a partir dos campos da música popular, educação musical e da etnomusicologia. O grupo de pesquisa composto por pesquisadores e estudantes bolsistas e voluntários da UNEB, realiza etnografias em campo, leituras contextualizadas e debatidas e promove eventos públicos, tais como as Rodas Koringoma, convidando para um encontro entre “os pares”, dialogando com mestres, músicos, educadores, assim como representantes das comunidades negras, projetos socioculturais, ONGs, escolas públicas e comunitárias e iniciativas musicais e culturais que priorizam a prática e o ensino das músicas afro-brasileiras.

Na formação musical pouco se estuda e dialoga com a literatura das ciências sociais e históricas, referente às culturas e músicas populares da diáspora africana, porque sua base musical eurocêntrica, mesmo quando bem-intencionada, não consegue compreender as concepções musicais africanas e da diáspora africana, por perder na tradução das mesmas, a maioria dos elementos indispensáveis para sua execução e recepção na complexidade e integridade. As ciências sociais por sua vez, geralmente não tem como foco, interpretar e analisar as especificidades das expressões musicais que requerem noções teóricas de música elementar e sobretudo de fundamentos teórico-práticos das músicas negras, sejam afro-latinas, afro-caribenhas ou mesmo do jazz norte- -americano. Portanto, torna-se necessário introduzir estudos musicológicos culturais e populares, assim como as próprias práticas musicais de matrizes africanas na educação musical, para poder compreender e conceituar as teorias e formas de transmissão de saberes nesse contexto específico.

A pesquisa aponta uma lacuna histórica nos estudos das músicas populares afro-brasileiras, afro-latinas, afro-caribenhas e afro-americanas, assim como a necessidade de construir procedimentos e fundamentos metodológicos aplicados ao ensino das artes musicais das diásporas africanas com ênfase no contexto brasileiro. Procuo incentivar um debate epistemológico, referenciado por vários autores dos contextos musicais da África e da Diáspora africana, e esboçar um arcabouço teórico para uma educação musical nas bases das matrizes africanas nos demais países e regiões com expressões culturais e musicais negras, que possa levar a uma educação e formação musical popular nas diásporas africanas na América Latina.

O Bacharelado em Música Popular da UFRGS (2012 -): processos, aquisições e desafios

Luciana Prass, Universidade Federal do Rio Grande do Sul

E Essa comunicação traz dados e reflexões sobre o Bacharelado em Música Popular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), localizado em Porto Alegre, no sul do Brasil, que iniciou suas atividades em 2012 e é hoje um dos oito cursos na área posicionados em universidades públicas (dentro de um universo de 69 universidades federais, 25 das quais com departamentos de música). Sua criação foi impulsionada pelo Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI), desenvolvido durante os governos dos Presidentes Lula da Silva (2003 – 2010) e Dilma Rousseff (2011 – 2016), cujo foco constituía-se na ampliação de vagas no ensino superior. Um coletivo de professores desenvolveu a proposta de criação do Bacharelado em Música Popular e seu currículo (Abreu; Prass; Zanatta, 2010), baseando-se nas experiências de outros cursos no país mas com os objetivos de incorporar tanto a *performance* e a criação de obras e arranjos de repertório de caráter popular, quanto a formação em pesquisa e em técnicas de produção fonográfica. Assim, diferentemente dos cursos de música historicamente estabelecidos na instituição, associados à prática de instrumentos musicais específicos, o Bacharelado em Música Popular abriu-se às práticas musicais coletivas, sem restrição de instrumentos musicais. Tal abertura, conseqüentemente, levou a uma esperada ampliação do espectro de repertórios e sonoridades praticadas no ambiente acadêmico, bem como, a uma transformação do perfil dos estudantes. Além disso, a criação do Bacharelado em Música Popular coincidiu com a ampliação da política de cotas no ensino superior para egressos do ensino público, autodeclarados negros ou não, além de estudantes indígenas. A entrada de estudantes cotistas – em sua maioria ligados ao Bacharelado em Música Popular devido à sua maior abertura a repertórios e formas de fazer música não-canônicas – tem significado a presença de subjetividades até então, em sua grande maioria, excluídas das discussões acadêmicas. Essas novas políticas de admissão na universidade pública trouxeram avanços científicos, culturais e humanos que têm gerado diferentes formas de experiências em sala de aula em uma perspectiva decolonial (Walsh, 2005; Unesco, 2009; Carvalho, 2010; 2014; Oliveira; Candau, 2010; Luhning, 2014; Santos, 2015). Se, como apontou a filósofa feminista negra brasileira Djamila Ribeiro, “[...] não conseguir acessar determinados espaços, implica em não ter produções e epistemologias desses grupos nesses espaços [...]” (Ribeiro, 2017, 64), a presença recente de cotistas tem exigido uma resposta epistemológica e institucional da universidade. Com essa percepção, em 2018 iniciamos um processo de reestruturação curricular no Bacharelado em Música Popular buscando, de um lado, flexibilizar os percursos formativos dos estudantes de forma que possam adequá-los às suas expectativas de vida; de outro, tornar o currículo consonante às práticas musicais vigentes, tanto no âmbito acadêmicoreflexivo quanto profissional, aberto às perspectivas contemporâneas de decolonização dos saberes e abertura epistemológica a outras construções músicodiscursivas contemplando, por exemplo, as recentes discussões sobre educação antirracista, estudos de gênero, saberes tradicionais e midiaticizados, entre outras.

género, a través de un proceso gradual de internalización corporal de la birrítmia. Para esto pongo a disposición, un aporte de carácter pedagógico sobre la técnica de la guitarra en la música folklórica, instrumento omnipresente en la canción popular latinoamericana, incorporando nociones sobre la importancia histórica del instrumento en la música folklórica y la nomenclatura propia. Profundizo sobre los géneros más representativos de la música folklórica latinoamericana, recuperando una noción general e histórica de cada uno junto a una posible aplicación práctica de los patrones rítmicos y un ejemplo de ejecución en la guitarra (con un soporte audiovisual creado) que se puede tomar de guía para la enseñanza práctica de estos géneros y ampliarse a otros repertorios.

Propuesta de formación en educación Superior sobre géneros birrítmicos del folklore latinoamericano

Gianni Danilo Pesci, Universidad Nacional de Córdoba

Lo propuesto por este simposio n°6, creo que la experiencia vivencial y cultural adquirida en los diversos países latinoamericanos visitados, me ha remarcado la importancia de la relación de la formación musical con una identidad cultural proveniente de la experiencia práctica y comunitaria de la música, donde la búsqueda de lo personal se lleva a cabo dentro de un sistema colectivo y no en el desarrollo de un lenguaje musical individualista, propio de la cultura occidental.

En esta ponencia trabajo en un área directamente volcada a la práctica de la música popular en las instituciones de nivel Superior, donde pude vivenciar al realizar mis prácticas docentes, las falencias evidentes en este ámbito, que contrastan claramente con la voluntad y el interés de los alumnos por ese conjunto de saberes vinculados a su tradición e identidad cultural. Como propuesta metodológica, utilizo principalmente el método activo de Jaques Dalcroze, creyendo que la experiencia física es formadora de la experiencia musical, favoreciendo así actividades corporales para la enseñanza de los aspectos rítmicos.

Con respecto al primer objetivo planteado, presento un diagnóstico institucional del Conservatorio Provincial de Música, Félix T Garzón, que da cuenta de las lógicas de la institución donde se llevaron a cabo las prácticas de enseñanza, realizando un recorrido por el nivel institucional (donde se analizan antecedentes históricos, aspectos edilicios y administrativos), el nivel curricular (donde se analizan los diseños curriculares vigentes y la propuesta del docente a cargo) y el nivel áulico (que reúne los datos y análisis obtenidos del período de observaciones anterior al período de prácticas).

En cuando a los demás objetivos, planteo una propuesta de formación donde se profundiza sobre la enseñanza y la práctica interpretativa de los géneros birrítmicos, característica distintiva de gran parte de los géneros folclóricos latinoamericanos, generando una incorporación física de los patrones rítmicos (en primera instancia desde lo corporal y percusivo y luego en la guitarra) que funciona como hilo conductor para la presentación de los diversos géneros. La identidad, rasgueo- percusión, responde a que en general una es imitación de la otra, por lo tanto, trabajaré lo percusivo y lo guitarrístico de forma integral llegando finalmente a los rasguídos fundamentales de cada género, a través de un proceso gradual de

internalización corporal de la birrítmia. Para esto pongo a disposición, un aporte de carácter pedagógico sobre la técnica de la guitarra en la música folklórica, instrumento omnipresente en la canción popular latinoamericana, incorporando nociones sobre la importancia histórica del instrumento en la música folklórica y la nomenclatura propia. Profundizo sobre los géneros más representativos de la música folklórica latinoamericana, recuperando una noción general e histórica de cada uno junto a una posible aplicación práctica de los patrones rítmicos y un ejemplo de ejecución en la guitarra (con un soporte audiovisual creado) que se puede tomar de guía para la enseñanza práctica de estos géneros y ampliarse a otros repertorios.

Sesión III: Experiencias y propuestas formativas sobre repertorios específicos

Frevo: da guitarra elétrica no agreste pernambucano ao projeto de “sistematização” no Recife e os novos modelos - três frentes de pesquisa construídas à partir das demandas locais, regionais e universais do gênero

Cesar Gabriel Berton, Instituto Federal de Pernambuco

Este resumo relata a experiência do autor enquanto imerso numa abordagem “ética” (ROSA, 2016) frente ao **FREVO PERNAMBUCANO** acionando e desenvolvendo produtos junto aos sujeitos êmicos da cena (JANOTTI, 2013).

Objetiva-se aqui apresentar três pesquisa-ações relacionadas à prática da Música Popular e vinculadas ao **IFPE**.

Estas ações coexistem e se retroalimentam interdependentemente porém serão apresentadas separadamente buscando uma exposição didática de como dialogam com o **frevo** e entre si e, ainda, visam produções acadêmico-pedagógico-artísticas fundamentadas na verossimilhança com esta prática musical.

São três ações: **a)** Pedagógica; **b)** Sistêmica; e **c)** Artística.

A primeira condiz com as práticas de ensino/aprendizagem da guitarra elétrica na Licenciatura em Música Popular com Ênfase em Instrumento” (Belo Jardim).

A segunda, com a Pós-graduação em Práticas Interpretativas com Ênfase em Frevo (Recife) e traz um direcionamento sistêmico tratando da identificação, catalogação e listagem de elementos “modelares” característicos. Salienta-se que os pós-graduandos atuam nas cenas do gênero em Recife/Olinda, alimentando um tráfego informativo *in loco* entre “rua/escola”.

A terceira ação se dá no Paço do Frevo (Recife) na forma da Residência Artística: “Música de Corpo Inteiro”.

Todas tratam do fazer prático/teórico da Música Popular. Assim a primeira problemática surgida foi: de qual música estamos falando? Nesta perspectiva usamos FABBRI (1982) e SCHWARZ (2001) determinando-a como urbana, global e híbrida.

Esse caleidoscópio propõe nova questão: Que (ou quais) aporte(s) teórico(s) trazem(m) uma leitura(s) fidedigna(s) a esta música? Aqui, parafraseamos o sociólogo Boaventura ao assumimos uma “Epistemologia do Norte” para as apropriações estrangeiras e “Epistemologias do Sul” (SANTOS, 2008) para quando estas escolas de sistematização não darem respostas coerentes/coesas às nuances da Música Popular Brasileira direcionando-nos a pensar conceitos/vocabulários e práticas originais-próprias. Ainda, foi pertinente uma leitura cuidadosa sobre como se relacionam academia & cena-frevo: As demandas **locais, regionais e universais** trazem questões como “Qual repertório/recorte usar?”

“Como interagem pesquisador/educador/músico/prática comum?”

“Relações entre partitura; *Performance*; Idiomas dos instrumentos; Manutenção dos “sotaques” vs. novas perspectivas (TROTTA, 2007); Mapeamento sócio-tópicos (PIEIDADE, 2013 & TAGG, 2011); Etnografias de representatividade geográfico-histórica; Novas literaturas” (PINTO & BORÉM, 2016)” etc. O músico/pesquisador/educador envolve-se no “aprender o de fora” provendo olhares sistêmicos sobre “o de dentro” identificando a necessidade de um vocabulário próprio/original: Assim, a confecção dos produtos acadêmicos modelares vem em uma escrita tripartida: **1)** revisão de literatura; **2)** cruzamentos de dados (epistemologias “do norte e sul” aplicadas ao repertório local/regional); **3)** produção de métodos ecoados no ensino e na manutenção identitária do gênero.

Finalizando, dentro da abordagem interpretativa acionada na Residência Artística desenvolvemos o experimento interdisciplinar: Formado por assistentes/bailarinos(as) e seis músicos que interagem todos entre si, improvisando a partir do material trazidos das demais ações. Buscando processos criativos de manutenção e de transgressão identitárias estuda-se possíveis relações entre os vocabulários musicais e gestuais apresentados como um produto artístico final aleatório-sistêmico-improvisado (GRIFFITHS, 2019).

A apresentação prevê a exposição das três pesquisa-ações, seus métodos e questionamentos, e apresenta os resultados já obtidos como productos acadêmicos/pedagógicos.

Música popular para guitarra: 15 obras tradicionales de “chucu-chucu” en formato dueto

Julián Cardona Toro, Universidad del Atlántico; y Carlos Andrés Caballero Parra, Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín

La enseñanza de la guitarra ha sido realizada en los diferentes conservatorios y escuelas de música a nivel profesional con las metodologías propias de lo que se ha denominado como “guitarra clásica”. Sin embargo, la escuela tradicional de este instrumento ha utilizado las músicas populares a lo largo de la historia para crear sus obras musicales; autores occidentales como Sor, Giuliani, Carcassi, entre otros, generalmente escribieron sobre músicas vernáculas del continente europeo, piezas tales como tarantelas, polonesas, mazurcas, entre otras, además de las transcripciones de Albéniz y Granados. Posteriormente esa misma diáspora se trasladó al subcontinente olvidado, Latinoamérica, y allí surgieron figuras como Villalobos, Ponce y Ginastera, que desde su visión académica fundamentada en los cánones occidentales pero con un ADN hasta ese momento desconocido dieron cierta identidad y arraigo a las nuevas

generaciones que surgieron con fuerza desde el folclor, entre tantos autores destacan, Agustín Barrios, Antonio Lauro, Rodrigo Riera, Leo Brouwer y muchos más; podemos decir además, que un gran número de importantes compositores colombianos han incursionado en las obras de corte popular para este instrumento, son ellos, Adolfo Mejía, Álvaro Romero, Pedro Morales Pino, Clemente Díaz, Gentil Montaña, entre otros.

Ahora bien, podríamos pensar que es pertinente un acercamiento al instrumento a partir de un repertorio popular y principalmente a través de las obras, como componente pedagógico, y no como tradicionalmente se ha realizado “desde la gramática y los metalenguajes que, si entendemos el estudio de la música como un «lenguaje», sería útil pensar en cómo se aprende una lengua: no con ejercicios o *estudios*, sino con *obras*, es decir, hablando, leyendo y escribiendo” (Miñana, 2000).

Por otra parte, está la pregunta de si la partitura, como sistema por excelencia de notación del lenguaje musical, sigue siendo la única posibilidad de transmisión y difusión de este conocimiento. El trabajo artístico de estas 15 obras grabadas que acompaña a esta ponencia, tiene la característica de juntar a dos músicos profesionales, uno académico y el otro popular; su experiencia de trabajo colaborativo muestra una metodología diferenciada y alejada de los estándares formales y académicos tradicionales, el cual puede ser replicado e introducido en currículos y repertorios de formación académica a nivel profesional universitario; las obras realizadas son en su mayoría pertenecientes al repertorio de la música tropical colombiana entre las décadas de 1960 y 1970, del género conocido como «chucu-chucu» (Wade, 2002; Parra, 2014; Ochoa, 2018).

De esta forma creemos, que estas músicas tan conocidas pero que han sido menoscabadas por la academia, hoy cobran un gran valor desde el ámbito musicológico e inclusive desde el constructo identitario social y arraigo popular en Colombia. Artistas como Pedro Jairo Garcés, *Papari*, el Burro Mocho o Toño Fuentes, entre otros, dejaron un legado hace décadas y que aún está vigente en la memoria de muchas personas, pues ni siquiera obedece a los gustos de la generación que presenció su origen, si no que ha saltado de generación en generación arraigado en la memoria musical y colectiva de la nación.

Análisis tecno-estético de la expresión sonora popular del canto femenino en la música tropical colombiana

Mónica Alexandra Herrera Colorado, Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín

Colombia cuenta con una gran variedad de géneros e influencias musicales en los que ha predominado la técnica vinculada a la voz popular y la voz folklórica, que tiene grandes diferencias con la técnica y la estética de la voz lírica conocida a nivel mundial.

La voz en el canto ha estado presente a lo largo de la historia; sin embargo, pocos intentos se han hecho para llevar a cabo de manera organizada un análisis profundo de la expresividad de los cantos popular y folklórico en la música tropical colombiana y así poder llevar a cabo una mejor enseñanza-aprendizaje en los programas de canto popular de las diferentes instituciones y universidades que ofrecen este programa académico a nivel profesional.

Como la voz cantada parte de la voz hablada, debemos iniciar hablando de la vocalidad o las vocalidades. “Vocalidad comprende aquellas cualidades de la interpretación vocal que transmiten significados al oyente. Estos aspectos de la práctica vocal incluyen: calidad, resonancia, timbre, articulación, declamación, pronunciación, registro, rango, tono y entonación”. (Woods, 2009, pág. 18). Dichas vocalidades cambian de acuerdo al interprete o al género que se está interpretando, es decir que existen vocalidades tanto cantantes o géneros existan, y tanto contextos sociales y culturales se encuentren.

Este trabajo presenta un análisis tecno-estético (Simondon, 2017) de tres estilos de canto -el lírico, el popular y el folklórico- a través de un estudio comparativo de su caracterización morfológica y de las ondas de audio que cada uno de ellos emite. Para ello, se ha realizado una muestra de los tres tipos de canto que permite comparar las similitudes y diferencias entre este tipo de vocalidades a través de su modulación sonora, con lo cual observamos no sólo su dimensión estética, sino también técnica.

Algunas pautas de la técnica vocal del canto lírico han sido aplicadas por cantantes populares y folklóricos para manejar una técnica vocal adecuada en los diferentes géneros tropicales de Colombia; un ejemplo de ellos es el apoyo vocal en la respiración diafragmática. Teniendo en cuenta que en la actualidad existen recursos tecnológicos y plataformas multimedia, dichas pautas del canto lírico, permite analizar de manera comparativa las técnicas vocales del canto popular y el canto folklórico, lo cual hace pertinente fusionar estos análisis con la tecnología para poder lograr, de manera eficiente y sencilla, el involucramiento de cualquier persona relacionada con el mundo de la voz en la interpretación de los géneros tropicales y folklóricos.

Cabe resaltar que esta investigación se enfoca en el análisis de la técnica de los cantos popular y folklórico comparada con la canónica del canto lírico y en la participación de la mujer en la música tropical colombiana. Esta aproximación requiere de diferentes reflexiones no solo enfocadas en los aspectos musicales –que, por supuesto, son la base argumental–, sino conducentes a la comprensión sociocultural de la forma de adaptar y expresar el canto en el género musical de la música tropical, y en específico, de la cumbia.

Aunque en el ámbito perceptivo la diferencia entre ambas técnicas es notable, fue necesario, teniendo en cuenta que no existe documentación que las compare, realizar un estudio técnicocientífico empleando herramientas computacionales que permitieran establecer las disimilitudes cuantitativas y cualitativas entre ellas. Además, es un primer acercamiento de lo que se puede tener en cuenta para la enseñanza-aprendizaje del canto popular en los diferentes contextos socio-culturales de nuestro país.

Santiago Reyther e a transmissão de seu saber no Programa Latin Drums

Tarcisio Braga, Universidade do Estado do Amazonas

Esta comunicação apresenta as concepções musicais e pedagógicas de Santiago Reyther para o ensino de percussão, visando descrever e contextualizar sua atividade de ensino, destacando sua formação cubana e a migração deste saber a Minas Gerais.

Radicado em Belo Horizonte há 20 anos, Santiago é reconhecido, na cena musical desta cidade, por seus saberes musicais cubanos, particularmente na percussão. Em Cuba, como professor de percussão da Escola Nacional de Instrutores de Arte, em 1979 Santiago Reyther formula o Programa de estudio para el aprendizaje de la percusión cubana, um documento apresentando as técnicas e metodologia de ensino da percussão, a partir de um critério para o desenvolvimento científico musical, embasado e fundamentado na consolidação da percussão cubana em união com a música e demais valores de seu país. A personalidade marcante do mestre cubano e sua metodologia de ensino caracterizam a efetividade do conhecimento musical compartilhado por ele. Trata-se de pesquisa em andamento, realizada a partir de registros, materiais didáticos de aulas, gravações, entrevistas, de longo período de convivência com o mestre, e de entrevistas com percussionistas que são ou foram seus alunos em Belo Horizonte, e em Cuba. Entre as características responsáveis pela efetividade da transmissão de seus saberes, pode-se elencar: uma combinação equilibrada entre didática e música, transmissão gradual, progressiva e descomplicada de saberes afro-cubanos socialmente reconhecidos como complexos, e o "tocar junto" - o aprendizado musical e instrumental permeados por um fazer música entre professor e aluno, em uma relação descrita como positiva e estimulante. A pesquisa busca descrever características da metodologia de ensino do programa de bateria Latin Drums, o qual faz parte de uma metodologia denominada pelo mestre de Escola Santiago Reyther de coordenação e independência a quatro membros, e que apresenta temáticas musicais percussivas complexas e intrincados diálogos polirítmicos, típicos da música e da rítmica afro-cubana, utilizando diversas leituras rítmicas com natureza matematicamente permutativa. No programa Latin Drums, instrumentação, coordenação e independência são trabalhadas a partir de um conceito de bateria cubana, tendo como diferencial um currículo com foco principal na música afro-cubana e tradicional. A investigação tem como propósito mapear a história de vida do mestre, alcançar uma compreensão sociocultural da maneira particular de Santiago ensinar e fazer música e do impacto da circulação desses saberes em Havana e Belo Horizonte.

Sesión IV: Repensando los paradigmas de la formación II

Música Popular y Universidad Pública. Recorridos en la implementación de un nuevo plan de estudios

María Inés López y Raquel Inés Bedetti, Instituto Superior de Música Universidad Nacional del Litoral

El presente trabajo tiene por objeto indagar sobre el vínculo entre proyectos de investigación CAI+D del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral, relacionados al campo de estudios de la Música Popular (MP) y los procesos de implementación de espacios curriculares específicos en la misma institución.

La premisa inicial consistió en investigar sobre la inserción de la MP en las prácticas pedagógicas institucionales y observar su escasa presencia en los diferentes espacios académicos. Se evidenció que el paradigma institucional, respondía predominantemente a una lógica de conservatorio e impronta

eurocéntrica, por lo cual el aporte sustancial del proyecto de investigación fue visibilizar la especificidad de la MP y poner en discusión la supuesta “universalidad” de los enfoques metodológicos aplicados.

Se tomó conocimiento del trabajo realizado por otras instituciones en relación a la temática y se establecieron vínculos, generándose intercambios sobre las maneras de producir sistematizaciones para el estudio de la MP que dieran cuenta de sus particularidades. De esta manera se construyó un marco teórico en relación al campo, se revisaron las definiciones y los alcances del objeto de estudio, dando cuenta de sus características de producción, circulación, multiplicidad textual (González, 2013) y vínculos con aspectos tecnológicos. Se estudiaron propuestas teóricas y metodológicas de Tagg (1982), Aguilar (2002), Sánchez (2011), Madoery (2000 2005), González (2013) y Frith (2014), y se construyeron enfoques propios, incorporando fichas de análisis auditivo y transcripciones totales o parciales, que se aplicaron a estudios de casos específicos en cada proyecto.

La institución se encuentra transitando el segundo año de una Licenciatura en Música Popular, resultante de un proceso de integración entre los recorridos propios y de otras instituciones con carreras similares, las demandas locales, políticas de gestión y producciones teóricas. Este proceso incluye la revisión curricular de la totalidad de los Planes de estudio, incorporándose contenidos de la MP en un Trayecto Curricular Común y fundamentalmente en el diseño del Plan de estudios del Profesorado de Música.

El recorrido evidencia tensiones y posicionamientos diversos en relación a la instalación de la MP en el ámbito académico. Se produjeron instancias de confrontación, negociación y convivencia con los paradigmas ideológicos y pedagógicos vigentes al incorporar visiones, propuestas metodológicas y prácticas específicas del nuevo campo de estudios. Nos proponemos observar cómo se relacionan la investigación (que produjo insumos teóricos), la dinámica institucional (con sus contradicciones aún vigentes) y la experiencia de los protagonistas en dos años de recorrido.

Creemos que es posible construir un paradigma institucional en el marco de la Universidad Pública que priorice las músicas que nos interpelan desde el presente y que integre la investigación con las prácticas pedagógicas para producir conocimiento, metodologías y sistematizaciones específicas.

¿De quién hablamos cuando hablamos de música? Aportes para la educación musical intercultural.

Silvia Carabetta, Instituto Superior del Profesorado “Dr. Joaquín V. González”

El trabajo propone una reflexión teórica acerca de las matrices epistémicas, pedagógicas y axiológicas que subyacen a la formación de los educadores musicales, rastreando las categorías con que se piensa el objeto de conocimiento música y buscando reflexionar sobre su impacto en la significatividad de la enseñanza de la música en la escolaridad obligatoria.

La carrera de educación musical, diseñada específicamente para la enseñanza de la música en los distintos niveles del sistema educativo obligatorio y con incumbencias también en nivel superior, se dicta en conservatorios de música y escuelas de música popular del sistema de educación superior no universitario de la provincia de Buenos Aires. Los conservatorios, creados a principios del siglo XX bajo

tradición europea, guardan un número ostensiblemente mayor que las escuelas de música popular que, incluso, son de aparición relativamente reciente.

La investigación realizada sobre la carrera de Educación Musical en los Conservatorios (Carabetta, 2008) mostró que la matriz formativa tiende fuertemente, en términos de Bourdieu (1998), a la consagración de la música clásica (en el sentido coloquial del término), que aparece no sólo como repertorio casi exclusivo, sino como valor de verdad desde donde juzgar y clasificar el resto de las expresiones musicales. Si bien en los últimos 20 años, los conservatorios han incorporado músicas y prácticas ligadas a la música popular en algunos espacios curriculares de la formación de grado, la discusión clásico/popular mostró su persistencia, ya no como clásico vs. popular, sino como legítimo vs. ilegítimo. Es decir, la incorporación de otras músicas diversas en los planes de estudio, no pareciera quebrar la lógica jerarquizante y monocultural con la que se juzgan músicas, músicos y oyentes (Carabetta, 2014; Carabetta & Duarte, 2018; Regelski, 2009, 2016; Green, 2001).

En tiempos de defensa de la educación significativa, respetuosa de la interculturalidad y, con ello, el fortalecimiento de marcos pedagógicos críticos en la formación de los educadores musicales en los conservatorios de Buenos Aires, buscaremos reflexionar sobre la tensión existente en la formación, que sostiene un discurso pedagógico que propone una educación “para todos” y una matriz epistemológica, aún presente en la formación, heredera de la metonimia que vinculaba a la música clásica con el hombre culto moderno (Gallardo, 2015; da Silva, 1998).

Los estudios culturales, el pensamiento decolonial y las epistemologías del sur nos permitirán argumentar que detrás de discursos aparentemente técnico-musicales subyacen asociaciones metonímicas que vinculan dichos discursos con el campo de lo social y lo cultural, con la mirada hacia lo Otro, con la música como símbolo de distinción social. En este sentido, nos preguntaremos sobre la posibilidad de promover la justicia curricular en el aula de música y con ello, el respeto a la pluralidad de formas de experimentar y habitar los mundos sonoros, cuándo aún en la formación lo ontológico, lo epistemológico, lo pedagógico y lo axiológico no entran en sintonía.

¿Es posible un encuentro de saberes en la academia musical colombiana?

Violeta Solano Vargas, Universidad Nacional Autónoma de México

En las últimas décadas, tanto en Colombia como en otros países de América Latina han surgido nuevas propuestas en pro de la inclusión de las tradiciones musicales locales en la academia. Estas propuestas representan una oportunidad para analizar los paradigmas del diálogo inter/transcultural en el contexto de la educación musical universitaria colombiana.

Es pertinente por un lado estudiar cómo las propuestas que, implícita o explícitamente, desarrollan la música y la educación musical desde la inter/transculturalidad –como una opción capaz de enriquecernos, diferenciarnos y de potenciar las capacidades creativas de los músicos locales–, están transformando los paradigmas, los marcos discursivos y las prácticas del campo. Por el otro, es igualmente importante estudiar los riesgos de estos abordajes, particularmente el riesgo de que la dimensión política de la

inter/transculturalidad se disuelva en medio de las dinámicas del campo profesional y los intereses del mercado musical.

Se pretende, desde un enfoque decolonial y a partir de un análisis del discurso de la inter/transculturalidad, contribuir al debate sobre la renovación de la educación musical universitaria colombiana, buscando desde un análisis de los discursos institucionales y los encuentros entre saberes musicales “académicos” y “tradicionales”, insumos para propiciar nuevas orientaciones, proyectos y vivencias en los espacios de formación musical.

Algunas de las preguntas que guían mi reflexión son las siguientes: ¿Qué tan viable es concebir una enseñanza-aprendizaje que aproveche el abanico de músicas existentes en nuestros territorios, en articulación con los métodos, teorías y lenguajes musicales de la tradición escrita occidental? ¿Por qué finalmente hoy parece posible apostarle a una coexistencia de individuos, prácticas y saberes que rompa con el modelo hegemónico dominante en la academia musical? ¿Qué puede pasar si se deja de pensar la práctica musical exclusivamente desde su dimensión sonora y potencial mercantil, prestándole atención a las complejas problemáticas socio-culturales, políticas y económicas en las que se desarrolla dicha práctica? La exotización de las llamadas músicas tradicionales colombianas y el discurso de la “colombianidad”, ¿qué tanto y de qué maneras influyen en estas nuevas propuestas académicas?

En la última década del siglo XX se empezó a promover oficialmente en Colombia el discurso de la multiculturalidad. Desde comienzos del milenio se ha exaltado la necesidad de salvaguardar el Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI); las músicas de Marimba, la fiesta de San Francisco de Asís o el Vallenato, entre otras, han sido proclamadas PCI. El discurso de la multiculturalidad a su vez ha repercutido en las políticas e instituciones culturales, las prácticas de la industria musical y la programación musical de los medios masivos. ¿Qué beneficios y problemáticas traen a los músicos este tipo de políticas, acciones y realidades culturales? ¿Es coincidencia que en este contexto surjan programas académicos que promuevan la diversidad musical colombiana?

El discurso de la multiculturalidad ha demostrado ser insuficiente para lograr una valoración real de los saberes musicales populares y marginales. Frente a este panorama, es crucial ir más allá de este discurso e incorporar otras propuestas como las de la inter/transculturalidad y el encuentro de saberes en el campo musical. En el ámbito académico, hace falta un cuestionamiento a profundidad de la persistencia de la colonialidad del poder y del saber, en aras de llevar a cabo los procesos transformadores de la educación musical en el país.

Simposio 7: Música e identidades regionales: transformaciones, contraposiciones y desafíos a las identidades nacionales latinoamericanas

Coordinadores: Ana Romaniuk, María Luisa De la Garza y Paulo Murilo Guerreiro Do Amaral

Sesión I: Identidades regionales latinoamericanas

Los hijos de la noche. Indicios de una generación panamericana de trovadores: vanguardia, modernismo y poema-canción en México, Cuba y Perú (1915-1932)

Rodrigo Sarmiento Herencia

Entre las décadas de 1910 y 1930, tras la Primera Guerra Mundial y antes de la caída de la bolsa de 1929, se consolidó la presencia e influencia de Estados Unidos en América Latina. El impacto cultural que tuvo la potencia sobre las principales ciudades de estas naciones fue inmediato: gracias a las industrias editorial, cinematográfica y fonográfica, el modo de vida moderno —the American way of life— fue expuesto ante los maravillados ojos de los públicos masivos de cada gran ciudad que lo asimiló. Pronto, de la misma manera en que pegó el engominado peinado de Valentino entre los jóvenes, también lo hicieron los nuevos aires estadounidenses, cambiando para siempre la música popular latinoamericana. Los barrios y salones de baile se vieron rápidamente desbordados con esas tonadas provenientes del Great American Songbook, grabadas y exportadas para todos los mercados internacionales en América y el mundo. Esta situación afectaría a los compositores e intérpretes locales, quienes tuvieron que actualizar sus repertorios para ganar un lugar en el competitivo circuito musical urbano. Los efectos fueron renovadores y muy pronto, envolventes y atractivas melodías construidas sobre armonías complejas y sincopadas variaciones rítmicas —características importadas de esa música estadounidense de moda— se acomodaron a los géneros populares de arraigo local, transformándolos irremediabilmente. Llama la atención que justo antes de que se consolidaran en las décadas siguientes los llamados géneros nacionales, recurrieron los artistas de los años veinte a la más reciente modernidad antes que a la canonización de un todavía reciente pasado que impedía su adscripción a los tiempos que vivían. Surge, entonces, en los países latinoamericanos un poema-canción local que se inscribe en el nuevo paradigma estético musical y que muestra características literarias provenientes del modernismo y el vanguardismo que dan indicios de una unidad generacional a lo largo de nuestro continente. Así, pues, nos concentramos en los casos de México, Cuba y Perú, para dar cuenta de un sistema literario-musical de transformaciones panamericano personificado en los nocturnos trovadores que estuvieron encargados de apropiarse de la modernidad para sus propios pueblos a través de sus entonados versos. La localización de estos puntos en común permite, además, trazar el mapa de una comunidad histórica que permite repensar la compleja realidad de la música popular en América.

Sonoridades latino-americanas na música popular do Brasil: latinidades no Clube da Esquina nos anos 1970

Lorrayne Tomé da Silva

Esta comunicação apresenta um estudo sobre a presença de elementos de músicas de países latino-americanos nas canções populares brasileiras, mais particularmente, na música do Clube da Esquina, entre o final dos anos 1960, com os primeiros LPs de Milton Nascimento, até 1978, ano do lançamento do

álbum Clube da Esquina 2, com destaque para os dois LPs que levam o nome de Clube da Esquina. Apresenta também reflexões sobre como Milton Nascimento e o Clube da Esquina manipularam, em algumas de suas criações musicais, sonoridades identificadas com culturas latino-americanas. No curso da pesquisa, ficou claro que as sonoridades latino-americanas que mais incidiram sobre a produção do Clube da Esquina, e da MPB de um modo geral, foram aquelas identificadas com a Nueva Canción sul-americana e a Nueva Trova cubana. Esse fato tem que ser observado à luz do contexto sócio-histórico latino-americano e considerando os movimentos musicais populares nos anos 1970. O tema das “influências externas” na música brasileira popular sempre foi objeto de atenção dos pesquisadores, mas o foco em geral esteve na presença da música estadunidense, mais especialmente o jazz e o rock, este último, também na sua vertente britânica. Nesse sentido, esta pesquisa, ao enfatizar as influências das músicas de países vizinhos, pretende contribuir para aumentar o conhecimento e a reflexão sobre essa questão na música popular do Brasil. Inicialmente, é apresentado um breve histórico com alguns elementos para melhor situar as latinidades no tema mais geral das influências externas na música do Brasil. A seguir, situa-se a Nueva Canción e a Nueva Trova como os movimentos musicais que mais repercutiram na música popular do Brasil, particularmente nas músicas do Clube da Esquina, no período. É feita uma breve apresentação de Milton Nascimento e do Clube da Esquina, com a caracterização desse agrupamento de músicos como uma formação cultural. Para exemplificar a presença de elementos musicais latino-americanos na música do Clube da Esquina, foram desenvolvidas análises de cinco músicas da produção de Milton e do Clube da Esquina no período – Canción por la unidad latinoamericana (versão), San Vicente, Volver a los 17 (versão), Credo e Promessa do sol – escolhidas por se encontrarem entre aquelas que mais apresen- tam latinidades. Em todas essas canções se encontram diversos elementos de latinidade, seja através da linguagem e sua mensagem, como no caso da Canción por la unidad latinoamericana, ou em elementos musicais encontrados em músicas populares de países latino-americanos como a sobreposição métrica, polirritmia (três contra dois) encontrada em instrumentação, a exemplo de San Vicente. Buscou-se estudar o ambiente sócio-político cultural do período para procurar entender se existiu uma certa cultura política que seria um denominador comum em toda a América Latina. Foi possível identificar uma proximidade ideológica entre parcelas dos músicos populares dos demais países latino-americanos, a exemplo da Nueva Canción e da Nueva Trova, com o Clube da Esquina. Nesse sentido, pode-se dizer que, nessa época, existiu na América Latina um certo zietgeist (espírito da época) em parcelas da classe média intelectualizada da região, ou seja, havia uma grande aproximação intelectual e cultural nesses setores na maioria dos países do continente, na década de 1970. Segundo Tânia Garcia, foi a época em que os brasileiros se sentiram mais latino-americanos (2015, p.17). Nestas análises se buscou considerar tanto o discurso presente no texto literário das canções e o seu contexto, como aspectos propriamente musicais, bem como a integração destes elementos literários e musicais na formação do sentido. Desta forma, se reuniu um conjunto de elementos localizados no texto lítero-musical para fundamentar a identificação do Clube da Esquina com sonoridades latino-americanas, e particularmente como a Nueva Canción e a Nueva Trova, que foi a hipótese motivadora desta pesquisa.

Isidro Benítez: Desafío a la identidad sonora latinoamericana

Isabel Victoria Díaz de la Torre y Arnelice Álvarez Morera

Una visión a la música cubana, sus géneros, creadores e intérpretes sigue siendo necesidad del quehacer histórico musical en la contemporaneidad si se pretende preservar la identidad regional teniendo en cuenta la diversidad estética y su impronta más allá de la nación. El acercamiento a la figura musical de Isidro Benítez (Cuba 15 de mayo de 1900- Santiago de Chile 25 de agosto de 1985) resulta de interés al establecer relaciones en el ámbito musical entre lo regional, nacional y diferentes países de América Latina (Argentina, Brasil y Santiago de Chile). Músico de construcción y afirmación de identidades locales – regionales, en el que se constata la creación del género manaké, (década de los 50 en honor a su pueblo natal Manacas), versión de ritmo y baile que alcanzó gran popularidad y se expandió por toda América del Sur, favorecida por la difusión de la compañía discográfica CBS de Buenos Aires. Su versatilidad como compositor, intérprete (clarinete) y director de orquesta le permitió transmitir ideas renovadoras en la música y homogeneizar los diferentes géneros (guaracha, son montuno, bolero beguine, fox trot, zamba, conga, rumba, tango, porteña, manaké, jazz, entre otros), reconociéndose como un excelente representante del Jazz e “Introducción de la Música Cubana en América del Sur”, pues “según cuentan testigos y prueban documentos originales de la época, era totalmente justificado: la historia de la música cubana en América del Sur tiene un antes y un después con la llegada en 1926 de Isidro Benítez a Chile”. La propuesta de este trabajo consiste en analizar la dimensión artística de Isidro Benítez, caracterizado como un popular show man, quien supo influir y penetrar en la cultura regional latinoamericana principalmente de Chile con sus propuestas sonoras, representativas de lo raigal e insertado en el universo jazzístico vanguardista de esta época. Su catálogo de creación e interpretación recorre diversos géneros de la música popular que generaron novedosas expresiones bailables. Esta personalidad insigne, se considera un referente en el Cono sur y el Caribe y en su etapa de vida fue reconocido con diferentes nombres y frases artísticas tales como: “El Duke Ellington de América del Sur”, El elegante de la música cubana, Introducción de la música cubana em Sudamérica. Un intelectual de gran prestigio y popularidad que logra trascender fronteras con su imaginario sonoro, frente a la diversidad foránea legitimando lo más auténtico de la rítmica cubana como desafío a la identidad latinoamericana.

Sesión II: Identidades locales y músicas globales

O choro em Brasília e a construção simbólica da nação: Desafios e negociações na interação do regional, do nacional e do global

Magda de Miranda Clímaco

O gênero musical choro floresceu na segunda metade do século XIX na cidade do Rio de Janeiro e chegou a Brasília na década de 1960, através dos funcionários públicos cariocas que vieram transferidos para a nova capital brasileira. A sua trajetória histórica na cidade que emergia do nada em pleno Brasil Central,

evidencia que se constituiu em um elemento importante de re-construção de identidades dos cariocas que utilizaram essa tradição para se re-estruturar no novo ambiente que vieram integrar: fundaram um Clube do Choro na cidade na década de 1970. Desativado na década de 1980, este clube foi re-estruturado em 1994, quando passou a dialogar com a diversidade musical no cenário pós-moderno brasiliense, tornando-se uma das instituições culturais mais importantes do país (CLÍMACO, 2008). No palco deste clube o choro passou a interagir com outros gêneros nacionais, regionais e globais, como o samba, a bossa nova o baião, a embolada, o rock e o jazz, por exemplo. Músicos reconhecidos nacionalmente como Hermeto Pascoal, Armandinho Macedo, Sivuca, Dominginhos, dentre muitos outros, além de frequentar os seus palcos, ministravam workshops para os interessados. O choro de Brasília foi se caracterizando como um “choro moderno” (CLÍMACO, 2008), eclético, multicultural, apesar de haver sempre a referência ao Clube do Choro como o locus de uma “música genuinamente brasileira”. O complexo do choro brasiliense passou a ser reconhecido como um centro forjador de músicos virtuosos, reconhecidos nacional e internacionalmente, como é o caso de Hamilton de Holanda, Gabriel Grossi, Rogério Caetano. Levando em consideração este contexto, este trabalho objetivou investigar como o gênero musical choro em Brasília, uma tradição carioca ressignificada na jovem capital brasileira e em interação com outros gêneros regionais, nacionais e globais, depois da reestruturação do Clube do Choro da cidade na década de 1990, se constituiu em elemento integrante de um processo de construção simbólica da nação no cenário multicultural pós-moderno brasiliense. A trajetória teórico–metodológica que investiu em levantamento bibliográfico, pesquisa de campo e na exploração de fontes sonoras, midiáticas e orais, possibilitou constatar uma construção simbólica da nação que tem na sua base o entrecruzamento de um sistema de representações (HALL, 2015), implicado com um “bem local significativo” que interage com a diversidade, com o regional, o nacional e o global, com as leis de consumo do capitalismo contemporâneo, com a produção cultural, dentre outras possibilidades. Relações de poder se evidenciaram aí, portanto, o que remeteu não só a conflitos, mas também à “negociação” entre distintos investimentos e interesses, ou seja, a um processo sujeito à transversalidade de “poderes oblíquos”, segundo Canclini (2015). Nicolau Netto (2009) pôde ser alinhado a Canclini neste momento de constatações, quando afirma que este processo de desterritorialização de um bem local, neste caso relacionado ao choro brasiliense que tem uma trajetória histórica significativa na cidade, para se consolidar como tal e como se prevê, pressupõe também uma constante reterritorialização do mesmo.

Samba Makossa de Chico Science: um diálogo do nacional com o regional e o global

Davi Ebenezer Ribeiro da Costa Teixeira y Magda de Miranda Clímaco, Universidade Federal de Goiás

A canção Samba Makossa do compositor brasileiro Chico Science, apresenta uma estrutura sonora forjada pela diversidade, traz referências que remetem a gêneros e estilos representativos do nacional (samba), do regional (maracatu; embolada), e do internacional (soul, jazz, blues, afrobeat, rap, pop). Circunstância que sempre intrigou, tendo em vista que o samba foi construído como um símbolo nacional, levando à questão: como fica a abordagem do nacional, do regional, e do global neste contexto? Isto sem esquecer

que esta obra foi composta na década de 1990, em um cenário pós-moderno onde a “compressão tempo espaço”, resultante do grande desenvolvimento dos meios de transportes e comunicação (o que inclui o espaço cibernético), dos novos investimentos do capitalismo contemporâneo, acentuaram a possibilidade de encontros culturais, fomentando mais a diversidade e transformando bens locais em molas propulsoras do consumo (HARVEY, 2013). Neste contexto, em que o nacional, o regional não têm como não estabelecer diálogo com o global, deve ser lembrado com Hall (2014) e Anderson (2008) que, além das delimitações geográficas, a nação é uma comunidade simbólica, imaginada, e a cultura nacional é um discurso, um modo de construção de sentidos. Afirmação que permite observar que a referência ao gênero samba, antes de levar em conta uma expressão musical étnica, atendeu às exigências de uma modernidade emergente, de desenvolvimento econômico e consolidação da moderna tradição brasileira (ORTIZ, 2009). Afinal, outros gêneros regionais do período em questão estavam demasiadamente apartados das metrópoles e não cumpriram a função requerida, e a multiplicidade de identidades regionais contrastaria com a perspectiva de nação unificada e homogênea. Partindo deste contexto, este trabalho teve como objetivo analisar e interpretar a canção Samba Makossa de Chico Science, visando não apenas identificar os elementos que compõem a sua diversidade, mas também entender como o nacional e o regional, que nela interagem, dialogam com o global, com o capitalismo que transforma bens locais em molas propulsoras do consumo. Uma trajetória teórico-metodológica implicada com análise e interpretação da obra, na sua relação com a audição, com a fundamentação teórica mencionada e com processos de produção, circulação e recepção da obra musical, tendo em vista o capitalismo e o cenário pós-modernos contemporâneos, possibilitaram afirmar com Netto (2009) que, em Samba Makossa, o samba não representa mais o discurso de nação unificada e homogênea. Em um contexto de pós-modernidade, o poder incorporado na circulação mundial do capital e da informação se torna extraterritorial, condicionando uma desterritorialização da identidade nacional, que, por sua vez, atrelada a bens culturais simbólicos, se estabelece e é centrada em uma nova identidade ou matriz global (NETTO, 2009). O interessante é que, nesse contexto, a identidade nacional só se torna operante caso se abra e interaja com outras identidades como a local e a global, isto porque “por mais que haja um processo de desterritorialização de bens culturais, estes necessitam se reterritorializar para gerarem sentido (ou mesmo para serem consumidos) e, neste momento, a imagem que trazem de si deve partir de identidades reconhecíveis”. (NETTO, 2009, p. 208).

Sesión III: Identidades transnacionales

Guarânicas e rasqueados em um Brasil fronteiro

Evandro Rodrigues Higa

Esta proposta está baseada no livro “Para fazer chorar as pedras: guarânicas e rasqueados em um Brasil fronteiro”, lançado em julho de 2019 pela Editora UFMS, e discute a incorporação de práticas da cultura fronteira do Brasil com o Paraguai, especialmente a assimilação seletiva da guarânia e sua

transformação ressignificada no rasqueado e na moda campera, abordando aspectos da construção do paradigma nacionalista oficial de identidade musical brasileira na primeira metade do século XX e da constituição da música sertaneja em São Paulo.

Expressão de uma musicalidade paraguaia que foi alçada à condição de representação de identidade nacional, a guarânia chegou ao Brasil na bagagem cultural de músicos e trabalhadores do Paraguai que, desterritorializados e premidos pela necessidade imperiosa de sobrevivência, se converteram na indispensável mão de obra das ranchadas ervateiras e dos vastos campos de criação de gado na região fronteira de Mato Grosso do Sul. A assimilação e hibridização de diversos aspectos de sua cultura com a cultura rural brasileira, bem como a apropriação e ressignificação da guarânia por músicos sertanejos de São Paulo nas décadas de 1940 e 1950, acabou por situar esse gênero musical de forma ambígua e contraditória no contexto de uma periferia simbólica no campo da música popular do Brasil, à margem dos discursos legitimadores dos “verdadeiros” gêneros musicais que traduziam a possível “autenticidade” de uma idealizada identidade nacional.

A apropriação e ressignificação da guarânia pelos músicos paulistas de certa forma legitimou uma prática comum entre a população que habitava a região de fronteira com o Paraguai. Em Mato Grosso do Sul, as evidências da presença da cultura paraguaia estão presentes em diversos tipos de representações, das quais a música ocupa posição de destaque. Lugar de destino de grande parte de migrantes paraguaios que, desde o século XIX vieram compelidos pela miséria, falta de perspectivas e até mesmo por perseguições políticas, o centro-sul do Estado deve a esses homens e mulheres – geralmente referidos como bugres ou abugrados – não só o desenvolvimento, povoação, fundação e crescimento de núcleos urbanos na esteira do trabalho extrativo da erva-mate e da criação de gado – pilares centrais da economia regional durante quase um século –, mas também a disseminação de polcas paraguaias – e a partir da década de 1930 também das guarânias – que, se inicialmente eram identificadas com os extratos sociais subalternos, com o tempo, e com a mobilidade nas hierarquias sociais, foi apropriada e legitimada pelas elites como uma das mais importantes representações de seu perfil identitário.

Muito além do mero amálgama de padrões rítmicos, formais, harmônicos, timbrísticos, performáticos, etc., os gêneros musicais nos informam sobre as lutas de representações envolvidas no estabelecimento, reconhecimento e legitimação de identidades, assim como a ambigüidade, artificialidade e extrema porosidade das fronteiras nacionais. O binômio identidade/fronteira tem mais a dizer no sentido de complementaridade do que de separação e segregação, pois parece haver uma relativa distância entre os seres humanos que vivem de fato essa condição fronteira e os discursos oficiais de construção da nacionalidade.

Sesión IV: Identidades locales, identidades nacionales

¿Pampeana o nacional? Construcciones de sentido en torno a la canción “Confesión del viento” de Roberto Yacomuzzi y Juan Falú

Ana Romaniuk, Universidad Nacional de Cuyo, IESH-Universidad Nacional de La Pampa

La categoría música o folklore pampeano se refiere a un repertorio vinculado a prácticas musicales que poseen una marcada asociación con el ámbito rural, pero que está compuesto y es performado principalmente en la ciudad de Santa Rosa, capital de la provincia de La Pampa (Argentina) y en menor medida, en otros centros urbanos de la provincia. Esta denominación remite a la recreación de prácticas basadas en las estructuras de ciertas músicas socialmente entendidas como tradicionales, que articulan lo folklórico con lo contemporáneo, mediatizado por la producción urbana. Su jerarquización y valorización como música representativa de la provincia encuentra cierta contradicción en relación con el bajo grado de inserción que poseen en el mercado, tanto a nivel local como nacional. La circulación y la trascendencia fuera del ámbito provincial ha sido siempre una preocupación entre sus cultores. Las prácticas musicales pampeanas dejan ver dos direcciones de lucha simbólica: al interior del folklore de la provincia, defendiendo la música de la región, y en la proyección hacia afuera, en la búsqueda de reconocimiento en espacios de circulación y consagración del folklore nacional.

En esta ponencia me propongo revisar los recorridos de la canción “Confesión del viento” en la que autor del texto es un pampeano -Roberto Yacomuzzi- y el autor de la música - Juan Falú- no. El objetivo principal es determinar qué elementos permiten a los pampeanos apropiarse e identificar a la composición como tal, y qué elementos trascienden esa identidad, realizando un mapeo de las versiones que la transitan en ámbitos de circulación local, supralocal e internacional.

Partiendo de las nociones de estilo, versión, interpretación, arreglo y direccionalidad sociocultural se estudiarán las sonoridades que recrea y los discursos legitimadores que se han construido en torno a ella. “Confesión del viento” es una canción, y como tal es portadora de mensaje poético y musical. Un giro melódico, una determinada sonoridad, una secuencia armónica, un bordoneo en los bajos de la guitarra activan la memoria musical, disparan recuerdos, transportan en el tiempo y el espacio al oyente y actualizan los sentidos históricos y contextuales que se le asignan. La autoría del texto, la temática del viento como elemento central de la narración y la adscripción al género milonga son elementos que la acercan a lo pampeano, mientras que la musicalización por parte de un músico nacido en la provincia de Tucumán y reconocido a nivel internacional, algunas características del lenguaje musical y algunas interpretaciones de las que ha sido objeto la colocan en un lugar de circulación privilegiado para una canción que está por cumplir 20 años de composición.

Música, nación y región. El caso de Agustín Payán Arboleda en el Valle del Cauca

Sayuri Raigoza, Jaime Ruiz, Fabio Salazar y Paula Zabala, Universidad del Valle

Las prácticas musicales que definen la historicidad de la música en Colombia, surgieron en un contexto preciso que conocemos como la conformación del estado nacional. La constitución de los caracteres que definían las particularidades y las identidades de los pueblos latinoamericanos, surgieron con posterioridad a los fenómenos de descolonización e independencia. El cosmopolitismo político-cultural fue la influencia predominante en lo que siguió a la independencia; la concreción de estos rasgos particulares se dio en el devenir del siglo XIX y se concretó particularmente, en el caso colombiano, con la aparición de una contienda política entre una clase dirigente que veía en Europa y en sus instituciones el modelo óptimo para la formación de un estado nacional idóneo y otro grupo que manifestaba una abierta aversión hacia la influencia político-cultural que ejercía Europa, y que además creían en la vitalización y valoración de unos rasgos particulares que daban cierta identidad a la nación colombiana para llevar a cabo como menciona Martínez “el proceso de legitimación del nuevo aparato de poder y también adoptar modelos para desarrollar la tarea de construir un estado” (Martínez, 2001). Esta ponencia propone, a través de la figura de Agustín Payán Arboleda, hacer un aporte a la discusión sobre la memoria musical del Valle del Cauca de la primera mitad del siglo XX. Investigación que surge a partir de dos datos: 1) que la academia de historia Leonardo Tascón, ubicada en Buga, Valle del Cauca, tiene bajo su resguardo el archivo musical que en vida Payán recolectó e intercambió con otros músicos y entregado por su hermano a la muerte del compositor. Este archivo además de contener su obra, tiene piezas musicales de otros compositores, además de métodos de estudio para instrumentos como el piano, scores de piezas populares de la época, programas de mano, entre otros. 2) Compositores como Manuel Salazar, Miguel Barbosa, Benigno Núñez, Pedro María Becerra, entre otros, ocuparon un papel importante en las prácticas musicales que materializan los rasgos históricos del Valle del Cauca de principios de Siglo XX. En este sentido, abordar el archivo musical nos permite preguntarnos ¿cómo operaron las construcciones de identidad nacional en la región? Resulta imprescindible aclarar que nuestra elección del concepto de ‘identidad’ responde a una decisión en el campo teórico, pues coincidimos con quienes, desde la antropología y la sociología, han elaborado este concepto apelando al paradigma que la entiende como una construcción social y no como una suma de rasgos; es decir, no como sustancia sino como devenir, como un juego abierto, complejo y sin fin (Briones, 1998; Bayardo & Lacarrieu, 2003; Gorosito Kramer, 2003; Hall, 1992, cit. apud. Jenkins, 1997, p. 30). En este sentido, no es correcto ni establecer a priori ‘una suma de rasgos’ sobre determinadas realidades locales en el proceso de la práctica musical vallecaucana, sino que es necesario identificarlos y analizarlos partiendo del examen de la forma en que la identidad y sus efectos son modelados desde tal realidad local y, sobre todo, contruidos por esa misma práctica.

Campos Neutrais, de Vitor Ramil: hibridismo, intuição e reflexividade em diálogo

Leandro Ernesto Maia y João Vicente Ribas

Este trabalho reúne a produção acadêmica recente nas áreas de Comunicação e Música em torno da obra de Vitor Ramil (1962-), possibilitando o entrecruzamento de abordagens teóricas, leituras e escutas sobre suas canções. No álbum Campos Neutrais (2017), sua produção e sua performance suscitam questões

relacionadas a criatividade, identidade, territorialidade e cosmopolitismo. Em um contexto contemporâneo, processos de hibridismo aderente e generativo, assim como processos de intuição e reflexividade, servem de chaves analíticas e possibilitam um olhar sobre Ramil por uma perspectiva da canção de autor latino-americana. Ao refutar o papel de periferia, mas ocupando o "centro de uma outra história", a Estética do Frio (Ramil, 1992; 2004) desafia diferentes campos identitários ao mesmo tempo: tanto a Música Popular Brasileira [MPB] quanto o Movimento Tradicionalista Gaúcho [MTG] são relativizados por Ramil, enquanto um ocupante do campo da produção cultural da canção latino-americana em diálogo com outras tradições cancionistas em escala global. Campos Neutrais atualiza a Estética do Frio estabelecendo novas conexões com o passado - ao indicar o tratado de Santo Ildefonso (1750) como novo mito de origem do gaúcho - ao mesmo tempo em que inaugura novas reflexões e consolida práticas lítero-musicais que se caracterizam como uma "Poética do Frio", conciliando processos criativos verbais e não-verbais identificados através de um "esquema de pesquisa multidimensional" em canção popular. Este esquema concilia a coleta de dados através da observação, da análise cancional, da realização de entrevistas e da colaboração artística para abordar aspectos explícitos e implícitos da criação de canções, revelando dispositivos cancionais que expõem a maneira como o compositor incorpora o habitus cancional de seu tempo. Conciliando - ou não - diferentes abordagens, autores articulam a obra de Ramil a partir de pressupostos como 'habitus cancional' (Maia, 2019) e 'circuito de comunicação da canção' (Ribas, 2019), favorecendo uma abordagem híbrida em si mesma, própria ao estudo da complexidade do gênero canção popular. Neste sentido, Campos Neutrais sintetiza questões relacionadas aos processos criativos próprios da canção latino-americana contemporânea. Por meio de sua análise no circuito da comunicação (Escosteguy, 2007), pode-se descrever a configuração dessa canção (Grimson, 2011), caracterizada pela ambivalência nos hibridismos, por uma performance intimista e calcada materialmente na matriz voz e violão, pelo temperamento pessoalizado no âmbito da escuta e pela ênfase na autoria diante das instâncias de regulação. Ainda considerando esse viés teórico-analítico, das áreas comunicacional e cultural, o álbum Campos Neutrais é a metáfora do "entre-lugar", pois se refere ao histórico de disputas fronteiriças que ditaram séculos de produção cultural na latitude sul do continente latino-americano. Diferente, sua proposta estética situa-se na "passagem intersticial entre identificações fixas" (Bhabha, 1998, p. 22). Vitor Ramil comenta que "a terra que era pra ser de ninguém, logo virou terra de todos" (Traga Seu Show, 2017). Os marginalizados (pobres, índios, negros, mestiços) acorriam àquele lugar em busca de liberdade. Condizente com essa concepção estética, o disco Campos Neutrais reúne canções que tanto aderem ao contexto contemporâneo quanto diversificam a produção latino-americana, calcadas em processos criativos de intuição e reflexividade.

Folclore musical en el contexto del Bicentenario: El Gualambao y la reinención de la tradición

Lorena Paola Krujoski y Daniela Vanesa Rossi

La siguiente propuesta, es resultado de una tesina de grado para la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. En la misma analizamos las disputas de legitimidad cultural en el contexto de reaparición de los debates en torno al "ser" argentino durante los festejos del Bicentenario de 2010. El análisis hizo

foco en el caso de la provincia de Misiones, donde la necesidad de establecer una identidad musical exclusiva y representativa resurgió intensamente. Partiendo de la posición deslegitimizada de la música folclórica del litoral del país (Ariel Gravano (1985) y Claudio Díaz (2009)), en vísperas del Bicentenario se llevó a cabo en la provincia de Misiones un Simposio de la Música del Litoral que tuvo entre otras finalidades, encontrar la música representativa de la provincia. Se propusieron cinco géneros diferentes: el chotis, la canción misionera, la galopa, la polca rural y el gualambao.

Esta presentación analiza uno de los géneros propuestos para tal fin: el gualambao, creado por el músico y poeta misionero Ramón Ayala, dando cuenta de los procesos socioculturales que se encuentran por detrás de estas disputas y los conflictos que plantea la construcción de un símbolo colectivo y quién está autorizado a hablar en nombre del pueblo. Asimismo, analizamos la manera en que fue recuperada la figura de este músico en la ciudad de Buenos Aires de modo simultáneo a los debates en la provincia, relacionado con un fuerte acento en las políticas públicas estatales de fortalecer un imaginario cultural de cada una de las regiones del país y las problemáticas que esto suscita.

Sesión V: Representaciones y construcciones de nación

La construcción de un músico en la configuración simbólica de la nación colombiana del siglo XIX: José María Ponce de León (1845-1882) visto por Rafael Pombo

Rondy Torres, Universidad de Los Andes

A inicios del siglo XIX, el hombre deshistorizado buscó reencontrarse con el pasado para construir el futuro. Para el historiador decimonónico, contar la historia fue una experiencia en donde la invención se confundió con la realidad, en donde el pueblo y algunos individuos se convirtieron en actores.

En 1882 muere el compositor colombiano José María Ponce de León como un héroe en el imaginario colectivo. Autor de óperas, canciones, música religiosa, danzas y bambucos, Ponce es el ejemplo del compositor cuya transversalidad musical trasgrede la compartimentación social de la urbe decimonónica. Aún en vida, el compositor es presentado como un mártir, víctima de la incompreensión, al tiempo que deja tras él hazañas militares. Hasta el día de hoy, los apuntes biográficos de Rafael Pombo (1833-1912) sobre el compositor son autoridad. Pombo, en su afán de darle legitimidad y de conectarlo con la tradición europea, al tiempo que, de hacerlo muy nuestro, no dudó en manipular ciertos aspectos de la vida del músico, ensalzar otros, sin duda silenciar otros tantos.

El objetivo de esta comunicación es estudiar como Pombo construye la identidad de un artista para vincularlo con la fundación de la Regeneración política en la década de 1880 en Colombia. Como punto inicial, quiero hacer una actualización sobre los datos biográficos del compositor, señalando donde Pombo añadió lustre y mérito.

Como segunda parte, quiero entender el porqué de esas “holgadas libertades”. Durante la segunda mitad del siglo republicano, la nación política ya está consolidada. Construir lo nacional implica dotar la nación

con atributos simbólicos: debe poder verse (mapas, nombres de las calles), contarse (historia y costumbrismo) y expresarse a través de las artes.

Pero participar en la creación de la nación simbólica requiere cierto carácter digno de una segunda generación de próceres de la patria, y toda mentira piadosa es válida para glorificar al artista. Pombo no duda en traer el pasado al presente, en una visión cíclica de la historia típica del siglo XIX. Para dar un ejemplo, Pombo resucita la pareja Lino de Pombo / Francisco José de Caldas (década de 1810) en Rafael Pombo / Ponce de León (1880). Para la generación nacida en los años 1830, Caldas era el patriota fundador de la nación, heroico y mártir; en 1880, Pombo y Ponce conjuran los espíritus del pasado, “toman prestados sus nombres”, para seguir con el proyecto iniciado por sus antepasados, pero esta vez en un plano simbólico. En un acto fundacional, los creadores de la nación simbólica adoptan las vestiduras de los creadores de la nación política.

Mucho se ha dicho sobre la construcción de identidades colectivas; el proyecto nacional también modeló identidades individuales masculinas, en un intento por otorgarle padres oficiales a la nación. Construir la identidad ejemplar del artista permitió crear continuidades y filiaciones que habrían de tener repercusiones en lo colectivo, ya sea por la admiración, ya sea por la creación de escuelas artísticas.

Suena-lo negro. Dinámica en la construcción de identidad sonora en la música de gaita larga colombiana

Álvaro Duwúa Ortega Gutiérrez, Universidad de Antioquia

Inmersa en la tradición oral de la región Caribe colombiana, la música de gaita larga alude a construcciones sonoras con influencias indígenas, europeas y africanas (List, 1989), que son producto de interrelaciones históricas de dichas categorías en la región Caribe colombiana. En sus diferentes modalidades rítmicas, esta música, sus relaciones instrumentales y sus códigos, dan origen a una expresión sonora dinámica y potente, que, aunque solo comenzó a ser mediatizada a partir de la segunda mitad del siglo XX, influye de manera determinante en la forma como se entiende en la actualidad la identidad negra, indígena y mestiza en diferentes escenarios locales y nacionales.

Las denominaciones estilísticas dentro de esta música, hacen referencia directa a lo negro y a lo indígena, articulando en su discurso conceptos de etnia y raza. Esta confluencia entre aspectos sonoros, de raza, etnia e identidad, se presenta como un rasgo característico en diferentes plataformas culturales de proyección, entre ellos los festivales (para el caso colombiano mencionaremos el festival Francisco Llirene – este se realiza en el municipio de Ovejas, departamento de Sucre- y el Festival Nacional Autóctono de Gaitas – este se realiza en el municipio de San Jacinto, departamento de Bolívar -). Durante años anteriores a la tarimización, la gran mayoría de los músicos-practicantes que se reunían en torno al hecho sonoro -con una funcionalidad específica, generalmente religiosa o social-, provenían de múltiples localidades de la región Caribe; posteriormente, hacia finales de siglo XX, a la vez que el Festival favorecía el relacionamiento de todos estos músicos, también naturalizó la relación entre identificación étnico-racial y forma de interpretación musical. Dado esto, en la actualidad las denominaciones de “estilo negro”, “estilo

indígena”, así como otros de carácter más local “estilo ovejero”, “estilo cartagenero”, “estilo guacamayalense”, entre muchos otros, son caracterizaciones de gran importancia para la comunidad gaitera, tanto en el ámbito local como nacional. Pero, ¿cómo definir las particularidades estilísticas en las músicas de tradición oral? ¿qué es lo que define y diferencia un “gaitero negro” de un “gaitero indígena”? ¿es su forma característica de interpretación o su fenotipo? ¿qué es lo que define y diferencia un “tambolero negro” de un “tambolero indígena”? ¿Cómo favorece la pertenencia a un estilo específico, la circulación de estos músicos en los circuitos y plataformas musicales nacionales e internacionales? Comprender cómo las estructuras sonoras específicas influyen directamente en la forma en que es percibida la identidad y la alteridad desde el imaginario cultural gaitero, implica explorar aspectos colectivos identitarios, de etnicidad y de hibridación, dentro de una intrincada y cambiante configuración sonora y social.

Así pues, esta ponencia busca explorar las tensiones identitarias que influyen en la construcción y deconstrucción permanente de las relaciones raciales, étnicas y culturales presentes en la música de gaita larga; finalmente, busca indagar cómo las afirmaciones que los mismos gaiteros realizan de su identidad negra, indígena o mestiza potencian narrativas locales y translocales de la alteridad en el Caribe colombiano.

La “nobleza” del jazz: la música “blanca” del país “negro

Federico Ochoa Escobar, Institución Universitaria de Bellas Artes y Ciencias de Bolívar (UNIBAC)

¿Cómo se ha entendido el jazz en Colombia y qué lecturas y significados ha tenido? En esta ponencia, en concordancia con la temática del simposio, analizamos los elementos musicales y extramusicales del jazz en Colombia en relación con construcciones identitarias tanto a nivel individual como regional, nacional y supranacional. Para ello contrastamos los textos académicos publicados sobre el jazz en el país, con fuentes primarias como entrevistas y artículos de prensa, discografía, y un análisis autoetnográfico.

Si bien se han hecho esfuerzos por evidenciar e investigar la influencia de músicos latinoamericanos en el surgimiento y desarrollo del jazz en Estados Unidos, apenas están comenzando los estudios sobre el desarrollo e influencias del género en Latinoamérica. En general los investigadores que abordan este tema se han centrado en resaltar a los principales exponentes del género (tanto artistas como agrupaciones), sus espacios de difusión y su adscripción y práctica de diferentes subgéneros. En estos relatos aparecen notables coincidencias entre los distintos países de la región, que van desde una temprana apropiación del término, pasando por un decaimiento en su práctica, circulación y consumo a mediados de siglo, hasta una proliferación de artistas, producciones discográficas y festivales que inicia alrededor de 1990 en los diferentes países, todo atravesado por una constante ambivalencia entre la búsqueda de referentes identitarios de lo nacional a través de un género foráneo símbolo tanto de modernidad, como de colonialismo cultural (Corti, 2015; Ruesga Bono, 2013). Recientemente Jason Borge (2018) va más allá de estos listados, y se pregunta por los distintos usos del término, significados, ambivalencias y contradicciones en sus diferentes acepciones y apropiaciones en Latinoamérica, fundamentalmente en la

primera mitad del siglo XX, llegando en algunos casos hasta mediados de la segunda mitad. Para ello, aborda los casos de mayor relevancia para el género en el continente: Argentina, México, Cuba y Brasil. Siguiendo sus inquietudes, en esta ponencia abordaremos los distintos usos, significados, ambivalencias y apropiaciones no solo del término jazz en Colombia, sino de las músicas, posturas políticas y estéticas asociadas a él.

Proponemos que el jazz en Colombia, si bien tiene similitudes con el desarrollo en otros países del continente, tiene una historia particular que lo ha hecho posicionarse por un lado como una música de elevado estatus, minoritaria y blanca, pero que a su vez ha sido una puerta de entrada –o quizás mejor una ventana– para los músicos hacia la otredad, a una forma de adquirir capital cultural a través de su desarrollo como intérpretes e instrumentistas, y en particular como una herramienta que facilitó el diálogo entre las músicas académicas y urbanas con las músicas locales, lo que generó un “nuevo” –nuevamente– nacionalismo musical en los años que bordearon el cambio de siglo.

Trova antioqueña, ¿idealización del “paisa” en la fiesta urbana?

Alejandro Tobón Restrepo y León Felipe Duque Suárez, Universidad de Antioquia

La trova es un género poético-musical improvisado de larga tradición en el noroccidente andino de Colombia (departamento de Antioquia y sus regiones vecinas de influencia cafetera). En su forma más difundida, se trata de un diálogo o controversia oral entre dos trovadores por medio de cuartetos octosílabos cantados, en las que riman el segundo y el cuarto verso, generalmente acompañadas con tiple (instrumento de cuerdas colombiano) en ritmo de bambuco. Durante mucho tiempo, la trova antioqueña estuvo presente en el campo y sus características literarias y musicales ligadas a la vida rural. Pero un conjunto de factores, entre ellos el crecimiento industrial de las ciudades, el abandono estatal del campo y la violencia política que ha vivido este país a lo largo de los últimos 70 años, influyeron para que en el siglo XX se produjeran importantes migraciones de campesinos a las grandes ciudades de Colombia y, por ende, migraran también sus tradiciones. Así, la trova dio el paso del campo a la ciudad, a la cual se pudo adaptar y en la cual se ha venido reinventando, debido a la transformación de sus cultores, a las dinámicas mismas de la urbe, de los medios de comunicación y de la globalización. Hoy la trova, emparentada con géneros musicales y poéticos improvisados en Latinoamérica, ha trascendido los ámbitos privados (espacios familiares, trabajo, reuniones, fondas) para convertirse en una manifestación pública a través de festivales-concursos que se realizan dentro de las fiestas y ferias de este territorio andino. Goza de una amplia aceptación en Medellín, lugar donde surgieron dos de los más importantes festivales del país, uno de ellos, el Festival Nacional de la Trova Ciudad de Medellín, que se celebra como parte de las actividades de la Feria de las Flores, principal fiesta de esta ciudad. No obstante estos cambios, la figura del trovador sigue relacionada con el hombre “paisa” (gentilicio del nacido en esta región de Colombia) que domó las agrestes montañas cafeteras, no solo en cuanto a la apariencia física y de vestuario, sino y sobretodo en cuanto a la representación imaginaria e “idílica” del hombre aguerrido, aventurero, andariego, trabajador incansable y sagaz, características que se asocian de manera directa

con el hombre ciudadano de hoy, amigo de la prosperidad y hábil para los negocios. ¿Cómo, entonces, una práctica campesina que se sigue cantando en aire de bambuco (casi extinto en el imaginario urbano de hoy) resulta significativa en el desarrollo de la fiesta colectiva oficial de la ciudad? Esta ponencia pretende plantear, desde el desarrollo y la evolución de la trova antioqueña, cómo los imaginarios colectivos de larga tradición se insertan en las fiestas populares urbanas de hoy como mecanismos a través de los cuales se validan representaciones culturales intrínsecas que alimentan la construcción de identidades regionales idealizadas.

Sesión VI: Músicas en tránsito

“¡Jallalla povos originários!” Práticas musicais imigrantes “andinas” na cidade de São Paulo

Mariana Santos Teófilo

Essa comunicação é um recorte de uma investigação que tem como um de seus objetivos acompanhar os deslocamentos e os espaços de atuação de músicos imigrantes hispano-americanos que atuam com repertório de música andina na cidade de São Paulo. Em sua história, São Paulo é formada por levas de migração internas e externas. Desde 1990, segundo dados na Polícia Federal (2017), a imigração boliviana tem se destacado como uma das principais na cidade. Em sua maioria, a comunidade imigrante, aqui acionando a definição de Thomas Turino (2003), de nacionalidade boliviana, possui ascendência de culturas indígenas aymara e quéchuas, e a manutenção de alguns valores e práticas culturais existentes em suas regiões de origem é cara para alguns imigrantes e seus descendentes que precisam adaptar suas práticas dentro de um contexto tão multifacetado como São Paulo. Para esse trabalho, destaco a prática musical de sikus, aerofones de tubos paralelos de tamanhos variados acompanhados por percussão e tocados em complementaridade, que remontam o período pré-incaico e representam uma relação de dualidade do pensamento andino (CANEDO, 2001, pag. 84) e pergunto: Quais são as alternativas de atuação de artistas imigrantes que atuam com esse repertório em São Paulo? A prática, oriunda principalmente de regiões do altiplano andino acontece no Awti Pacha (período seco), associada ao calendário agrícola (CANEDO, 2001, pag.83)). Na Bolívia, a prática de sikus ganhou destaque nos centros urbanos principalmente após 1950, devido a convergência de diversos fatores: o trabalho do intelectual González Bravo; revolução de 1952; e também do Movimento da Nova canção, que proporcionou a divulgação internacional de grupos que “estilizaram” melodias autóctonas de sikus, colaborando para o despertar desse repertório imbuído de mensagens de uma identidade regional unificada (CASTLEBIANCO, pag. 38). No Brasil a partir dos anos 1970 alguns grupos musicais com destaque para Tarancón e Raíces de América, incorporam algumas músicas de sikus, ou mesmo o instrumento em seus arranjos, dialogando com o discurso latino-americanista que estava vigente desde a década anterior. Concomitantemente, músicos imigrantes hispano-americanos tocavam sikus de forma menos visibilizada, em restaurantes temáticos ou mesmo dentro das festividades de sua comunidade, já sem a rigor de seguir o calendário agrícola. A prática em São Paulo hoje, segue vinculada com a comunidade, e com alguns

artistas que tentam se inserir dentro de dinâmica cultural da cidade como artistas reconhecidos. Por um lado, há a divulgação da cultura aymara e quéchua por meio de concertos que valorizam a ancestralidade e encontram possibilidades de atuação dentro de espaços públicos sob a agenda da “diversidade”, por outro, buscam alternativas para a resistência dessa prática para além de uma agenda pré-definida. A existência de redes de apoios com outros coletivos imigrantes culturais, fomenta modos de organização que se retro-alimentam, não participando de um circuito cultural “oficial”. É um caminho de uma afirmação da diferença, “desde abajo” (WALSH), e que estimula a continuidade das práticas com parcerias e esforços para o reconhecimento e diálogo intercultural.

Anne Zwing (1988): procesos de identidad desde Palenque al Gran Caribe

Andrés Gualdrón Ramírez

Desde los años 70 la cultura de las fiestas populares organizada en torno a los picós incorpora como una de sus facetas centrales la difusión de discos africanos contemporáneos en la costa norte de Colombia. El interés de programadores musicales y asistentes en torno a estos estilos no está exento de resonancias políticas e ideológicas: su popularización está vinculada a un proceso de movilización de discursos panafricanistas y raciales en la zona que lo inscriben tanto en la compleja red transatlántica de prácticas culturales negras (Toynbee & Dueck, 2011) como en la creación de un imaginario (Appadurai, 2005) africano en la región. Sin embargo, como lo describe la socióloga Elisabeth Cunin, a partir de la segunda mitad de los años 80 se inicia en Cartagena un proceso que busca sintonizar la actividad económica y cultural de esta ciudad costera colombiana con el contexto del gran caribe, mediante una serie de medidas enfocadas al reconocimiento y potenciación de su valor turístico (Cunin, 2004). Este giro busca romper con las gastadas ataduras de Cartagena con la Colombia andina, haciéndole así un contrapeso a su condición de ciudad alejada del poder central nacional. No obstante, como también propone Cunin, la identificación de la ciudad y de sus músicos con el caribe y con los discursos optimistas asociados a este nuevo proyecto de desarrollo traen consigo un “ocultamiento” de los profundos conflictos raciales aún existentes en la zona, transformando para el caso de la música algunos de los discursos descritos en el primer párrafo. Es en este contexto múltiple en el que se lanza el álbum “Anne Zwing” (1988), debut de la banda homónima dirigida por el compositor y cantante de San Basilio de Palenque Viviano Torres. Analizando fuentes discográficas, orales y de prensa, esta investigación busca no sólo indagar en la historia del disco sino leer su relevancia cultural en el contexto de las pugnas de identidad descritas anteriormente: cantado en lengua palenquera, el disco ratifica en parte los Sistemas de sonido de grandes proporciones en torno a los cuáles, desde los años 60, se organizan fiestas públicas en las barriadas populares de la costa norte colombiana. asociaciones existentes entre este dialecto y el pasado cimarrón y africano de sus hablantes (Cunin, 2003); prescindiendo de instrumentos tradicionales y acogiendo estilos como el reggae y la soca, el disco busca una ruptura explícita con la música tradicional del pueblo de San Basilio de Palenque para ratificar un vínculo con el gran caribe (Torres, 2015). A pesar de este estatus ambiguo, el disco se convierte en un ejemplo temprano de internacionalización de la champeta criolla2

(Soto & Abril, 2004) (Contreras, 2003) y, a la postre, en un caso de estudio importante para la comprensión de los múltiples estratos de la relación entre música e identidad en el caribe colombiano.

Sesión VII: Identidad y región I

El Lonkomeo: narrativas de la Patagonia Rebelde

Gimena Pacheco y Guido Nogueira

La “Nación” como obra de la modernidad es un proceso que, en América Latina, aproximadamente tuvo lugar entre fines del siglo XIX y principios del XX. Las diferentes dinámicas que participaron en dicho proceso siempre estuvieron imbricadas con procesos identitarios sumamente complejos, en los que generalmente algunas voces se hicieron escuchar más en detrimento de otras. En Argentina, dicho proceso se ha valido de varios elementos que fueron forjando esta idea de identidad nacional; entre ellos el folklore, y la música llamada folklórica, ha tenido un papel de vital importancia. La música opera a nivel simbólico en los actores sociales participantes, construyendo, reforzando y/o validando imaginarios sociales sobre la realidad. Estas relaciones entre música e imaginario social han sido construidas en aras de una idea hegemónica de nación que respondería a unas características dejando de lado o, mejor dicho, invisibilizando otras. La música folklórica ha asistido a una vasta producción de discursos que han, por un lado, reforzado los discursos nacionales blanqueadores construyendo una imagen de “nación del nocolor” y posibilitando la perduración de esa representación en el imaginario social; y por otro, ha generado, en mano de otros agentes de producción, una corriente folklórica “contestataria” que sirve de vehículo para las voces no escuchadas y que encuentran eco en los reclamos que produce esta corriente, generalmente, reivindicando antiguas luchas sociales en base a la desigualdad económica y social reinante. Tal es el caso del género lonkomeo. El lonkomeo o loncomeo, es un género musical que generalmente se dice de adscripción patagónica. El nombre es tomado de las danzas rituales mapuches. Sin embargo, los músicos patagónicos contemporáneos que hicieron y hacen uso del género lonkomeo para componer sus melodías y letras de reivindicación mapuche y reparación histórica, no se identifican como mapuches; lo cual despierta múltiples opiniones y posturas de cara a este género musical. Muchos músicos patagónicos, han incorporado elementos del imaginario cultural mapuche – como ser el kultrun, los ritmos que se tocan en las ceremonias rituales mapuches, palabras en lengua mapuzungun, etc- en la construcción de sus universos poético-musicales que buscan visibilizar una historia que todavía necesita ser contada. Ante la pregunta ¿qué es un loncomeo? ¿qué define a un loncomeo como tal? Un músico nos respondió: la letra y el ritmo. La letra que expresa resistencia que, según él, es el carácter de la Patagonia: la resistencia, la lucha. El presente trabajo intenta vislumbrar cómo a través de las letras, sonidos, instrumentación y otros recursos que se ponen en juego en estas producciones, los lonkomeos, dejan leer entre líneas las relaciones que se tejen entre la construcción hegemónica de la identidad nacional y la historia de la Patagonia.

Yurumein garífuna: música, ritual e identidad en el “África imaginada” guatemalteca

Augusto Pérez Guarnieri

En este trabajo me propongo indagar los modos en los que el pueblo garífuna de Livingston, Guatemala construye y proclama su identidad a través del ritual público Yurumein de las fiestas locales de San Isidro y Día del Garífuna. Desde una perspectiva de la antropología de la experiencia (Turner 1986, Bruner 1986) con particular interés en la dimensión sonora (Titon 2008) y la bimusicalidad (Hood 1960), mi objetivo es explicar las relaciones entre música y dinámica identitaria en dicho ritual en el marco de los particulares procesos de formación nacional de alteridad que estas acciones informan.

Livingston es la localidad donde se reconoce la presencia de la población garífuna en Guatemala, constituye la salida al Mar Caribe y solo puede accederse por vía marítima o fluvial. Esta situación de aislamiento no se relaciona exclusivamente con lo geográfico sino también con el modo en el que el propio Estado-nación guatemalteco, procurando configurarse como “monoétnico o mestizo en el sentido de desindianizado y desnegrificado” (Bastos y Camus, 2004, p. 89), mantiene a la población en una situación marginal. Si bien considera a sus habitantes como sujetos que conforman una identidad nacional también los excluye de la misma y los marca como Otros raciales y civilizacionales (Vena y Poole, 2008) mediante prácticas políticas de legibilidad y disciplinamiento. El imaginario nacional sobre esta población exalta su fenotipo afrodescendiente, reificando su procedencia y folclorizando sus prácticas culturales, lo que permite referir a Livingston como el “África imaginada” guatemalteca.

Al analizar este aspecto como una formación nacional de alteridad (Segato 2007), encontramos que se trata de una población que comparte con muchas otras comunidades de afrodescendientes en América una historia social del silencio, ya que han sido consideradas culturalmente irrelevantes, socialmente inexistentes y ubicadas por fuera de la conformación del Estado-nación (Cirio 2015). La situación de aislamiento espacial, sumada a procesos de invisibilización, insonorización, extranjerización y movimientos migracionales, hacen de esta población una minoría étnica, protagonista de un proceso de etnicismo (Namane en Comaroff, 2011, p. 47) que deriva en la falta de atención a sus necesidades básicas por parte del Estado-nación. Esta insonorización debe ser problematizada, ya es a través de performances musicales seculares y rituales que este grupo construye, proclama y recrea su identidad. Tal es el caso del Yurumein, una escenificación pública que representa la llegada de los ancestros al continente, recreando el proceso etnogénico afroamerindio de esta “tribu colonial” (Helms en Wolf, 1993 [1982]) en la isla de Yurumein (actual San Vicente y las Grenadinas).

Más allá de los detalles y complejidades de las acciones rituales del Yurumein, este trabajo sostiene que se tratan de formas de acción política sonoramente organizadas que vehiculizan significados de uso estratégico y, como tales, moldean la identidad garífuna contemporánea de modos diversos en los que espacios, prácticas y actores de lo público y lo privado, lo hegemónico y lo subalterno, lo espiritual y lo secular, lo local, lo nacional y lo transnacional se incluyen, se excluyen y se interpenetran.

Los olvidados”: música campesina de San Vicente de Chucurí

Laura Carolina Fernández Rueda, investigadora independiente

La ponencia indaga razones y procesos que subyacen a las enunciaciones en torno al olvido de la música campesina en San Vicente de Chucurí. San Vicente de Chucurí o también llamado Capital Cacaotera de Colombia, establece a la identidad histórica y cultural como uno de los principales objetivos en sus políticas gubernamentales, siendo el sector rural el principal fundamento discursivo. Sin embargo, dicho discurso institucional escrito que da preferencia al sector rural no funciona en la práctica. Hoy día existe un descuido actual por las culturas musicales campesinas. No obstante, la música campesina, lejos de estar olvidada, presenta un dinamismo que responde a procesos de transculturación sónica intensificados por las tecnologías que hacen posible su recontextualización. En esta dinámica las nociones que articulan los sonidos a ideas de lugar y de originalidad configuran imaginarios sobre “autenticidad” y “pureza” que intervienen en la construcción de la música campesina como algo valorado por sus atributos de “tradición”. Efectivamente los procesos históricos que han caracterizado a la nación colombiana en las últimas décadas han conducido a una construcción del campesino como un sector ineficiente y anacrónico. Esta construcción subyace al hecho de que los músicos campesinos se encuentren excluidos de los proyectos institucionales y de la difusión mediática de su práctica musical, instancias fundamentales en los procesos de transculturación sónica. Por otra parte, dicha transculturación responde generalmente a construcciones sonoras legitimadas que no corresponden del todo con las interpretaciones musicales de los campesinos, lo que también se traduce en exclusión. El olvido al que hacen referencia da cuenta de esta doble marginación, pero también se constituye como un dispositivo discursivo que intenta contestar y visibilizar la desigualdad de la que son objeto y, de esta manera, entrar en la disputa por su reconocimiento como sujetos que hacen parte de la nación en la esfera pública. Recorrer históricamente la construcción conceptual de la música campesina a nivel nacional, regional y local, señala como aspecto relevante la articulación que en su momento tuvo la música campesina con la historia nacional. Una música que estuvo ligada a los procesos de modernidad y que responde a la dinámica de la historia nacional. Dicho lugar en la modernidad, como relato, fue posible también debido al papel de importancia que los medios otorgaron a la música campesina en cuanto a su configuración y difusión. Sin embargo, las transformaciones y cambios que se dieron en los medios de comunicación y las ideas de progreso en la nación asociadas al desarrollo, la industria, las fisuras entre lo rural y lo urbano, el trabajo, la producción y la devaluación de la tierra llevaron a que la música campesina y de manera relevante los campesinos que la interpretan se distanciaran del relato-nación dando como resultado lo que en la actualidad se observa: un imaginario social sobre el campesino que lo ha convertido en un sujeto anacrónico y fuera de la historia, articulado más bien a un pasado ‘tradicional’.

Sesión VIII: Identidad y región II

Folklore en extinción, decadencia cultural y la emergencia de la música de carrilera: periodismo Cultural en Medellín en los años 50

Lucas Guingue Valencia y Daniel Grisales Betancourt, Universidad de Antioquia

Abordamos la discusión sobre la configuración de la identidad nacional colombiana a partir de la música y desde un enfoque historiográfico. Nuestro trabajo de investigación se deriva de Guingue (2018), tesis doctoral que desarrolla una historia social de la industria discográfica en Medellín durante los años 50 mediante un extenso trabajo de archivo histórico concentrado en el periodismo cultural de El Diario, de Medellín, y La República, de Bogotá. En estas fuentes registramos voces de periodistas, comentaristas y lectores que conforman un discurso de crisis en la identidad nacional y en la música folklórica a mediados del siglo XX. Se escribe sobre "decadencia cultural", y se denuncia el peligro de extinción de géneros tradicionales de la región Andina como el bambuco (y de otras regiones del país). A la vez, se expresa una indignación constante con la proliferación de música extranjera, y con la emergencia de nuevos artistas a través de la naciente industria disquera "nacional", cuya música era considerada "vulgar", carente de cualquier valor "artístico", y vista como un producto perverso de intereses meramente económicos.

Nuestro trabajo se concentra en música de la región central andina de Colombia descrita en fuentes periodísticas como una de "estilo carrilerudo", y que décadas más tarde se denominó "música guasca" o de "carrilera" (López Botero, 1985; Restrepo Duque, 1989). En un contexto histórico donde radiodifusión, "traganíqueles" (juke boxes), y el ferrocarril afianzaron el consumo musical de audiencias de origen campesino y popular, proliferaron intérpretes cuyas grabaciones lideraban las ventas de discos, y cuya disonancia con asociaciones música nación hegemónicas y con cánones de "buena música" establecidos por la prensa fue expresada en este medio insistentemente.

Para pensar el fenómeno proponemos herramientas teóricas de la escuela de historia social Británica como punto de partida: los procesos culturales que Hobsbawm (2010 [1983]) teoriza como "invención de la tradición" (narrativas históricas de distintos grupos Sociales que no concuerdan con un pasado empíricamente constatable), sirven para cuestionar las ansiedades acerca de la pérdida de tradiciones musicales "folclóricas" por parte de una élite educada representada por los periodistas y lectores de la época. De igual forma nos valemos de la noción de "comunidades imaginarias" de Anderson (2006 [1983]), donde la configuración identitaria de un grupo social se articula en relación a un ideal ficticio, explicando como las identidades construidas socialmente de abajo hacia arriba, como de arriba hacia abajo. Finalmente, la comprensión de Washburn & Derno (2004) acerca de la categoría "mala música" como una construcción social que pone en evidencia distintos tipos de tensiones articula la pregunta: ¿Por qué una música que ha desarrollado audiencias masivas nunca ha jugado en el terreno simbólico de lo "nacional"? La llamada "música decarrilera" puede entenderse como una de las "alteridades históricas" que para Segato (2007) conforman resistencias a la adopción de identidades nacionales unificadoras, en un proceso

histórico particular en el cual para entender la otredad es fundamental no perder de vista el rol de la clase social.

El violín de Víctor Julio Churuguaco Camacho. Una mirada a la memoria musical de la sociedad Funzana del siglo XX, el caso de Pedacito de cielo

Jorge Alexander Caho Arciniegas, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB
La presente propuesta de charla es el resultado de tres años de investigación sobre las prácticas musicales populares más relevantes dentro de los contextos locales de los municipios de Funza y Mosquera, pertenecientes a la sabana occidente de Bogotá, fundamentadas principalmente en el impacto social, legado e identidad cultural de las mismas. En este trabajo se realizó una reconstrucción de la vida y obra musical del violinista y compositor funzano Víctor Julio Churuguaco Camacho (1916-1990), a partir de testimonios orales, escritos, fotografías y grabaciones de cintas de audio y de video, describiendo su labor compositiva lo más completa y detalladamente posible, especialmente aquellas dentro de sus principales influencias musicales como el caso de la ‘rumba criolla’, la cual estuvo muy presente a largo de toda su vida. Así mismo, se plantea un recuento y visibilización de las principales manifestaciones musicales de su contexto, como el caso de su conjunto musical, el trío con sus hijos y algunas agrupaciones más de relevancia, todos conformados tanto por músicos de carácter académico como de carácter popular.

Dentro de su producción musical figura una obra muy relevante, pues se trata de una pieza que logró sobrepasar las fronteras locales para instaurarse en el imaginario nacional de nuestras músicas populares, la rumba criolla Pedacito de cielo, el cual tuvo un proceso interesante de transformación. Juan Sebastián Ochoa en su trabajo, Sonido sabanero y sonido paisa: negociaciones entre lo tradicional y lo masivo en la música tropical de los años sesenta en Medellín (2018), demuestra el flujo que existe entre la música denominada ‘popular-tradicional’, entendida como aquella música rural o con motivos extraídos del folclor, a lo ‘popular-masivo’, música producida bajo las convenciones de la industria fonográfica. “...las músicas de cotidianidad de los pueblos [...] se transforman, se plasman en los discos de vinilo y se difundían masivamente vía fonógrafos, traganíqueles y radios.” Este proceso ocurrió específicamente con esta pieza en particular, ya que fue concebida dentro del contexto local bajo unas particularidades propias, acertadamente asociadas por el mismo autor con la denominación ‘carnavalesca’, dentro de la fiesta popular, la cual sufrió un posterior proceso de mediatización y divulgación. Se plantea para la presente ponencia un recuento muy completo de esta pieza dentro del relevamiento de Churuguaco, exponiendo su acontecer desde su misma concepción, pasando por su proceso de grabación a través de la industria fonográfica y final instauración en el imaginario colectivo de la mano de diversos conjuntos e intérpretes dentro del ámbito de las músicas populares.

Este proyecto fue socializado el día viernes 26 de junio del presente año, durante la jornada de sustentaciones de trabajo de grado del programa de artes musicales de la facultad de artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, con postulación a mención meritoria laureada dentro de la

modalidad de monografía. De igual forma fue presentada como ponencia principal dentro del III encuentro regional de vigías y responsables del patrimonio cultural, evento realizado por el Centro Cultura Bacatá del municipio de Funza, Cundinamarca.

Simposio 8: División del trabajo aural: Instituciones, regímenes sensoriales, ubicuidad digital y contextos históricos

Coordinadores: Natalia Bieletto Bueno, Jorge David García Castilla, y Victoria Polti

Sesión I: División del trabajo aural, transculturación sónica y archivo

Escuchas “étnicas” desde el archivo de Pablo Garrido

Laura Jordán y Andrea Salazar, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

En el Departamento de Música de la Universidad de Chile, se encuentra conservado un acervo documental legado por Pablo Garrido Vargas (1905-1982), importante y controversial figura de la escena cultural chilena del siglo XX. Entre sus múltiples quehaceres musicales hallamos su crucial contribución a la historiografía de la cueca, su labor pionera en la interpretación y composición jazzística, y su temprana investigación y producción audiovisual en torno a la Fiesta de la Tirana, entre otros. En esta oportunidad, queremos enfocar nuestra pesquisa en la preocupación que Garrido sostuvo por sonoridades históricamente marginadas del canon y la pedagogía musical en el contexto chileno, entendidas como instituciones marcadas por lo que Luis E. Cárcamo-Huechante denomina “colonialismo acústico” (2014).

Centraremos nuestra atención en las investigaciones sobre lo que Garrido denominó como “música étnica” y “música araucana”. Si bien estos objetos no fueron centrales en su producción investigativa ni escritural, existen dos manuscritos en su Fondo Documental titulados “La música araucana. Conclusiones a base del análisis de 26 motivos auténticos” (1955) y “Esquema de una metodología para el análisis y estudio de la música étnica chilena” (1955). Esto ofrece la posibilidad de interrogar los modos en que su evidente interés por las músicas populares (cueca, jazz, nortina) se articula con sus escuchas del universo sonoro indígena. Al mismo tiempo, y en consideración del interés que los sonidos provenientes del mundo mapuche despertaban en varios intelectuales contemporáneos, esta indagación pretende situar el pensamiento de Garrido en el marco de la división del trabajo aural con la que, siguiendo a Ana María Ochoa (2006), las expresiones de los “otros” son gestionadas. Así, hacia la mitad del siglo XX identificamos al menos tres marcos referenciales mediante los cuales los sonidos mapuche (principalmente *ülkantun*/cantos y *ayekawe*/instrumentos musicales) se entextualizan como *músicas étnicas* desde la antropología (Inez Hilger, Louis Faron, María Ester Grebe), *músicas folclóricas* para los investigadores desde la academia musical (Margot Loyola, Carlos Lavín, Carlos Isamitt) y *músicas de inspiración* tanto para compositores doctos (como el mismo Isamitt y su “Friso Araucano”) como para músicos promovidos por la industria radial y discográfica (como la “mapuchina” en González y Rolle 2004).

Nuestra ponencia propone indagar en los siguientes aspectos principales: 1) la conceptualización de ciertos “sonidos” mapuche como “música”, considerando las diferencias y los matices observables entre distintas manifestaciones del trabajo aural; 2) la relación entre las observaciones de Garrido sobre la “música popular urbana” y su aproximación a la “música étnica”. Nos interesa indagar también ¿cómo trata Garrido las teorías y los registros de audio elaborados por Carlos Isamitt?, ¿tomó contacto directo Garrido con cultores o intérpretes de música mapuche, ya sea en terreno en comunidades mapuche o a través de escenarios folclóricos? ¿Realizó sus propias grabaciones? Para dar respuestas a estas interrogantes secundarias, exploraremos materiales complementarios alojados en el Fondo Garrido, cuyo catastro se encuentra aún en proceso de elaboración.

El rugido de las sirenas. El performance vocal como espacio de transformación subjetiva

Jorge David García Castilla, Universidad Nacional Autónoma de México

La voz es un aspecto de la subjetividad atravesado por distinciones de género, edad, clase y origen etno-cultural: una voz infantil no es tratada igual a una voz adulta, la voz de una mujer no tiene la misma agencia política que la de un hombre, y no es equiparable la manera de hablar de una persona “de clase” respecto a la de alguien de “origen popular”. Partiendo de lo anterior, es posible pensar la voz como una manifestación acústica del orden social que determina, entre otras cosas, quién tiene derecho a hablar y quién el poder de ser escuchado, al tiempo que segrega a aquellas *vocalidades* que se conciben como ilegítimas, anormales o bastardas. Ahora bien, a la par de las “voces normativas” que reproducen el orden dominante, existen “voces monstruosas” que rompen dicho orden, provocando transformaciones en la subjetividad de quienes hablan, escuchan y dialogan al interior de un determinado espacio social; así como el canto de las sirenas es capaz de desorientar el camino del navegante, hay “rugidos” capaces de subvertir las premisas acústicas que organizan la sociedad.

En esta ponencia se abordarán tres situaciones performativas en las que la voz es concebida como un agente de transformación subjetiva. En primer lugar, se analizará el performance *trans-sirenita* de Lía García “La novia sirena”, en el que a través de las voces *trans* se cuestionan los imaginarios sociales sobre las diferencias de género y su relación con la figura arquetípica de “la princesa”; en segundo lugar, se revisará el trabajo de Sarmen Almond, haciendo énfasis en su noción de *alquimia vocal*, la cual concibe el performance vocal como un proceso de replanteamiento de lo que las personas somos en relación con nuestro cuerpo y nuestra capacidad de enunciación; finalmente, se abordará el proyecto Códigos Obsesos 3.0, desarrollado por la cantante Teresa Navarro en colaboración con el autor de la propia ponencia, en el que se plantean preguntas relacionadas con el sentido de propiedad e individualidad vocal en contraste con la noción de *voz colectiva*.

Sesión II: Escucha, ritualidad y performance

Death y Black Metal en la Ciudad de México. Correlación entre ritual sonoro, estado ácido y fetiche en la performance musical

Oswaldo García Pacheco

El objetivo de esta ponencia es problematizar en torno a cómo las performances de Black y Death metal conforman un entramado en el que se mixturan sonoridades, imágenes, gestos corporales, juegos de luces y creaciones de atmosferas fantásticas a partir del énfasis de diversos significantes visuales y sonoros. Las culturas aurales (Feld 2013) de black y death metal en la Ciudad de México conforman ámbitos de expresión y reforzamiento de su imaginario (Bourdieu 1997; Castoriadis 1989), valores y creencias, a través de sus performances sonoras. Los recitales de black y death metal adquieren carácter de ritual en tanto performers de espacios liminoides (Turner 1922.22) de ruptura con el continuum de la vida cotidiana. En ese marco, los músicos y el líder del grupo funcionan como sujetos liminoides carismáticos (Turner 1922.22), como canales de transmisión hacia un mundo de utopía y fantasía. Como creadores de atmosferas sonoras y legitimadores de objetos emblemáticos fetichizados (Böhme, 2001:11; citado por Urresti 1995), en el contexto de la escena, guían, en interacción con la audiencia la entrada a estados ácidos y lúdicos de trance (Fericgla 2001; cit. Ospina 2004:192). Esta ponencia defiende que las culturas aurales del black y death metal en México D.F. conforman ámbitos de expresión y reforzamiento de su imaginario, valores y creencias, a través de su performance sonora y que los recitales de black y death metal adquieren carácter de ritual en tanto performers de espacios liminares de ruptura con el continuum de la vida cotidiana. En ese marco, los músicos y el líder del grupo funcionan como sujetos liminares carismáticos, como canales de transmisión hacia un mundo de fantasía y de utopía.

Sesión III: Auralidad, poder y pedagogías de la escucha

El paisaje sonoro idealizado del Carnaval Gay de Barranquilla

Sebastián Wanumen Jiménez

Junto con el Carnaval de Rio de Janeiro, el Carnaval de Barranquilla es una de las festividades afrolatinas más grandes del mundo. En 2003, la UNESCO lo declaró Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Durante los cuatro días anteriores al Miércoles de ceniza, los barranquilleros desfilan con trajes y disfraces coloridos que representan su mestizaje cultural. Desde su desarrollo comercial en el siglo XX, Barranquilla se ha vuelto un punto de intersección entre culturas europeas, africanas, del oriente-medio e indígenas. Ahora bien, durante los años setentas, una “comparsa gay” empezó a circular extraoficialmente en las calles de la ciudad en épocas de carnaval; más tarde, en la década de los noventas, la comparsa se constituyó como una parte fundamental y oficial de la celebración anual. Actualmente, el Carnaval Gay de

Barranquilla es un conglomerado del carnaval con sus propios eventos, y en los que la población LGBTI+ converge con la población heterosexual.

Hoy en día, tanto hacedores y asistentes del carnaval, así como instituciones organizadoras celebran haber conquistado un espacio en una de las festividades más emblemáticas de Colombia. Este espíritu de triunfo, por ejemplo, se puede observar en los discursos de los medios de difusión local y nacional y los materiales publicitarios del carnaval (Ruiz-Navarro 2011). Sin embargo, teniendo en cuenta lo planteado por previas observaciones en el campo (Chaparro Silva 2014), informes de ONGs y mi propio trabajo etnográfico, se puede afirmar que la situación de discriminación sigue latente a través de la constante violencia simbólica, y en muchas ocasiones física, que el sector homofóbico de la ciudad ejerce sobre la población LGBTI+. La evidencia de esta discordancia entre discurso y cotidianidad se ve en las representaciones del paisaje sonoro del Carnaval gay. Por un lado, los videos promocionales de instituciones oficiales ofrecen representaciones que silencian la homofobia (con diseño de sonido y música). Por otro, videos *amateur* en plataformas digitales como YouTube hacen eco del paisaje sonoro discriminatorio. Dado esto, ¿cómo se puede interpretar el rol del sonido en la discrepancia entre el discurso idealista (e ideológico) y la realidad de los cuerpos *queer*?

Tomando el concepto de *acustemología* de Feld (2017), en el que lo audible involucra tanto lo sónico como lo social, y la *escucha secundaria* de Frith (2017), en el que lo sonoro es relevante sobre la percepción, pero no tanto como lo visual, se postula que las instituciones alrededor de la publicidad de Barranquilla (como marca-ciudad y destino turístico) controlan las representaciones sónicas del Carnaval Gay. Puesto que la festividad ha sido comodificada, como lo advirtió también la UNESCO (n.d.), los aparatos ideológicos de estado (Althusser 1971) se están alineando para crear un discurso alterno en el que la homofobia se haga inaudible y por ende, el carnaval sea exportable y la ciudad figure como cosmopolita. Así, el análisis de los paisajes sonoros del carnaval puede funcionar como una herramienta que oriente la crítica en la construcción de discursos de equidad respecto al sexo, género y orientación sexual.

Regímenes aurales y escuchas decoloniales: un acercamiento al sono-artivismo a través del caso de Buenos Aires Sonora

Victoria Polti, Universidad de Buenos Aires

En los últimos años el arte activista se ha caracterizado no sólo por articular dimensiones estéticas y políticas en sus manifestaciones colectivas en espacios públicos, sino que ha resituado la capacidad de escucha como herramienta reflexiva, política y performática. La escucha en tanto capacidad reflexiva implica reconocer las afectaciones corporales, asumir su carácter subjetivo, reconocer las trayectorias, las memorias, las identidades, en las experiencias intersubjetivas y disputar sentidos desnaturalizando nuestros entornos. En el presente trabajo se busca ponderar las maneras de sonar y escuchar socialmente compartidas y culturalmente determinadas actualizando articulaciones posibles entre corporalidad-materialidad-sonoridad a través de experiencias locales de sono-artivismo como “Buenos Aires Sonora”. Considero que ciertos colectivos sono-artistas como “Buenos Aires Sonora”, han tenido una eficacia

performativa basada no sólo en el acto de “poner el cuerpo” o de generar un acto disruptivo en la intervención de espacios públicos, sino se trata fundamentalmente de resituar el campo de disputa política en el sonido y en la escucha. A partir de esta hipótesis, se analizarán aspectos vinculados al espacio sonoro y la materialidad de las acústicas, la escucha performativa y los regímenes aurales, y lo sónico como experiencia sono-afectante.

Sesión IV: Acustemologías, afectos y espacio público

Música, paisaje sonoro y auralidad. Metáforas del colectivo “la Distritofónica”

Diego Gómez Nieto

La presente ponencia analiza las relaciones entre la música del colectivo ‘La Distritofónica’ y el paisaje sonoro de la ciudad de Bogotá, Colombia. Con base en información paratextual y metatextual que algunos de sus integrantes y terceros realizan sobre su producción artística, se analiza cómo tal información puede ser entendida como inscripción de la escucha (Ochoa 2014) y, en conjunto con la música misma, como metáfora (Zbikowski 2008) del paisaje sonoro de la ciudad de Bogotá. En este orden, se plantea que la producción artística de ‘La Distritofónica’ parte de la estesis (Mandoki 2006) de dicho paisaje o régimen acústico (Sterne 2003 y Bieletto 2019) para constituirse marco musical, esto es, significado de dicha exterioridad (Filicipov 2012).

Si bien algunas de las descripciones sobre la música “distritofónica” surgen de clasificaciones del tipo género musical –música experimental, improvisación libre, jazz psicodélico, *free jazz*, entre otras–, se delata la manera en la cual existen paratextos y metatextos circunscritos a categorías de descripción típicas de la apreciación musical occidental –particularmente a la dicotomía disonancia/consonancia en relación con el concepto de ruido (*noise*) (Cfr. Gómez 2014). Hablar sobre este tema permite abrir preguntas respecto a la manera en que se configura una auralidad (Ochoa 2006; Bieletto 2017) que devela, sucedáneamente, un régimen aural particular (Sterne 2003; Ochoa 2014; Bieletto 2019). Siendo más enfáticos, tal auralidad permite describir la manera en la cual la música de ‘La Distritofónica’ funciona como mecanismo político que subraya discursos específicos que apelan a la ciudad de Bogotá y su paisaje sonoro ¿Cómo se describe, entiende y comprende la música del colectivo ‘La Distritofónica’ en relación específica con tal paisaje?, ¿Podemos hablar de una auralidad que se representa y configura en y desde la música de ‘La Distritofónica’? Preguntas como estas son base del trabajo, sin anular subsecuentes relacionadas con el funcionamiento de las categorías y medios de inscripción sonora y escrita occidental, así como la revisión crítica del concepto de música experimental latinoamericana en el marco teórico decolonial (Cfr. Bahamonde 2019). Temas todos que giran alrededor de la denotación de regímenes aurales que revierten, transgreden y crean nuevos modos de escucha (Cfr. Bieletto 2019 y García 2019

Saturación sonora en el espacio público: una experiencia sensorial en el centro de Río de Janeiro

Felipe Trotta, Universidade Federal Fluminense, UFF (Brasil)

As reflexões sobre música e território têm gradualmente se deslocado de uma perspectiva abertamente celebratória para uma abordagem crítica multidimensionada. Parte desse deslocamento deriva de estudos que buscam pensar a escuta como modo de atuação ativo nos espaços de experiência musical (Dominguez Ruiz 2019), que articula tanto movimentos de conagração e “assembleia” (Butler 2015) quanto sentimentos de rechaço e recusa (Trotta 2018). Consenso e conflito são vetores indissociáveis que atravessam a maior parte das práticas sonoras e musicais no mundo contemporâneo (O’Connel 2010). Buscando refletir sobre tais experiências, essa proposta de apresentação apoia-se em um estudo de caso de ocupação sonora e musical longeva na região portuária do Rio de Janeiro, numa sub-região conhecida como “Pequena África”.

A região é referenciada desde a década de 1970 como espaço simbólico relevante na história da cidade, tendo sido ponto de chegada e venda de africanos escravizados durante o século XVIII e, posteriormente, espaço de trabalho, moradia e sociabilidade de populações negras na cidade, sendo narrado como território mítico de origem do samba. Recentemente, as escavações realizadas pelas obras de remodelação da região portuária relacionadas aos megaeventos esportivos na cidade (Copa do Mundo em 2014 e Olimpíadas em 2016) fizeram aparecer à superfície o antigo cais de desembarque dos navios negreiros, transformado em sítio arqueológico e em patrimônio mundial pela Unesco.

A narrativa de uma região com forte referência a uma matriz africana na cultura nacional atravessada pela violência da escravidão foi intensificada com ações de ocupação do espaço com atividades musicais que dialoguem com essa herança étnico-racial (Guimarães 2014). Às segundas-feiras, no espaço que compreende uma pequena praça e suas ruas adjacentes, diferentes repertórios musicais transformam o território através de imaginários compartilhados que dialogam com a historicidade do lugar. O fluxo de pessoas para as atividades musicais vem aumentando a cada semana, num processo que resulta em uma aglomeração intensa que inclui a circulação de frequentadores, barracas de comidas e bebidas e práticas sonoras, tanto executadas ao vivo, quanto através de dispositivos de reprodução. A experiência sonora da Pequena África nas noites de segunda-feira tem como marca a saturação. Caixas de som em alto volume tocando músicas afro-americanas como *rap* e *soul* são intercaladas de modo improvisado com rodas de samba e de pagode num apertado espaço de circulação. Nesse ambiente de escutas entrelaçadas, são processados modos nem sempre convergentes de elaborar a negritude a partir das sonoridades difusas que disputam o território acústico e físico da região. A proposta desta comunicação é discutir alguns vetores das negociações que integram essa ocupação espacial saturada de luzes e sonoridades, atravessando fundamentalmente questões relacionadas à luta antirracista, ao feminismo e à política de afirmação de um espaço de lazer popular no centro do Rio.

Prácticas aurales de reparación moral en el espacio público: Chile post 180

Natalia Bieletto, Universidad Mayor de Chile

Esta ponencia debate al respecto de diversas experiencias aurales ocurridas en el marco de las protestas del movimiento chileno iniciado el 18 de octubre del 2019. La intención es argumentar a favor del potencial

político del sonido y su escucha a partir del conocimiento recientemente generado por áreas del conocimiento como la etnomusicología, los estudios sonoros, los estudios sensoriales y en particular, los estudios de auralidad. Adopto la noción de “ecologías acústicas” (Westerkamp, 2000; Feld 2015) como sistemas de relaciones que preservan el equilibrio tanto de un determinado eco-sistema, como de un sistema-mundo, y que a partir de la escucha y la experiencia del sonido, permiten la categorización e interconexión de diferentes entidades sean estas sónicas y no sónicas, y son por tanto instancias de “ontologías relacionales” (Feld 2015). Llevando estas nociones al campo de lo político, recurro a conceptos como el de “trabajo aural” (Ochoa Gautier 2006, 2011), de “agencia sónica” (LaBelle 2019), de “regímenes aurales” (Daughy 2015, Bieletto 2019), y de la vocalidad (Cavarero 2005, 2018) a fin de explorar como, en el contexto de las protestas chilenas post octubre 18, la sonificación y musicalización de ciertos espacios por parte de ciertos cuerpos apostados en el espacio público, ha ocasionado la generación de nuevas cartografías afectivas (Berrens 2016) conducentes a imaginar, o percibir nuevas relaciones sociales (Voegelin 2019). Si el sonido es afecto (Gallagher 2016), entonces es plausible que la experiencia aural de estas protestas ha habilitado la movilización de recuerdos y sentimientos asentados en lo más profundo de las (inter)subjetividades políticas, reacomodando los sentidos y las emociones, e incluso asistiendo procesos de restauración moral. Un ejemplo de ello son las 10,000 mujeres que, apostadas en el frontis del Estadio Nacional de Chile, vocalizamos la performance anti-patriarcal convocada por el colectivo Las Tesis. Si bien los distintos escorzamientos y estratificaciones socio-históricas de la escucha (Rivas 2019), nos anclan a la cultura y las sociedades en las que aprendimos a escuchar, también es cierto que las experiencias aurales situadas en contextos socio-políticos particulares permiten imaginar mundos de posibilidades abiertas, cuestionando, o incluso contrariando la normatividad vigente. Por medio de la consideración al sonido como materialidad intervinculante, me propongo debatir el tránsito del espacio de “aparición” pública, (Arent 1958; Butler 2011, 2020) hacia el espacio de “audibilidad” pública, y el papel de ésta última en la conformación de la subjetividad política. Me valgo del trabajo de autores como Steven Feld, (2015), Adriana Cavarero (2018), Brandon LaBelle (2019), Ana Ochoa Gautier (2006 y 2015) o Salome Voegelin para argumentar a favor de las ontologías de la interdependencia. Sostengo finalmente que el sonido permite ampliar las bases de la teoría política, deslizándolas desde el espacio de lo visible hacia el dominio de lo audible.

Simposio 9: Creación audiovisual y música popular: etnografía, activismo y memoria histórica

Coordinadores: Miguel Brims, Luis Gabriel Mesa y Jaime O. Bofill Calero

Sesión I: La producción audiovisual como herramienta para la investigación en etnomusicología – Parte I

As vozes da terra: fazer musical kariri-Xocó e cinema observacional

Alicia Villela, Universidade de São Paulo

Esta comunicação aborda o processo de realização do filme documentário *As vozes da terra* ainda não finalizado, que se dedica a observar o fazer musical de um grupo indígena do nordeste brasileiro. Com mais de trezentos anos de contato com os brancos, os Kariri-Xocó, que somam mais de 2.000 indígenas, vivem em uma aldeia no Estado de Alagoas, Brasil, em território ainda não regularizado. O filme propõe uma imersão no cotidiano da família de Pawanã Crody, mestre de canto e pajé, além de uma das mais ativas lideranças políticas da aldeia, e acompanha sua família entre a aldeia e uma área de retomada de terras que tem sido reclamada pelos indígenas. Para tanto, a proposta audiovisual se vale da referência do cinema observacional, modo de produção audiovisual que dialoga muito fortemente com a tradição do filme etnográfico.

Os Kariri-Xocó são conhecidos entre outros povos indígenas e por não indígenas por serem exímios cantores. Seus cantos de trabalho e ritualísticos, chamados Rojões e Torés, são realizados em rituais fechados, apresentações culturais e oficinas em viagens de divulgação cultural. No entanto, os Kariri-Xocó não cantam apenas em ocasiões rituais ou em apresentações: cantam para fazer um filho dormir, enquanto trabalham na lavoura, em comemorações familiares. E se não estão cantando, estão ouvindo, falando sobre música, fazendo o download de uma música, gravando seus cantos no celular, etc. A música articula relações, promove encontros e tece o emaranhado da vida indígena, podendo ser pensada em ressonância com a ideia de *musicking* de Christopher Small (1998). *Musicar*, na tradução para o português, é engajar-se em qualquer atividade ligada à música, o que inclui, cantar, tocar um instrumento, mas também ouvir música, falar sobre música, ensaiar, preparar um espaço para uma performance, etc.

A partir da exibição de trechos do filme em processo, busca-se problematizar o emprego do audiovisual na pesquisa etnomusicológica. Como o dispositivo do cinema observacional pode ser empregado na etnografia do *musicar*? Como a câmera que observa os eventos, ações, gestos, ritmos e cantos no cotidiano de uma família pode contribuir para a criação de formas de conhecimento corporal e experiencial (MacDougall, 2006)? Será que o audiovisual nos permite o acesso a aspectos sensíveis do fazer musical kariri-xocó que dificilmente seriam etnografados na forma de um texto?

Referências:

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown, Ct: Wesleyan University Press, 1998.

MACDOUGALL, David. *The Corporeal Image: Film, Ethnography and the Senses*. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2006.

Datos Cualitativos Audiovisuales (DCA): organización y análisis de los registros etnográficos de audio, video e imagen

Alejandro Miramontes Pinedo, Investigador independiente

El dato etnográfico audiovisual nos presenta una ventaja sobre la memoria humana y el registro de momentos únicos en la vida del ser humano. Nos permite observar una imagen detallada visual y sonora de prácticas que duran instantes y se integran en segundos. Basado en el trabajo de campo realizado con propósitos académicos de investigación antropológica y etnomusicológica entre los años 2012-2019 de las danzas matachines de Colotlán, Jalisco, México, esta ponencia dará cuenta de los alcances y de la importancia del audiovisual como técnica etnográfica, es decir no solo como manera para recabar una serie de datos, sino como todo un proceso de recolección, sistematización y análisis de información cualitativa.

En este sentido, la ponencia estará dirigida a presentar en primer lugar, las técnicas de registro audiovisual que se llevaron a cabo durante el trabajo de campo en mención, en segundo lugar, a exponer el estudio de la perspectiva isométrica como aspecto fundamental para comprender elementos de las prácticas dancísticas de esta región, y en tercer lugar, a explicar cómo se puede organizar la información a través de una interfaz como la denominada Datos Cualitativos Audiovisuales. Adicionalmente y para culminar, se expondrán cortos documentales resultado de la organización de los datos etnográficos audiovisuales, los cuales fueron un producto integrado al estudio que en su momento se realizó de antropología social y etnomusicología.

Parte del sustento teórico de esta ponencia estará fundamentado en posturas que nos han dilucidado acerca de la importancia del registro audiovisual en la antropología y que con las experiencias en campo, nos han dirigido hacia nuevas reflexiones. De acuerdo a lo planteado por Paul Henley (2001) para quien el cine etnográfico y la práctica etnográfica van de la mano, en el registro etnográfico de carácter audiovisual, es necesario dar cuenta de una serie de aspectos como la descripción etnográfica, la aceptación de la vida social expresiva, el reconocimiento en la variedad de significados, entre otros. Sin embargo, nosotros vamos más allá de lo planteado por Henley, pues el interés de la ponencia es mostrar técnicas de registro etnográficas y técnicas de ordenamiento de datos etnográficos.

En cambio, al seguir la propuesta de Antonio Zirión (2015), nos complementa la reflexión y el objetivo de la ponencia, ya que él plantea la distinción fundamental entre antropología visual y cine etnográfico. Para Zirión la antropología visual surge frente al predominio de lo oral y de la palabra escrita. En este caso, la imagen y el sonido de forma yuxtapuesta nos exponen datos complementarios por sobre cualquier descripción. Por otro lado, el cine etnográfico se encuentra limitado por la narrativa, el ritmo y las secuencias. Es un guion que inicia del trabajo de la antropología visual y que termina, dando a conocer los resultados de la investigación. De esta manera, cobra importancia dar a conocer los procesos que se llevan a cabo para el registro etnográfico y su organización como datos audiovisuales.

Referencias

Henley, Paul. (2001). Cine etnográfico: tecnología, práctica y teoría antropológica. *Desacatos*, (8), 17-36. Recuperado en 23 de octubre de 2019. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2001000300002&lng=es&tlng=es.

Zirión Pérez, Antonio (2015). Miradas cómplices: cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada. Iztapalapa, *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, (78). Recuperado en 23 de octubre de 2019. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/393/39348247003.pdf>

Estrategias para el abordaje audiovisual de fenómenos folclóricos

Fabián Arocena Narbondo, UFPB

El presente trabajo desarrolla algunas reflexiones sobre el registro audiovisual como herramienta de investigación académica, particularmente como forma de recoger datos sobre músicas folclóricas del interior de Uruguay. Está enmarcado en una investigación realizada como disertación de maestría, que entrevistó y grabó en soporte audiovisual a unos 40 músicos (principalmente acordeonistas y bandoneonistas) de la región noreste de Uruguay fronteriza con Brasil. Cuando se dice “abordaje” se tiene en cuenta la misma noción náutica de abordar: entrar en una embarcación. Se trata de aproximarse a una región, a una realidad, en este caso ajena a la cotidianeidad de quien la investiga, para estudiar los fenómenos musicales en su contexto y cotidianeidad propia.

La noción de estrategia también es relevante: se busca identificar una serie de técnicas para realizar tal abordaje, insistiendo en que estas técnicas nunca serán reglas. Retomando la diferenciación hecha por Bourdieu entre regla y estrategia (1990), el trabajo reflexiona sobre una cierta capacidad de improvisación en la investigación basada en ciertos bocetos de lo que puede acontecer en campo; como un músico que domina ciertas técnicas y fundamentos para improvisar en una ejecución musical, pero que en ningún momento tiene una regla estricta para seguir. Entre otras cuestiones, veremos que esta forma de filmar está muy emparentada con las propias características de los músicos folclóricos.

El criterio de selección de los músicos estuvo basado en un repaso de las concepciones de folclore elaboradas por los investigadores que más se aproximaron a estudiar músicos en la región mencionada (Ayestarán, Vega, Cortázar, Mario de Andrade, entre otros). Con estos antecedentes a nivel etnomusicológico, en el desarrollo de esta ponencia se repasan algunas experiencias y posibles categorizaciones del audiovisual, propuestas por investigadores que entre otras cosas buscaron (y buscan) justificar la utilidad del audiovisual dentro de la academia, que fueron referentes para esta investigación (Rouch, Macdougall, D’Amico, etc.), para así reflexionar sobre las tácticas y estrategias utilizadas con esta herramienta en la investigación de campo mencionada. Se presentan entonces algunos ejemplos concretos, que llevan a proponer posibles categorizaciones para observar y describir algunas de las consecuencias que se generaron en el trabajo de campo utilizando la cámara, y particularmente en el “espacio que se genera en el vínculo entre realizador audiovisual y sujeto filmado” (MACDOUGALL, 1998).

En ciertos casos y desde ciertas perspectivas, los ejemplos confirman algunas de las utilidades del audiovisual en la investigación etnomusicológica que vienen siendo propuestas, en otros casos se presentan argumentos para cuestionarlas. Y particularmente, se llega a proponer y reafirmar el potencial del audiovisual como herramienta en la construcción del objeto de estudio.

Sesión II: La producción audiovisual como herramienta para la investigación en etnomusicología – Parte II

Tabom na Bahia: Dos Puentes

Juan Diego Diaz, University of California Irvine

África occidental alberga una de las diásporas más antiguas del Brasil. A lo largo del siglo XIX, unos ocho mil ex esclavos de origen africano se trasladaron del nordeste brasileño a África occidental. Su experiencia brasilera marcaría este grupo de retornados y sus descendientes, quienes construyeron identidades que aun hoy los diferencian de otros grupos étnicos en África. Hoy son conocidos como los Tabom en Gana, Bresiliens en Togo, Agudás en Benin y Amaros en Nigeria y aunque la mayoría ya no habla portugués y nunca han puesto un pie en Brasil, conservan una fuerte conexión emocional y espiritual con esta nación suramericana. Apoyado por la embajada brasileña en Ghana y bajo mi organización, en 2016 Eric Odwarkei Morton, el músico más importante de la comunidad Tabom en Ghana, visitó el estado de Bahía por tres semanas, cumpliendo el sueño de ser el primero en su comunidad en visitar “la tierra de sus ancestros.” Como tal este viaje estuvo cargado de expectativas de validar y renovar referencias brasileñas. En Bahía, Morton se encontró con varios músicos de la comunidad afro-brasileña que también sienten una fuerte conexión ancestral con el África negra y a su gente. Este emotivo encuentro fue una oportunidad única para renovar conexiones transatlánticas entre una comunidad latinoamericana y otra africana que han permanecido silenciadas por siglos, pero vivas en sus memorias. El documental *Tabom na Bahia* (2017), filmado en Accra y sobre todo en Bahía (co-dirigido por el cineasta brasileño Nilton Pereira y yo) narra la historia de esta visita y muestra como ciertas prácticas musicales y espirituales contribuyen a la erección de este metafórico puente transatlántico.

Pero el documental también implicó la construcción de un segundo puente: aquel entre mi quehacer como etnógrafo, por un lado y como productor y co-director por el otro. Por un lado, las redes sociales y afectivas que he construido en Accra y Salvador a través de años de investigación etnomusicológica fueron clave para la realización del documental. Por otro, mi poca experiencia en el campo de la producción y dirección fílmica representaron grandes retos solo superables gracias a mi colaboración con un equipo de cineastas profesionales. De cualquier modo, la realización del documental me ofreció la oportunidad única de presenciar y participar de docenas de encuentros entre músicos de dos lados opuestos del Atlántico que se sienten ancestralmente conectados. En otras palabras, fue una mina de información y experiencias para el estudio de la creación musical en el contexto de la diáspora africana.

Esta presentación reflexiona sobre los dos puentes facilitados por Tabom na Bahia desde mi perspectiva como etnógrafo, productor, mediador, y músico. Entre esas reflexiones se destaca el deseo de construir una historia de “encuentros armoniosos” que reforzase el sentimiento de conexión entre las comunidades en cuestión. Esto implicó decisiones editoriales de incluir o excluir ciertos aspectos de aquellos encuentros. La presentación cierra con mi posicionamiento ético frente a estas decisiones.

Ellas cantan en lengua arará

Miguel Angel García Velasco, Director Proyecto Etnovisual Afrokuba

La cultura de origen ewe-fon (también llamada adya-fon, aunque no son exactamente sinónimos), proviene de una zona que va desde el sur de Nigeria hasta un poco más allá del actual Togo, y es considerada como una de las más antiguas, ricas y brillantes de África. Concentrada fundamentalmente en el antiguo Dahomey, actual Benin, constituyó históricamente uno de los centros político-culturales más significativos del continente africano. Sin embargo, su historia está ligada a la existencia de muchos pequeños reinos como los de Ouidah, Alladá (o Aradá), Abomey, Savalou, y otros. Por ello es necesario puntualizar que es una parte africana de gran complejidad lingüística y cultural por lo que presenta heterogeneidad en todos los sentidos: étnica, cultural, lingüística, económica y políticamente. Por ello se habla de subgrupos culturales y su mapa lingüístico es extraordinariamente complejo; lo anterior, unido a su colindancia con la gran cultura yoruba, provoca intercambios culturales de gran intensidad que hacen difícil establecer, en el propio suelo africano, una identidad específica de cada etnia.

Toda esta problemática situación ha sido aún más diversa con la llegada de esclavos de estas zonas a Cuba a través de la cruel y compleja, desde muchos puntos de vista, Ruta del Esclavo. La llamada desde el siglo XVII “Costa de los esclavos” fue un centro de salida de esclavos del antiguo Dahomey, principalmente por el puerto de Ouidah, por lo que los traídos a Cuba proceden de zonas lingüístico-culturales ewé y fon. Los ewé-fon fueron introducidos en Cuba bajo muchas denominaciones como minas, arará agicón, arará magino, arará abopá, arará cuatro ojos, arará cuévano, arará sabalú, arará nezeve, arará dajomé, etc. Una hipótesis sobre la denominación arará es la existencia del antiguo reino Aradá, de fonética similar, y el legado lingüístico de este origen también es llamado así: lengua arará por lo que la palabra es una generalización del origen semántico del vocablo, ya que no todos los esclavos del Dahomey procedían de este reino. No se sabe la fecha ni cantidad exactas de la entrada de esclavos procedentes de las zonas de Benin y Togo en Cuba, pero ya Fernando Ortiz señala que en 1621 había un cabildo de esta procedencia en La Habana. Las zonas más significativas del legado arará en Cuba son las de antiguas plantaciones azucareras del occidente y centro de Cuba, especialmente las regiones de Perico, Agramonte y Matanzas. A pesar de ser un componente cultural de importancia para el concepto de cubanía, el elemento arará ha sido muy poco estudiado. Hay una gran deuda histórica con esta cultura que ha sido una fuente nutricia de importancia para nuestra conformación e identidad nacional. Por ello, las tradiciones orales que aún se mantienen adquieren en el siglo XXI un primer nivel de jerarquía

pues forman parte de nuestra cultura nacional. Recoger estas manifestaciones, darlas a conocer a estudiosos y practicantes, es una tarea no solo para el actual contexto de valoración identitaria, sino también para las generaciones futuras. Y este es el objetivo del material que disfrutarán los interesados en conocer más acerca de nuestras raíces ancestrales. Ellas cantan en lengua arará constituye un valioso aporte no sólo desde el punto de vista de la musicología antropológica, sino también es un rico material para todo aquel que quiera saber sobre la identidad del cubano y los elementos que han integrado este crisol cultural. Desde el punto de vista lingüístico Ellas cantan en lengua arará refleja la compleja evolución que sufrieron las lenguas africanas en tierras americanas, evolución diferente a la sufrida por estas lenguas en África. Su vocabulario y sintaxis arcaicos están mezclados con palabras del yoruba y el efik, lenguas colindantes y de gran vínculo con el complejo sistema ewe-fon. En Cuba los estudios lingüísticos de la lengua arará tienen pocos antecedentes: significativo es el libro *La tradición ewé-fon en Cuba* de Hipolyte Brice Sogbossi, publicado por la fundación Fernando Ortiz, y las tesis de diploma de Louis Adekitán y de Vinakpon Houndefo para finalizar sus estudios de licenciatura en Cuba, todos nativos de Benin y realizados en la década de los 80 del siglo XX. Todos estos estudios marcadamente etnolingüísticos han caracterizado el legado presente en los cantos ararás como expresiones crípticas de una lengua ritual que reflejan una heterogeneidad cultural y lingüística de origen dahomeyano con una preponderancia de la lengua fon y algunas mezclas con la lengua yoruba. Desde el punto de vista musicológico, uno de los antecedentes más importantes es el ensayo de María Elena Vinuesa González “Presencia arará en la música folklórica de Matanzas”, ensayo que obtuvo en 1986 el Premio de Musicología de Casa de las Américas y que fue publicado en 1989 por esa institución. Teniendo en cuenta la poca presencia de los estudios sobre la cultura arará en Cuba, este documental es un precioso regalo para atenuar esta deuda. Es un rico e inapreciable material que da testimonio innegable del funcionamiento de estos hechos culturales que nos ligan indisolublemente a nuestros ancestros africanos. Esperamos que su divulgación sirva para sensibilizar a aquellos que desconocían su existencia, y a los conocedores, para profundizar en sus criterios y afianzar los lazos Cuba-África.

Sesión III: Creación audiovisual, activismo, ecología y resistencia

Bajando por la montaña: Ecology of gaita music

Michael Brims, Universidad de Houston; y Jaime O. Bofill Calero, Conservatorio de Música de Puerto Rico. Luego de vivir veinte años en la ciudad de Bogotá, Fredys Arrieta decide retornar a Los Montes de María en búsqueda de alternativas ecológicas más sostenibles para La Bajera, su micro empresa de construcción de gaitas. La tradición de gaita de Los Montes de María refleja en sus sonidos y cultura material la rica biodiversidad del Caribe Colombiano. Desde el canto de la guacharaca y otras aves endémicas, hasta el árbol del caracolí y el bejuco peinesillo, la flora y la fauna caribeña ha conspirado junto con los diversos grupos étnicos que allí habitan al desarrollo de esta práctica músico-danzaría afro-indígena. El documental *Bajando por la Montaña: Ecology of Gaita Music*, realizado por el etnomusicólogo Jaime Bofill y el cineasta

Michael Brims, ilustra en sus escenas la constelación de relaciones entre: humanos y naturaleza, lo rural y lo urbano, y lo local y lo global, que constituyen la ecología actual de la tradición de gaitas. El filme además tiene como propósito apoyar y diseminar la labor del proyecto La Bajera en su conservación del conocimiento ancestral de la gaita y del medio ambiente.

Returning a Sound: Musicalidad, activismo, y el futuro de las ruinas imperiales en los vídeos de Allora & Calzadilla

Alejandra Bronfman y María E. Zuazu, The City University of New York

Los artistas multimedia Allora & Calzadilla, basados en San Juan (Puerto Rico), han pasado más de una década respondiendo con su trabajo a la destrucción y los intentos de recuperación, así como imaginando los prospectos de la Isla de Vieques, Puerto Rico, donde la US Navy realizó prácticas y experimentos de bombardeo entre 1941 y 2003. Su trabajo incluye una serie de videos, intervenciones y performances sonoras documentadas sobre la memoria, la violencia, y la marginación.

Esta ponencia explora el trabajo de Allora & Calzadilla sobre las intersecciones entre sonido, espacio y militarismo. En particular, nos enfocamos en su vídeo *Returning a Sound* (2004). *Returning a Sound* "documenta una reclamación simbólica de la tierra;" en éste, grabado y realizado en 2003, cuando la zona ocupada militarmente se abrió parcialmente al público, el activista local Homar recorre en motocicleta toda la Isla de Vieques. Allora & Calzadilla substituyeron el silenciador de la motocicleta por una trompeta. Esta intervención transformó el vehículo en un instrumento musical, problematizando la doble función de la trompeta como artefacto al servicio de la producción musical e instrumento de comunicación militar. La reclamación, entonces, se realiza a través de la producción acústica: hacer ruido en el terreno, no sólo la posibilidad de recorrerlo, es central para su recuperación. El vídeo propone, y extiende, una intervención en el paisaje sonoro que materializa, suena y amplifica la desmilitarización del territorio, así como su apertura a la población local, toda vez que da cuenta de la persistencia simbólica y material de los sedimentos sonoros y militares. Éstos, encarnados en la trompeta mecánica, aparecen en su violencia y, a través de la reapropiación, no sólo en su absurdo sino también en su vulnerabilidad al absurdo.

En esta ponencia, entendemos el trabajo performativo y audiovisual de los artistas como una forma de activismo que reclama el sonido y el espacio de las ruinas imperiales y reinventa e imagina su musicalidad.

Sesión IV: Creación audiovisual, música y género

Maruja Hinestrosa: Fantasía sobre aires colombianos

Luis Gabriel Mesa, Pontificia Universidad Javeriana

Esas fueron las palabras de la pianista nariñense Maruja Hinestrosa que Pablo Emilio Obando registró en el Diario del Sur de Pasto, el 2 de julio de 1998. Se trataba de un anhelo pendiente con relación a su "Fantasía sobre aires colombianos", una obra que la compositora escribió originalmente para piano, pero

que más adelante quiso trasladar a un formato sinfónico con el título de "Concierto en si menor para piano y orquesta". La presente propuesta tiene como objeto socializar los resultados de una investigación que comenzó con la reconstrucción de la obra, a partir del manuscrito original para piano, y que fue llevada a un formato sinfónico a través del proceso registrado en este material audiovisual.

Como un homenaje póstumo, la "Fantasía sobre aires colombianos" sonó el 16 de mayo de 2019 en Bogotá, bajo la dirección de Luis Guillermo Vicaría, la orquestación de Victoriano Valencia, el piano de Luis Mesa Martínez y la interpretación de la Orquesta Sinfónica Javeriana. El documental, dirigido por Luis Fernando Beltrán Maldonado, narra el proceso completo detrás de ese montaje sinfónico, incluyendo entrevistas a familiares y amigos de la compositora en la ciudad de Pasto, así como a algunos de los músicos que participaron en el estreno.

La producción contó con el apoyo de profesores y estudiantes de ingeniería de sonido pertenecientes al equipo de trabajo del Centro Ático de la Pontificia Universidad Javeriana. El 17 de octubre de 2019, el documental fue programado para su estreno oficial en el XV Festival Internacional de Cine de Pasto.

Del “ellos” al “nosotros”: ontologías de la compleción

Ana María Arango Melo, Universidad Tecnológica del Chocó

La ponencia expone las preguntas de investigación y perspectivas metodológicas que acompañaron la realización de mi producción audiovisual en el Departamento del Chocó. Propuestas visuales absolutamente diferentes, que evidencian un lugar muy distinto frente a la comunidad con la que se trabaja. *Los Sonidos Invisibles*, mi primer documental, habla de “los chocoanos”; luego, con *Velo que Bonito*, ese “ellos” se hizo más próximo y comienzo a hablar de mí dentro de ellos. Sin embargo, sigue siendo un “ellos”, lejano. Con el correr del tiempo, los cortometrajes y documentales han cambiado su lugar. Hablamos en plural y hablamos de nosotros. La ponencia que se propone, no solamente busca mostrar ese cambio de lugar al entender la vida musical y los legados culturales de los pueblos y sus transformaciones, además, expone un escenario epistemológico y ontológico frente a la forma como se construyen las propuestas audiovisuales con la comunidad y el sentido que tienen dichas propuestas en el panorama actual de colonización, desplazamiento y desarraigo

Simposio 10: Música popular e imagen

Coordinadores: Herom Vargas, María E. Zuazu, M. Emilia Greco y Thiago Soares

Sesión I: Aproximaciones, casos de estudio y propuestas teóricas para el abordaje del videoclip

La conversación audiovisual como construcción teórica para el abordaje del videoclip cubano de los premios Lucas (1998- 2008)

Renier Garnier Garcíá, Universidad Nacional Autónoma de México

La comunicación propone un núcleo teórico metodológico y analítico, centrado en la conversación audiovisual, para el abordaje de dieciocho videoclips cubanos premiados como video del año y video más popular en el certamen competitivo de Lucas, entre 1998 y 2008. Se propone un recorrido crítico por las principales investigaciones detectadas sobre el video musical, se revisan sus principales aportes, carencias, así como su relevancia para la aproximación a los materiales señalados. De este modo, se identifican tres orientaciones teórico-metodológicas para el abordaje del clip: sociológica, videográfica y musicológica. La primera línea se encuentra representada por Lumpuy Simón (2008); Aguilar Moreno (2008) e Illescas (2010, 2011, 2017). Estos trabajos, señalan al género como un relevante marcador de las peculiaridades y problemáticas de las sociedades en las que se enmarcan, la construcción de identidades mediante una compleja red de usos, funciones y relaciones simbólicas visual-musicales. La orientación videográfica, identificada en los trabajos de Venet Gutiérrez & García Prieto (2001); Undo Lara (2002); Sedeño (2002, 2006, 2007); Rodríguez-López & Aguaded-Gómez (2014) y Pedrosa González (2016) se sustentan en las herramientas del análisis visual y proponen diversos derroteros para la comprensión de tales producciones en el ámbito tanto cubano como en el contexto internacional de la cultura de masas. Por último, la corriente musicológica, está representada por Simon Frith (1988); Philip Tagg (1989), Alf Björnberg (1992, 1994); Jody Berland (1993); Nicholas Cook (1998); Carol Vernallis (2004) y Eduardo Viñuela (2007, 2015). De manera sucinta, mediante diversas propuestas, estos autores llaman la atención sobre la necesidad de tomar en cuenta el papel del componente sonoro en la conformación significativa del videoclip de modo que sea visto como un producto intermodal en el que cada medio —música, imagen y letra— aporta sus propios elementos de sentido con cierta independencia. Se proponen así las siguientes interrogantes de investigación: ¿Cuáles aportes de los autores citados son oportunos para el estudio del videoclip cubano? ¿Qué herramienta teórica, metodológica y analítica puede ser formulada para la comprensión multidimensional del objeto de estudio? Como hipótesis se concluye que el estudio de los videoclips señalados requiere la creación de una construcción teórica, cuyos presupuestos metodológicos y analíticos conciban al género como resultado de la conversación audiovisual en la que géneros musicales, textos, componentes visuales y performance son vitales para la construcción de significados, identidades, funciones y usos en el entorno sociocultural cubano.

El videoclip "diseminado" en la era de la comunicación digital

Eduardo Viñuela, Universidad de Oviedo

En la última década las redes sociales se han convertido en el principal medio de comunicación de los artistas con su público. Las dinámicas de Twitter, Facebook o Instagram se han impuesto en la forma en la que se transmite la información y han normalizado un contexto de interacción que ha transformado las estrategias discursivas y promocionales de los músicos. La exposición mediática de los/las artistas es ahora mucho mayor, más frecuente y ecléctica; lejos de limitarse a la promoción de un álbum o una gira de conciertos, los músicos se posicionan ante todo tipo de acontecimientos para generar tráfico en sus perfiles y mantener la atención de sus seguidores.

En este contexto, la “creación de la estrella” (Frith, 1988) se vuelve más compleja y se produce a través de un relato continuo en el que realidad y función se confunden hasta configurar una narrativa hiperreal en la que el/la artista busca mostrarse cercano a su audiencia al tiempo que mantiene la distancia propia del divismo (Risi, 2016). Esta dialéctica se ha mostrado especialmente eficaz en la creación de metanarrativas dinámicas que constantemente están siendo revisadas y reconstruidas en función de las necesidades de cada momento (Viñuela, 2019). Más aún, los/las artistas del *mainstream* han demostrado un gran poder de convocatoria, estando entre las celebridades más influyentes y con más seguidores en las redes sociales.

La inmediatez y la intensidad con la que las publicaciones llegan a la audiencia a través de las redes sociales es proporcional a su fugacidad, y esto obliga a los artistas a dosificar la información y modificar la forma en la que esta es presentada. Esta transformación ha tenido un especial impacto en el ámbito del videoclip, que en los últimos años ha dejado de ser un formato promocional para convertirse en un importante soporte musical. YouTube es, desde hace más de un lustro, el principal medio de consumo musical, y los videoclips los contenidos más vistos en esta plataforma. Esta centralidad del vídeo musical en la obra de un artista ha generado nuevos formatos audiovisuales en torno a él: teaser, trailer, video lyric, vertical video, *making of*, etc. Toda una serie de productos destinados a promocionar el videoclip que son publicados en las redes sociales en un flujo planificado de varias semanas y que, en última instancia, “diseminan” (en términos de Derrida) el significado y expanden los límites del videoclip como género audiovisual. Además, los videoclips cada vez más a menudo se hacen eco de las discusiones en torno a las publicaciones de los artistas en las redes sociales, convirtiéndose en un nuevo espacio de debate para la audiencia y fomentando incluso el prosumo a través de la creación de memes.

El objetivo de esta comunicación es reflexionar sobre las implicaciones de estas transformaciones en las formas de comunicación entre artistas y audiencias, prestando especial atención a las dinámicas que se han generalizado en la creación de videoclips y otros productos audiovisuales relacionados con estos en los últimos años. Centraremos la investigación en artistas *mainstream* latinoamericanos para ilustrar nuestros argumentos apelando a casos de estudio significativos.

Videoclipes como espaços audiovisuais especulativos

Thiago Soares, Universidade Federal de Pernambuco

O artigo reconhece o videoclipe como um espaço audiovisual especulativo em três instâncias: 1. como especulação em torno da tessitura de intriga que parte da canção, incluindo horizontes de expectativas presentes nos gêneros musicais e as próprias dimensões performativas inscritas na corporeidade destas canções; 2. como agenciamento de um bios midiático (SODRÉ, 2002) de artistas protagonistas que formam um quadro performático dos relatos de si (BUTLER, 2015) engendrando dimensões fabulares sobre músicos e seus estilos de vida bem como sobre a formação de redes sócio-técnicas (SÁ, 2016) entre artistas e diretores de diferentes campos do audiovisual (cinema, televisão, artes visuais); 3. como ambiência de disputas institucionais (HOLZBACH, 2016) em torno dos meios em que os videoclipes circulam (cinema e televisão, televisão aberta e fechada, emissoras de amplo espectro de programação e canais segmentados, diferentes plataformas de compartilhamento de audiovisual em ambientes digitais) evidenciando as vinculações que os videoclipes vão ter com diferentes ecossistemas audiovisuais ao longo de sua história.

A perspectiva é debater o videoclipe desde a sua natureza sônico-musical (SOARES, 2004 e 2013; GOODWIN, 1992), a partir de uma “virada musical” nas abordagens teóricas de estudos sobre este audiovisual, que eram amplamente debatidas nos estudos do campo do cinema (KAPLAN, 1987; VERNALLIS, 2004; AUSTERLITZ, 2007); passando por sua dimensão performática – entendendo que chamamos de dimensão performática o imbricamento e a incorporação de duas naturezas de performance - uma que se ergue desde o campo da música, na ação do músico em cena, seus gestos e idiossincrasias corporais (MADRID, 2009); outra que se edifica nos regimes de atuação para audiovisual, em diferentes meios e formatos (BLAU, 2009). Videoclipes estendem os corpos dos artistas que os encenam, trazendo comentários ficcionais sobre perspectivas de gênero, raça e classe social para o campo da música e do audiovisual, funcionando como mediações de performances públicas de gostos associadas aos gêneros musicais (JANOTTI e ALCÂNTARA, 2018).

É ainda no campo da performance que toma-se o videoclipe como um local de encontros: de artistas como outros músicos a partir das participações especiais (*featurings*), de músicos em diferentes escalas artísticas com diretores de cinema e de audiovisual ressoando a circulação do capital cultural nos campos da música e do audiovisual. As disputas em torno dos videoclipes abrem “caixas-pretas” das relações institucionais e históricas entre diferentes instâncias da indústria fonográfica e do mercado das mídias audiovisuais, a partir das encenações sobre mitos fundadores e as políticas das negociações entre diferentes estratos da produção audiovisual.

Os acionamentos sobre a produção de videoclipes no Brasil a partir da disputa entre a Rede Globo (através do programa Fantástico) e a Music Television (MTV), que chega ao mercado brasileiro em 1990, criticando o “padrão Globo” de videoclipes e instaurando um discurso alinhando traços de um cosmopolitismo estético (REGEV, 2013) que faria da produção de videoclipes brasileira mais “pop” e “global”. Entende-se, portanto, que os videoclipes seriam formas consagradas de circulação audiovisual que evidencia negociações com esferas mercadológicas de amplo consumo abrindo a problemática sobre como artistas musicais se midiaticizam, se narram e constroem redes de relações pessoais e institucionais na cultura contemporânea.

Sesión II: Los contextos de circulación de los videos musicales

O entre-lugar do videoclipe de rap capixaba

Luiz Eduardo Neves, Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Os videoclipes de grupos e artistas de *rap* no Espírito Santo representam formas de expressão por meio da cultura que cresce a cada ano. A partir do catálogo da Mostra Cine Rap, única janela específica para exibir produções audiovisuais voltadas para a temática do *hip-hop* no Estado, temos um espelho desse fluxo criativo local. Em 2012, na primeira edição do projeto, foram exibidos 14 curtas-metragens. Vale ressaltar que a primeira produção do gênero no recorte territorial em questão foi lançada em 2003. Um ano depois, o Cine Rap 2 exibiu 15 vídeos, todos de 2012 e 2013. Em aproximadamente 12 meses, os realizadores roteirizaram, filmaram e editaram mais clipes do que em uma década. Já em 2016, a janela da mostra comportou 26 obras. E, em 2018, os trabalhos selecionados para exibição saltaram para 32 (Panela Audiovisual, 2018). Das 87 criações exibidas, apenas duas são de outro gênero cinematográfico, o documentário. Todos os outros são videoclipes (97,7%).

Tais dados demonstram que o objeto deste estudo é relevante para o cenário artístico da Grande Vitória, região metropolitana espírito-santense. Pretende-se na dissertação em desenvolvimento do autor desta comunicação analisar como os jovens de periferia reterritorializam um produto de cultura de massa global. De que forma o discurso e a identidade local se destacam (ou se diferenciam) tendo em vista a estética transnacional do vídeo de *rap* – ambientes urbanos, muros grafitados, pessoas com roupas esporte, entre outros?

Para os descendentes daqueles que foram tirados de um solo comum às identificações regionais, o *hip-hop* tem papel importante por conta do forte sentimento de pertencimento a “quebrada”. Estamos delineando um movimento atualizado da mestiçagem cultural, chamado de hibridação por Garcia Néstor Canclini (2015, p. XIX).

Por meio da pesquisa bibliográfica, pretende-se defender o conceito de videoclipe como um gênero consolidado que encontrou um terreno fértil na internet. Em seguida será realizada análise de dois vídeos de *rap* capixabas: no primeiro caso, o diretor se desprende dos elementos geralmente utilizados em uma produção do gênero para territorializar a canção em outro *habitat*, indo de encontro às estéticas consolidadas, pois é “interessante percebermos que, no videoclipe, o entre-lugar das suas forças constituintes poderão dizer ainda mais sobre sua estrutura que, propriamente, tentar buscar uma “gaveta”, um local seguro para tais vetores de forças” (SOARES, p. 28); o diferencial do outro exemplo está no fenômeno que se tornou nas redes sociais devido a letra crítica a um candidato presidencial. Dias após seu lançamento e alcançar mais de um milhão de *views*, a administração do Youtube derrubou o tirou do ar. Porém, “subiram” a produção em outros canais da plataforma, que, somados, já contam com aproximadamente três milhões de visualizações.

Este segundo caso exemplifica claramente as possibilidades do “vídeo Pós-MTV”, conceito utilizado por Jeder Janotti Jr. e João André Alcantra (2018, p. 25) para situar este gênero musical e imagético, que

amadureceu e se consolidou na televisão, porém encontrou um espaço promissor na rede mundial de computadores. Se tornando assim, como afirma Ariane Diniz Holzbach, independente da televisão (2016, p. 245).

As Manifestações Contemporâneas do Videoclipe Pós-MTV: O Álbum Visual no Contexto Musical Latino-Americano.

Leonam Casagrande Dalla Vecchia e Simone Pereira de Sá, Universidade Federal Fluminense (UFF)

O videoclipe clássico que se consolidou na televisão segmentada dos anos 80 se caracteriza por ser um produto cultural (KORSGAARD, 2017) bastante emblemático da experiência audiovisual moderna. Em seu apogeu televisivo, o videoclipe sedimentou marcas de estilo, convenções estéticas e padrões de linguagem que se tornaram recorrentes nas produções veiculadas pela MTV, inaugurando uma forma cultural intrinsecamente televisiva. No entanto, com a ascensão da cultura digital e a consequente consolidação das plataformas de streaming, o videoclipe passa por reconfigurações profundas no que diz respeito às suas características estéticas e formas de circulação midiática. Tais rearranjos, ao mesmo tempo em que introduzem novas problemáticas para a análise dos produtos musicais e audiovisuais no contexto atual, também apontam para a continuidade de convenções consolidadas pelas mídias analógicas desenvolvidas no decorrer do século XX. Partindo-se do pressuposto de que o álbum visual é uma das muitas manifestações do videoclipe em sua era pós-MTV (PEREIRA DE SÁ, 2018), e de que tal produto também atua na materialização da performance musical dos artistas inseridos na indústria fonográfica contemporânea, é intenção deste trabalho analisar os modos através dos quais o contexto latino-americano se insere e participa de forma mais ampla nas reconfigurações midiáticas do videoclipe. Num primeiro momento, portanto, iremos desenvolver as discussões que envolvem as redefinições concernentes a este meio audiovisual no contexto da cultura digital (VERNALLIS, 2017). Num segundo momento iremos sistematizar de forma breve o objeto empírico aqui trazido à frente de análise (HARRISON, 2014), entendendo-o enquanto uma obra que nos "faz ver" (SOARES, 2013), assim como no videoclipe, aspectos formais da música popular massiva e de sua performance audiovisual. Por fim, iremos analisar dois álbuns visuais produzidos no contexto latino-americano: *Reconstrução* (2019), produzido pelo artista brasileiro. Tiago Iorc e *Mis Planes son Amarte* (2017), produzido pelo artista colombiano Juanes. As análises se articularão na observância macro e micro contextual dos dois produtos, refletindo acerca de aspectos estéticos que envolvem a construção audiovisual dos dois projetos, dos aspectos que dizem respeito à lógica de funcionamento da indústria musical no contexto latino-americano e dos elementos que envolvem a construção da performance midiática dos artistas musicais inseridos na rede sociotécnica (LATOUR, 2012) materializada pela internet. Minha hipótese central é de Juanes e Tiago Iorc irão se espelhar nos experimentos audiovisuais capitaneados por Beyoncé Knowles Carter em *Beyoncé* (2013) e *Lemonade* (2016), colaborando para a produção de uma experiência estética em que o álbum de músicas ganha papel central no ritual (HENNION, 2011) de fruição musical do sujeito. Aqui argumentamos sobre a continuidade do álbum fonográfico enquanto uma forma cultural que, separada de

seu suporte físico, continua a exercer sua influência na produção simbólica dos artistas atrelados à indústria fonográfica contemporânea. Ao tomar as referências audiovisuais do contexto estadunidense e transpô-las à realidade latina, Juanes e Tiago Iorc consolidam as convenções referentes ao álbum visual e dão corpo a um cosmopolitismo estético (REGEV, 2013) cada vez mais intenso no contemporâneo, reconfigurando as formas de produção e circulação da música popular massiva no contexto da América Latina.

Sesión III: Los artes de tapa como objeto de estudio

Imágenes sonoras: juegos de sinestesia de la resistencia musical expatriada en tiempos de dictadura.

Dario Tejeda, Instituto de Estudios Caribeños (INEC)

Acudiendo a un ejercicio interpretativo de iconografía musical, la ponencia tiene como propósito analizar la relación de continuidad entre las carátulas de discos o “artes de tapa” y las composiciones de música popular de la resistencia expatriada en época de dictadura. En particular, estudiaré el tema tomando como modelo el caso de varios músicos desterrados durante la tiranía trujillista en República Dominicana (1930-1961), tales como Billo Frómata y Porfi Jiménez. Sus composiciones se produjeron, sobre todo, en el decenio de los años cincuenta, y se realizaron en varias ciudades, especialmente en Caracas, La Habana y Nueva York. La resistencia musical a las dictaduras latinoamericanas desde el campo de los expatriados es un terreno aún virgen en materia de investigación y pensamiento, por lo cual la ponencia busca aportar elementos para un marco teórico que contribuya al estudio del tema. Procuraré develar rasgos significativos de la interacción entre la música popular y la imagen como historia, abordando la relación sinestésica entre las carátulas de discos y las obras compuestas por músicos populares como herramientas discursivas que expresaron la resistencia al poder autoritario desde el mundo diaspórico. En la ponencia se abordará cómo las sensaciones sonoras son transportadas al ámbito visual a través de imágenes artísticas, y viceversa, cómo las composiciones del campo visual son reflejadas en obras musicales (sentido de la audición), usando el recurso de la sinestesia para transmitir sentimientos anti dictatoriales desde el destierro musical.

Lo visual como estrategia de posicionamiento: vínculos entre música e imagen dentro de la producción independiente de discos de los integrantes del Nuevo Cancionero

María Inés García y María Emilia Greco, FAD/UNCuyo

En este trabajo nos proponemos focalizarnos en los vínculos entre música e imagen dentro de la producción independiente de discos que llevaron adelante dos de los integrantes del Nuevo Cancionero.

En trabajos anteriores nos interesamos por reconstruir parte de la historia social de este movimiento. Abordamos las prácticas y discursos de sus miembros fundadores desde las significaciones estéticas e

ideológicas que de ellos se desprenden (García, Bravo y Greco 2014; García 2016). El recorrido nos condujo a la producción autogestiva de discos. Armando Tejada Gómez y Oscar Matus - en particular este último - fueron los productores de Juglaría, El Grillo y Producciones Matus, sellos que comparten una línea común en las búsquedas estéticas e ideológicas. Dentro de la considerable producción realizada en un lapso relativamente corto de tiempo- aproximadamente entre 1964 y 1969- encontramos grabaciones de canciones, recitados de poesía, la combinación de ambas posibilidades y un disco de música instrumental. Entendemos los discos como objetos complejos que pueden ser analizados desde diferentes unidades: portada, reverso, letras y músicas de las canciones, organización interna de los discos. Si bien se trata de unidades interrelacionadas y el objetivo es analizar precisamente sus articulaciones -entre sí y con sus condiciones de producción- en este trabajo abordaremos el aspecto visual de tapas y contratapas. Las tapas de los discos presentan algunas características similares y entre los artistas plásticos y fotógrafos que participan podemos mencionar a Carlos Alonso, Juan Carlos Castagnino, Enrique Sobich, Pedro Otero, Sigfredo Pastor, entre otros.

En trabajos anteriores pudimos observar que la práctica de las productoras es señalada por los entrevistados como conectada a una causa y un ideal compartido (García y Greco 2017a y García y Greco 2017b). En este punto resulta importante destacar que los realizadores de los artes de tapa, en particular los artistas plásticos involucrados, son en gran parte militantes del Partido Comunista o cercanos al pensamiento de izquierda que comparten con Tejada Gómez y Matus. Esto refuerza la idea de una red de intelectuales y artistas que posibilitaba la realización de las producciones artísticas independientes, por afuera de los circuitos hegemónicos, es decir, los sellos discográficos importantes que existían en la época. Nuestra hipótesis o guía de investigación es que, en los artes de tapa, los productores refuerzan la búsqueda de diferenciación con lo que Claudio Díaz denomina “paradigma clásico del folklore” (2009) y afirman, desde lo visual, su ideal de renovación de la canción popular. Consideramos que los discos y sus tapas permiten observar un posicionamiento de los sujetos involucrados dentro del campo del folklore argentino del momento, pero también dentro de una situación política y social determinada. Creemos, junto a Peter Burke, que las imágenes “dan acceso ya no directamente al mundo social, sino más bien a las visiones de ese mundo propias de una época” (2005: 239), que deben ser situadas en un contexto para comprender su función y que al igual que los textos, deben ser leídas “entre líneas, percatándose de los detalles significativos, por pequeños que sean – y también de las ausencias” (2005: 240). Trabajaremos entonces en la descripción de las características comunes de estas tapas en relación a las técnicas, los colores, las tipografías, los significados que se desprenden en la articulación con las músicas que contienen los discos, así como también con los discursos de las contratapas. Nos interesa, además, considerar las redes de colaboración entre artistas, músicos y productores discográficos.

Anacronismos no Rock baiano: experiências a partir das capas de discos

Jorge Cardoso Filho, Universidade Federal do Recôncavo Baiano / Universidade Federal da Bahia

O artigo apresenta e faz uma análise crítica das capas de disco de Rock, lançados por bandas baianas entre os anos de 2000 e 2015, considerando seu potencial de produção de movimentos políticos que reorganizam o tempo, numa caracterização feita por Jacques Rancière como anacronismo. Em um movimento reflexivo, o autor questiona alguns problemas da concepção rápida de anacronia simplesmente como “aquilo que foi colocado fora de sua época”, pontuando que o termo não deve designar apenas um movimento de frente para trás, mas também movimentos de baixo para cima, e afirma que o que estaria em jogo no anacronismo “não é um problema horizontal da ordem dos tempos, mas um problema vertical da ordem do tempo na hierarquia dos seres. É um problema de partilha do tempo no sentido da parte que cabe a cada qual” (2011, p.23).

Assim num movimento de anacronismo, a banda brasileira Sepultura, em 1996, lança o álbum *Roots*, gravado de maneira a investir nas sonoridades do Heavy Metal, um diálogo decisivo com percussões da música afro-brasileira, contando com vozes de indígenas em determinadas faixas. (KAHN-HARRIS, 2000; AVELAR, 2003). Entendemos que o Sepultura promove um gesto de anacronismo em *Roots*, na medida em que incorpora dentro do regime estético do Heavy Metal, partes até então sem participação na partilha do sensível. Conectamos assim a formulação de Rancière sobre os desafios historiográficos à sua tese mais ampla sobre os regimes de dissenso e reorganizações da partilha do sensível na cultura contemporânea, de modo que “se a história não se comprova sem a construção de uma ficção heterogênea, é porque ela mesma é feita de tempos heterogêneos, e de anacronismos” (RANCIÈRE, 2018, p. 51).

Uma história clássica do Rock na Bahia demarca, enquanto fenômeno cultural e social, certos acontecimentos e padrões poéticos e musicais, construindo assim uma narrativa organizada e coerente com as convencionalidades operantes. Na dinâmica do vivido entretanto, as experiências emergem de maneiras diversas, nem sempre seguindo os fluxos instituídos nessas convenções e gramáticas, o que nos indica a necessidade de observar as ações cotidianas, suas manifestações mais banais, que podem revelar a diversidade de ordens do tempo que habita numa mesma época.

Para observar essas diversidades de ordens temporais, tomamos as capas de discos lançadas por bandas de Rock baianas como objetos de estudo privilegiados, de modo a produzir interpretações sobre as formas de partilhas de experiência que tais imagens engendram, reorganizando a partilha do sensível e indicando questões que haviam sido apagadas do Rock baiano, como suas relações com a música negra e a diáspora africana ou mesmo com a incorporação dos mitos e temáticas dos povos originários das Américas.

Corpo e performance nas capas de disco do rock brasileiro na década de 1960

Herom Vargas, Universidade Metodista de S. Paulo

O objetivo deste trabalho é analisar as manifestações do corpo e da performance dos artistas do início do rock no Brasil e da Jovem Guarda nas capas de disco *long-playing* (LP) lançados entre 1959 e 1970. Foram selecionados 35 artistas brasileiros, entre cantoras, cantores, duplas, trios e grupos, e suas

respectivas discografias individuais em LP, corpus que totaliza 156 discos, excetuando-se compactos simples e duplos, 78 rpm e coletâneas coletivas e individuais.

As capas dos LPs, mais do que embalagens, eram espaços simbólicos de mediação entre gravadoras, artistas e o gosto do público jovem que consumia a nova música do rock. Além de corporificarem os interesses mercadológicos de produtores e gravadoras, também traduziam o rock e seus subgêneros, e ajudavam na construção do gosto do público que reconhecia, pela capa, o artista e sua obra. No caso do rock, essa tradução visual funcionava tanto pela criatividade do design quanto pelas maneiras de representar a juventude na década. Tal representação, pensada aqui a partir de Stuart Hall (2016) e da semiótica da cultura de I. Lotman (1998), se dava pela construção visual do corpo do artista e de sua performance insinuada nas fotos nas capas dos discos.

As imagens mostram algumas recorrências, como fotos dos cantores de rosto ou corpo inteiro, parados ou em alguma pose. Quando o artista aparece inteiro, mesmo numa imagem estática, observa-se a noção abrangente de performance como comunicação: o corpo ativo em um espaço-tempo presencial ou midiático (Auslander, 2008) que compõe um texto entre si e o espectador (Zumthor, 2010). Por meio da foto impressa, o corpo se mostra em ações comunicativas. Como um texto cultural (Lotman, 1998), ele traduz outros textos da cultura midiática, como o da música, a moda, o comportamento jovem, a performance em programas de TV etc. Além disso, na juventude da época, o rock e o corpo representaram graus de rebeldia contra os códigos sociais institucionalizados.

Esse corpo performático será analisado em gestos/poses (olhares, mãos, marcas individuais de performance), roupas (minissaia, blusas abertas, botas etc.), cabelos compridos, adereços (colares, pulseiras, anéis etc.), objetos que carregam (instrumentos musicais, microfone, carro) e cenários. Além dessas categorias, há a questão da construção dos gêneros: maior liberdade para o corpo feminino e novas configurações da masculinidade (ZIMMERMANN, 2013).

Outro aspecto referente ao corpo e à performance nas capas é a dança, expressão cinética que amplia a ação sensível do corpo, potencializa desejos e o transforma em fonte de prazer (Medeiros, 1984), desde o *twist* e o *hully gully* até se libertar em movimentos cada vez mais sensuais e em êxtase (Vargas, 2002). Parceira da dança é a festa, espaço-tempo em que a juventude se libertava dos limites das tradições para extasiar-se na alegria, na bebida, no cigarro e na sensualidade. O ambiente da festa e o dinamismo da dança ilustram capas cujas imagens caracterizam determinado *ethos* do rock.

Sesión IV: La música en el cine y series

A tecnotropicalidade em Aquarius

Julherme José Pires, Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos)

Os objetos da expressão humana contêm memória de modo a atualizar e a coalescer múltiplas técnicas e estéticas. Este trabalho visa apresentar uma perspectiva de pesquisa em imagem atenta a esses devires (Bergson, 2010) com base no filme franco-brasileiro *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho, em que

a música popular dos “Anos 70” (Menezes, 2013) conduz a performance da imagem técnica cinematográfica. *Aquarius* realiza-se por meio de dois planos narrativos: o da busca da protagonista por defender o seu apartamento contra a especulação imobiliária e, numa dimensão mais profunda do conflito, a defesa dos ideais utópicos da “Era de Aquário” contra o avanço do neoliberalismo e da meritocracia. A partir do desarquivamento de músicas dos Anos 70, como *Toda Menina Baiana* (1979) e *Pai e Mãe* (1973) de Gilberto Gil, e de *imagens-operação* (Rancière, 2012) do cinema, da pintura, da arquitetura e da literatura constrói-se no filme uma teia tecnocultural concernente a certa narrativa de brasilidade – e intenta à provocação por uma resistência da memória como patrimônio coletivo e individual.

A partir de escavações e mapeamentos de materialidades e discursos do chamado modernismo brasileiro e de sua vertente nos Anos 70, na perspectiva de Benjamin (2009), foi possível traçar um paralelo que atenta para a íntima relação entre *Aquarius* e uma *tecnotropicalidade*: qualidade tecnocultural do modo de interpretar o Brasil e de expor as suas histórias, as suas riquezas e os seus conflitos pelo eixo tropicalista – e as suas bricolagens pós-modernas (Sanches, 2000). A tecnocultura é uma vertente que pensa os objetos em suas dimensões técnica, discursiva, memorial e cultural; compreendendo não apenas os temas ou textos musicais ou imagéticos, mas os seus contextos histórico, material, industrial, folclórico, midiático e etc. Nesse sentido pensamos *Aquarius* como um articulador da cultural local pernambucana, por meio de seus *objetos-records* (Marks, 2010), às propostas do pop internacional e do cinema hollywoodiano, pela sua musicalidade e montagem.

A multiplicidade de tempos e, no caso de *Aquarius*, as formas musicais pressionam o plano cinematográfico (Tarkovski, 1998) e que os seus sentidos extrapolam os quadros fílmicos (Kilpp; Weschenfelder, 2016). Para Mendonça Filho, *Aquarius* é um filme sobre arquivos (Calazans, 2016), sendo esse conceito compreendido de uma forma ampla. Sonia Braga, interprete da protagonista, é em si um arquivo do cinema brasileiro, e por isso os sentidos que ela produz ultrapassam a caracterização pontual da personagem. E em *Aquarius* não apenas os personagens, mas toda a composição da montagem tem uma profundidade temporal orientada à proposta narrativa. A perspectiva *tecnotropical*, entretanto, fica clara apenas quando se adentra aos vórtices musicais. O conflito de Clara com os filhos, por exemplos, ganha novas dimensões quando uma personagem põe para toca *Pai e Mãe* de Gil – de onde resgata-se o conflito entre as gerações simultâneas dos Anos 70. Para analisar *Aquarius*, por fim, é preciso mergulhar nas suas imagens e nas suas músicas, não descuidando de que essas formas estão em constante tensão.

A ambientação das canções brega em trilhas sonoras: temporalidades e espacialidades no cinema contemporâneo brasileiro

Rafael José Azevedo, Centro Universitário UNA - Belo Horizonte

Proponho refletir sobre a historicidade da música brega no Brasil com base em filmes lançados recentemente. Tendo em vista uma produção profusa dedicada às relações entre som e imagem no audiovisual (CHION, 2008; COSTA, 2008; RODRÍGUEZ, 2003), a ideia será traçar reflexões a partir da

questão: quais relações temporais e espaciais se articulam a partir da inserção de canções brega na produção cinematográfica brasileira contemporânea?

Venho, há anos, exercitando interesse peculiar relativo às formas de visualidade de canções a partir de gestos como a apreciação de capas de discos, o registro ativo em VHS da transmissão televisiva de videoclipes, programas musicais, shows televisionados etc. Há, assim, formas complexas de consumo musical marcadas por uma relação não apenas com o sonoro, mas também visual dado lidamos com essas formas "verboaudiovisuais" (ABRIL, 2007) de se experienciar música (ZUMTHOR, 2007, SOARES, 2004). Com base nisso, sintetizei um pano de fundo sensível para as reflexões tecidas em trabalhos por vezes dedicados às televisualidades da canção popular brasileira (AZEVEDO, 2013; 2016) ou mesmo às formas como o brega paraense se configura no *YouTube* (AZEVEDO, 2017a; 2017b).

Ao longo da pesquisa de doutorado já concluída (AZEVEDO, 2019), fui me aprofundando nos processos de tradicionalização do brega paraense a partir de uma complexa rede textual: discografias, canções, livros, textos acadêmicos etc. Nesse contato com materialidades diversas que o envolviam, os textos audiovisuais formaram um objeto de estudos interessante dado que davam a ver e ouvir elementos constituintes de um fenômeno normalmente estigmatizado e negligenciado em nosso pensamento musical (FACINA, 2011; BARROS, 2011).

Observei, por exemplo, a websérie *Sampleados* que vem traçando linhas históricas do brega paraense utilizando-se de elementos característicos de formatos tais como musicais *hollywoodianos* e videoclipes. Seus episódios são pequenos *sketches* ambientados em locações em Belém na intenção de exacerbar o vínculo entre o brega e certos lugares de pertencimento. Um dos gestos imprescindíveis do produto foi a compilação de artistas "inesquecíveis" daquele universo interpretando canções "clássicas" em formato de *medleys* (cf. AZEVEDO, 2017a). As canções acabam por funcionar, ali, como elementos determinantes de uma possível história daquela vertente amazônica do brega.

A ideia, aqui, é prosseguir com reflexões sobre a tradicionalização do brega a partir do audiovisual, mas agora com foco na produção cinematográfica contemporânea a partir de dois filmes. *Paraíso Perdido* (Monique Gardenberg, 2017), filme que se ambienta num clube burlesco com apresentações musicais desempenhadas por integrantes da família que gere o empreendimento: o repertório apresentado faz referência a "clássicos brega" como "Eu não creio em mais nada" (Paulo Sérgio), "Tortura de amor" (Waldick Soriano) e "Impossível acreditar que perdi você" (Márcio Greyck). *Para ter onde ir* (Jorane Castro, 2016) é, por sua vez, um filme que se desdobra a partir de uma viagem empreendida por três mulheres - dentre elas uma cantora de brega - pelo interior do Pará. As canções, sobretudo do universo tecnobrega, vão modalizando a trama em situações muito diversas sendo reproduzidas no som do automóvel, num bar ou mesmo em uma festa de aparelhagem.

Sesión V: Estudios de caso centrados en artistas/escenas contemporáneas

Músicos que hacen versiones de música de videojuegos en Santiago de Chile: una mirada a sus Instagram

Ariel Grez Valdenegro, investigador independiente

Los videojuegos y sus músicas han pasado a ser parte de nuestra cotidianeidad. Si bien esto responde a un fenómeno que lleva varias décadas, en los últimos años el uso de juegos para teléfonos inteligentes se ha masificado (Takahasi, 2016), con lo que este medio se ha ampliado a sectores demográficos cada vez más diversos, lo que se puede ejemplificar con el fenómeno de Candy Crush Saga: una mirada a su base de usuarios permite tensionar la caracterización típica del videojugador niño/adolescente varón y de clase media-alta (Alonqueo and Rehbein, 2008), dado que en este caso sus principales usuarias son mujeres de más de 35 años (McKay, 2019).

El estudio de la música de los videojuegos es un campo en consolidación que no data de hace más de diez años, y que se ha denominado como ludomusicología por parte de quienes lo cultivan (Kamp et al., 2017). Una de las obras fundamentales de este campo es Game Sound (Collins, 2008), que precisamente abre con un relato de la autora en torno a la asistencia a un concierto de música de videojuegos. La música de los videojuegos es un tipo de experiencia estética que colabora con la inmersión del jugador (Van Elferen, 2017), pero también es disfrutada fuera de los videojuegos. Estas piezas cobran un sentido especial para la comunidad de jugadores, y precisamente en torno a esos sentidos es que se han articulado agrupaciones que realizan versiones (López-Cano, 2017, p. 195) de canciones de videojuegos.

En Chile, estas bandas han logrado articular un circuito, el cual tiene como hito más visible a un evento llamado Ñoño Party, que tendrá en 2019 su tercera edición. Su repertorio está compuesto principalmente de versiones que pertenecen a las bandas sonoras de juegos clásicos que datan de la década de los 90, por lo que la nostalgia (Reynolds, 2011) es un componente fundamental de las relaciones que se articulan en torno a su quehacer musical.

En esta ponencia, me centraré en las estrategias de difusión de dos agrupaciones: Jazztick2 y Ludópatas3, y en específico a las publicaciones que estas bandas realizan en Instagram. En Chile, esta es la red social que más utilizan los jóvenes (Painén et al., 2019), siendo al 2017 la tercera red social de mayor alcance (Carmona, 2017) y la segunda en 2019 (Anda, 2019).

Se revisará una muestra de las publicaciones en los Instagram de las bandas, se categorizarán utilizando una adaptación del modelo propuesto por Hu, Manikonda y Kambhampati (2014). Esto permitirá revisar el tipo generado, y cotejar sus rendimientos. Una revisión preliminar relevó siete tipos de contenidos: a) videos en vivo, b) videoclips, c) propaganda, d) fotos de sesión, e) prensa, f) contenido cotidiano y gamer, y h) memes y videomemes.

Esto se complementará con entrevistas a ambos grupos, que aportarán la visión de estos músicos sobre sus trayectorias, estrategias y proyecciones.

Sesión VI: Iconografía musical

Iconografía musical en un trío de músicas andinas colombianas

León Darío Montoya Montoya, Universidad del Valle

A partir del año 1940, las grabaciones sonoras en formato analógico de vinilo o long play (LP), incluyeron una carátula con una imagen atractiva para el discófilo. En este sentido, tales representaciones visuales merecen una reflexión puesto que, desde el campo de las ideas, reflejan, junto con el contenido musical de la grabación, el pensamiento de una época.

La ponencia pretende demostrar cómo las portadas y contraportadas de discos de vinilo (LP) que grabara el músico colombiano Diego Estrada Montoya (Buga 1936- Cali 2011) con el Trío Morales Pino (bandola, tiple, guitarra), muestran una visión de lo que en gran parte del siglo XX se denominaba “música colombiana” o “andina”.

La fuente de tal conjunto de grabaciones discográficas proviene del Archivo del citado músico y organizado por el suscrito investigador como Fondo Documental, a su vez dividido en los Subfondos Grabación Sonora, Prensa, Biblioteca y Partituras. Del Subfondo Grabación Sonora con un corpus parcial de 18 discos, en formato analógico, se han seleccionado cuatro LPs de vinilo de entre los años 1962 y 1968 para a través de sus portadas/contraportadas preguntarse si su iconografía y sus músicas representan una visión específica de una determinada temporalidad y región colombiana. La hipótesis de búsqueda se orienta a develar que la iconografía de las portadas de discos se interrelaciona con las músicas (repertorio) de cada álbum discográfico. En este sentido, se aborda el estudio desde la Historia Cultural y la Musicología para validar lo dialógico entre imagen-músicos-músicas-público y evidenciar lo heterogéneo y no lo unívoco de un repertorio difundido ampliamente a través de la industria fonográfica.

Imágenes y narrativa. Un estudio de los bailes de carnaval del Teatro Solís de Montevideo a través de su Iconografía.

Ana Virginia Lecueder Arbiza, Universidad de la República de Uruguay

Esta ponencia presenta resultados de la investigación sobre las modalidades de la presencia de la música popular en instituciones teatrales uruguayas. Se propone un estudio sobre los bailes de carnaval en el teatro Solís de la ciudad de Montevideo desde el punto de vista de su iconografía.

Para ello se recurrió a distintas fuentes documentales como programas, afiches, prensa general y especializada, fotografías y publicaciones periódicas. Los programas fueron el punto de partida de la investigación debido a la riqueza de información que contienen. Su principal característica es la de incluir una detallada información sobre diferentes aspectos de la actividad. Por ejemplo, el programa de los Vegliones Clásicos para el carnaval del año 1923, que enumera los diferentes concursos organizados para los distintos bailes temáticos y los premios a ser otorgados, además de las 4 orquestas con 120 profesores y la presentación del cuerpo de bailes clásicos del Teatro Colón de Buenos Aires. Las publicaciones

periódicas seguían de cerca esa actividad revelando detalles tanto previos como posteriores a la realización de los bailes.

Ese conjunto de documentos apela a diferentes sentidos para construir el ambiente festivo; constituyen elementos que dan cuenta de la evolución de los bailes desde fines del siglo XIX y durante la primera mitad del siglo XX. Generan imágenes que construyen realidades sociales, relaciones de poder y diferenciación social, mecanismos que revelan información sobre lo corporal, las relaciones de género (Pultz, 1995), vestuario e incluso de discriminación racial.

Debemos tener en cuenta que, en Uruguay, la primera mitad del siglo XX equivale al período del disciplinamiento (Barrán, 1991) donde las conductas, sentimientos y valores son restringidos y vigilados. En ese sentido, los bailes de carnaval en los teatros son considerados por la elite socioeconómica un claro ejemplo del carnaval plástico (Barrán, 1991, Alfaro, 1998) que se pretendía imponer ante esta nueva sensibilidad; pero al mismo tiempo el ambiente festivo y las máscaras permitían la modificación de las conductas proxémicas (Fornaro, et al. 2013) dando lugar a relacionamientos que serían impensables en otros ámbitos. El carnaval en general y los bailes en particular son manifestaciones bisagra entre la cultura de elite y las clases populares pues las fronteras se vuelven porosas.

Los distintos documentos analizados en esta investigación además de cumplir las funciones habituales de publicidad e información sobre un evento, también pueden ser considerados objetos culturales que se incorporan a la vida cotidiana. Muchas veces son guardados, coleccionados y autografiados, convirtiéndose en parte de la memoria afectiva de quienes los poseen y en algunos casos han pasado a ser “objetos de deseo” (Fornaro, et al. 2006) por los coleccionistas por su significado histórico o su riqueza visual.

Simposio 11: De los Cilindros de Cera a los Discos de Vinilo (Segunda Parte): Músicos, Productores y Consumidores en las Industrias Musicales en América Latina

Coordinadores: Juan Fernando Velásquez, Juliana Pérez, Sergio Ospina y Carolina Santamaría

Sesión I: Máquinas sonoras

Pianola y modernidad: redes de la música, consumo y recepción del fenómeno de la pianola en Ecuador de 1910 a 1930

Diego Rodríguez Estrada, Universidad Autónoma de Barcelona / Instituto Otavaleño de Antropología

Los rollos de papel perforado para pianola son objetos sonoros de gran valor e interés desde el punto de vista histórico, patrimonial, sonoro y tecnológico. Durante las primeras décadas del siglo XX, fueron un medio importante para la expansión y distribución comercial masiva de música en todo el mundo, y es por esto que la información que contienen, podría darnos pautas sobre la recepción e interpretación de la música de una época determinante para la construcción de las identidades musicales actuales. La presente ponencia plantea examinar al fenómeno de la pianola dentro de la industria musical del Ecuador. Partiendo del análisis de los datos obtenidos por la catalogación de 1350 rollos de pianola encontrados en Ecuador y el trabajo documental, en ella se apuntan los intercambios comerciales masivos de la música perforada en los rollos y de algunas de las actividades relacionadas a este mercado, y así construir un panorama de la industria musical en el Ecuador de inicios de siglo XX. Para esto, el análisis partirá de la teoría del actor red (Latour, 2008) y se analizarán las asociaciones como redes donde tienen lugar procesos de reensamblaje, en los cuales participan también agentes no humanos. En estos procesos de estructuración permanente se opera la conformación de lo “social”. Adicionalmente, en ese reensamblaje está presente la relación de la pianola como ideal comercial de la modernidad, en donde la música contenida en los rollos constituye un objeto primordial de determinados circuitos espaciales musicales que reproducen y resignifican estéticamente la relación colonial bajo el ideal modernista de nación.

Grabando la música del pueblo: Efraín Band y los inicios de la industria fonográfica en Chile

Francisco Garrido, Museo Nacional de Historia Natural de Chile

Esta ponencia aborda los inicios de la producción fonográfica en Chile, a partir del estudio de la casa de grabaciones establecida por Efraín Band. Él fue un comerciante ruso que, a partir de un negocio de tabacos, expandió sus actividades comerciales al negocio de la música, motivado por su éxito en la aplicación de técnicas de grabación musical. El apoyo del gobierno y su interés por desarrollar un mercado orientado a dar cabida a artistas nacionales, le da a su producción un carácter destinado al público de masas, en contraste con el repertorio de música clásica europea orientado a la élite que primaba las ventas de grabaciones musicales de la época. Es así como el sello musical “Fonografía Artística”, sería la primera ventana de expresión de la música popular chilena bajo la nueva tecnología de grabación en cilindros de cera. Si bien tuvo un inicio auspicioso, el éxito de esta compañía estuvo limitado por la disponibilidad de artistas locales y la fuerte competencia de compañías extranjeras que pronto se establecieron en el país para comenzar su propia producción fonográfica. De ahí que Efraín Band tuviese como única forma de competir en el mercado en base a la piratería musical, desarrollando una serie de sellos musicales que plagiarían los éxitos comerciales de otras compañías. Su producción musical marca el fin de una primera etapa de autonomía de la producción fonográfica nacional, colapsando ante la industria musical internacional.

Sesión II: América Latina en los primeros años de la industria del disco

El viaje de un indio a Bogotá y otras aventuras fonográficas en 1913

Sergio Ospina Romero, Universidad de los Andes

En la segunda mitad de 1913, Frank Rambo y Charles Althouse, scouts de grabación de la Victor Talking Machine Company estuvieron viajando por Perú y Colombia realizando grabaciones de músicos y artistas locales con miras a ampliar el catálogo de discos de la compañía. En medio de desafíos de diversa índole, asociados primordialmente con la incompreensión intercultural mutua y el manejo de la tecnología de grabación acústica a la hora de montar estudios improvisados, estos personajes convocaron y grabaron una amplia gama de eventos sonoros, desde música popular hasta comedias, monólogos, y dramas. En esta ponencia, a la vez que examino las circunstancias específicas que acompañaron las sesiones de grabación de Rambo y Althouse en Bogotá entre el 4 y el 19 de noviembre de 1913, me concentro en una grabación particular realizada durante dichas sesiones: “Viaje de un indio a Bogotá”, interpretada por Jorge Andrade Hewitt. La grabación exhibe primordialmente la voz de Andrade Hewitt, quien hace las veces de un indígena (o un campesino) que llega a la ciudad procedente de algún punto de la provincia y describe su encuentro con distintos puntos de la urbe capitalina —acompañado en algunos momentos por breves intervenciones musicales instrumentales con un tiple. En lo que aparentemente es un despliegue de parodias y estereotipos de ruralidad en una línea performativa bastante ambigua en su carácter cómico o dramático, la grabación ofrece simultáneamente una ilustración y un contraste vernáculo con respecto al género de “especialidades descriptivas” que venía ganando popularidad en la industria discográfica norteamericana. Mi análisis de dicha grabación se centra, por un lado, en su consideración dentro del escenario de lo que Jonathan Sterne describe como “turismo mediático”, promovido entre otros productos por una diversa gama de fabricaciones fonográficas en Estados Unidos y América Latina. Y, por otra parte, en el estudio de los contextos de producción y consumo de grabaciones de este tipo, teniendo en cuenta tanto los procesos tecnológicos, artísticos, y comerciales que incidieron en su gestación, como los regímenes de escucha y respetabilidad social que pudieron informar su recepción y circulación.

El niño, el perro y la maestra: proyecto educativo de la Victor desde una perspectiva hemisférica

Juan Fernando Velásquez Ospina, University of Michigan

Durante las primeras décadas del siglo XX, las compañías dedicadas a la manufactura y venta de fonógrafos y discos exploraron y adoptaron diversas estrategias comerciales mientras crearon redes transnacionales que conectaron a los centros de producción y de consumo a lo largo del hemisferio. En años recientes, varios investigadores han contribuido significativamente al estudio de dichas estrategias y redes desde perspectivas innovadoras, indagando cómo lo local y lo global confluyeron para dar origen y forma a industrias y mercados translocales que produjeron y articularon diversas identidades colectivas y subjetivas, que a su vez, revelan relaciones de poder desiguales dentro de y entre los centros de producción y consumo (Santamaría 2014; Denning 2015; Cañardo 2017; Pérez 2018; Ospina Romero

2019). Sin embargo, poco se ha indagado sobre una de dichas estrategias y sus alcances: el uso de los gramófonos como una “herramienta pedagógica” en las escuelas y colegios. Una de las empresas que promovió dicho uso fue la Victor Talking Machine, compañía que creó en 1911 un Departamento de Educación que dirigió la pedagoga musical estadounidense Frances Elliott Clark (1860–1958). A partir de la comparación de cómo la Victor Talking Machine promovió el uso de sus gramófonos en escuelas y colegios de los Estados Unidos y Latinoamérica, en esta ponencia se presenta un análisis de las distintas formas que tomó en el norte y el sur del hemisferio la noción de una "democratización de la escucha" basada en el uso y consumo de grabaciones y aparatos de reproducción mecánica, diferencias que en última instancia dan cuenta de cómo se entendía el papel que la educación musical debía jugar en la formación de los ciudadanos en relación con narrativas de nación y nacionalidad.

As Casas Edison E Odeon De São Paulo (1902-1928)

Juliana Pérez González, Universidade de São Paulo

As histórias sobre a Casa Edison do Rio de Janeiro — primeira gravadora brasileira e loja de discos, fundada pelo imigrante Frederico Figner —, mencionam eventualmente uma loja com o mesmo nome em São Paulo. Apesar de entender que a loja de São Paulo era uma filial da matriz carioca, documentação inédita leva a repensar tal relação. Mostraremos que a ligação entre as casas Edison das duas cidades não é um assunto simples. Se bem é verdade que a sociedade Figner Irmão inaugurou em 1902 duas casas Edison, uma no Rio e outra em São Paulo, um ano depois Frederico Figner saiu da sociedade e a loja paulistana ficou como propriedade de seu irmão Gustavo. Dez anos depois, Frederico voltou a se interessar no mercado paulistano e em 1913, ele abriu a Casa Odeon, concorrendo com o negócio já consolidado do irmão. Aprofundaremos nas estratégias comerciais, laborais e musicais empregadas por cada irmão para se manter no mercado paulista, tais como a fundação do selo Phoenix por parte de Gustavo, em aliança com o selo Gaúcho e com a fábrica de discos Electrica de Porto Alegre. Será tratada também a contratação de músicos paulistas por parte de Frederico e ampliação de seu catálogo. Terminaremos assinalando que a concorrência entre os irmãos propiciou a fundação de outras pequenas gravadoras nos anos 1920 e começo da década seguinte (Imperador, Brazilphone, Artophone e Ouvidor), revelando uma interessante troca de experiências comerciais e musicais na cidade.

Un Gardel, Tres Sellos, Miles De Discos

Marina Cañardo, Casa Museo Carlos Gardel

La discografía de Carlos Gardel se eleva a unas 900 grabaciones aproximadamente. Podría organizarse esa vasta producción discográfica de muchas formas: según los años de registro, según los géneros musicales, según el tipo de acompañamiento instrumental, según los autores de letras y músicas, etc. La presente ponencia busca repensar aquellas grabaciones además desde otra perspectiva: considerando la lógica editorial de cada una de las empresas que editaron originalmente aquellos discos. Se pondrá en relieve el potencial económico previsto para cada disco según el modelo de negocios de la empresa detrás

de los tres sellos que comercializaron los discos de Gardel: Columbia, Odeon Nacional y Victor. En 1912, Carlos Gardel realizó sus primeras grabaciones acompañándose con guitarra. Se trató de un total de 14 registros para el sello Columbia representado en la Argentina por el comerciante de origen italiano Giuseppe Tagini. Entre 1917 y 1933, Gardel grabó para el sello Nacional Odeon inicialmente a dúo con Razzano y luego como solista. El sello era representado en la Argentina por Max Glucksmann y gracias a los convenios con otras filiales de la empresa Lindstrom, las matrices grabadas principalmente en Buenos Aires (junto con otras en Barcelona y París) circulaban luego por otros países permitiendo una rápida difusión a escala internacional. Entre 1934 y 1935, Gardel grabó en EEUU para Victor una veintena de canciones de sus películas acompañado en casi todos los registros por la Orquesta de Terig Tucci (músico de origen argentino residente en EEUU). Los temas de esa última etapa lo mostraban como “un latino en NY” por medio de tangos sin lunfardo y llenos de imágenes estereotipadas del género fruto de su colaboración con Le Pera. La reseña de la producción discográfica de Gardel desde la perspectiva propuesta demuestra que, sin perder su identidad que lo ha vuelto único entre los cantores de tango, cada versión de Gardel se adapta a la lógica de la empresa discográfica para la que grababa: desde un Gardel criollo a un Gardel porteño y cosmopolita llegando a un Gardel “latino for export”.

Sesión III: De instrumentos de cuerda y fonografías

Jesús Zapata Builes. Transgresiones de un músico y unas músicas de cuerdas en Colombia que giraron en discos de acetato y dieron la vuelta con un amplio espectro y significado

Héctor Vidal Rendón Marín, Universidad de Antioquia

Empresas discográficas locales reconocidas en Colombia y Suramérica, como *Sonolux*, *Fuentes* y *Codiscos*, promotoras de numerosas agrupaciones de cuerdas, (como tríos y estudiantinas) fueron matrices de un estilo musical que terminó siendo ahornado por productores y *disk jockeys* de planta como Jesús Zapata Builes, que, sin demeritar el invaluable aporte de agrupaciones, intérpretes y compositores, terminaron acuñando unos repertorios, casi siempre desde rayados criterios comerciales, en detrimento del desarrollo técnico, estilístico y argumentativo. Llegados los 80, las emisoras habían dejado de invitar a los músicos de cuerdas, mientras que las empresas discográficas empezaron a desdeñar la música de los Andes colombianos. No obstante, la férrea convicción de un hombre como Zapata, le hicieron dar el paso fuera de las etiquetas que impuso el medio, y proponer un estilo singular mediante la concepción de sus propios arreglos y la particular forma de ejecutarlos. Entender mejor el papel que cumplieron personas como Zapata Builes en el desarrollo de las músicas de cuerdas de Colombia a partir de la transgresión de su rol como productor musical de una de las empresas de discos más importantes de mediados del siglo XX en Medellín, es la pretensión de este documento. No importa que ahora ninguna multinacional del entretenimiento las promueva; empero se constata que cada quién lo hace no sólo con sus propios medios, sino que las lleva a instancias académicas, con nuevos discursos y múltiples maneras de apropiación y re significación social y cultural.

De Los Andes Colombianos A Las Selvas Del Mayab: Evidencias Sonoras De Dos Duetos Bambuqueros Y El Génesis Del Bambuco Yucateco. (1908-1920)

Claudio Ramírez Uribe, Universidad Complutense de Madrid (UCM)

Esta ponencia presenta las evidencias de la recepción del bambuco (el género musical más difundido en la región andina colombiana) en las primeras décadas del siglo XX en Yucatán. Este contacto tiene lugar en 1908 cuando el dueto antioqueño de Pelón y Marín llegan a Mérida para ofrecer una serie de conciertos que llaman la atención del público local y también de la compañía discográfica Columbia, quien los invita a grabar a la ciudad de México. Estas grabaciones (mayormente bambucos) fueron llevadas a Yucatán, donde son asimiladas por los músicos locales. Es tanta su popularidad, que para el año siguiente Luis Rosado Vega y Filiberto Romero (figuras importantes de la escena artística local) editan el Cancionero llamado de Chan Cil, con las piezas más populares en Yucatán para esa época, incluyendo transcripciones de algunos de los bambucos grabados por Pelón y Marín. Posteriormente en 1919 arriba el dueto bogotano de Wills y Escobar, teniendo gran éxito con el público y los músicos yucatecos, quienes, teniendo el antecedente de Pelón y Marín, asimilan de manera definitiva el bambuco dentro del repertorio de géneros yucatecos. Es tal el grado de aceptación del género colombiano que Ricardo Palmerín (compositor clave de la región) publica su bambuco El rosal Enfermo en 1920, siendo el inicio de una tradición bambuquera netamente yucateca.

Sesión IV: De la sala de conciertos al estudio de grabación

Cuatro Grabaciones Para La Reconstrucción De Una Zarzuela De Carlos Vieco Ortíz

Ronald Andrey Perilla Fuentes, Universidad de Los Andes

Entre las variadas fuentes que diferentes investigadores musicales utilizan para sus investigaciones encontramos partituras, programas de mano, prensa y hasta testimonios, gracias al desarrollo tecnológico también se incluyen cilindros de cera hasta discos de vinilo. Si bien, estos registros sonoros contribuyen a las investigaciones, también plantean retos y dificultades a la hora de ser utilizadas como fuentes. Carlos Vieco Ortiz fue un compositor colombiano que siempre soñó con realizar la grabación de su zarzuela Romance esclavo. Aunque esto nunca se dio, durante una investigación en curso alrededor de dicha obra se hallaron cuatro grabaciones con selecciones de la zarzuela. Aunque estas grabaciones han enriquecido la investigación, también ha planteado nuevos interrogantes y redefinido el curso de esta. La ponencia presenta las decisiones tomadas por el investigador durante la elaboración de la edición crítica de la partitura para canto y piano al realizar el cruce de fuentes entre los manuscritos originales de la obra y las grabaciones que al parecer fueron supervisadas por el propio compositor.

La música clásica del caribe colombiano: historia, disco y distinción

María Alejandra de Ávila y Leopoldo Flores, Universidad Nacional Autónoma de México

En la actual región cultural colombiana que abarca las sabanas de Sucre, Córdoba y parte de Bolívar existe una tradición bandística muy difundida por su género musical dominante: el porro. Sin embargo, éstas tocan también otro repertorio conocido localmente como piezas y/o música clásica las cuales se emplean para el culto religioso (procesiones, misas, velorios de santo) y, en el pasado cercano, en los rituales del ciclo de vida conformándose por pasillos, foxtrots, pasos dobles, danzas, danzones, marchas y valeses. En cuanto al performance ritual y el discurso, el porro se contrapone a la música clásica pues son relacionados, respectivamente, al ámbito de lo mundano/profano/festivo frente a lo sagrado/religioso/solmene. La escasa documentación musical de los s. XIX y XX (partituras) no permite un abordaje directo de la región de las sabanas, sin embargo, existe un extraordinario archivo en el pueblo de Mompox. Éste se compone de manuscritos de la época en los que comprobamos la dotación instrumental de las bandas filarmónicas que a la par darían la pauta al nacimiento de las actuales “tradicionales”. De tal forma, es pertinente preguntarnos ¿Cómo se creó el dispositivo de distinción de clase y raza, al interior de la estructura ritual y musical (entre porro y piezas clásicas), dentro de la fiesta del Caribe republicano a principios del siglo XX? ¿Qué discursos y prácticas de distinción se escenificaron en la fiesta, repertorios y discos? ¿Qué papel tuvo la producción discográfica y la tropicalización colombiana en los repertorios de la fiesta? ¿Qué y cómo podemos entender la actualidad festiva y las bandas mediante la historia social y económica de la región?

Ante el micrófono, de la tertulia al estudio de grabación: agrupaciones de piano y cordófonos andinos colombianos

María Cristina Marín, Universidad de Antioquia

Esta ponencia estudia cómo se evidencia el impacto de las nuevas tecnologías, en este caso el estudio de grabación y el micrófono, en los conjuntos de piano y cordófonos andinos colombianos, y la manera en la que se conforma una unidad indisoluble que le da sentido a una nueva sonoridad. Para esto se valdrá de un estudio de caso: tres LP de los años sesenta producidos por la casa disquera Sonolux.

Sesión V: De los discos al streaming: industria discográfica en Brasil

Tomada 01: princípios da produção sonora em manaus (1970-1975)

Renato Brandão e Rosemara Staub de Barros, Universidade Federal do Amazonas

Fazendo uma analogia com o jargão das sessões de gravação, "Tomada 01" é parte de uma proposta de pesquisa para registro histórico, científico e organizacional da produção sonora no Amazonas. Como diz Duque e Mota (2016), os autores apontam que em quase quatro décadas, a produção musical em Manaus sofreu importantes mudanças, saímos de um contexto dependente de centros especializados para ter mais autonomia e prática em uma conclusão autêntica da música popular local. Ainda que hoje possamos verificar uma boa produção sonora vinculada ao cenário do comércio cultural de Manaus, passamos a ter

como ocupação principal neste artigo, descrever os princípios das gravações em estúdio na capital amazonense. Da mesma forma, outras questões como quem participou efetivamente deste processo? Quais os equipamentos adquiridos? Como a História Oral nos leva a formatação da imagem sócio-productiva do momento? E por fim, o que há de verificado entra os impactos sociais, econômicos e culturais a partir da autonomia de produção musical nesse contexto: Por se tratar de parte recente de nossa história fonográfica, o estudo, por meio da história oral, aborda alguns agentes que participaram desta temática. Dar vez e voz justifica tal forma de registro, sendo esta "Tomada", a primeira parte de uma biografia da Produção Sonora no Amazonas. Com isso, podemos adicionar parâmetros desde as rádios e gravadoras que anunciavam os nomes dos valores artísticos da época pelos rios da bacia hidrográfica amazônica.

Sesión VI: Archivos, colecciones e investigadores del disco

Reordenando fragmentos de un archivo inasible: la reconstrucción colectiva del catálogo de discos ondina

Carolina Santamaría Delgado, Universidad de Antioquia

Discos Ondina fue una de las primeras casas disqueras fundadas en Medellín a comienzos de los años cincuenta y estuvo activa hasta inicios de los setenta. Aunque fue una empresa relativamente pequeña en comparación sus contemporáneas locales como Discos Fuentes, Codiscos y Sonolux, en sus estudios iniciaron sus carreras grandes leyendas de la música tropical colombiana como Edmundo Arias y Alex Acosta, quienes después de sus primeros éxitos fueron incorporados a los catálogos de sus competidoras, que eran más grandes y tenían mayores recursos. No obstante, la mayor parte del catálogo de Ondina se centró en la producción de repertorios populares destinados al consumo de públicos obreros y campesinos, géneros y estilos que con el tiempo han sido etiquetados como música parrandera y música de carrilera. Se trata de nichos del mercado discográfico local que han sido poco estudiados debido, entre otras cosas, a su circulación a través de circuitos comerciales de alcance rural, principalmente en Antioquia y en los departamentos del Eje Cafetero. Después de la quiebra de Ondina en 1971, el catálogo y los archivos de la empresa pasaron a otras manos y su legado se fueron perdiendo con los años. En el marco de una revisión habitual de fuentes primarias de la prensa local, se encontraron por casualidad numerosas pautas publicitarias de la disquera, lo que dio origen a la reconstrucción del catálogo de grabaciones. La presente ponencia expone un proceso de "reordenamiento de los sentidos" de un archivo sonoro, a través del cual una red constituida por jubilados de la industria discográfica, coleccionistas, aficionados e investigadores están contribuyendo a rehacer los fragmentos del catálogo. Este ejercicio de reconstrucción colectiva se concibe como una forma de recomponer una de las muchas piezas del archivo inasible de la industria discográfica antioqueña.

A música brasileira na coleção do Musée Guimet

Flávia Camargo Toni, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo

Gravar com relativa fidedignidade os sons ao redor – palavras, músicas, os ruídos – foi conquista longa, passando das primeiras experiências do final do século XIX até a gravação elétrica dos idos de 1928, considerando a melhoria significativa da qualidade da captação com microfone. À surpresa da energia elétrica e consequentes usos na indústria pesada em função da Grande Guerra some-se o sentimento generalizado de preservação do que se passou a considerar como um bem dos diversos valores sociais. As iniciativas para a construção destas coleções de cantigas e músicas instrumentais surgiram tanto de particulares quanto de governos, de forma oficial. Paralelamente, a ciência da música se empenha para entender como são constituídas as culturas não europeias e ocidentais, tarefa árdua para quem erigira formas estanques de grafar e simbolizar as intensidades e alturas das notas musicais. Gravar os sons poderia colaborar para a fidelidade daquilo que se pretendia reter para a memória e para o estudo, mesmo quando se tratava exclusivamente do registro da voz falada. Com o rádio e o aperfeiçoamento dos equipamentos de gravação as coleções etnográficas ganham novo impulso e a atividade de pesquisa de repertório para voz e acompanhamento de instrumentos também se amplia a partir dos idos de 1920/1930. Pretendo estudar aqui uma destas coleções, brasileira, composta de registros sonoros e transcritos em papel, criada na França pelo Musée Guimet, com o objetivo de estudar as cantigas dos povos não europeus, discutindo os critérios de exótico e popular que subjazem às metodologias de pesquisa de então.

São Paulo fonografado (1937 - 1943): as gravações de campo da Discoteca Pública Municipal do Departamento de Cultura de São Paulo

Enrique Menezes

Fundada em 1936 como uma iniciativa do recém-criado Departamento de Cultura de São Paulo, a Discoteca Pública de São Paulo (hoje Discoteca Oneyda Alvarenga), mais do que armazenar discos para consulta e pesquisa, atuou como uma gravadora fonográfica voltada a sonoridades até então pouco representadas na discografia comercial. Idealizada por Mário de Andrade e dirigida pela musicóloga e poetisa Oneyda Alvarenga, a Discoteca realizou, entre 1937 e 1943, um serviço de gravação de música em seus contextos locais pioneiro na América do Sul, criando uma outra via em relação aos interesses comerciais da recente indústria fonográfica. Nessa comunicação vamos nos dedicar às expedições fonográficas realizadas pela equipe dessa Discoteca ao interior do Estado de São Paulo. A equipe utilizou um equipamento de gravação sonora Presto Recorder para gravar festas e manifestações populares em cidades. Em termos de tecnologias e metodologias, as gravações produzidas em São Paulo antecipam e de certa forma, preparam, o que viria ser a famosa Missão de Pesquisas Folclóricas, realizada pela Discoteca pelo Norte e Nordeste do Brasil em 1938. Além de utilizar avançadas tecnologias de gravação sonora, a Discoteca estava alinhada com modernas metodologias de pesquisa e gravação etnográfica que vinham sendo desenvolvidas na Alemanha, França, Itália e Romênia principalmente a partir de 1927. Nessa comunicação pretendemos expor aquilo que entendemos como as motivações e bases teóricas que sustentaram as propostas de seus idealizadores, Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga, além de apresentar seu resultado prático, com trechos das gravações originais, vídeos, fotos e partituras feitas pela

equipe do Departamento e imagens dos selos e fichas catalográficas originais. Por que e gravar música tradicional rural paulista? Como essas gravações etnográficas dialogavam com a produção comercial de música caipira da época? Como esses discos foram escutados e estudados pela equipe do Departamento de Cultura? Qual o estado de conservação deste material? Por que, até hoje, pouco se fala desses discos paulista, em relação ao amplo destaque que se dá às gravações da mesma natureza realizadas no Norte e Nordeste na famosa "Missão de Pesquisas Folclóricas"?

Sesión VII: Circulación, translocalidad y mediaciones

Desaparición de la industria de la grabación y distribución del disco en la región noreste de México. El caso de Discos Impacto

José Juan Olvera Gudiño, CIESAS-Noreste

Esta exposición pretende ofrecer un acercamiento al modo cómo se enfrentaron las empresas vinculadas a la música popular en Monterrey y su área metropolitana, a los cambios tecnológicos, la piratería y la violencia en el periodo 1990-2015. Se utiliza, fundamentalmente, un estudio de caso: el de la familia Robledo y de sus empresas, Discos Impacto y Discos Cecy. Los Robledo –Raúl Robledo, su esposa, Irene González y sus hijos Margarita, Elia María y Humberto- pertenecen a una de las más importantes familias impulsoras de la industria cultural dedicada a la producción y distribución de música popular regional en la ciudad de Monterrey. Lo anterior incluía, desde el negocio de radiolas hasta la empresa distribuidora de fonogramas más importante del norte de México. Y aunque el periodo estudiado comprende las prácticas alrededor de la música popular constituidas por el tránsito del broadcasting al post-broadcasting, una nueva realidad donde el viejo sistema debe convivir con el networking, nuestro caso se refiere a aquellas empresas que no lograron completar este tránsito y más bien desaparecieron. La pregunta central que guía esta exposición, es la siguiente: ¿Cuál es el conjunto de causas tecnológicas, económicas y socio-culturales por medio de las cuales, estas empresas se vinieron a pique y desaparecieron del conjunto de industrias culturales que ayudaron a construir propuestas estéticas alrededor de lo que se ha llamado, la música norteña y grupera?

Ambiente de festival: Festivais da canção, indústria, mercado e aparatos técnicos

José Fernando Saroba Monteiro, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Em 1968, Caetano Veloso apresentou *É Proibido Proibir* (Caetano Veloso), no III Festival Internacional da Canção do Rio de Janeiro (III FIC), produzido pela TV Globo, junto com a Secretaria de Turismo da Guanabara. A canção foi apresentada na eliminatória realizada em São Paulo, numa tentativa de ampliação do festival. Durante o seu happening, no qual foi acompanhado pelo grupo Os Mutantes, por Gilberto Gil e pelo hippie norte-americano John Dandurand, Caetano foi rechaçado e vaiado pelo público presente, que não compreendeu seu experimentalismo, muito mais em sintonia com as vertentes do pop-rock anglo-americano e com o movimento da contracultura, do que com o desejado debate político

predominante na música brasileira de então. Em decorrência disso, Caetano Veloso que havia preparado algumas palavras para os espectadores, transformou sua fala e proferiu um ferino discurso que entrou para a História dos Festivais, atacando o governo, a juventude mais conservadora e até mesmo os próprios festivais. Esse discurso foi levado para os discos, reproduzindo integralmente o que foi visto na apresentação ao vivo, sob o singular epíteto de “Ambiente de Festival”. Todavia, esse título nos remete a muitas outras questões, também concernentes aos festivais no que tange os aparatos técnicos, os profissionais, o mercado e a indústria, que pertence não apenas aos bastidores do evento, mas também a todo o seu espectro, de uma forma ampla. E é sobre estas questões que tentaremos discorrer neste ensaio. Procuraremos, portanto, reconhecer os festivais também como um espaço laboral, não apenas para músicos, mas para diversos profissionais, pertencentes a diferentes ofícios e que tem participação fundamental na concepção dos eventos e sem os quais estes mesmos eventos não se realizariam.

Atropelado pela rua: quando a música reverbera os tempos mortos da pesquisa

Felipe Gue Martini, Centro Universitário FSG, Caxias do Sul, RS

As escutas poéticas musicais são o método proposto, perspectiva transmetodológica multimodal, em diálogo com as noções de poética, sujeito situado, objeto sonoro e imagens dialéticas. Numa ampliação da observação participante, o autor propõe escutar-se escutar e escutar sujeitos diversos em seus processos de produção social da escuta, enquanto circula por espaços de produção, performance e consumo musical em diferentes cidades, Porto Alegre, Montevideu, Caracas e Barcelona, movido por problemas, tais como: - de que formas circulam produtos musicais nos espaços públicos? – como músicos de rua atuam nessas metrópoles? - quais as escutas são possíveis ao pesquisador posicionado como um músico de rua? Enquanto uma espécie de objetivo transversal à tese, essas experiências vivenciais em contextos não necessariamente produtivos ao problema original (que estaria mais vinculado aos usos e compartilhamentos na internet), aparecem como uma distensão poética, como campo para digressão e suspiros, como uma espécie de entretempo improdutivo, que acaba rendendo potenciais análises e argumentações pelas bordas. Tal "subproduto" é apresentado aqui como matéria autônoma, uma pesquisa empírica a parte (embora integre a tese), que aborda tais realidades segundo dois marcos ou dimensões, transformados em composições musicais (arranjos que funcionam como duplo da escuta poética, pesquisa em formato sonoro, chamados de musicalidades dialéticas).

Simposio 12: Músicas populares en Latinoamérica y el Concilio Ecuménico Vaticano II

Coordenadores: Juan Francisco Sans y Jaime Cortés Polanía

Sesión I: música popular en la tradición católica (1 a parte)

Impronta del villancico en las misas criollas latinoamericanas

Juan Francisco Sans, Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín; y Jaime Cortés Polanía, Universidad Nacional de Colombia

Con la reconquista española y las reformas propiciadas por el Cardenal Cisneros a finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI, se restauró en España el llamado more hispano, entendiéndose por tal las liturgias mozárabes que habían sido abolidas por Alfonso IV en 1080. Este proceso coincidió con la evangelización de América, por lo que el influjo de Cisneros fue muy importante a este respecto. Entre la música paralitúrgica del rito español estaba el villancico, cuya inclusión en la liturgia latina constituía un gesto disruptivo y excepcional. El hecho de que fuera lo único que se cantaba en castellano dentro de la liturgia, además de la impronta popular que siempre tuvo, le ganó por siglos el favor de los españoles de todo el Imperio. A pesar de que el proceso de Independencia de las colonias americanas a comienzos del siglo XIX coincidió con la decadencia del villancico, especialmente el polifónico, el género sigue vivo en una práctica ininterrumpida hasta hoy dentro de la iglesia en muchos países americanos, donde se los llama indistintamente villancicos, tonos o aguinaldos, en Colombia, Ecuador y Venezuela respectivamente. La tortuosa historia del villancico dentro de la iglesia americana ha sido una de constantes prohibiciones y restauraciones dentro de la liturgia por parte de las autoridades eclesiásticas, lo que testimonia su persistencia y el favor que goza entre los feligreses.

La tesis que aquí sostenemos se sustenta precisamente en esa omnipresencia durante cinco siglos de esta música de fuerte raigambre popular en lengua vernácula dentro de la liturgia en América. Sostenemos que este hecho coadyuvó de manera definitiva a que en el continente se acogieran con un inusitado entusiasmo las reformas promovidas en 1965 por el Concilio Vaticano II respecto de la música religiosa, algo que no ocurrió en el resto del mundo católico. Ni siquiera se había terminado de redactar la constitución *Sacrosanctum Concilium* sobre la Sagrada liturgia cuando ya se habían compuesto misas criollas en Latinoamérica. Tal entusiasmo sólo puede ser explicado por un sustrato histórico preexistente, que pretendemos vincular con la secular presencia del villancico en el repertorio sacro hispanoamericano. Como dato histórico, examinaremos dos documentos colombianos: el Manual de organistas y cantores de Manuel Rueda, publicado en 1870, y el Manual del organista cantor de Guillermo Quevedo Zornoza y Carlos Lozano N., publicado en 1930. Las únicas excepciones que hacen estos manuales a la rigurosa liturgia latina que promueven, son precisamente los villancicos de autores nacionales incluidos al final de cada uno de ellos. Resulta especialmente llamativo el segundo manual, publicado expresamente para actualizar el primero, con el ánimo de adecuarse a las reformas que había impulsado Pío X en el motu proprio *Tra le sollicitudini* sobre la música sacra en 1903, y donde ya los villancicos se califican expresamente como “populares”. A la luz de esto, pretendemos vincular el éxito obtenido por las reformas conciliares con un proceso histórico de medio milenio.

Cantos religiosos populares: un tránsito entre lo litúrgico, lo paralitúrgico y lo no litúrgico en la colección musical del convento La Merced en Cali durante los primeros años del Concilio Vaticano II

María Victoria Casas Figueroa, Universidad del Valle

El propósito de esta ponencia es compartir reflexiones a partir de cancioneros y partituras encontradas en la Biblioteca San Agustín del Convento La Merced en Cali-Colombia, publicados o grabados en Colombia, durante los primeros años del CV-II, que dan cuenta de canciones religiosas populares que circularon en conventos, seminarios, colegios y clausuras, con adaptaciones y traducciones de cantos, junto a composiciones de músicos religiosos colombianos. El empleo de estos cantos religiosos populares transitó entre lo litúrgico, lo paralitúrgico y lo no litúrgico, conformando un corpus de pequeñas piezas que no siempre se basaron en ritmos o aires nacionales como el bambuco, el pasillo, la cumbia, entre otros. Esto no fue una invención del Concilio que promulgó la constitución de la sagrada liturgia (1963), en cuyo capítulo VI se afirma que se incluye el canto religioso popular, avalando una práctica ya llevada a cabo previamente por comunidades y órdenes católicas, en procesos de evangelización y de misión.

Misas folclóricas en Chile: de las misas nacionales a las misas regionales

Cristián Guerra Rojas, Universidad de Chile

Como consecuencia del Concilio Vaticano II (1962-65) se produjeron grandes cambios en las prácticas musicales litúrgicas de la iglesia católica romana. Uno de ellos fue la creación de misas en idioma vernáculo por parte de distintos compositores, procedentes de diversas tradiciones y formaciones. En el caso de Chile, músicos destacados como Vicente Bianchi Alarcón, Raúl de Ramón García o Ángel Parra Cereceda compusieron y grabaron piezas calificadas como "misas folclóricas", obras escritas en el idioma vernáculo, en este caso castellano, y que además acogen estilos o géneros propios de las músicas populares de raíz tradicional local.

Desde entonces la producción de misas folclóricas en Chile ha continuado hasta hoy. Sin embargo, mientras aquellas primeras misas como las de Bianchi, de Ramón o Parra recogen músicas populares locales de Chile en un intento de plasmar una síntesis o representación musical que dé cuenta parcialmente de la diversidad cultural chilena, a medida que han avanzado los años han aparecido misas que apuntan más bien a la representación de culturas musicales locales o regionales de Chile. En otras palabras, se puede plantear que, en Chile, de la composición de misas *nacionales* como fueron aquellas de la década de los 60, se pasó a la creación de misas *regionales*.

Las Misas Postconciliares del compositor colombiano Roberto Pineda Duque

Luis Carlos Rodríguez Álvarez, Universidad de Antioquia

Se presenta un grupo de obras religiosas del compositor Roberto Pineda Duque (El Santuario, Antioquia, 1910-Bogotá, 1977), escritas en la década del sesenta, después del Concilio Vaticano II, en castellano, para un formato sencillo de voces y órgano o pequeña orquesta, con destino a la celebración de la misa.

De Roberto Pineda Duque se debe decir para la posteridad que fue el primer compositor colombiano que incursionó con fortuna en los terrenos de los nuevos lenguajes, las escrituras musicales modernas -del dodecafonismo y del serialismo, incluso del expresionismo-, en un momento en que eran una verdadera novedad en el medio, y que se puede considerar como uno de los creadores musicales más originales de su generación. Sin embargo, mientras su trabajo era conocido, ponderado y valorado en otros ámbitos, no siempre fue bien comprendido en su medio y su tiempo, y tuvo que luchar incansablemente para que sus obras se llevaran a los atriles de concierto y fueran escuchadas y degustadas por el público. También maestro de capilla, organista, pedagogo y director, Pineda recibió inicial enseñanza musical en Medellín y Cali, y posteriormente en Bogotá y en New York. Sin embargo, no hay duda de que su gran experiencia vital y formativa fue el continuo y muy personal estudio, tan seria y profundamente como podía hacerse en su momento, de los autores considerados clásicos universales, teniendo como figuras cimeras a Bach en un extremo y a Schönberg en el otro. Todo ello unido a la escuela de la libre experiencia y a la continua y casi artesanal tarea de la creación, lo convirtieron en el más interesante ejemplo del autodidacta en nuestro medio en este campo. De esa formación y de ese tesón autodidactas se desprende que en su vasta obra se adviertan en convivencia feliz testimonios y lenguajes que van desde las escuelas más conservadoras y el cultivo sabio de técnicas neoclásicas hasta las más modernas técnicas de composición para su tiempo. De su extenso catálogo, integrado por casi dos centenares de obras completas, en todos los géneros, y tomadas del apartado que el compositor dedicó al formato de la misa (unas 15), para este trabajo se ha escogido hablar de las siguientes partituras pinedianas: Misa Pontifical, para coro a cuatro voces mixtas (4 a 7 y 12 de junio de 1965); Misa Festiva, para coro a dos voces iguales, con acompañamiento de órgano y pequeña orquesta (20 de julio de 1965); Misa Eucarística, para dos voces y órgano (1967); Misa Breve de Réquiem, para dos voces iguales y órgano (1968); Misa de difuntos # 1, para una o dos voces y órgano (1968); Misa melódica, para dos voces y órgano (10 de enero de 1968), y Misa de difuntos # 2, para dos voces iguales y órgano (10 de diciembre de 1968).

Sesión II: música popular en la tradición católica (2 a parte)

Misa criolla con ritmo de aguinaldo de Nelly Mele Lara: un producto musical urbano frente a los estilos de música popular comercial

César Alejandro Rumbos, Universidad Central de Venezuela

En el marco de la apertura postconciliar, podría decirse que la emergencia de géneros como las misas criollas marcan el paso de la música católica hacia la modernidad en el contexto litúrgico latinoamericano. Imbuidas del carácter novedoso y cosmopolita propio de todo arte moderno inserto en una sociedad de masas, se advierte en ellas una dualidad en cuanto al proceso de su inserción y recepción en la comunidad religiosa. Por un lado, tenemos al clero, que las va a apreciar como un medio potencialmente poderoso y efectivo para llevar su mensaje a la masa consumidora del discurso religioso; por el otro, a la feligresía, que las percibe como medio accesible para comunicarse con Dios. Las misas criollas se presentan así

enmarcadas en un proyecto masificador de la Iglesia Católica, orientado a expandir su accionar en la sociedad contemporánea. Partiendo de nuestro trabajo de edición crítica de la Misa criolla con ritmo de aguinaldo compuesta en 1966 por la venezolana Nelly Mele Lara, ensayaremos un acercamiento a este estilo litúrgico, entendido como un producto urbano enmarcado en el proyecto del Concilio Vaticano II de relanzar el discurso religioso de la Iglesia Católica. Queremos analizar su efectividad en ese proceso de captación de masas frente al avasallante boom de nuevos estilos de música urbana comercial –rock, ye-ye, balada o pop, con mucha mayor capacidad de penetración en el gusto masivo– que tuvo lugar durante ese mismo período. La misa de Nelly Mele Lara –que se puede contar entre las primeras de su género surgidas en Venezuela– destaca especialmente por haber sido la primera escrita por una mujer en el país, hecho que parece además estar en la base de las numerosas polémicas que suscitó su estreno. Esto nos lleva a una reflexión en torno a aspectos como su efectividad en el proceso de comunicación del mensaje religioso, así como su verdadero impacto en el gusto de una masa proclive a otros tipos de música generalmente ajena a una idea de exaltación de lo local como expresión de la identidad. Los estilos comerciales del momento van a terminar finalmente desplazando a las misas criollas del espacio litúrgico, coadyuvando así a un desmantelamiento efectivo de las antiguas capillas musicales, que terminaron relegadas -en el devenir posconciliar- al plano de la inexperiencia del músico aficionado y de la feligresía cantante

Misas folclóricas del maestro Sixto Arango Gallo: encuentros y desencuentros con la comunidad de El Carmen de Viboral

María Elena Narváez Gómez, investigadora independiente

El maestro Sixto Arango Gallo nació en El Carmen de Viboral el 11 de abril de 1919 y murió en este mismo municipio el 21 de octubre de 1985. Fue organista de la parroquia Nuestra Señora del Carmen durante casi 50 años, lo que propició su desarrollo como compositor en el campo de la música sacra. En su obra se pueden reconocer claramente dos momentos: antes y después del Concilio Vaticano II. Un primer momento donde se destacan varias misas en latín, además de trisagios, letanías y otras piezas pequeñas con melodías sencillas y elaboradas con una gran intuición musical. En un segundo momento, encontramos composiciones un poco más estructuradas, textos en castellano e inclusión de ritmos folclóricos o seculares de dominio popular como el pasillo, el vals, la danza, entre otros. Se destacan algunos motetes eucarísticos con ritmos tradicionales andinos; sin embargo, las que más llaman la atención son sus Misas Folclóricas, las cuales demuestran en el maestro Arango una respuesta muy pronta a esos cambios que se dieron con las reformas del Concilio Vaticano II.

Resulta interesante entonces poder indagar de qué manera se dieron esos encuentros entre la comunidad de El Carmen de Viboral y las Misas Folclóricas del maestro Sixto Arango Gallo, teniendo como precedente el carácter conservador y católico que ha distinguido siempre a este municipio. Prueba de ello fue la gran disputa que se generó en torno a la imagen de la Quiteña y que desde 1938 dividió a todo un pueblo,

trascendiendo el campo de lo meramente religioso para convertirse en una lucha política y social que determinó en gran medida su proceso de desarrollo por varias décadas.

El objetivo de esta ponencia es por tanto dar a conocer los aportes del maestro Sixto Arango a la liturgia postconciliar a través de la composición de Misas folclóricas y la recepción de estas en la comunidad de El Carmen de Viboral. Para ello nos hemos formulado las siguientes preguntas de investigación: ¿De qué manera asumió el maestro Arango las nuevas posibilidades de composición musical para la liturgia después del Concilio Vaticano II? ¿Cuál pudo haber sido la recepción de estas Misas Folclóricas por parte de la feligresía de El Carmen de Viboral, pueblo profundamente conservador y católico? ¿Qué impacto tienen las Misas Folclóricas del maestro Sixto Arango Gallo en la actualidad?

Canto popular religioso. La música como generadora de cambios en el entramado ecuménico protestante y católico rioplatense en torno al Concilio Vaticano II

Fabricia Daniela Malán Carrera, Universidad de la República de Uruguay

Hacia fines de la década de 1950 y principio de 1960, las comunidades religiosas católicas y protestantes del Río de la Plata comenzaron un momento de renovación musical que marcó, en algunas de ellas, una importante diferenciación con las iglesias de origen. El contexto mundial, latinoamericano y regional fue propicio para que estas comunidades, que mantuvieron su himnodia y sus prácticas absolutamente ligadas a las europeas, se cuestionaran sus formas de expresión de la fe a lo interno de cada una. El Concilio Vaticano II, los movimientos ecuménicos en América Latina, la Teología de la Liberación, los Curas del Tercer Mundo, sumado a críticas de las estructuras socio-políticas, del sistema socio-económico y la denuncia de las situaciones de injusticia social, pusieron sobre la mesa un diálogo entre la espiritualidad cristiana y la realidad de los pueblos latinoamericanos. La reivindicación de las expresiones culturales autóctonas, la canción de protesta, el boom del folklore en Argentina, también forman parte de este escenario. En el caso de las comunidades religiosas, la música, y en especial el canto, fueron el vehículo de un cambio que se manifestó de diferentes maneras según la denominación y su historia, pero coincidieron en el mismo período y los mismos planteos: mirar las necesidades de ese tiempo y de este contexto geopolítico. La transformación implicaba un escenario litúrgico diferente con redefiniciones de “sacralidad” desde la música, viviendo y expresando la espiritualidad acorde al tiempo y al espacio. En 1962, un trabajo conjunto entre valdenses, metodistas, discípulos de Cristo y menonitas, denominado “Cántico Nuevo”, representará el último ejemplar con características pura y exclusivamente de himnario, con letra y armonización a cuatro voces. Paralelo a la salida de este himnario, fueron circulando canciones que constituyeron posteriormente los cancioneros de las diferentes denominaciones religiosas del Río de la Plata y de América Latina. El acercamiento a la situación regional implicó la utilización de géneros del folklore y la música popular, y el uso de otros instrumentos. En la rama católica se fue planteando a través de líderes religiosos que trabajaban en comunidades de base y, en el caso de los protestantes, se relacionó con estudiantes de teología y música congregados en la Facultad de Teología de Buenos Aires que provenían de diferentes países y denominaciones religiosas.

En esta ponencia se abordará tal temática, exponiendo las situaciones y las formas de resolución de una necesidad de adaptación cultural a través de la música popular y en particular del canto congregacional. En este trabajo se establecerán algunos cruces entre las propuestas generadas en el seno de la comunidad católica -particularmente en Argentina- y algunos grupos de la comunidad protestante del Río de la Plata. Se profundizará sobre los cambios y la renovación en la iglesia Valdense y algunos casos en la iglesia Metodista, que fueron quienes llevaron adelante las propuestas. Se mostrará cómo se generaron esos cambios, cuáles fueron las dificultades y cuáles los aciertos en la vida comunitaria y en la relación ecuménica.

La 'parodia' como técnica compositiva en la obra de Cesáreo Gabaraín

José Luis Castillo Higuera, Universidad Nacional de Colombia

A mediados del siglo XV Guillaume Dufay, sacerdote belga, escribe la primera misa *Se la face ay pale*. Esta misa debe su fama a estar construida enteramente sobre un *cantus firmus* proveniente una canción compuesta por él mismo. Se había establecido en la música de iglesia la "parodia". En 1936 nace en Hernani (Guipuzcoa) Cesáreo Gabaraín, uno de los compositores más prolíficos y extendidos tras la reforma postconciliar. Se ordena sacerdote en 1959, y en 1966 es nombrado capellán del colegio de los hermanos Maristas en Madrid. Es aquí cuando comienza su carrera compositiva, terminada únicamente por su temprana muerte a los 51 años en Madrid. Su obra se estima en unas 500 canciones, la mayoría grabadas y editadas en LP por Pax y Ediciones Paulinas. Su música fue también traducida a otros idiomas. La particularidad que atrae de la música de Gabaraín es el uso extensivo de la parodia. La presente comunicación tiene por objeto señalar las canciones fruto de esta técnica, rastrear las premisas funcionales de las mismas, comprender los factores extramusicales de las mismas que condujeron a su difusión, y reconocer el fenómeno contextual e histórico de la parodia. Todo esto bajo la pregunta de cómo la parodia se constituyó en una de las técnicas principales en la obra de Cesáreo Gabaraín. La obra de Gabaraín sigue vigente, y es posible rastrear su música en los distintos cantorales y cancioneros editados por las principales librerías católicas.

Sesión III: lecturas, interpretaciones y ediciones del repertorio postconciliar

Tradición interpretativa de la Misa criolla venezolana de Humberto Sagredo Araya: un relato de experiencia

Alexzhandra Franco, Universidad Central de Venezuela

Humberto Sagredo Araya (Santiago de Chile, 1931 – Caracas, 1998) fue un venezolano de origen chileno, cuya labor como pedagogo, director de coros, compositor e investigador lo ubica como uno de los músicos y musicólogos más importantes del siglo XX en el país. Sus aportes han significado importantes avances en cada uno de los ámbitos en los cuales se desempeñó. Destaca dentro de su producción compositiva la *Misa criolla venezolana*, para solistas, coro e instrumentos populares venezolanos, escrita de acuerdo a

las pautas musicales emanadas del Concilio Vaticano II (1959-1965), donde las partes del común -Señor ten piedad, Gloria, Credo, Santo y Cordero de Dios- son concertadas en ritmo de merengue, joropo, galerón, seis por derecho y polo margariteño respectivamente. Se trata de la primera misa criolla escrita en Venezuela al calor de las reformas del Sacrosanctum Concilium, y sin lugar a dudas, de la más tocada dentro del repertorio de obras de su género concebidas en el país. El objetivo central de esta ponencia es construir un relato de experiencia sobre la larga tradición interpretativa de la que ha gozado esta misa, haciendo énfasis en las versiones ejecutadas desde 1993 hasta la fecha por el Grupo Vocal Camino y Voces, adscrito a la Arquidiócesis de Caracas, perteneciente a la Parroquia El Buen Pastor en Bello Campo. La particularidad de las interpretaciones que hace este grupo de la misa de Sagredo Araya, es que son realizadas dentro de su atmósfera natural: el oficio de la misa. Este grupo -especializado en repertorios litúrgicos- se ha dado a la tarea de montar de manera consuetudinaria la obra durante 26 años ininterrumpidos, partiendo, en primera instancia, y más allá de la partitura, de las referencias fonográficas disponibles, en un proceso muy idiosincrásico de las prácticas musicales populares. Una particularidad de este tipo de misas es que los arreglos se van ajustando y adaptando año a año a los recursos instrumentales disponibles, en concordancia con la plantilla de músicos invitados que se convocan para la ocasión. En tal sentido, resulta de sumo interés dejar testimonio de cómo se ha ido transformando la misa de Sagredo Araya a lo largo de estos años, tanto en las interpretaciones de esta agrupación dedicada al ministerio de música dentro de la iglesia, como de otros conjuntos de carácter laico que han hecho la composición en forma de concierto. El que una obra de esta naturaleza sufra de apropiaciones, cambios y adaptaciones a las necesidades circundantes y a las realidades socio-culturales, es cónsono con el carácter popular de esta música. El hecho de dejar constancia de estos cambios da fe de la tradición y vigencia de la Misa criolla venezolana, donde la maleabilidad parece ser una de sus propiedades más resaltantes.

Edición crítica de la Misa criolla venezolana de Humberto Sagredo Araya

David Vázquez y Vince De Benedittis, Universidad Central de Venezuela

Humberto Sagredo Araya (Santiago de Chile, 1931 – Caracas, 1998) fue un venezolano de origen chileno cuya labor como pedagogo, director de coros, compositor e investigador lo colocan como uno de los músicos y musicólogos más importantes del siglo XX en nuestro país. Sus aportes han sido de primera importancia en cada uno de los ámbitos en los cuales se desempeñó. Dentro de su producción compositiva destaca la Misa criolla venezolana, para voces solistas, coro e instrumentos populares venezolanos, escrita de acuerdo a las directrices musicales emanadas del Concilio Vaticano II. Se trata de la primera misa criolla escrita en el país, y de la más tocada dentro del repertorio de obras de su género escritas en Venezuela. No obstante, las interpretaciones que se realizan actualmente de esta obra se han ido haciendo cada vez más laxas con respecto al texto original hasta hacerse prácticamente irreconocible. Es con el ánimo de recuperar el urtext de esta obra que proponemos aquí una edición crítica de la Misa criolla venezolana de Humberto Sagredo Araya a partir de los autógrafos donados al Centro de Documentación e Investigaciones

Acústico-Musicales de la Universidad Central de Venezuela (CEDIAM-UCV). Esto con el fin de fijar un texto lo más acorde con la voluntad del compositor, de acuerdo a las pautas fijadas por la filología de autor.

Sesión IV: nuevos usos musicales en la liturgia postconciliar

Corrientes es Chamamé: la renovación litúrgica de Julián Zini

Sayuri Raigoza, Universidad del Valle

Esta ponencia pretende a través de un análisis contextualizado comprender el proceso en que el Chamamé - género musical de raíz tradicional/popular- fue incluido en la renovación litúrgica llevada a cabo por el cura Julián Zini mientras conducía la parroquia Nuestra Señora de las Mercedes entre 1969 -1987, en la ciudad de Mercedes, Provincia de Corrientes, Argentina. Por análisis contextualizado nos referimos a que no solo examinaremos la renovación de la liturgia como un objeto diseccionado, escindido de toda realidad local, sino que nos centraremos justamente en sus conexiones con el contexto de producción de lo local y así preguntarnos por las implicaciones -locales, regionales y nacionales- al incluir al chamamé en la liturgia. Dicha renovación hace parte de las repercusiones que el Concilio Ecuménico Vaticano II tuvo en América Latina cuando como consecuencia se llevaron a cabo reuniones de sacerdotes del cono sur, surgiendo en este sentido, el Movimiento de Sacerdotes del Tercer Mundo (MSTM).

Hablar de religión posibilita reconocer la heterogeneidad de prácticas y representaciones de los sectores sociales en torno, por ejemplo, a la Iglesia Católica y/o Estado. En esta línea planteamos que a) su abordaje debe considerar las dimensiones nacionales internas (procesos políticos –dictadura- y movimientos sociales tabacaleros asociados al Movimiento de Sacerdotes del Tercer Mundo) y regionales, además de considerar al género y la etnicidad, entre otras dimensiones. b) La religión o, mejor dicho, lo religioso es una dimensión de la vida social y que está lejos de ser homogénea incluso al interior de su jurisdicción arzobispal. Bajo estas jerarquías, el fenómeno musical es percibido como una “escucha estructural” experta consciente y analíticamente adecuada de la obra. Así, la agencia manifiesta de la “razón en la historia” de la música occidental no debe impedir la exploración de experiencias perceptivas que revelen aspectos preconceptuales y prélógicos

en la práctica musical, ni la construcción de un “nosotros” regional.

De esta manera, Zini elaboró junto a sus músicos colaboradores, la población de fieles asistentes a las actividades parroquiales una relación particular y reciproca en dos sentidos: 1) inclusión de la música popular considerada “tradicional local” como pieza central de la liturgia y 2) Zini hizo uso de las experiencias vividas de los fieles y entre los fieles para escribir sus chamamés. Así entendemos que estas experiencias deben describirse en el marco de la pluralidad de usos sociales de la música que asume Tía De Nora (2000), de las situaciones en que la música es y se hace experiencia y sociedad--en una pluralidad de sentidos--donde la investigación empírica debe abrirse más allá de posiciones tradicionales como la escucha o el baile, en la realimentación constante de símbolos afectivos dentro de los cuales el elemento que se destaca es la música (Segato, 1993).

El uso religioso y litúrgico de la Nueva Canción en las comunidades populares católicas de Santiago de Chile

Pablo Rojas Sahurie, Universidad de Viena

Las investigaciones en torno al sentido religioso de la Nueva Canción han tenido cierto auge en la musicología chilena de la última década. Esto, ya sea a través del estudio de las misas ligadas al movimiento (Vilches 2011; Guerra 2014) o de su repertorio en general (Rojas 2018). Pero estas pesquisas han tenido un decidido énfasis en el nivel productivo y sonoro, dejando en segundo plano las prácticas, circulaciones, recepciones y usos concretos de lo religioso de la Nueva Canción. Al mismo tiempo, durante los últimos treinta años se ha escrito con mucho interés sobre las comunidades cristiano-católicas populares de Santiago surgidas en los años cercanos al Concilio Vaticano II, particular, pero no únicamente, desde la historiografía. El movimiento Cristianos por el Socialismo (Amorós 2005), la resistencia a la dictadura (Bustamante 2010), la hagiografía de personalidades como Clotario Blest o Enrique Alvear (Salinas 1987), y la vida misma de las comunidades de base (Illanés 2005; Vidal 2017; Miranda 2019) han sido, entre otros, temas ampliamente trabajados. Sin embargo, las prácticas culturales propias de estas comunidades, en especial la música, han sido asuntos aún poco abordados.

¿Qué música utilizaban las comunidades populares católicas santiaguinas? ¿Cómo aprovecharon las licencias litúrgico-musicales del Vaticano II? ¿Cómo se vincularon estas comunidades ligadas a la izquierda con el movimiento de la Nueva Canción? Justamente, uno de los aspectos más interesantes a este respecto es el uso, tanto religioso como litúrgico, que las comunidades cristiano-populares le dieron a las piezas de la Nueva Canción Chilena y Latinoamericana. A modo de ejemplo, se puede mencionar la presencia de la Nueva Canción en las iglesias populares de Santiago (Cristo Liberador de Villa Francia, San Cayetano de La Legua, entre otras), así como en sus cancioneros; la interpretación por parte de Ángel e Isabel Parra del Oratorio para el pueblo durante la toma de la Catedral de Santiago del 11 de agosto 1968 (Opazo 2018); o el uso de música de Víctor Jara y Violeta Parra en las reuniones de Cristianos por el Socialismo (Richard 2018).

En este sentido, si bien la soberanía musical en torno las prácticas extralitúrgicas de las comunidades cristianas populares es un asunto que puede rastrearse antes del periodo 1962- 1965 (Rojas 2018), las resoluciones conciliares del Vaticano II permitieron, no sin conflictos, quitar las trabas del derecho canónico a la apropiación musical del rito católico, lo que no se desarrolló solamente a través de nuevas composiciones, sino también mediante el uso de canciones no creadas específicamente para el culto. Por supuesto, el uso de música no se limitó a la Nueva Canción (como se sugiere en González 2019). Sin embargo, esta presentación se concentrará en este nexo entre comunidades cristiano-católicas populares y Nueva Canción en cuanto exhibe, por un lado, el uso religioso de piezas de la Nueva Canción que en apariencia no se muestran religiosas, y por otro, un desarrollo en el campo musical que discute la dicotomía sacro-profano en los años posteriores al Concilio Vaticano II.

En este sentido, si bien la soberanía musical en torno las prácticas extralitúrgicas de las

comunidades cristianas populares es un asunto que puede rastrearse antes del periodo 1962-1965 (Rojas 2018), las resoluciones conciliares del Vaticano II permitieron, no sin conflictos quitar las trabas del derecho canónico a la apropiación musical del rito católico, lo que no se desarrolló solamente a través de nuevas composiciones, sino también mediante el uso de canciones no creadas específicamente para el culto. Por supuesto, el uso de música no se limitó a la Nueva Canción (como se sugiere en González 2019). Sin embargo, esta presentación se concentrará en este nexo entre comunidades cristiano-católicas populares y Nueva Canción en cuanto exhibe, por un lado, el uso religioso de piezas de la Nueva Canción que en apariencia no se muestran religiosas, y por otro, un desarrollo en el campo musical que discute la dicotomía sacro-profano en los años posteriores al Concilio Vaticano II.

Líbrame Señor: Musicalizaciones de los Salmos de Ernesto Cardenal y William Agudelo

Bernard Gordillo Brockmann, University of California Institute for Mexico and the United States

Con el lanzamiento de la Misa popular nicaragüense en LP en 1969, la parroquia de San Pablo Apóstol se unió a la proliferación de música litúrgica vernácula grabada en América Latina a la luz de las renovaciones del Concilio Vaticano II (1962–1965). Una comunidad urbana dentro de la iglesia popular en los márgenes socioeconómicos de Managua, San Pablo puede haber sido la primera parroquia católica en Nicaragua en adoptar la praxis de la teología de la liberación, influida por el movimiento transnacional de la Familia de Dios. La Misa popular fue producto notable de la cultura expresiva y dirección socialmente comprometida de San Pablo. Ejemplares del disco LP de la misa se agotaron dentro de dos meses de su lanzamiento inicial, exigiendo una segunda impresión, pero el sello costarricense Industria de Discos Centroamericana se negó debido a “problemas políticos con las autoridades”. [1] La Misa popular, que llenó la totalidad del lado A, no era necesariamente el problema, sino los Salmos de Ernesto Cardenal grabados en el reverso. Recitados por Cardenal y Pablo Antonio Cuadra, o musicalizados e interpretados por el cantautor colombiano William Agudelo, los textos de los Salmos ya eran conocidos en toda América Latina por su postura política crítica. Como novicio trapense bajo de Thomas Merton, Cardenal los escribió durante sus estudios religiosos en Our Lady of Gethsemane, Kentucky, en la década de 1950. Mientras se cantaban los salmos durante las horas canónicas, los “tradujo” él en medio de visiones de una realidad sociopolítica moderna que incluía un desfile de “víctimas del capitalismo y de los regímenes totalitarios, los presos políticos, o condenados a trabajos forzados o en campos de concentración, y los perseguidos o inmigrantes, las armas nucleares, los pobres, los explotados.” [2] Sin embargo, sus musicalizaciones posteriores prestaron una medida de matiz, detalle, e inmediatez potente al fuerte tono híbrido religioso-político de los textos.

Basado en investigaciones realizadas en Nicaragua, argumentaré que los Salmos formaron una especie de maitines para la era moderna tardía, una reinterpretación del antiguo oficio divino para acompañar a la misa nicaragüense por una realidad latinoamericana. Me enfocaré particularmente en los arreglos musicales de Agudelo, cuyos géneros de jazz o rock and roll se apartaron notablemente del estilo folklórico de la misa popular. La grabación de la misa y los salmos marcó una relación entre cada uno de sus

creadores. Si bien la misa representaba a la parroquia de Managua, los salmos fueron una colaboración entre Cardenal y Agudelo, cofundadores de la Comunidad de Nuestra Señora de Solentiname, que había adoptado las prácticas liberacionistas de San Pablo. Su vínculo eventualmente inspiraría la Misa campesina nicaragüense (1975), obra vernácula representativa de Solentiname compuesta principalmente por Carlos Mejía Godoy. Las misas vernáculas nicaragüenses fueron expresiones religiosas en tiempos de dictadura, marcando el papel del catolicismo popular como un movimiento de resistencia dentro de la iglesia institucional y la sociedad en general a través de la música popular.

Influencia de la música popular en los cantos católicos de las iglesias de Medellín y su contraste con las normas establecidas en el Concilio Vaticano II

Jamir Mauricio Moreno Espinal, Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín

La música comercial en la actualidad ha logrado un acelerado incremento en los medios de difusión gracias a los avances en las plataformas virtuales como Facebook, Instragram, Tweeter y a las plataformas de reproducción de audio y video como Youtube, Vimeo, Spotify, Deezer, Itunes entre otros. Esta facilidad con la que la música llega al consumidor hace que los feligreses de las iglesias traten de llevar las melodías más populares a los cantos litúrgicos de la misa católica. Este estudio abordará el tema de cómo el consumismo acelerado de la música comercial ha transformado algunos cantos litúrgicos de las iglesias en la ciudad de Medellín, en donde es común escuchar un Aleluya con la melodía de un tema de la película Shreck, o un Padre Nuestro con la melodía de la canción The sound of silence de los compositores norteamericanos Simon y Garfunkel.

La iglesia estableció el canto gregoriano como la música de alabanza más apropiada para interpretarse dentro de la liturgia, pero estos cantos fueron escritos en latín, y por este motivo en las congregaciones de habla hispana lo eliminaron progresivamente. El Concilio Ecuménico Vaticano II fue culminado por el papa Pablo VI en el año de 1965. En él se estableció que los pueblos con costumbres y tradición musical propia pueden acomodar el culto a su idiosincrasia cultural, siempre y cuando la autoridad eclesiástica territorial dé su aval de pertinencia. En la ciudad de Medellín se encuentra latente una tensión constante sobre este tema, ya que algunos sacerdotes se inclinan por los cantos litúrgicos tradicionales y otros prefieren adoptar conductas más permisivas, utilizando cantos populares modernos que acerquen a los jóvenes a la liturgia. La metodología para el desarrollo temático de esta investigación se construye a partir del análisis comparativo de los elementos melódicos, armónicos y morfológicos de los cantos católicos tradicionales y su contraste con los cantos modernos populares que se han fusionado dentro de los cantos de alabanza en la misa católica.

Es importante enunciar que este estudio tiene una postura neutral que profundiza sobre el contraste técnico musical existente entre los cantos tradicionales y las melodías modernas, apartándose de las visiones radicales de posturas populistas que defienden la música comercial como la verdadera música o la religiosa radical que sataniza cualquier tipo de influencia que se aleje de los cantos tradicionales. Parte de las conclusiones de este estudio, apuntan a generar espacios de diálogo entre lo estipulado en el Concilio

Vaticano II y los cantos religiosos modernos. Estos espacios pueden aclarar si las canciones populares van en concordancia con lo estipulado en el Concilio Ecuménico Vaticano II o, por el contrario, se convirtió en una deformación de la norma establecida.

Otra conclusión apunta a la necesidad utilizar los avances tecnológicos para organizar propuestas creativas de composición con nuevas melodías que den respuesta a la necesidad de las comunidades por escuchar liturgias más bellas y al mismo tiempo, para que las nuevas propuestas estén asesoradas por la diócesis de cada región, para que no incumplan ninguna de las normas establecidas por la iglesia.

Sesión V: música, religiosidad popular y alteridades al catolicismo

‘Firmes en la red’. Músicas populares e identidades espirituales alternativas en YouTube

Julio Arce, Universidad Complutense de Madrid

En el año 2011 se celebró en Madrid la Jornada Mundial de la Juventud presidida por el papa Benedicto XVI. Los organizadores propusieron un himno oficial que se tituló “Firmes en la fe”, extraído del lema principal elegido para la Jornada: “Arraigados y edificados en Cristo, firmes en la fe” (Colosenses 2:17). El título nos sirve de excusa para introducir la red internet en las dinámicas de la difusión de la música religiosa.

Apenas seis años antes se había creado en Estados Unidos la plataforma YouTube que permite a los usuarios de Internet crear, compartir, comentar y valorar contenidos audiovisuales. YouTube es hoy en día uno de los principales medios de entretenimiento, un lugar privilegiado de observación y una herramienta de investigación fundamental. Si bien todos los ámbitos de la vida tienen, en mayor o menor grado, su lugar en YouTube, en esta comunicación me detendré en ciertos contenidos que hacen referencia a músicas de carácter religioso, que tienen vigencia en la actualidad y que son similares a las músicas populares urbanas en factura y estética.

Estos contenidos, que se articulan principalmente a través de canciones, están ampliamente representados en YouTube; la popular plataforma ha sido un medio decisivo en su conformación, producción, difusión y adquisición de sentido.

El concepto de música religiosa engloba infinidad de manifestaciones que van desde lo que tradicionalmente hemos entendido en Occidente como música litúrgica, hasta las músicas que se aplican fuera de las Iglesias institucionalizadas, pasando por manifestaciones musicales paralitúrgicas que forman parte de culturas populares o tradicionales. En las últimas décadas, sin embargo, se ha producido un reforzamiento de unas músicas religiosas construidas sobre las bases formales y la apariencia de las músicas populares urbanas.

Aunque es evidente que existen peculiaridades locales, encontramos manifestaciones creadas en Australia que tienen su trascendencia en Argentina; objetos creados en España que son consumidos en Latinoamérica o viceversa. Nos enfrentamos a un fenómeno global y desde esta perspectiva analizaremos algunos objetos y prácticas musicales cuya difusión rebasa los límites de las fronteras nacionales. Todos

ellos tienen en común pertenecer a comunidades religiosas que se presentan como identidades espirituales alternativas y utilizar internet, las redes sociales y, en concreto, YouTube, como medio para darse a conocer y difundir sus creencias, valores, actos públicos, etc.

Lo sacro en una orquesta popular

Jesús Miguel Rodríguez, Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado

Los orígenes de la Orquesta Mavare están ampliamente documentados en los trabajos hechos por Florencio Sequera (2013), Walterio Pérez (1996), Raúl Azparrem (1968), y Héctor Gutiérrez y Romel Escalona (2011). En ellos se destaca la participación de la orquesta desde su fundación en 1897 en retretas y bailes, corridas de toros, operetas y zarzuelas. Luego de 1920 se destaca su participación con el mismo ímpetu animando en juegos de béisbol, cine silente, conciertos especiales. No obstante, en ninguno de los trabajos mencionados se hace referencia a la vinculación de la Orquesta Mavare con la tradicional procesión de la Divina Pastora. Sólo sabemos que año tras año, cada 14 de enero, se oyen las melodías de la orquesta en la procesión. Es preciso mencionar que esta centenaria devoción mariana se ha establecido gracias al trabajo desempeñado por la Sociedad Divina Pastora, conformada en 1887, a los 30 años de la primera procesión (1856), con el fin de organizar los detalles de la misma. Esta sociedad, como cualquier otra de la época, estaba conformada por un selecto grupo de personajes influyentes de la ciudad de Barquisimeto. Actualmente su presidente Oswaldo Silva, resguarda un archivo compuesto por los programas de las actividades que organizaban y el libro de actas donde se detalla cada una de las reuniones de mencionada sociedad.

El trabajo que aquí se presenta, pretende un acercamiento a los testimonios documentales que relatan esa otra faceta de la Orquesta Mavare, en la que se desmonta la creencia ampliamente difundida de ser sólo una orquesta de corte popular, para constituirse en el conjunto instrumental sacro de la devoción mariana más importante de la región. Esta reflexión está sostenida desde las descripciones contenidas en los documentos del archivo de la Sociedad Divina Pastora, en los cuales se destacan entre otras cosas que Miguel Antonio Guerra, fundador de la orquesta y su director acepta en 1906 que la Orquesta Mavare sea el “cuerpo filarmónico de la Sociedad Divina Pastora”, acontecimiento que concuerda con la celebración de los 50 años de la tradicional procesión de la imagen. También en ese año se compuso el Himno de la Divina Pastora por Simón Wohnsiedler. A partir de entonces también se observa a la orquesta acompañando la procesión con Misas y otras piezas cónsonas con la función mística. A la luz de esto, pretendemos demostrar la vinculación de la Orquesta Mavare con la devoción de la Divina Pastora, y rescatar el valor polifacético de una orquesta que ha acompañado la procesión mariana desde la música popular hasta llegar a ser parte obligada de las celebraciones litúrgicas de la festividad más importante de la región.

Sesión VI: derivas actuales de la música postconciliar

La música litúrgica en la Arquidiócesis de Medellín a la luz del Concilio Ecuménico Vaticano II

Diana Marcela Quintero Maya y Melissa Rey Vásquez, Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín
Medellín constituye una ciudad de suma importancia para la consolidación de las propuestas del Concilio Ecuménico Vaticano II en América Latina, entre otras cosas, porque fue la sede de la IIa Conferencia General del Episcopado Latinoamericano en 1968, en los años inmediatos posteriores al concilio. Han pasado más de cincuenta años de este evento, por lo que resulta sumamente relevante revisar qué sucede en la práctica litúrgica actual en la ciudad que se convirtió en un centro de particular importancia para la aplicación de las normas musicales emanadas de la constitución Sacrosanctum Concilium sobre la Sagrada liturgia.

La idea de esta ponencia es contrastar las prácticas musicales actuales de la Arquidiócesis de Medellín con los documentos, normas, encíclicas que se han ido originando a partir de la finalización del concilio en 1965 hasta la fecha, con el objeto de verificar si tales normativas se aplican o no en las propuestas músico-litúrgicas de hoy, y para documentar cómo se está llevando a cabo la práctica actual. Para ello, realizamos una etnografía en veinte parroquias del Valle de Aburrá, escogidas de acuerdo a criterios cualitativos, como la importancia relativa de la parroquia en la arquidiócesis y sus arciprestazgos, la calidad de sus ministerios musicales y solistas, la formación musical de sus ministros del canto, así como la participación de la comunidad en la schola cantorum.

La etnografía consiste en la grabación audiovisual de un oficio en tiempo ordinario en cada una de las parroquias seleccionadas (lo cual permite comparar en igualdad de condiciones y bajo los mismos parámetros todos los ritos eucarísticos), la entrevista a cada ministro de música o director del ministerio, al párroco de cada iglesia, a los profesores vinculados con la liturgia en los seminarios de la ciudad, y a los supervisores de la liturgia en la arquidiócesis. Todo este material será contrastado con la documentación recopilada, se analizarán los casos, y se extraerán las conclusiones de rigor.

Simposio 13: De la grabación magnetofónica al ordenador: creación musical y mediación tecnológica en los procesos de producción de audio

Coordinadores: Marco Antonio Juan de Dios Cuartas, Carlos Andrés Caballero Parra

Sesión I: Práctica, formación e investigación: producción musical y academia

Sobre la enseñanza de la producción musical. Horizontes, avatares e incógnitas

Meining Cheung Ruíz y Luis Pérez Valero, Universidad de las Artes

La producción musical se ha convertido en una disciplina académica que abarca distintas áreas de aprendizaje como el intercambio de información y experiencias a través de la red, el oficio dentro del estudio de grabación, y la enseñanza formal; pero es solo en el ámbito académico en el que se puede obtener un reconocimiento profesional desde el ámbito universitario. El objetivo principal de la presente ponencia es indagar en la relación entre producción musical, pedagogía, enseñanza a nivel universitario e investigación con el fin de identificar los objetivos actuales que la educación en producción pretende alcanzar con sus métodos vigentes y la proyección de estas metodologías en los futuros profesionales. Para ello se ha revisado la relación entre los procesos de grabación, el complejo mundo de la creación musical, y el auge de la tecnología aunado al proceso de enseñanza universitario. La metodología ha partido de una investigación documental que consistió en la revisión de productos fonográficos realizados dentro de la Universidad de las Artes, así como la recopilación bibliográfica y entrevistas a productores musicales que hacen las veces de docentes e investigadores universitarios. Para la revisión bibliográfica se ha acudido a la elaboración de fichas a partir de textos de Andrews, Frith, Zagorski-Thomas, entre otros. Las entrevistas a los productores han sido levantadas a partir de la metodología cualitativa etnográfica propuesta por Martínez Miguélez, para lo cual se consideró la entrevista abierta y el posterior análisis por categorías sobre la enseñanza de la producción musical. Horizontes, avatares e incógnitas.

Caminolargo, del sonido en vivo a la era de internet. Un retrato musical y sonoro de los Montes de María en Colombia

Eduardo Díaz Cárdenas y Francisco Cabanzo Villamizar, Universidad El Bosque

El proyecto fonográfico y editorial “caminolargo” se inscribe en un proceso de resistencia y adaptación, que inicia con el cimarronaje y la formación de palenques mestizos en los Montes de María (litoral caribe colombiano) y llega atravesando muchas generaciones y cambios tecnológicos, adaptándose hasta desmaterializarse como estrategia territorial y proyectarse en las plataformas de internet. El primer momento es el que corresponde a la apropiación tecnológica del ‘sonido en vivo’ cuando Manuel Zapata Olivella en calidad de empresario apoya su hermana Delia realizan durante cinco años una gira internacional por Europa y Asia con la Compañía de Danzas Folclóricas de Delia (1954-58), acompañados un conjunto musical, los ‘Gaiteros de San Jacinto’. Luego aparece la radio y la industria fonográfica, teniendo como epicentro la ciudad de Barranquilla. Pero es con la aparición de la ‘grabación magnetofónica’ portátil, aplicada a la musicología, cuando George List realiza trabajo de campo en Colombia y trae una grabadora (NAGRA III). Esas cintas se conservan los archivos de los Gaiteros de San Jacinto (IU-ATM*), junto con otros registros (sonoro, fotográfico, video, textos), reposan en los Estados Unidos, hasta en el 2013 el colombiano Juan Sebastián Rojas, quien cursa estudios doctorales en La

Universidad de Indiana gracias a la 'tecnología digital' logra repatriar una copia de los archivos. En el 2019, con la intención de rescatar y pasar el legado del gaitero Juan Lara que los Gaiteros de San Jacinto (de cuarta generación), conciben el proyecto "caminolargo". Allí entonces los productores entienden la apropiación social y circulación como una producción en la era digital de consumo en red, junto con la idea de un producto 'vintage' de colección. El producto "caminolargo" vincula toda esta historia desde la investigación en su estructura y su estética gráfica, así como el trabajo de interpretación contemporánea en producto híbrido editorial (libro de artista) y fonográfico (cd) en contemporánea a una comercialización mediante plataformas y una página web (www.caminolargo.co).

Desarrollo de un proyecto piloto sobre la "Sala de Música Afrocubana": escenificando una experiencia musical inmersiva en 3D de baja tecnología, consideraciones sonoras y posibilidades pedagógicas

Sara McGuinness, University of West London

Esta ponencia presenta el desarrollo de un proyecto que surge a partir de la negociación entre un mundo sonoro y un formato de grabación no estándar. Su objetivo es mostrar la rumba cubana en su hogar: los solares de Matanzas, Cuba, capturando no solo la música sino también las interacciones visuales, musicales y verbales integrales de la actuación que conforma la performance. La idea surgió de discusiones entre académicos y profesionales del Reino Unido y Cuba e implicó la colaboración a muchos niveles: interdisciplinario, intercultural e interpersonal.

Al analizar cuál es la mejor manera de transmitir el conocimiento sobre la interpretación musical, desarrollamos un concepto basado en la experiencia inmersiva en 3D como una actividad compartida. Pretendemos de este modo eliminar la experiencia de aislamiento que supone ponerse un casco de realidad virtual exportando una experiencia de inmersión mucho más simple y más comunitaria, viendo su potencial como herramienta educativa además de constituir una experiencia musical agradable.

Diseñamos un proyecto mediante el cual se organizó una actividad musical alrededor de los cuatro lados de un espacio. Esto fue filmado por cuatro cámaras estáticas ubicadas en el centro mirando hacia cada uno de los cuatro lados. Todos los instrumentos y voces fueron grabados individualmente en un sistema multipista.

Para la reproducción, creamos un espacio donde varios espectadores podían entrar a una habitación rodeada por cuatro pantallas grandes con retroproyección de vídeo desde atrás. Cada pantalla estaba además dotada con un par de altavoces que reproducían una mezcla estéreo de los instrumentos, creando interesantes desafíos en el proceso de mezcla. Estos retos se abordaron utilizando modelos teóricos basados en el concepto de "puesta en escena" (ver Moylan 1992, Lacasse 2001 y Zagorski-Thomas 2014). Posteriormente se discutieron las decisiones que fueron tomadas en la grabación y mezcla de los cuatro stems, de tal forma que pudiéramos crear una representación sonora de la interpretación musical, capturando el ambiente del espacio mientras se mantiene la claridad y la separación entre los

instrumentos. ¿Qué éxito obtuvimos al manipular la realidad para crear una “caricatura sónica” de la actuación musical?

Podemos ver el potencial de este formato de captura y creación de una interpretación musical en un sistema de realidad virtual 3D de baja tecnología. Como herramienta pedagógica, permite a los espectadores interactuar con el contenido a muchos niveles. Esto incluye no solo las técnicas de interpretación y la interacción musical, sino también las prácticas y relaciones sociales extramusicales. También permite a los espectadores estudiar las características de esta interacción musical, el flujo creativo, los roles que se desempeñan, además de otros aspectos como el liderazgo y la comunicación. Como no existe la necesidad de usar auriculares de realidad virtual, la visualización en sí es una experiencia comunitaria que permite la interacción de la audiencia mientras se disfruta de la interpretación musical. Reflexionamos de este modo sobre los resultados del proyecto piloto y discutimos el potencial para un diálogo futuro y el intercambio de conocimientos utilizando este modelo de captura, manipulación y visualización de una interpretación musical.

Sesión II: Influencia de la tecnología en la grabación e interpretación musical: nuevas posibilidades creativas

Registro de instrumentos autóctonos del folclor colombiano y su uso en librerías de samplers digitales para la producción discográfica

Jorge Mario Valencia Upegui y Daniel Marín Jaramillo, Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín Colombia es un país que se caracteriza por una importante mezcla de culturas, entre ellas las indígenas precolombinas, las africanas descendientes de los esclavos españoles y las provenientes de la cultura centro europea principalmente de España, de allí que las músicas tradicionales de este país tengan influencia de cada una de esas culturas.

El trabajo de investigación que se inició en el año 2011 en el grupo Artes y Humanidades del Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín, ha permitido la creación de los bancos de sonidos digitales del folclor colombiano tales como el tiple, la bandola, la gaita, el acordeón, la marimba de chonta y la flauta de millo para su uso en producciones discográficas a través de samplers digitales, y en estos momentos se encuentra en la última etapa de consolidación y evaluación.

A partir del trabajo realizado por los profesores investigadores en compañía de los estudiantes de los semilleros de investigación formativa vinculados al grupo y pertenecientes a los programas de Artes de la Grabación y de Tecnología en Informática Musical de nuestra institución, se pretende mostrar una metodología aplicable tanto en el campo de la producción discográfica como en el campo de la educación en audio, toda vez que el propósito de dichos registros sonoros además de su valor en el campo patrimonial, es el de hacer parte del currículo de los cursos de los programas académicos de la facultad en música y tecnología del audio. Teniendo en cuenta lo anterior nos podemos preguntar:

¿Es posible realizar una metodología que permita su aplicación en otros instrumentos musicales?

¿Cómo se puede integrar esta metodología a los currículos de enseñanza tanto en producción discográfica como en los programas de música?

¿Qué utilidades y aplicaciones tendría este desarrollo en la producción discográfica a nivel comercial?

Interpretación del tiple mediada por las tecnologías del live looping

Carlos Andrés Zapata Gil, Universidad de Antioquia

La presente ponencia deriva del proyecto de investigación “Des-afinando el tiple: exploraciones del tiple colombiano con el uso de pedal loop y músicas populares latinoamericanas”. Este proyecto explora una forma de creación musical a partir del tiple como instrumento principal y el pedal loop Boss Rc 300 para la práctica del live looping. El recurso del pedal loop ha posibilitado llevar la práctica del tiple de su uso habitual hacia una estética alternativa mediada por las tecnologías de grabación y repetición. El tiple por su parte, es un instrumento de las músicas andinas colombianas que se suele interpretar en alguno de estos roles: tiple solista, tiple melódico y tiple acompañante. En este proyecto se acudió a las tres modalidades para explorar las posibilidades creativas del pedal loop.

Algunas músicas latinoamericanas y las posibilidades creativas del loop comparten dos aspectos teóricos que fungen como columna epistemológica de la presente comunicación: la repetición musical y las implicaciones en la percepción del oyente, y las tecnologías musicales como medio para la creación musical. El primero de ellos ha sido abordado por Walter Ong (1987), Richard Middleton (1990), David Huron (2006), Philip Tagg (2013), Elizabeth Margulis (2014), Anne Danilsen (2018) desde dos perspectivas: la repetición como un hecho de las culturas humanas y la repetición como un hecho sonoro en las músicas populares y académicas. El segundo aspecto, por su parte, tiene como ponentes a Paul Théberge (1997), Oliver Jullien (2018), Cristhoper Levauz (2018) entre otros.

Esta propuesta se presenta como un estudio de caso que ha permitido una reflexión asociada a la experiencia creativa de algunas obras musicales de géneros latinoamericanos que tienen en la repetición musical una característica transversal para su desarrollo estético como el bambuco, huaino, son, el torbellino, la guabina, el currulao, los cantos de vaquería, entre otros. Toda esta reflexión se construye a partir de un proceso de investigación creación que encuentra en la autoetnografía la metodología de investigación del proponente. Dicho proceso ha permitido sistematizar varias obras musicales de géneros latinoamericanos que están constituidos en gran medida por la repetición musical en distintos aspectos armónicos, melódicos, estructurales, rítmicos, entre otros.

En esta ponencia se socializa la experiencia de creación de una de las obras: cómo se hizo, las dificultades y retos de la creación; además de compartir una experiencia sistematizada también se ofrece, en términos de prospectivas, una reflexión asociada a la práctica del tiple colombiano y su relación con las lógicas de producción del Live looping, con la idea de construir lo propio sin atrincherar lo local como una invitación a dialogar con nuestras manifestaciones locales en relación con las nuevas tendencias que hoy ofrece el mundo de la globalización (Ochoa Gauthier, 2000).

Desarrollo de instrumentos y herramientas virtuales de producción musical: influencias socioeconómicas y consecuencias musicales

Pablo Espiga, Universidad Complutense de Madrid

La generalización en el uso de plug-ins en los procesos de producción musical con ordenador a partir 1996 de la mano de Steinberg supone la estandarización en el desarrollo de instrumentos y procesadores de efectos virtuales, que da lugar a la proliferación de las principales compañías de software musical a principios del siglo XXI (Universal Audio, Waves, Izotope, FabFilter o Soundtubes). La tendencia en el desarrollo de estas aplicaciones a lo largo de las últimas dos décadas ayuda a explicar la transición al estudio digital y muestra alguna de las problemáticas generadas por este proceso disruptivo, que dio lugar a la crisis del estudio de grabación tradicional y a la aparición de los nuevos conceptos de estudio. Esta comunicación trata sobre cuales son las tendencias en el desarrollo de estas herramientas, su relación con los elementos de hardware, y que supone el uso de unas u otras para el productor y los procesos de mezcla en la actualidad.

Pueden establecerse tres tendencias en el desarrollo de aplicaciones musicales basadas en software. En primer lugar, la necesidad de recrear el mundo analógico mediante el software ha sido tendencia habitual desde la introducción de los primeros secuenciadores virtuales. El triunfo de programas como Pro Tools o Reason, se debe al haber sido capaces de transportar de manera más acertada el mezclador y el rack respectivamente a un entorno virtual, pese a las múltiples desventajas y limitaciones que esto supone, que, sin embargo, en un momento de transición entre el estudio analógico y digital fue necesario para los productores provenientes del contexto previo. Posteriormente, aparecen nuevos conceptos de instrumentos y herramientas basadas en las posibilidades y flexibilidad de un entorno virtual, como algunas aplicaciones de desarrolladores como Fabfilter o Izotope, cuya interfaz gráfica no se basa en un modelo de hardware específico, si no que plantea un diseño más acorde al uso del ratón o

las pantallas táctiles, que dan lugar a conceptos como el visual mixer. A medida que se consolidan los procesos “in the box” y aumentan la capacidad de procesamiento de los ordenadores, surge de manera paralela la nostalgia por el estudio de grabación tradicional y sus equipos, que da lugar a la actual idealización de estos. Se produce la incursión digital de fabricantes de equipo clásicos, como Neve, SSL o AKG, por medio de compañías como UAD o Waves. Esta tendencia por recrear la experiencia de los elementos analógicos se ve muy reflejada en el modelado virtual, en el caso de aplicaciones como BIAS FX, cuya tecnología no solo es capaz de “copiar” amplificadores de guitarra físicos, sino que permite simular mediante software cuestiones como el desgaste de la fuente de alimentación, el tipo de válvulas que lleva instalado o el tiempo que lleva encendido.

Esto hace plantearse una serie de cuestiones. ¿A qué se debe la virtualización de los elementos del estudio de grabación tradicional? ¿La elección de unas herramientas u otras viene determinado por los géneros musicales? ¿Por qué los nuevos productores recurren a recreaciones de equipos que podrían considerarse obsoletos y poco funcionales en la actualidad, como el grabador de cinta magnetofónica? ¿Estas aplicaciones de carácter más conservador están coartando las posibilidades y el desarrollo de las

herramientas digitales de audio? Algunas de estas cuestiones las abordaré en esta comunicación por medio de conceptos como autenticidad, mediación tecnológica, tecnostalgia, o pantallología trabajado por autores como Simon Frith, Samantha Bennett o Erik Huhtamo.

Sesión III: Impacto local y (trans)nacional: industria musical y estudios de grabación

El estudio de grabación como herramienta creativa de internacionalización de las músicas afrocolombianas: el papel de los sellos discográficos independientes en la ciudad de Bogotá

Ons Barnat, Universidad de Quebec

Desde los principios de la década de los 2000, la ciudad de Bogotá acoge un fenómeno singular, muy vivo hoy y casi impensable hace sólo unas décadas: el éxito comercial y crítico de músicos de origen afrocolombiano que llevan "tradiciones" directamente de las regiones más desfavorecidas del país. Dentro de este panorama, las músicas afrocolombianas están experimentando un renacimiento a través de la grabación audionumérica, con fines comerciales, de géneros musicales "tradicionales" para un público urbano colombiano e internacional.

A partir de la pregunta de Eliot Bates acerca de "¿Cómo se produce la tradición en los estudios de grabación del siglo XXI?", esta presentación abordará algunos de los desafíos que enfrentan los sellos discográficos independientes que promueven la música afrocolombiana "tradicional" para un público internacional. Basado en diferentes estudios de casos de prácticas recientes de grabación de músicas afrocolombianas en Bogotá con productores como Diego Gómez (*Llorona Records*), Urián Sarmiento (*Sonidos Enraizados*), Alejandro Calderón (*Chango Records*), Juan-Sebastián Bastos (*Tambora Records*) y Julián Gallo (*Juga Music*), aclararemos cómo el uso creativo de la tecnología de estudio ayuda a los sellos independientes a crear y promover proyectos musicales que están etiquetados como "tradicionales" o "fusión", y qué nos pueden revelar estas dos categorías sobre los procesos creativos y comerciales presentes en este fenómeno contemporáneo.

A nivel teórico, propondremos la aplicación de un marco analítico actualizado para el estudio etnomusicológico del proceso de grabación de músicas "tradicionales" en un contexto globalizado, basándose sobre los trabajos pioneros de Louise Meintjes en Sudáfrica, Karl Neuenfeldt en Australia, Beverley Diamond y Christopher A. Scales en Canadá, Frederick Moehn en Brasil y Eliot Bates en Turquía.

Las micro-editoras fonográficas independientes en el Área Metropolitana de Guadalajara: un acercamiento a la creación sonora 2000 – 2020

Ricardo A. Guzmán Flores, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente - ITESO

"Existe música rebelde, elitista y barriobajera" (Martí, 2000:16)

En este milenio el uso de la tecnología es un elemento clave en la industria musical para la configuración, producción y difusión de obras discográficas. En contraparte el mercado global es acaparado por medios de comunicación y sellos discográficos transnacionales quienes ejercen control sobre la audiencia. En reacción y con la premisa de crear proyectos autosustentables para promover artistas emergentes surgen micro-editoras alrededor del mundo bajo la consigna *do it yourself* (Strachan, 2003). Esta perspectiva impulsó la noción de la producción artística independiente (Hesmondhalgh 1996, Drijver den y Hitters 2017, Belchoir 2018).

Abeillé (2015) menciona que el colectivismo y *networking* propicia el desarrollo de sub-géneros especializados y la democratización en la industria musical. Jenkins (2008) postula *democracia digital* al uso de herramientas tecnológicas para el desarrollo creativo y Martín Barbero (2010) se refiere a estos procesos como el resultado de la *convergencia digital*.

En base a dos dimensiones, *el contexto sociocultural y la producción discográfica*, se describe la intencionalidad (Becker, 1982) de un complejo proceso social, tecnológico e industrial mediado por actores clave en el campo musical. Así, la producción discográfica se construye en cierta medida en el imaginario de lo “independiente” y con una identidad musical que remite a espacios determinados como elementos clave en el proceso de la hibridación musical (González, 2013). Combinaciones entre corrientes, ritmos y géneros; todo esto en conjunto de las lógicas de producción global que influyen en los procesos de la música local. Así, estas prácticas discográficas se definen por lineamientos estéticos que se impregnan en estilos musicales, diseño gráfico y dispositivos de reproducción.

El AMG es una de las entidades con más tradición musical alternativa e independiente en México desde hace cinco décadas (Valtierra 2005). A pesar de ser nombrada de manera informal “la catedral del rock en México” (Marcial 2010: 189) por la amplia trayectoria de bandas y artistas a nivel nacional; durante este tiempo han existido sellos discográficos que han editado diversos tipos de música popular en varios niveles de profesionalización. El AMG en la práctica, opera como un núcleo regional de occidente del país, lo cual hace cuestionarnos que entonces existe un flujo constante de personas que transitan mediante industrias culturales.

Así, esta investigación ubica las micro-editoras como el vínculo entre la producción de bienes simbólicos que se manufacturan y exponen al público en un contexto sociocultural específico.

Cuatro voces: aproximación a un relato historiográfico desde el sonido grabado

Sergio Araya

Esta presentación tiene como objetivo dar a conocer la experiencia en procesos de grabación y producción musical en Chile de tres músicos que representan distintos géneros musicales (rock, balada romántica y cantautoría) y un técnico de grabación. El denominador común de todos ellos, lo constituye el hecho de haber traspasado la barrera del formato analógico hacia el digital, instancia que supone un cambio importante en la forma de construir tanto una estética sonora como un correlato historiográfico desde el sonido grabado. A partir de la experiencia de Roberto Zúñiga (Los Galos), Marco Cusato (Somberwind),

Rudy Wiedmaier y Fernando Mateo (técnico de grabación) pretendo develar en esta ponencia las variables que desde la tecnología posibilitaron un cambio de paradigma en la relación “artista - sello discográfico”, precipitando entre otras cosas, el surgimiento y posterior fortalecimiento hacia mediados de los años ochenta del proceso conocido como autogestión, factor clave en las propuestas del underground capitalino que se manifestaría principalmente en los modos de producción y distribución musical y en cómo sus propias audiencias accedían a las propuestas sonoras.

De igual manera, a través de esta investigación pretendo demostrar que a pesar de un evidente desarrollo tecnológico en las técnicas de grabación -hoy de fácil acceso para la mayoría de los músicos- resulta insoslayable el propio cambio de paradigma experimentado por los músicos que aborda esta investigación, en tanto les resulta más interesante “hacer circular su música” y pertenecer a comunidades reales y/o virtuales donde ésta funcione que establecer una relación comercial con una compañía discográfica que probablemente no les resulte favorable en términos económicos. Surgen de esta manera una suerte de pequeños “productos musicales” que los músicos entregan a completa discreción. Si en décadas pasadas el formato 45 RPM constituyó un verdadero fetiche promocional, hoy el consumidor es absolutamente receptivo al demo o maqueta, concepto absolutamente instalado desde mediados de los años ochenta y el que - muchas veces con una pre mezcla y en formato físico o digital- se entrega para dar a conocer una futura producción que no necesariamente se mantendrá viva en el formato radial, optando mayoritariamente por plataformas virtuales como Youtube, Deezer o Spotify, entregando con ello el control absoluto de una eventual programación al consumidor, poniendo en valor no sólo el producto final sino también el proceso experimentado por éste.

Sesión IV: Exploraciones tecnológicas y discursos musicales: huellas sonoras en los trabajos discográficos

Exploración sonora y tecnología en la producción musical de los discos Cuarto Acto (1993) y Lumisphera (2018) de la agrupación colombiana Estados Alterados

Diego Alejandro Rodríguez Sanabria, Universidad Nacional de Colombia

“Lumisphera” es un sintetizador compuesto por fotorresistencias que alteran la señal de un oscilador según la exposición a la luz. Las fotorresistencias se distribuyen en una burbuja de vidrio con leds y generan un ruido permanente. Esos ruidos, de diversas alturas, se integran en las principales canciones del álbum *Lumisphera* de la agrupación colombiana *Estados Alterados*. Con este trabajo de 2018, la banda propone un proceso de exploración sonora entre el mundo análogo y digital, mediante el uso de sonidos electroacústicos, muestreos y diseño de sonidos sintetizados que se relaciona con su trayectoria musical desde los años 90.

¿Cuál es el proceso de composición y exploración sonora de la agrupación? ¿Qué prácticas musicales desarrolla en relación a la producción de sonidos electrónicos, bases armónicas sintetizadas y ruidos-riff

que caracterizan los temas de su última producción discográfica? ¿Qué relación puede establecerse con los primeros discos de la agrupación más de dos décadas después?

El presente trabajo desarrolla una relación entre las técnicas de producción musical de dos trabajos discográficos de la agrupación colombiana *Estados Alterados*. El primero, *Cuarto Acto*, es un disco de 1993 producido por Federico López con mezcla de Richard Blair, grabado en los estudios de *Discos Fuentes*, y distribuido bajo el sello *Factory Records*. El segundo y mencionado *Lumisphaera*, es una producción de Amir Derakh (músico de las agrupaciones *Julien-K* y *Orgy*), grabado de manera independiente, editado en vinilo y formato digital en agosto de 2018.

La exploración sonora y el uso de herramientas musicales electrónicas han caracterizado a *Estados Alterados*, por lo que es posible establecer una relación directa entre los dos discos. Las técnicas de grabación permiten ejemplificar la relación entre la producción musical, la mezcla y la post producción en dos contextos históricos completamente distintos. La grabación realizada en *Discos Fuentes*, uno de los principales estudios de música tropical de Colombia, y los recursos musicales usados en el contexto, generaron un sonido particular que caracterizó la banda como precursores del rock electrónico y el synth pop en el país. Con *Lumisphaera*, la agrupación vuelve a explorar recursos sonoros con muestreos, sonidos electroacústicos, uso de sintetizadores, micrófonos de contacto, circuit bending, integración de baterías acústicas y eléctricas, y técnicas de grabación en DAW.

Se seleccionan principalmente las canciones “Me partirás en dos” y “Nada” de *Cuarto Acto* y “Bendiciones” y “Pueblo” de *Lumisphaera*, para realizar un análisis descriptivo frente a la exploración sonora, los elementos musicales básicos (ritmo, secuencias armónicas, elementos melódicos), las fuentes sonoras y su tratamiento. Otros elementos descriptivos que se pretende caracterizar son el manejo del sonido estéreo y la disposición de los instrumentos bajo la técnica de *sound-box* de Alan Moore (1993).

De esta manera, se pretende generar un proceso de representación y descripción en la producción musical de los álbumes mencionados, relacionando las técnicas de grabación de 1993 y 2018, así como el uso de recursos sonoros.

Viuda de España y de América. Las producciones discográficas de Isabel Pantoja

Inmaculada Matía, Universidad Complutense de Madrid

En una vuelta esperada a los escenarios tremendamente mediática, el 4 de diciembre de 1985 Isabel Pantoja presenta el disco “Marinero de luces” en el Teatro Lope de Vega de Madrid, en una gala benéfica presidida por los Reyes de España que fue retransmitida por la televisión. Compuesto por José Luis Perales expresamente para ella, en lugar de reivindicar un género, expresaba de manera maestra el estado emocional en el que se encontraba la cantante. El ejemplar, que Isabel Pantoja reconoció como el mejor disco que había editado en su carrera, tuvo un éxito incontestable, consiguiendo siete discos de Platino y uno de Oro producto de una venta extraordinaria en España, Argentina y Venezuela. Su gran acogida, no solo le permitió un regreso triunfal a los teatros, sino que le abrió la puerta a un nuevo tipo de interpretación intimista en la que podía utilizar la carga expresiva vinculada a la canción española. Además, las ventas

que se obtuvieron en hispanoamérica, impulsaron a la cantante a abrirse a un nuevo mercado, para cuya incursión contaron con el apoyo del compositor e intérprete Alberto Aguilera Valadez (1950-2016), conocido artísticamente como Juan Gabriel, con quien graba el disco Desde Andalucía (1987).

Tomando en consideración estos aspectos, en esta comunicación pretendo valorar la importancia de José Luis Perales y el compositor azteca en la trayectoria interpretativa de Isabel Pantoja, especialmente significada en los discos Marinero de Luces (1985) y Desde Andalucía (1987), así como reflexionar en la labor que desarrollaron los dos creadores como impulsores de su carrera en el contexto español y americano.

La “producción performativa” como proceso generador de discursos musicales y su dimensión promocional: el caso de los Max Mix

Marco Antonio Juan de Dios Cuartas, Universidad Complutense de Madrid

La presente comunicación propone dos objetivos: analizar la edición de audio como “acto performativo” del fenómeno de los discos recopilatorios Max Mix y mostrar la dimensión promocional que este tipo de edición supuso para las discográficas que publicaron estas producciones.

En primer lugar, y tomando como punto de partida el análisis del fenómeno Max Mix, protagonizado por Toni Peret y José M^a Castells en la década de los años 80, pretendemos considerar la edición de audio como un “acto performativo” donde la mediación tecnológica genera un nuevo discurso en el que se reinterpreta la *performance* original a través de una mediación tecnológica opaca (Brøvig-Hanssen 2010). La edición de audio debe ser además analizada en sus diferentes fases evolutivas (magnetófono, *sampler* y *software* DAW), un desarrollo que nos obliga a comparar las técnicas de edición de la década de los 80 con las herramientas de edición actuales y los diferentes discursos que estas generan.

La edición del material musical grabado está originalmente relacionada con el uso del magnetófono dentro del estudio de grabación. Debemos distinguir su uso correctivo de otras aplicaciones centradas en el uso creativo de la edición (Langford, 2014). El uso correctivo de la edición ha generado numerosos debates acerca de la “autenticidad” de la interpretación durante el proceso de producción discográfica, a partir de nuevas dinámicas de trabajo donde “la deshonestidad técnica conlleva deshonestidad emocional” (Frith, 1988). La utilización de técnicas de producción relacionadas con la modificación de parámetros sonoros provoca de igual modo una separación entre la práctica creativa de la edición y la realidad *performativa* de la interpretación original. Los diferentes artificios de la producción musical generan un nuevo discurso estético que nos acerca a la idea de “caricaturas sonoras” (Zagorski-Thomas 2014), donde los diferentes niveles de realismo reconocibles en una producción musical responden a un modelo tecnológico-evolutivo relacionado con la constante negociación entre realidad e irrealidad. Se pretende sacar a debate las diferentes lecturas que admite el concepto de producción como proceso, pero también la producción como un acto directamente relacionado con la composición o la *performance*. Los procesos de producción de audio varían el discurso original de la *performance*, pero también generan nuevos discursos. Pretendo de este modo relacionar el término “producción performativa” con otros conceptos como el de “composición

performativa” (Madrid, 2009), acercando la figura del productor artístico a la del compositor (Moorefield, 2006).

En cuanto al segundo objetivo, se pretende mostrar cómo este fenómeno del Max Mix se convirtió en una estrategia promocional de la discográfica para la promoción de los artistas incluidos en estos recopilatorios a partir de los fragmentos de temas mezclados en el mix.

Sesión V: Detrás de lo sonoro: la grabación y producción musical como objeto de análisis

Musicología de la producción fonográfica: del análisis textual al estudio de las operaciones

Lisa Di Cione, Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional Arturo Jauretche / Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega

La omnipresencia de las grabaciones de música en la vida social contemporánea ha consolidado un campo de estudios que los investigadores reunidos en torno a los congresos del *Centre for the History and Analysis of Recorded Music* (CHARM) y la *Association for the Study of The Art of Record Production* (ASARP), denominan "Musicology of Record Production" (Zagorski-Thomas 2008).

Una parte importante de los trabajos nucleados en torno a CHARM (2004-2009) consideran a las grabaciones como registro documental aceptable de una determinada *performance* en vivo y objeto privilegiado para el estudio de las variaciones de ejecución. En ellos, los fonogramas se erigen como una forma de reificación musical aún más fuerte que la escritura musical. En cambio, la mayoría de los trabajos presentados en torno a ASARP (desde 2005 hasta la actualidad) consideran al *master* una obra autográfica (Genette 1997). Aunque estos trabajos a primera vista parecerían ser mucho más “textualistas” que los anteriores, se ocupan de las tecnologías de fijación sonora y, por ende, del estudio del proceso productivo de cada fonograma. Lo anterior da cuenta de un desplazamiento entre considerar las grabaciones como un dispositivo de registro sonoro transparente que funciona como evidencia un determinado evento performativo o bien, considerarlas como un artefacto opaco resultado de un proceso más extenso donde intervienen negociaciones estéticas, mediaciones tecnológicas y prácticas diferenciadas.

Mediante la manipulación técnica de las cualidades físicas del sonido, la lógica de la producción fonográfica se orienta a la elaboración de un objeto cultural-sonoro particular cuyos efectos somáticos y simbólicos construyen complejas relaciones intersubjetivas que merecen ser estudiadas en profundidad. Si pretendemos restituir la dimensión procesual en detrimento de la reificación textual-objetual de la música grabada, los esfuerzos realizados en el marco de la *Musicology of Record Production* deben orientarse al estudio de las prácticas, técnicas y tecnologías que intervienen en el modo por el cual es configurada y reconfigurada nuestra relación con el sonido grabado.

La posibilidad de registrar diversas señales, procesarlas y combinarlas entre sí consolidada a mediados del siglo XX, cambia radicalmente las condiciones del trabajo compositivo tradicional e involucra una

cantidad de operaciones que requieren la colaboración de músicos, técnicos e ingenieros de sonido en el estudio de grabación.

El objetivo principal de este trabajo es el estudio de las “operaciones técnico-discursivas” que tienen lugar en el estudio de grabación, donde se toman las decisiones técnicas y estéticas más importantes de todo el proceso de conversión de música en fonograma, con especial atención al caso del rock en Argentina.

Llamo “operaciones técnico-discursivas” a un conjunto de acciones concretas que dejan marcas audibles en los fonogramas. En este trabajo propongo desnaturalizar las mediaciones que implican las tecnologías de grabación durante el proceso de conversión de la música en fonograma en búsqueda de una reflexión crítica sobre la mediatización del sonido, alternativa a la metodología de análisis textualista predominante en los estudios musicológicos tradicionales.

Análisis discográfico de tres versiones emblemáticas del Danzón n°2 de Arturo Márquez en relación con parámetros musicales como el tempo, la dinámica y el rubato por medio de software especializado

Alfonso Pérez Sánchez, Universidad de Guanajuato

Hablar del Segundo danzón de Márquez es tratar con un referente del repertorio orquestal mexicano donde convergen tradición, estilización y transfiguración musical. Esta propuesta de ponencia tiene como objetivo analizar desde una perspectiva discográfica tres versiones emblemáticas, dos orquestales y una transcripción para piano con la intención de observar qué tanto respetan los intérpretes las indicaciones de la partitura en cuanto a tiempo y dinámica. Se trata de la versión de Gustavo Dudamel que registró en 2004 con la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar para Deutsche Grammophon, así como la versión de Alondra de la Parra con la Orquesta filarmónica de las Américas grabada en 2010 para Sony Classical, también se tiene en cuenta la versión del pianista Simon Ghraichy cuya transcripción fue registrada en 2017 por Deutsche Grammophon. Para ello, desde la musicología sistemática, se hace uso del programa Sonic visualiser para detectar los *onsets*, pero los datos recabados son contextualizados para conocer detalles puntuales de la praxis interpretativa contenida en los registros sonoros. En primer lugar, se grafican los resultados metronómicos de los compases y eso permite abordar la cuestión del parámetro tempo y su relación con las indicaciones de metrónomo dadas por el compositor. En segundo, por medio de colorgramas se ilustran los datos obtenidos con el Dyn-a-matic, del Mazurka Project del Center for the History and Analysis of Recorded Music que, aunque debe calibrado para obtener una lectura en un rango real, permite conocer las dinámicas en una escala de 12 subvalores por escalón dinámico. Para complementar esas referencias, a través del coeficiente de variación se aborda la cuestión del rubato para conocer el vaivén agógico que imprimen los intérpretes a esta música estilizada de origen popular. Los resultados muestran que la utilización de programas informáticos especializados es necesaria para poder obtener data que permita construir hipótesis en cuanto a la praxis interpretativa, sobre todo cuando la apropiación y transformación de repertorio por parte de artistas de prestigio internacional que graban para

sellos discográficos reconocidos se da en un nivel micro que no puede ser apreciado a primera vista, sino por medio de programas informáticos especializados.

Música gravada: uma abordagem ecológica das propriedades emergentes do processo de produção

Gilberto Assis Rosa, Universidade de Campinas, UNICAMP

Esta comunicação desenvolve-se a partir do pressuposto de que a música gravada demanda a ampliação do foco de observação a fim de que sejam abarcadas certas particularidades sonoras emergentes de processos criativos/colaborativos mediados por tecnologias de gravação. Trata-se portanto, como sugerem Rimoldi e Manzolli (2017, p.3), da abordagem “[...] da relação entre a criação musical e seus suportes” e principalmente da “[...] identificação dos potenciais expressivos oriundos da conjunção entre a ação humana e seus artefatos”. Tais potenciais expressivos ou particularidades da música gravada, considerados aqui como propriedades emergentes do processo de produção, são frequentemente colocados em segundo plano em processos analíticos mais tradicionais, principalmente aqueles baseados prioritariamente em partituras (CAPORALETTI, 2018. COOK, 2013). Dessa observação surgem duas questões que norteiam esta comunicação: Apesar da fonografia estar presente em nossas vidas há mais de um século, por que razão a musicologia, principalmente no que tange aos mecanismos de análise, resistiu tanto em se ocupar das características que distinguem a música gravada das produções que prescindem da mediação tecnológica? Ou ainda, por que razão os elementos sonoros que não são notados em partituras, em particular aqueles que resultam da mediação tecnológica são frequentemente apartados do objeto musical, descartados ou tratados pela análise musical como ornamentais ou extramusicais?

Visando responder essas questões, esta comunicação aborda especialmente os fenômenos emergentes do processo de produção em estúdio a partir de uma associação entre a teoria ecológica da percepção (GIBSON, 1986. CLARKE, 2005) e o estudo dos sistemas complexos (MORIN 2011. GOLDSTEIN, 2014). No que se refere à percepção ecológica, ancora-se nos conceitos de propriedades invariantes, *affordances* e nicho ecológico elaborados inicialmente por James Gibson (1979, 1986), adaptados posteriormente para o domínio musical por Eric Clarke (2005) e incorporados por autores como Simon Zagorski-Thomas (2015), Andrew Bourbon (2017), Rietveld e Kiverstein (2018) e, no que diz respeito aos sistemas complexos, perfaz uma analogia entre o conceito de propriedades emergentes e os fenômenos sonoros que emergem da relação entre criadores, suportes tecnológicos e os espaços de criação.

A contribuição desta comunicação é discutir os elementos sonoros que surgem ao longo do processo de produção em estúdio por meio de uma aproximação entre cognição musical e o estudo dos sistemas complexos como suporte para a investigação da dinâmica criativa em processos colaborativos em estúdios de gravação.

Sesión VI: Desarrollo de géneros y escenas: productores musicales y tecnologías de la grabación

Del sonido vertical de Brian Eno a la grabación documental de Steve Albini: paradigmas en el uso del estudio de grabación en el post-rock en España.

Ugo Fellone, Universidad Complutense de Madrid

La categoría de post-rock es, sin lugar a dudas, una de las más controvertidas de las surgidas en las músicas populares en los últimos 25 años. Gran parte de esta controversia proviene del hecho de que las propuestas que originalmente se englobaron dentro de la etiqueta poco o nada tienen que ver con la concepción que se tiene del género en la actualidad. Así, si a mediados de los 90 este aludía a bandas que utilizaban los instrumentos del rock para llevar a cabo una experimentación tímbrica influida por la electrónica, a día de hoy refiere a un tipo de rock instrumental articulado alrededor de contrastes de intensidad y la interpretación en directo como principal ideal sonoro. Esta transformación ha hecho que el lugar de las manipulaciones en el estudio de grabación cambie radicalmente. Ya que cuando Simon Reynolds acuña el término a mediados de los 90 sitúa como uno de los principales pilares del género la idea de Brian Eno de utilizar el estudio como un instrumento más. Pero para principios de siglo el ideal de producción musical pasó a la figura de Steve Albini, el cual sobresale por un estilo documental que se encuentra en las antípodas de Eno.

Esta presentación evaluará el modo en el que el estudio de grabación es empleado por los grupos ligados al post-rock en España desde la llegada del término hasta la actualidad. Alrededor de ellos es fácil trazar una narrativa que nos lleva de las experimentaciones de Silvanian en los 90 a las grabaciones en directo de una gran parte de los grupos actuales. Con ello podremos comprender mejor cómo el empleo del estudio de grabación constituye un elemento fundamental en la concepción de determinados géneros.

Para llevar esto a cabo serán de especial importancia las nociones flexibles sobre el desarrollo de los géneros musicales que se pueden ver en autores como David Brackett (2016) o Jennifer C. Lena (2012). Gracias a ellas abordaremos el devenir del género en un contexto libre de aprioris y atravesado por diversas luchas por el poder cultural (Bourdieu, 1988). Estos enfoques serán completados con los análisis sobre el trabajo en el estudio de grabación de Zagorski Thomas (2014) o las tipologías de productores musicales de Richard Burgess (2013). Con ello tendremos una visión mucho más precisa sobre las relaciones que se establecen entre los diferentes agentes inscritos en los diversos campos que constituyen las músicas populares urbanas en la actualidad y el modo en el que estos contribuyen al desarrollo de una serie de prácticas concretas.

El sonido característico en la música tropical colombiana. Tras la huella sonora de la agrupación Afrosound: la tecnología de audio en sus grabaciones y el uso creativo por parte del productor

Carlos Andrés Caballero Parra, Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín

La música tropical colombiana grabada en la ciudad de Medellín entre las décadas de los años sesenta y setenta, marcó el rumbo sonoro de las producciones musicales en el país. Sellos disqueros tradicionales como Discos Fuentes, Sonolux, Silver, Codiscos y Discos Victoria, fueron los protagonistas en estas décadas y grabaron las más importantes agrupaciones de música tropical, específicamente del denominado “sonido paisa” (Wade, 2002; Parra, 2014; Ochoa, 2018).

Entre estas agrupaciones se encuentra Afrosound como exponente de la cumbia “chicha” en Colombia, género denominado también como “Rock Tropical” (Parra, 2016), aunque la agrupación inició como un producto de estudio de grabación para catálogo, influenciado por los sonidos africanos que estuvieron en auge a principios de los años setenta, el éxito de las agrupaciones musicales de la cumbia chicha en el país obligó a los directores artísticos de la compañía Discos Fuentes a realizar una contrapropuesta comercial y sonora apelando incluso a regrabar obras de este género peruano en versiones musicales colombianas interpretadas por los músicos de sesión de dicha compañía y que venían realizando grabaciones en otros géneros musicales.

A partir del álbum “La danza de los mirlos” (1973) hasta mediados de los ochentas realizaron nueve producciones musicales en donde la tecnología del audio tuvo un importante protagonismo; un formato de música tropical tradicional con la guitarra eléctrica como protagonista, el uso de los pedales en la guitarra, la exageración o caricaturización sonora en los efectos espaciales (Zagorsky-Thomas, 2014), los efectos sonoros del órgano Yamaha Electone en combinación con los equipos analógicos de captura de la época y el uso creativo o de “productor facilitador” (Burguess, 2013) aportado por el grabador Mario Rincón, dieron como resultado una estética sonora que trascendió el imaginario colectivo en este país.

Con base en lo anterior podríamos plantear, si el uso creativo de la tecnología de audio ha tenido influencia en el resultado estético sonora en estas producciones musicales y cómo el rol del productor tuvo o no incidencia en este resultado.

Se pretende entonces, mostrar la influencia de la tecnología de audio y su uso creativo como responsable en gran parte del impacto que la agrupación Afrosound generó en este género musical del país latinoamericano.

Simposio 14: Folclore en América Latina: casos y renovaciones

Coordinadores: Christian Spencer, Tania Da Costa García, Claudio Díaz, Silvina Argüello y Juliana Guerrero

Sesión I: Revisitaciones y estudios de caso

El humor como herramienta crítica y el desplazamiento de la autoría. Las notas de Eduardo Lagos en la revista argentina Folklore

Juliana Guerrero, Conicet, UBA

Se podría definir la música carranguera, como la síntesis y la reinterpretación que hace Jorge Velosa y los Carrangueros Raquira desde finales de los años setenta, de la cultura campesina de los departamentos de Boyacá, Cundinamarca y una parte de Santander en la región de los andes centro-orientales de Colombia. Esta colecta de elementos se centra principalmente en la música, pero también esta orientada sobre el patrimonio oral, a través de la poesía, las narraciones, los proverbios y, en general, todo el discurso que expresa el pensamiento y el comportamiento de los habitantes de la región.

La música carranguera, tiene sus elementos germinales con Jorge Velosa en los movimientos estudiantiles de los años setenta en la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá como una música de protesta, de la que posteriormente se desmarca para proclamarse en un tipo de música de identidad regional, que reclama por las causas sociales campesinas, así como la defensa del medio ambiente.

¿De que manera los músicos carrangueros logran constituir su música como un estilo de música popular con una fuerte base campesina? ¿Cómo logran introducir los mismos en sus producciones las reivindicaciones identitarias, sociales y ecológicas sin que eso conlleve a la asimilación de su música con la protesta ideologizada?

La presentación pretende ilustrar cuales fueron los principales dispositivos que permitieron a los músicos carrangueros apoyar sus demandas políticas y sociales desde un lugar completamente diferente al de los movimientos contraculturales y de protesta presentes con gran fuerza en los centros intelectuales y artísticos de Bogotá entre el final de los años sesenta y el principio de los setenta.

Los procedimientos empleados por los músicos carrangueros, se orientaron a la construcción estética de la sonoridad musical y la concepción poética de los textos a partir de la apropiación del habla popular y de la sonoridad propia de las músicas campesinas de la región. El humor, el juego con las palabras y el baile se convierten igualmente en dispositivos que muestran una gran eficacia para anclar lo ideológico a lo formal musical evitando que la música se convierta en un simple medio para hacer pasar un mensaje.

En el caso de la música carranguera, como se pretende mostrar en la presente comunicación, es la música misma y su escenificación, lo que se convierte en un acto de reivindicación de la identidad y en una manifestación de respeto a la vida campesina y al medio ambiente a través del jolgorio y goce suscitado a través del performance musical y las interlocuciones verbales de los músicos. Jorge Velosa es explícito en defender su música como un arte comprometido socialmente y de disfrute. Así lo expresa el compositor en una entrevista a la radio colombiana: “Yo quisiera que este país fuera un país carranguero en el concepto, no necesariamente en el sonido, en lo que yo creo que es lo carranguero: canto, pregón y sueño, pensamiento, palabra y obra. Es un compromiso cotidiano con la vida, es una manera de utilizar el arte,

de echar mano del popular como principio de identidad, de gozadera, pero también de transformar una sociedad sin perderla gracia.”

Rodolfo Lenz y los estudios de folclore musical chileno

Antonieta Contreras Mundaca

La estructuración de un campo disciplinar en torno al folclore musical es un proyecto en proceso. Resulta útil desde ahí volver a los inicios, momento que bien podría ser situado a principios del S. XX. Interesan de ese tiempo las afiliaciones sociales e institucionales de quienes investigaban, sus expectativas, los textos escritos, su publicación y distribución, el tratamiento que dieron a la música, entre otros. En ese ejercicio resulta ineludible detenerse en la figura de Rodolfo Lenz, etnólogo alemán llegado a Chile a fines del siglo XIX. Sus estudios sobre cultura mapuche, poesía popular y habla chilena, son esenciales para el conocimiento de las culturas populares. Ese aporte debe ser considerado en un momento histórico particular: los poderes de nuestros países estaban comprometidos en proyectos civilizatorios en el que las lenguas y culturas no castellanas, o las derivaciones de esta, eran un aspecto a corregir para alcanzar la condición de naciones modernas.

Hasta ese momento los estudios sobre folclore y música chilena eran más bien trabajos dispersos, pero esta generación intentó articular un campo estructurado y sistemático de estudios. Lenz lideró ese proceso histórico en una tensión constante entre conocimiento e institucionalidad académica, y saber popular. Así, importantes intelectuales de la época se agruparon en la Sociedad de Folklore Chileno, fundada por Lenz. Durante 14 años el grupo sesionó habitualmente, se asoció con la academia, analizó en conjunto los estudios de las prácticas culturales del mundo popular, y comparó estas prácticas con el conocimiento general. La cantidad y calidad de trabajos realizados, no deja de sorprender. Sin ser la música uno de sus temas centrales, la SFCh realizó estudios sobre canto, su función, arreglos y acompañamiento instrumental.

Destaca del trabajo de Lenz, su aporte al conocimiento sobre poesía popular cantada en la zona central de Chile, y de ahí, sobre música chilena (1919, 2003). Aunque buscaba describir la práctica literaria, Lenz tuvo en cuenta que el poema primero es canto. Describe así los instrumentos que acompañan la práctica: rabel, guitarra y guitarrón, y la división por género de la práctica musical.

De este tiempo inaugural, se pueden identificar varios elementos que, tanto en el mundo académico como en el de la interpretación musical folclórica, determinan los límites y las pugnas de quienes se dedican al estudio del folclore. Entre ellos es posible mencionar:

1. La música abordada como un “auxiliar” de la literatura. Resulta usual que, en el análisis del canto, el texto ocupe un rol preponderante como transmisor de contenidos, en desmedro del sonido y la propuesta musical.
2. La distinción entre etnólogos (teóricos) y folcloristas (recopiladores). Aunque intérpretes y estudiosos del folclore musical tienen una historia de colaboración, las lógicas de los estudios académicos siguen intentando con dificultad conversar con el saber popular, y viceversa.

3. La distinción entre en el canto femenino y masculino, que serían estética y funcionalmente diferentes. Esa distinción justificó por décadas que la ejecución del guitarrón chileno, por ejemplo, fuera recelosamente guardada para los varones. Ese proceso, no sin dificultades, está actualmente en serio cuestionamiento.

“Repositorios vivientes de un tesoro antiguo”: Las huellas afectivas en la elaboración de un discurso legítimo sobre la tradición (Revista Folklore 1961-1983)

Julia Parodi

En un marco de producción discursiva tan fértil como el campo del folklore en la Argentina de los años 60, analizaremos el caso del discurso de la Revista *Folklore* (1961-1981) como instancia de consagración de los distintos agentes (artistas, periodistas, investigadores, productores, etc.) que se encontraban en la disputa por mejorar o mantener su posición en el campo. Se trata de una de las revistas especializadas en este género de la música popular de mayor tirada durante el auge del *boom folklórico*, caracterizado por la irrupción de nuevos agentes, prácticas y paradigmas. Si la música popular y la elaboración de narrativas identitarias por parte de sujetos sociales pueden considerarse como fenómenos imbricados, esto cobra especial importancia en un campo históricamente atravesado por tensiones constitutivas para elaborar una definición “legítima” del “ser nacional”. Partiendo de un enfoque socio discursivo que busca poner en relación al lugar desde el que habla el agente social de los discursos con las huellas que dejan en el enunciado las condiciones de producción, para este trabajo tomaremos una selección de artículos firmados por *folklorólogos*, considerados especialistas desde un enfoque tradicionalista del folklore, y pondremos especial atención a la aparición –u omisión deliberada– de las huellas discursivas que remiten al nivel pasional en ellos, enmarcando el presente trabajo en los estudios discursivos del giro afectivo. Con herramientas de la semiótica y del análisis del discurso como las categorías clásicas de *ethos* y *pathos*, la construcción del enunciador y del enunciatario, la posición del enunciador en relación al saber como capital específico, la oposición entre pasión/razón, la retórica de la pérdida, entre otros abordajes metodológicos; nos proponemos describir el tipo de estrategia discursiva que explicaría la inclusión de estas voces en el discurso de la revista *Folklore*. La hipótesis es que se trata de una estrategia de legitimación del propio lugar como instancia de consagración y definición de los criterios de consagración del campo asentado sobre el manejo del capital simbólico dominante en el campo del folklore argentino en los años 60.

Sesión II: Género, cuerpo, performance

Malambo: narrativas performáticas de la historia. Articulaciones de sentido entre música, danza y memoria

Gimena Pacheco

El Malambo es una danza folklórica que se practica en Argentina. Generalmente es considerada una danza individual, aunque existan actualmente grupos de Malambo. El carácter de la misma es inminentemente

de competencia y habilidad. Tradicionalmente ha sido una danza masculina, aunque también es ejecutada por mujeres. Por lo menos, estas definiciones y características del malambo son las que priman en los discursos del común denominador en este ámbito y en la bibliografía que hay sobre danzas folklóricas (Amor Muñoz, s/d; Aretz, 2008 [1952]; Aricó, 1999; Assunçao, 1968; Furt, 1927; Lojo Vidal, 1972; Pérez, 2009; Piorno, 1951; Vega, [1952]1986; Ventura Lynch, 1883). Ante estas definiciones, las primeras preguntas que me surgieron fueron: ¿por qué no hay mención del malambo en tanto música y es continuamente categorizado sólo como danza? ¿qué sucede con la música que entrega el bailarín con sus pies? La presente propuesta invita a reflexionar en torno a la dimensión sonoro-corporal del malambo y a cómo se fueron construyendo a lo largo del tiempo ciertas representaciones del malambo, mediante prácticas discursivas hegemónicas, que fueron constantemente acentuando ciertos elementos (como el aspecto físico del malambo), por sobre otros (como lo sonoro y narrativo).

Reconstruir las representaciones de larga duración sobre el malambo implica considerar los procesos históricos de su formación como disciplina danzaria y su inserción en el campo del folklore. Las relaciones que se tienden entre folklore y malambo estructuran los mecanismos de legitimación de este último, a la vez que funcionan como un *campo de posibles* (Díaz, 2010) del cual surgen símbolos y significaciones que calarán hondo en las producciones de malambo y en las representaciones que pervivirán en el imaginario social permitiendo la perduración de determinados conceptos y representaciones étnico-raciales asociados a una nación pretendidamente del “*no-color*” (Briones, 2002). Conceptos como “gaucho” y “criollo”, teñirán notoriamente las performances de malambo.

No obstante, al examinar la dimensión sonoro-corporal de las prácticas de malambo emergen ciertos elementos –como los modos en que se utilizan las células rítmicas que crean los bailarines con sus pies, algunos métodos de transmisión y aprendizaje de mudanzas y zapateos, como las onomatopeyas, o algunas formas de interpretar ciertos “sucesos históricos” que recuperan en sus relatos coreográficos– que nos permiten cuestionar las categorías de sentido asociadas tradicionalmente al malambo.

En virtud de lo dicho, este trabajo tiene como objetivo atender a la producción sonoro-corporal de las performances de malambo y la relación que esta guarda con el aspecto sonoro-narrativo del malambo, a partir de las observaciones participantes realizadas en clases, prácticas y certámenes de malambo y entrevistas realizadas a diversos malambistas.

Las performances de malambo son aquí entendidas como *narrativas performáticas* en las cuales el cuerpo se vuelve productor de un relato sonoro-corporal. Estas narrativas, materializadas en el sonido y movimiento corporizado y temporalmente situado, forman parte de una misma expresión indisoluble música-danza; desde la cual los sujetos articulan su(s) identidad(es), las memorias colectivas significativas y los sentidos en los cuales históricamente ha estado implicado el malambo, para poder no sólo transmitir su visión del mundo sino para, simultáneamente, gestionar su posición en la realidad y poder aproximarse a universos simbólicos diferentes a aquellos propuestos por las construcciones hegemónicas del Estado-Nación.

“Vengo a mostrarme y no puedo”. Usos artísticos del folclore musical Afrobahiano en el contexto bonaerense

Berenice Corti, Instituto de Investigación en Etnomusicología de la Ciudad de Buenos Aires

Como parte del Proyecto de Investigación en curso “Músicas del Atlántico Negro en Argentina. Brasil en Buenos Aires”, radicado en el Instituto de Investigación en Etnomusicología de esta ciudad, se presentará el análisis de dos casos de usos del folclore musical afrobahiano en la producción artística de la ciudad de La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires. Se trata de las piezas audiovisuales “Tornaguas” e “Ijexá”, de autoría de los colectivos *Sambuarí* y *Saci’s Project* respectivamente, que vinculan músicas, instrumentación y danzas tradicionales –*folclóricas*– con recursos artísticos propios y contemporáneos para la creación local. Ambos proyectos artísticos se presentan a sí mismos como de *mezcla* de elementos estéticos: en el primero, en tanto *Mistura* (en portugués en el original) de “lenguajes de matriz afro y músicas populares brasileñas, con elementos de Candomblé como toques, cantos y danzas de los orixás”; y en el segundo como “afro fusión contemporánea” “con la percusión como protagonista” e “influencias brasileñas de origen afro” combinadas con la sonoridad de la guitarra eléctrica y el recurso audiovisual.

Desde el punto de vista discursivo, las piezas a analizar presentan múltiples niveles de significación característicos del complejo sonoro-performático Danzas Afro/Ritmos de Candomblé, con sus particularidades específicas devenidas de la práctica en el contexto local (sonido-música, nivel gestual, narrativo, nivel de la sensibilidad) (Corti, 2019a). Se suma a esta complejidad la utilización en estos ejemplos del soporte audiovisual. También hay que destacar el reenvío a sentidos opacos para el público local, vinculados a aspectos estéticos y míticos del mundo religioso afrobahiano.

Estos usos artísticos resultan de interés además por otras razones: en primer lugar, por sus modos de inscripción en el marco de los históricos procesos de intercambio musical entre Brasil y Argentina, que aportan nuevos elementos para el análisis de la transculturación operante entre ambos países (Corti, 2019b). Por otro lado, su caracterización permite también acercarnos a lo que estos procesos de transculturación evidencian, tales como los modos específicos de secularización y reterritorialización en el que se inscriben prácticas artísticas inspiradas en contextos folclóricos y/o religiosos, o las tensiones emergentes relativas a clivajes de “raza” y nación (Corti, 2019a), entre éstas las concernientes a debates en torno a la denominada “apropiación cultural”.

(Trans) formando al folclore: El caso de Bartolina Xixa

Natalia Elisa Diaz

Bartolina Xixa es el personaje transformista creado por el jujeño Maximiliano Mamani. Bartolina tiene como fuente de inspiración a una heroína y comandante aymara que se rebeló contra el imperio español y fue asesinada en 1781 en La Paz, Bolivia.

Bartolina-Maxi con su gran pollera y sombrero bombín, no sólo discute con las femineidades exacerbadas, blancas y occidentalizadas propuestas por el mundo del drag, sino que a través de la danza pone en

tensión las narrativas identitarias producidas por las danzas folklóricas tradicionales: una identidad nacional blanca, heterosexual, sin atributos morenos, indígenas, ni rastro de diversidades sexuales.

Si bien la corriente expresiva-vivencial de las danzas construye una tradición selectiva que escenifica una etnicidad argentina diversa, de múltiples corporalidades y con modos de hacer género que exceden a los arquetipos del gaucho fuerte, firme y galante y la china sumisa y complaciente, no logra en la restauración de los guiones coreográficos que propone romper con un imaginario sexual binario ni con la heteronormatividad.

En el presente trabajo analizaremos un video performance realizado por Bartolina Xixa y Eli Portela denominado: “Ramita Seca: La colonialidad permanente” en base a una vidala también titulada Ramita Seca en la versión de Aldana Bello, Susy Shock, Mariana Baraj y Sarah Hebe. Con el objetivo de reflexionar en torno a los siguientes interrogantes ¿Qué narrativas identitarias habilita esta transformista en su performance? ¿Con qué imaginarios del folklore discute Bartolina Xixa? ¿Qué implica estar en un estado de colonialidad permanente?

Sesión III: Renovaciones, géneros, fusión

Folklore y Rock en la Argentina. Disputas, cruces y apropiaciones

Claudio Díaz, UNC, CIFYH, Fac. de Filosofía

Hace varios años venimos indagando distintas zonas de producción de música popular Argentina, entendiéndolas como *campos* específicos (Bourdieu, 2003). Si bien el concepto no resulta necesariamente aplicable a todas las formas de la música popular (González, 2001), es muy interesante para pensar el folklore, en la medida en que a lo largo del tiempo se fue afianzando como espacio de relaciones sociales y fue gestando un conjunto de reglas de producción en cuyo marco diversos agentes disputan por la legitimidad. En ese sentido, mirar el folklore como campo, es una toma de posición en el marco de los nuevos debates en torno a su definición (Dupey, 2018) que permite pensar un espacio significativo de producción discursiva, generador de una serie de identidades narrativas (Ricoeur, 1996, Hall, 2003) que han marcado subjetividades de varias generaciones. Ocurre que en el largo proceso de construcción del Estado-Nación, la institución de un núcleo de significaciones imaginarias (Castoriadis, 1994) que articularan las identidades diversas alrededor de una “idea nacional” tuvo una importancia decisiva. La escuela pública, la institucionalización de las literaturas nacionales, las tareas de rescate de los folklorólogos y una profusa actividad ensayística entre fines del siglo XIX y principios del XX, han sido factores centrales en ese proceso. Y a partir del desarrollo de la industria discográfica y la radio, la aparición de los espectáculos “folklóricos” de danzas y canciones quedó anclada profundamente en ese imaginario “nacional”. Sin embargo, ese imaginario nunca ha sido del todo consistente (por definición no puede serlo) y permanentemente ha sido desafiado y resistido de diferentes maneras.

Por otra parte, el rock argentino también ha llegado a constituir un campo de producción discursiva relativamente autónomo (Alabarces, 1994; Díaz, 2005; Pujol 2007) con una particularidad sumamente

interesante. Muy resistido en los 60 por los cultores del tango y el folklore, que lo acusaban de “extranjero”, en su proceso de legitimación terminó por adquirir el calificativo de “Nacional”, y se convirtió en un movimiento a través del cual muchos jóvenes entraron en la disputa simbólica del imaginario de nación.

El propósito de esta ponencia es explorar los cruces y acercamientos entre esos dos campos justamente porque en ambos, aunque de manera diversa, la lucha por la apropiación simbólica de los sentidos vinculados al imaginario de la nación ha tenido un carácter constitutivo. Esos cruces, que estuvieron presentes desde los comienzos del rock en la Argentina, se hicieron muy significativos en tiempos de la recuperación de la democracia y no han hecho más que profundizarse desde los 90 hasta la actualidad, dando lugar a una compleja transformación de sonoridades y repertorios e interpelando a nuevos públicos. De hecho, el análisis de estas relaciones es imprescindible para comprender buena parte de la música popular hecha hoy en la Argentina, que desborda ampliamente las fronteras de los géneros.

Para abordar los cruces entre estos dos campos proponemos historizar sus relaciones, indagar sobre las condiciones sociales que las hicieron posibles y explorar brevemente algunos tópicos discursivos que emergen de la influencia mutua.

JoropoNovo: Análisis de su gestación y logros por Ozono Jazz, como nuevo género de fusión entre la música folclórica y popular de Venezuela.

Emilio Mendoza

La música tradicional de Venezuela se constituye de múltiples variantes de acuerdo a sus ingredientes culturales y al grado de su mestizaje de proveniencia indígena, africana, europea, u otras culturas menores, así como por los diferentes ámbitos geográficos y climáticos del país en donde existen, desde selva, llanos, montañas, costas, ríos, carreteras y urbes. No obstante, un género proveniente de los Llanos principalmente, el joropo, se ha reconocido como el “Baile Nacional” por encontrarse distribuido en muchas zonas del país con sus variantes particulares, además por su vigencia como manifestación viva todo el año sin adherencia al calendario cristiano y, principalmente, por su música consolidada de cuerdas y par de maracas, junto al baile y la poesía cantada. Las cuerdas las conforman el arpa (nylon o metal), junto al cuatro, bajo eléctrico o contrabajo y las diferentes bandolas en sustitución del arpa. Cada zona tiene su configuración de instrumentos, formas, tempo, entre otras variables adicionales. No obstante, el joropo tiene como sello indeleble su ritmo dentro de los compases 6/8 + 3/4 simultáneos, el pulso dual “dos contra tres”. Curiosamente el joropo en Venezuela vive dentro de la música tradicional, siendo en sí el gran emblema musical de nuestros signos patrios, y pertenece al mismo tiempo a todo un mundo activo y productivo de la industria musical mediática. Existe en ambos campos con alto desempeño, sin problemas. A pesar de su madurez como mundo musical interno, la industria popular aún no ha concretado el joropo para exportación –ojo, ni ningún otro género– que sea espejo del país entero a oídos internacionales. ¿Podría ser el joropo?

La ponencia analiza los aportes hasta la fecha del joropo hacia una expresión de identidad, incluyendo aportes antecedentes en México y Cuba, así como las tentativas históricas de crear un género que se desarrolle hacia la separación de su lazo tradicional creando así, un género nuevo. Al llevar sus componentes a un producto de nivel profesional y, obviamente, contar con innovación musical en la composición y una fuerte inversión en productos, promoción y medios, se puede conformar un género que ya se encuentra en su gestación con el nombre de “joroponovo”.

El grupo Ozono Jazz ha llevado a cabo un desarrollo consciente e intencional con diferentes aspectos musicales del joropo venezolano para crear este género para exportación. Existe en sus ejecuciones en vivo dentro de su actividad como grupo musical, así como en su material grabado, especialmente en su tercer disco *Guarapiche Blues* (ArteMus, 2019). Con éste, se presenta la formulación del nuevo género a través de sus piezas. La ponencia presenta un análisis de la innovación y sofisticación compositiva en sus aspectos instrumentales, técnicos, formales y rítmicos, enmarcado dentro de un proceso de apropiación, modalidad fusión, entre elementos de la cultura tradicional y la industria musical urbana, y, al mismo tiempo, de la simbología empleada para mantener la representación cultural en suficiente dosis, así como el análisis musical de las piezas más representativas de la producción lograda dentro de este naciente ámbito de expresión.

Con todo sino pa qué: música, baile y resistencia en la revuelta social chilena, el caso de Plata ta tá de Mon Laferte (2019)

Christian Spencer, CIAH-Universidad Mayor

El 18 de octubre de 2019 se inició en Chile la protesta social más grande de los últimos 50 años. Su origen radicó en el contraste experimentado entre el progreso material del país, observable en indicadores macroeconómicos y sociales, y el deterioro sostenido de la calidad de vida de la población, invisible en las estadísticas pero visible en la baja cobertura y calidad de los servicios de salud y educación, la privatización del sistema de pensiones, el costo de los servicios básicos (agua, luz), la persistente segregación urbana y la incapacidad del Estado para establecer un sueldo mínimo superior a la línea de la pobreza.

En medio de este proceso las artes jugaron y siguen jugando un rol fundamental, en particular la música. Desde el inicio de la crisis más de 60 canciones fueron creadas para homenajear el valor del pueblo para enfrentar la injusticia, sin contar los cientos de versiones, reversiones y reciclajes de videos políticos. En medio de la protesta, la artista chileno-mexicana Mon Laferte lanzó el 14 de noviembre de 2019 su video clip *Plata ta tá*, que en menos de una semana alcanzó los 5 millones de visitas. El video fue viralizado y su música reproducida en diversas actividades y performances a lo largo del país, sirviendo de sonido para la resistencia. Asimismo, su figura fue utilizada como símbolo en las calles y paredes de la ciudad y, en menor medida, como fuente de inspiración para el movimiento feminista, esto último provocado no sólo por su aparición en la XX ceremonia de los Latin Grammy, donde fue ganadora en la categoría “Mejor Álbum Alternativo” por *Norma* (2018), sino también por su inclinación hacia el movimiento social en el

Festival de Viña (Chile, Febrero, 2020) y la justicia para las mujeres asesinadas en México, en el Festival “Tiempo de Mujeres” (México, marzo, 2020).

La presente ponencia analiza el caso del reggaetón-cumbia *Plata ta tá* a la luz de la revuelta social chilena iniciada el 18 de octubre de 2019. Por medio del concepto de *prácticas folklóricas* entendida como “actividades connotativas que definen experiencias culturales y proveen marcos especiales para lidiar con los conflictos, paradojas, alegrías y ansiedades de la gente en sus ambientes sociales, políticos y materiales” (Bronner 2019: ix), abordo el modo en que esta obra ha servido para criticar el gobierno de Sebastián Piñera, convertirse en símbolo visual del movimiento e integrar elementos performativos a la protesta social. El argumento principal de mi trabajo es que *Plata ta tá* es parte de una nueva forma de canción protesta globalizada que incluye elementos bailables, signos contingentes y elementos musicales considerados “latinoamericanos” que buscan enviar un mensaje de resistencia transnacional. Mi presentación concluye explicando algunas de las maneras contemporáneas en que la canción protesta puede desarrollarse en medio de las crisis políticas y oleadas de corrupción que el continente.

Disputas por la identidad musical cordobesa entre el folklore y el cuarteto

Silvina Argüello, UNC, CePIA, Fac. de Artes

La idea de una nación argentina –es decir, de un pueblo que se reconoce a través de sus tradiciones y que instaure determinados bienes simbólicos– se fue perfilando de manera simultánea con los procesos de organización del Estado. Éste no se consolidó sino hasta la segunda mitad del siglo XIX. Desde fines del siglo XIX y comienzos del XX, el poder político y los intelectuales de la época advirtieron que la inmigración europea, las nuevas condiciones de vida que imponía el progreso y la irrupción de otras músicas populares foráneas dificultaban la construcción de una identidad nacional. De allí la necesidad de recuperar, conservar e idealizar el pasado inmediato; estas acciones lograron consolidar el campo del folclore musical argentino al promediar el siglo XX.

En la ciudad de Córdoba, Argentina, el 4 de junio de 1943, debutó el Cuarteto característico Leo 6 interpretando una música muy “pegadiza” destinada especialmente al baile y a las fiestas con un modo de acompañamiento en el piano que se constituyó en el sello característico de un estilo y de un género: el cuarteto cordobés. Esta música rápidamente logró que amplios sectores populares se apropiaran de ella y la consideraran distintiva de la música cordobesa.

A partir de la década de 1960 y con la realización del Festival Nacional de Folklore de Cosquín, Córdoba, la ciudad capital de la provincia y su zona de influencia, se erigió en el gran escenario de la música folclórica a pesar de no contar con una música tradicional y criolla que la identificara, como sucedía con otras regiones y provincias del país. Durante esa década, Córdoba debió construir una identidad folclórica “de derecho” que pudiera competir con aquella otra identidad musical –la del cuarteto cordobés– que venía imponiéndose “de hecho”. A partir de los aportes de los estudios que se inscriben dentro de la sociología del discurso, en este trabajo entiendo a “la canción” como un discurso identitario que interpela con gran fuerza a las subjetividades y resulta eficiente para la construcción de identidades tanto concretas como

imaginadas, individuales y colectivas. En este trabajo muestro en qué términos se manifestó la tensión entre los mencionados campos de la música popular cordobesa entre las décadas del 50 y del 90 y expongo algunas de las posibles causas de dichas disputas. Asimismo, planteo la hipótesis de que la preponderancia que fue adquiriendo el cuarteto cordobés por sobre el folclore de la ciudad está ligada a que la identidad construida desde el campo del folclore se caracterizó por una concepción esencialista de las identidades nacionales, en cambio, el cuarteto apeló a temas, problemas y gustos contemporáneos de los artistas y consumidores locales.

Sesión IV: Discos, industria, objetos

Innovación y tradición en el folclore argentino. El primer disco de Raúl Carnota

Diego Madoery, Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

La tradición es uno de sus valores fundamentales en el conjunto de géneros que constituyen los folclores (nacionales/regionales) por lo que los músicos que han desarrollado modificaciones en sus rasgos muestran un fuerte posicionamiento frente a los marcos constreñidos e inalterables que parece establecer este valor 'esencial'. La historia del folclore musical argentino apenas comienza a ser estudiada (Madoery, 2017) y como en otras historias, la tensión entre tradición e innovación es uno de sus ejes.

En la década de 1960 algunos artistas comenzaron a desarrollar un conjunto de renovaciones que abrieron el camino para una escena diversificada (Guerrero, 2014, 2016, 2018). Dos décadas más tarde una nueva generación de músicos retomaba esta línea marcada por la música de Eduardo Lagos y el Chango Farías Gómez, entre muchos otros, con otras características en sus innovaciones.

A comienzos de los 80, un músico nacido en la ciudad de Buenos Aires se presentaba en pequeños locales en formato de trío: guitarra/voz, percusión y piano. Raúl Carnota (1947-2014) junto al percusionista Rodolfo Sánchez y el pianista Eduardo Spinassi comenzaban a forjar su identidad renovadora en la escena. A partir de 1981 se sumó quien fuera la mujer de Carnota por aquellos años, la cantante Suna Rocha. El particular estilo en la interpretación de la agrupación y de las composiciones de Carnota incorporó al folclore a una buena cantidad de jóvenes algo desencantados del tradicionalismo de la escena principal (agrupaciones salteñas o santigueñas) que llevaban años de trayectoria luego del boom de la década de 1960 sin demasiadas renovaciones. En 1983 lanzan su primer disco (*Suna Rocha/Raúl Carnota*), el mismo año en el que Mercedes Sosa edita *Como un pájaro libre* con dos piezas de Carnota: "Grito santiagueño" y "Salamanqueando pa' mi" (también registradas en el disco del dúo). Además de grabar con la cantante, que iniciaba su regreso a la Argentina de la dictadura, participaron de la masiva presentación del disco *Como un pájaro libre* en el estadio del club Ferrocarril Oeste y así fue como rápidamente ambos músicos pasaron de tocar en pequeños escenarios a integrar la camada emergente del folclore profesional.

En esta ponencia analizo el disco *Suna Rocha/Raúl Carnota*, particularmente algunas de las composiciones y arreglos del músico, cantante y guitarrista, haciendo énfasis en su figura como innovador

en el folclore argentino. De este modo, intento mostrar dos tipos de innovaciones: las que proponen modificaciones al interior del lenguaje musical del género (“Cuando muere el angelito”, “Gatito e’ las penas”) y las que surgen de la inclusión de rasgos musicales de otros géneros (“Grito santiagueño”). Tanto la noción de ‘cambio estilístico’ propuesta por Leonard Meyer (2000), en el que propone a la inconsistencia de las estrategias con los valores ideológico-estéticos de la cultura como el motor del cambio, así como el concepto de ‘presión comunicativa’ de David Temperley (2004), que aborda el cambio estilístico desde la tensión en la comunicación entre público y artistas, son operativas para comprender estas innovaciones.

Influencia del folclore en la creación de beats a partir de samples en el trap chileno. Dos casos de estudio: “My Blood” (Polimá Westcoast feat. Pablo Chill-E) y “These Weones” (Pablo Chill-E)

Gabriel Rammsy

Para esta investigación se hablará de cómo el folclore (Blank & Glenn, 2013), específicamente la música de proyección folclórica (González, Ohlsen, Rolle, 2009; Guerrero, 2014, 2015 y 2016), ha influenciado y sido utilizada por los *beat makers* por medio de *samples* (Woodside, 2008 y 2016; Rodríguez Vega, 2019) en dos ejemplos de canciones de trap chilenas, éstas son: “My Blood” de Polimá Westcoast junto a Pablo Chill-E y “These Weones” del mismo Chill-E. Ambas pistas compuestas por el beat maker Xander y trabajadas junto al productor musical El Ambidieztro. El sample de “My Blood” fue tomado de la introducción de zampoñas de la canción “Sal y agua” del grupo de cumbia andina mexicana Los Llayras y el sample de “These Weones” del interludio instrumental de guitarra del bolero “Para siempre” del cantante Vicente Fernández, también mexicano.

La fragmentación de la música en un sample y su reutilización para la creación de nueva música se remonta a los orígenes del hip-hop en el Bronx y Harlem (Nueva York) durante la década de 1970, donde los DJs iban creando bases para los MCs -raperos o cantantes de rap- en sus tornamesas intercalando música en dos vinilos idénticos que poseían la misma canción –pista o track–, creando un efecto de *loop* (Woodside, 2008 y 2016; Rodríguez Vega, 2019) –repetición de una sección o extracto de la canción– que generalmente era de carácter instrumental. Sin embargo, en ciertos casos podían poseer alguna voz o coros pero que al estar loopeados no le quitaban protagonismo a las rimas compuestas o improvisadas por el rapero.

En este trabajo hablaremos del uso del sample como idea de fragmentación de la música de proyección folclórica en el trap chileno y cómo conviven los conceptos de tradición y modernidad (Blank & Glenn, 2013) en ella. Ideas que en los orígenes de los estudios sobre folclore e investigación musicológica fueron vistas en oposición pero que a pesar de ello conviven en la nueva música urbana. Género de carácter masivo y comercial que ha atraído en la actualidad a grandes multitudes posicionando implícitamente a la música de proyección folclórica, que data de 1950 (Guerrero, 2016), en los beats del trap y música urbana actual como dancehall, reguetón y dembow. Asimismo, en esta práctica musical posmoderna se denota la apropiación cultural o reapropiación de músicas foráneas por otra cultura generando hibridismo (Farias,

2011) –trap y música de proyección folklórica–, adquiriendo en este encuentro marcas locales – latinoamericanas– por medio de un proceso de resignificación (Citro y Cerletti, 2006), creando nuevos productos musicales, en este caso en particular trap con beats de música de proyección folclórica.

El Vino y la Música Trabajando Juntos: La Transformación de Mendoza del Espacio al Lugar

Sara Lahasky

En este ensayo se considera los vínculos entre la industria del enoturismo y el campo de la música de proyección folklórica en Mendoza. Debido al hecho que la provincia de Mendoza es la más grande productora de vino en Argentina, expongo que la industria del turismo y los esfuerzos locales de transformar un espacio a un lugar pueden incluir estilos de música folklórica como otra forma de sostenibilidad musical. El vino y la música de proyección folklórica en la región tienen una relación muy importante. Las labores de cosechar las uvas y elaborar el vino suelen estar presentes en las letras de la música cuyana, y los residentes locales tienen ciertas costumbres asociadas con el vino, por ejemplo, el brindis del músico a los presentes en las letras de una tonada cuyana. Estos músicos también suelen ser contratados por bodegas para variados eventos con respecto al vino. Por último, el evento turístico y espectáculo cultural más importante de Mendoza es la Vendimia, que se celebra en cada distrito y municipalidad de la provincia entre los meses de enero a marzo, culminando con la celebración provincial conocida como “La Fiesta de la Vendimia” en los primeros días del marzo. Siguiendo la noción de Tuan de convertir un espacio a un lugar (1977), uso una perspectiva geográfica humanista para sostener que la producción de la música de proyección folklórica y la elaboración del vino crean un sentido de pertenencia e identidad tanto para residentes locales como turistas por igual.

Mientras varios autores académicos han escrito sobre los esfuerzos del crear una identidad del lugar con la música de proyección folklórica (Sánchez 2004, 2013, 2016; García 2009; Bosquet 2013; Díaz 2009, 2016; Portorrico 2015; Vila 1991; Karush 2016; Kaliman 2016; Chamosa 2010) y también sobre la música en los festivales vendimiales (Pacheco 2004, 2013; Lacoste 2006; Sevilla y Sevilla 2017), hay muy pocos escritos que hablen sobre los vínculos entre estos dos focos. Este estudio aborda la labor musical y ‘extra-musical’ de los músicos de proyección folklórica como un importante componente del enoturismo en Mendoza. Utilizo datos etnográficos que recopilé en Mendoza entre los años 2017 y 2020 para dar a conocer el rol entre la industria del vino y la música de proyección folklórica como aporte a la construcción de una identidad regional cuyana. Por observación participante, entrevistas, y asistencia a varias bodegas y espectáculos vendimiales, presento estudios de caso de los vínculos entre el enoturismo y música de proyección folklórica para desarrollar una perspectiva más amplia de cómo los dos se apoyan mutuamente en los esfuerzos de transformar un espacio a un lugar.

Sesión V: Identidades y espacios

Nostalgia, espacio y folklore musical latinoamericano

Andreia Dos Santos Menezes

La palabra nostalgia fue acuñada por el médico suizo Johannes Hofer en 1688 para definir el estado de ánimo triste que tenían los expatriados que radicaba en el deseo de regresar a la patria. Hofer lo consideraba una enfermedad epidémica, siendo las canciones natales uno de sus principales desencadenantes (Boym, 2001). La nostalgia también ocupa un lugar importante en la sociedad europea del siglo XIX por ser un tema central del Romanticismo nacionalista. Durante ese período, se implementaron políticas gubernamentales de culto a las expresiones del llamado folklore con el fin de inventar tradiciones que apoyasen la idea de identidad nacional entre los miembros de los países nacientes (Hobsbawm, 1997). Según Connell y Gibson (2003), en ese siglo la noción de autenticidad es central cuando se trata de música, ya que ser auténtico significaba ser parte de la tradición de un lugar específico, visto como diferente de todos los demás. Así, ese concepto de autenticidad se construye por el vínculo entre la música y el espacio que, a su vez, se asocia con la nostalgia “relacionada al anhelo de la gloria pasada, la juventud perdida y la reivindicación de estilos musicales que evitasen las influencias ‘corruptoras’ de la sociedad y economía contemporáneas” (Connell; Gibson, op. cit., p. 19). Los autores señalan que esos temas no se limitan al siglo XIX, sino que se extienden hasta nuestros días, dando como ejemplo el resurgimiento de géneros musicales relacionados con el universo rural, como el *folk* y el *country*. También señalan que las letras de esos géneros se basan en la tensión entre lo rural y lo urbano, presentando generalmente a un protagonista ubicado en la ciudad, lejos de su lugar de origen descrito como verde y acogedor. Sin embargo, la vuelta a la casa se suele instaurar como inaccesible, pues la ida a la ciudad le corrompe al protagonista.

¿Pero la expresión de la nostalgia y la descripción del lugar de origen aparecen esa misma manera en todos los géneros musicales asociados con el folklore musical?

Para contestar a esa pregunta, esta comunicación propone hacer un análisis comparativo de dos campos (Bourdieu, 2003) del folklore musical latinoamericano: el folklore argentino y el forró brasileño. Con este fin, se seleccionaron letras en las que se expresan la nostalgia por el lugar de origen, compuestas entre los años 1940 y 1950. Se eligió este período, en primer lugar, por ser cuando los géneros que componen esos campos se destacan en las industrias fonográfica y radiofónica de sus países natales (Díaz, 1997; Severiano & Melo, 1997) en segundo, porque se encuentran semejanzas en los contextos sociohistóricos de Brasil y Argentina, tales como estar bajo gobiernos populistas y experimentando olas migratorias venidas desde su interior hacia las grandes ciudades (Fausto; Devoto, 2004).

En resumen, por medio del análisis de las letras seleccionadas en su linealidad, se observará en qué medida la expresión de la nostalgia por el lugar de origen y la descripción de este espacio, en cada uno de los campos, se parecen y se particularizan. Para tanto, se utilizarán especialmente conceptos advenidos de los estudios discursivos –en particular los de locutor, alocutario, enunciador, enunciatario (Ducrot, 1977;

1984) y topografía (Maingueneau, 1988)—, igualmente de estudios de áreas como Historia, Musicología y Sociología.

Mestiçagem como utopia de nação: narrativas do samba em tempos de ditadura

Tânia Da Costa Garcia, Unesp-Franca

Em 1928, em *Ensaio sobre a música brasileira*, as teorizações Mário de Andrade sobre a construção da moderna música erudita nacional colocavam “o uso sistemático da música folclórica como condição *sine qua non* para o ingresso do artista na república musical”. A “essência do povo brasileiro”, a cultura autóctone, para o autor, encontrava-se intacta no mundo rural, desprezando as manifestações urbanas. Ali estariam elementos da síntese das três raças formadoras do caráter nacional. Construção cara a grande maioria dos países latino-americanos que entendiam o folclore como expressão da fusão cultural entre grupos étnicos formadores da nacionalidade. Paralelamente, o samba carioca despontava como “coisa nossa”, reivindicado pelos meios de comunicação de massa como representação legítima de um Brasil mestiço. Nos anos de 1950 se estruturava, a partir da Revista da Música Popular, um projeto de monumentalização de artistas e repertórios com vistas a canonizar o samba carioca dos anos de 1930 como representação da autêntica música popular brasileira, numa reação clara a mundialização da cultura do pós Segunda Grande Guerra. O ponto de partida era justamente o discurso folclorista, mais especificamente as proposições de Mário de Andrade apropriadas de forma muito particular pelos “militantes da tradição”. Posteriormente, nos anos de 1980, durante o regime militar, com a criação da Fundação Nacional de Arte pela política cultural do regime, um grupo formado por agitadores culturais e críticos da música popular, na sua grande maioria jornalistas da grande imprensa, criou o concurso de monografias com vistas a patrimonialização de artistas e repertórios do que entendiam ser a “representação necessária” da música popular brasileira. A partir de uma das monografias premiadas *Candeia. Luz da inspiração*, da autoria de João Baptista M. Vargens, esta comunicação objetiva analisar as tensões narrativas em torno do discurso de folclorização do samba –que elege o carnaval e as escolas de sambas cariocas como representações consagradas de uma identidade mestiça de nação, alinhada a política cultural da ditadura. O sambista Candeia foi um dos idealizadores e fundadores da Escola de Samba Quilombo, numa reação às políticas públicas que, no decorrer de décadas, silenciaram a identidade negra em prol de um discurso homogeneizador. Para tanto, as reflexões de Stuart Hall, questionando a existência de uma identidade única e integral, a concebendo como algo em construção nunca acabado, ancorado na contingência, constitui o principal aporte desta abordagem. (Hall In Silva, 2014;106). Partilhamos com o autor que a identificação, “é um processo de articulação, uma suturação, uma sobredeterminação e não uma subsunção”, nunca havendo um ajuste completo. Neste sentido, “as identidades têm tanto a ver com a invenção das tradições, quanto com a própria tradição, a qual elas nos obrigam a ler não como uma incessante reiteração, mas como o mesmo que se transforma” (2014: 109).

De una familia a otra: el taller de lutería Paredes y el desarrollo de la familia instrumental de la bandola andina colombiana

Manuel Bernal Martínez, Universidad Distrital Francisco José de Caldas; y Anamaría Paredes García

En Colombia, desde la década de 1930, la conceptualización y acercamiento a lo popular estuvo y, de alguna manera, sigue estando dominada por la concepción folclórica. Esta mirada dio lugar a numerosas acepciones y clasificaciones en las que términos como `tradicional`, `típico` y `folclórico` fueron aplicados sin discriminación a prácticas diversas, vinculadas o no a la mediatización de la radio, de las industrias discográficas y de la partitura, y con muy diversos espacios de producción, circulación y consumo/apropiación. Para la bandola andina colombiana, tanto el instrumento como los formatos en que se desempeña, e incluso géneros y estilos compositivos e interpretativos, siguen siendo designados con estos términos por parte de diferentes comunidades musicales.

Desde mediados de la década de 1970, las prácticas con el instrumento tendieron hacia los festivales y concursos regionales y nacionales, hacia los conciertos especializados no masivos y hacia la grabación discográfica independiente. A finales de la década de 1980, en Bogotá y en ciertas experiencias particulares, se presentó una problemática en la construcción del instrumento, debida a un importante proceso de cambio: en este par de décadas se estaba en la etapa final de un proceso de desplazamiento simbólico en el que la música a la que se le asignaba un papel identitario dejó de ser la denominada música andina. Simultáneamente, venía presentándose una tendencia hacia el estudio académico del instrumento, con base en políticas estatales de apoyo a escuelas y casas de la cultura, pero especialmente debido al surgimiento y consolidación de un movimiento musical que buscaba romper ese molde folclórico. La irrupción de una manera `no tradicional` de abordar los repertorios y prácticas dio lugar a que las bandolas de construcción artesanal fueran quedándose atrás en relación con las exigencias creativas del momento. Tanto por iniciativa de algunos intérpretes como desde el taller de lutería de Alberto Paredes e hijos, se identificaron problemas de ergonomía, afinación, durabilidad y estabilidad constructiva, de relaciones estructurales y de manufactura. Esto dio lugar a procesos colaborativos de investigación no formal, documentación y experimentación, para proponer soluciones al intérprete, lo que en términos de la lutería implicó la implementación de herramientas y maquinaria especializadas, la experimentación con maderas y sus diversas combinaciones, el desarrollo de procesos de construcción particulares, la experimentación con tipos de encordados y clavijeros, entre otros muchos aspectos.

Durante la década de 1990 se desarrolló en el taller Paredes un modelo de bandola soprano (estándar) de altas especificaciones, diseñada para un nuevo escenario: el del bandolista profesional. A partir de ello, se consolidó la idea de desarrollar la familia del instrumento que, si bien tenía antecedentes, es en el comienzo de este siglo que da lugar a la producción de modelos funcionales de bandolas alto, bajo y contrabajo vinculados a proyectos artísticos de cuarteto y orquesta de bandolas, entre otros.

Esta ponencia recoge diferentes tipos de fuentes documentales que ilustran el recorrido desde ese momento coyuntural hasta las propuestas actuales, pasando por los desarrollos y mejoras que se fueron logrando a lo largo de este tiempo.

Sesión VI: Biografías, religión y festividades

Vidas paralelas en una encrucijada: los destinos tucumanos de Mercedes Sosa y Palito Ortega

Pablo Alabarces, Universidad de Buenos Aires

En su excelente *Breve historia del folklore argentino*, Oscar Chamosa desliza un dato sugerente: que Ramón “Palito” Ortega, el cantante “pop” más exitoso de la historia argentina, nació muy poco tiempo después (menos de seis años, en 1941) y a poca distancia (35 kilómetros) del lugar donde nació, en 1935, Mercedes Sosa, una de las más importantes cantantes populares latinoamericanas –y sin duda, las más importante de la historia del folklore argentino. Las coincidencias que señala Chamosa se acumulan: ambos hicieron periplos por Mendoza, en el Oeste argentino, trabajando como músicos populares – Mercedes Sosa se casó allí y tuvo un hijo. Pero además ambos graban simultáneamente en los estudios porteños de RCA Víctor en 1962: Palito estaba grabando su lanzamiento al estrellato (su LP homónimo) mientras Mercedes grababa su disco debut, *La voz de la zafra*, un disco mediocre y sin mayor repercusión. El éxito de masas de Mercedes Sosa debió esperar a 1965, con *Canciones con fundamento*, ya para la Philips; para ese entonces, Palito vendía millones de discos y había revolucionado el mercado de la música pop, beat, joven o nuevaolera –aunque cada etiqueta permitiría una discusión. Incluso, en 1964 había grabado una canción de ambiente rural, “Changuito cañero” (en su disco de ese año, nuevamente titulado *Palito Ortega* por la imaginación discográfica), en ritmo de twist, como casi todo lo que hacía entonces; pero que muchos años más tarde sería develado –y ejecutado en vivo, junto al cantante folklórico Chaqueño Palavecino– como una zamba.

Este trabajo intenta avanzar en esa comparación. Chamosa señala, con astucia, que el destino de Palito, condenado al trabajo rural en el Ingenio azucarero Mercedes, donde trabajaba su padre, debió haberse vinculado al folklore, como imaginaban los propios patrones del Ingenio que habían financiado la investigación folklórica veinte años antes de su nacimiento. Sin embargo, al parecer fue la escucha radial de Elvis Presley en los finales de los años 50 la que lo llevó por otro sendero. No fue el caso de Mercedes Sosa (cuyo padre trabajaba en el Ingenio Guzmán), que escuchaba con devoción a los folkloristas Margarita Palacios y Antonio Tormo. No proponemos un ejercicio contrafáctico (¿qué hubiera ocurrido si hubiera ocurrido lo que no ocurrió?), sino explorar las divergencias, continuidades y debates entre los campos folklórico y “moderno” desde mediados de los años sesenta, que ambas figuras representan con holgura.

O folclore musical na obra e a trajetória de Nana Vasconcelos

Simone Dubeux Berardo Carneiro, PUC-RJ

Em entrevista concedida em 2010 para realização de pesquisa sobre sua obra e trajetória, o músico brasileiro percussionista Juvenal de Holanda Vasconcelos, conhecido como Naná Vasconcelos (nascido em Recife 1944 – e falecido em 2016), afirma que embora toda sua obra tivesse como ponto de partida o folclore e a tradição, ele não se considerava um músico folclórico. A partir dessa afirmação de Naná e

procuramos refletir sobre qual seria o conceito de folclore e ou tradição assumido, ou adotado, pelo músico nessa sua fala e como esse conceito se inseria na discussão realizada por Mendivil (2016, 58) sobre o uso do termo folclore na América Latina. A partir daí passamos a refletir sobre o papel do folclore e da tradição musical afro-brasileira na trajetória e também nas performances e obra de Naná. Nessa entrevista já citada o músico também comenta sobre a importância que teve em sua música a experiência quando criança acompanhando familiares em cultos das religiões afro-brasileiras. A primeira parte desse trabalho, portanto, discutirá sua trajetória levando em conta a importância que dá às suas raízes. Autodidata, Naná aprendeu a tocar praticamente todos os instrumentos de percussão, mas nunca aprendeu a ler e escrever partituras. Com menos de 20 anos participa do Movimento de Cultura Popular (MCP) em Recife, um movimento que se integrava a um conjunto de iniciativas em prol às chamadas “reformas de base” interrompidas com o golpe de estado de 1964. No MCP conhece artistas, intelectuais e tem contato com pesquisas da tradição popular. Na segunda metade da década de 1960, Naná sai de Pernambuco para o Rio de Janeiro e depois para o exterior. Nos anos que se seguiram produziu discos e CDs com vários músicos, entre eles, Milton Nascimento, Gato Barbieri, Egberto Gismonti, Don Cherry, Collin Walcott. Naná também trabalhou em trilhas de filmes. Especializado em berimbau (instrumento usado na capoeira), foi o responsável por sua introdução em orquestra sinfônica. Assim a análise da trajetória singular desse músico permite que se discutam as possíveis inter-relações entre expressões musicais da tradição popular com as dos conservatórios e da indústria fonográfica.

A segunda parte desse trabalho foca a presença do folclore na performance de Naná e em seus projetos sociais. Observa-se que o percussionista demonstra o seu entendimento dos ritmos através do corpo que fica muito evidente na sua relação com os batuqueiros do Maracatu em Pernambuco, grupo carnavalesco pernambucano que tem intensa relação com centros de candomblé. Essa performance também pode ser observada nas apresentações que resultaram de projetos sociais e educativos que desenvolveu com objetivo de ensinar música a crianças. Dois são os projetos que analisaremos aqui: o ABC musical para crianças e o projeto Língua Mãe. O primeiro foi realizado com alunos em vários estados do Brasil e Portugal e o segundo reuniu 120 crianças do Brasil, Angola e Portugal para celebrar os 50 anos de Brasília. Apresentações que finalizaram esses projetos foram registradas em CDs e estão disponíveis em *youtube* podendo assim ser analisadas.

El Diccionario Folklórico de Colombia de Harry C. Davidson: un estado del arte para la música y la danza en Colombia

Juan Gaviria

El objetivo de esta ponencia es dar a conocer los avances de un proceso de investigación enmarcado dentro la historia cultural acerca de una obra que ha sido referente por más de cuarenta años en el campo del estudio de la música y la danza folclórica colombiana. La obra publicada en 1970 por el Banco de la República de Colombia se titula *Diccionario folklórico de Colombia. Música, instrumentos y danzas*, su autor, Harry C. Davidson, es un colombiano del que poco se conoce, pero que dejó esta publicación que

se ha convertido como una de las principales fuentes secundarias de consulta al momento de emprender una investigación en relación con estas manifestaciones culturales.

Dentro de las líneas de investigación que se han establecido en el estudio de la música y la danza desde principios del siglo XX, esta obra se puede clasificar en la línea de la investigación folclórica, la cual tuvo su gran auge en las décadas comprendidas entre 1960 y 1980. Esta línea, según varios autores como Carlos Miñana, Sergio Ospina Romero y Carolina Santamaría Delgado, entre otros, se caracterizó por tener un fuerte sentimiento nacionalista, por generar un distanciamiento entre el contexto cultural y las prácticas musicales y dancísticas y tener como uno de sus intereses principales las biografías y anécdotas de los protagonistas de estas manifestaciones, en especial, de la música por tener una gran difusión a partir de las grabaciones comerciales.

Cabe mencionar que, si bien esta obra hace parte del boom de la corriente folclórica, su gran aporte es el número amplio de fuentes primarias que cita el autor, lo que lleva a que este diccionario sea realmente un estado del arte a 1970 de publicaciones que aluden a la música, los instrumentos y la danza en Colombia. En esta investigación se ha estado identificando cuál ha sido el aporte del Diccionario Folklórico de Colombia para el campo de la investigación de la danza y la música, adicional a esto, se ha está haciendo una descripción de la forma en que este se concibió revisando sus antecedentes y las publicaciones afines, tanto en Colombia como en Latinoamérica. Otro aspecto que se ha estado desarrollando es el análisis de su estructura y la consolidación de su bibliografía, dado que no cuenta con ella, el autor la va citando en el cuerpo de la obra.

Otro objetivo planteado dentro de la investigación y que se busca dar a conocer en esta ponencia está relacionado con el perfil de su autor, Harry C. Davidson, quien fue un colombiano que gran parte de su vida la dedicó a escribir esta obra y quien hizo parte de redes relacionadas con el estudio de estas manifestaciones culturales.

Contextos tradicionais e novos contextos de performancers. Grupos folclóricos da família Ferreira e o Festival do Folclore de Olimpia

Estevão Amaro dos Reis, Universidade Estadual de Campinas/Fapesp

A Festa de Congado de São Benedito da família Ferreira é realizada há quinze anos, na cidade de Olímpia (São Paulo). Natural de Lagoa da Prata (Minas Gerais), José Ferreira é o fundador e líder do Terno de Congada Chapéu de Fitas e do Moçambique Pé de Coroa Nossa Senhora do Rosário, grupos que pertencem ao Reinado do Rosário. O Reinado do Rosário é caracterizado pelas Festas do Rosário ou Festas de Congado, como são comumente chamadas. São festas de caráter religioso e têm sua origem na elaboração dos elementos de devoção a Nossa Senhora do Rosário, fornecidos pelo catolicismo de Portugal e reforçados pela Igreja católica no Brasil. Com a posse destes ingredientes os negros deram forma ao culto e à festa (LUCAS, 2002). As Festas do Rosário são realizadas em uma data específica e em honra aos chamados santos pretos (São Benedito e Santa Ifigênia) e a Nossa Senhora do Rosário.

Formados por capitão, bandeireiro, músicos dançadores, no que concerne a sua organização, os grupos da família Ferreira podem ser considerados associações o católico-populares voluntárias que atuam de forma autônoma (REILY, 2014). José Ferreira possui ainda uma Companhia de Reis –Estrela da Paz– e há mais de quarenta anos participa com os seus grupos do Festival do Folclore de Olímpia (FEFOL), o maior evento do gênero do país, realizado ininterruptamente desde 1965, e que reúne anualmente quase uma centena de grupos folclóricos de todas as regiões brasileiras.

No Brasil, o termo folclore está tão incorporado ao nosso dia a dia que já não causa mais estranhamento e nem sequer nos lembramos de que se trata de uma palavra estrangeira, uma palavra inventada a partir da fusão de outros dois vocábulos do inglês antigo. O termo folclore passou por inúmeras transformações no decorrer de sua história, desde o seu aparecimento em meados do século XIX, foi conceituado e (re) conceituado de acordo com os períodos históricos, os contextos sociais e os interesses políticos de cada época e, ainda hoje, o termo continua dinâmico e em constante transformação. O folclore já abrigou sob o seu “guarda-chuva” os mais variados temas relacionados ao universo das culturas populares, inclusive, em determinado momento, o folclore foi visto como equivalente a cultura popular. Para Bem-Amos (1971) os conceitos para defini-lo foram tantos e tão diversos, quanto às versões dos contos e lendas mais conhecidos.

Isto considerado, e tendo como suporte teórico os conceitos discutidos por Etienne Wenger (2012), Thomas Turino (Turino, 2008), Suzel Reily (2014) e Eric. Hobsbawm e Terence Ranger (1997), analisaremos neste trabalho a performance dos grupos da família Ferreira a partir de dois contextos distintos, o contexto tradicional de performance das Festa de Congado e o novo contexto de performance do Festival do Folclore de Olímpia.

Simposio 15: Feminismos en sintonía de lucha. La música en contextos de disputa por la igualdad de derechos económicos, profesionales y culturales de las mujeres.

Coordinadores: Mercedes Liska, Marusia Pola Mayorga, Tania Camacho Azozeifa y Simone Pereira de Sá

Sesión I: Experiencias de género en la formación musical

La formación musical desde la perspectiva de género

Paula Mesa, Facultad de Bellas Artes. Instituto de Historia del Arte Argentino Americano (UNLP)
Los estudios de género en la musicología latinoamericana han empezado a visibilizarse desde hace poco tiempo, pero están presentes en nuestros trabajos desde sus inicios. Aunque no nos refiramos a temáticas del campo de estudios musicológicos desde la perspectiva de género, ¿cómo podemos abordar el análisis

sobre la industria discográfica sin encontrar en nuestro camino la utilización de la mujer trabajadora de la cultura, como objeto? Si nos centramos en estudios sobre las danzas latinoamericanas observamos que los “roles pre-establecidos de hombre y mujer” apuntan a una hegemonía fuertemente patriarcal en el tango, en las denominadas danzas folclóricas tradicionales argentinas, en los caporales y en otras tantas prácticas artísticas relacionadas con “nuestras tradiciones” que nos imponen un ideario de mujer que “debe” ser “llevada”, que “debe” esperar pasivamente a que el hombre la seduzca, que “debe” utilizar ropa que visibilice su cuerpo tomado como objeto de “veneración del hombre”. Podemos ampliar las temáticas si incluimos el estudio de las mujeres instrumentistas y las pocas posibilidades que tienen cuando deben disputar espacios laborales en las agrupaciones musicales, como así también el rol de las mujeres compositoras, directoras de coros y orquestas, cantantes y educadoras. Según Soler Campos (2016) la historia de las mujeres se ha centrado, fundamentalmente, en hacer visible lo que se había ocultado durante años, dando voz a dicho silencio. Así también, ha sido de suma importancia la atención dada a las manifestaciones que la cultura patriarcal ignoró y no reconsideró. Tagg (1989), Viñuela Suárez (2003) entre otros han analizado el modo en que las músicas populares transmiten una idea de género y que esta idea de género está directamente relacionada con los modelos sociales existentes, fuertemente patriarcales: “la relación entre la música y su contexto socio-histórico es uno de los puntos clave del estudio de McClary, que deconstruye la idea tradicional que define a la música como un lenguaje universal, trascendental y autónomo, proponiendo en cambio la consideración de ésta como un discurso cultural que mantiene una relación de reciprocidad con el sistema social en el que se inscribe”. (Feminine Endings. Gender, Music and Sexuality de Susan McClary (1991), mencionado por Viñuela Suárez pag.1). En el presente trabajo realizó un análisis crítico de los trayectos formativos de las instrumentistas, compositoras, directoras de orquesta y educadoras de la Facultad de Bellas Artes, de la UNLP, a la luz de los conceptos que nos aportan los estudios musicológicos feministas. Asimismo, establezco algunas relaciones entre las carreras que se ofrecen y la elección que hacen las alumnas mujeres que las cursan, a partir de la formulación de algunas preguntas iniciales: ¿subsisten imaginarios acerca de carreras de música para mujeres y para varones? En dichas carreras, ¿existen roles establecidos para mujeres y para varones? ¿Se pueden establecer relaciones entre la matrícula de ingreso, la permanencia y el egreso de carreras, y el género del alumnado? Al abordar estas problemáticas observo que los procesos de sectarización de las mujeres que estudian las carreras mencionadas se replican en el espacio laboral. Considero necesario partiendo de este análisis, que discutamos y formulemos políticas educativas que fomenten la integración e inserción de las mujeres en los espacios laborales y de formación tradicionalmente ocupados por hombres.

La máscara de la educación musical: reflexión desde la etnografía-lucha de la mujer bogotana

Paula Andrea Castaño Gómez, Pontificia Universidad Javeriana

Josep Martí en su artículo “ser hombre o ser mujer a través de la música: una encuesta a jóvenes de Barcelona” plantea, como una de sus conclusiones, la siguiente afirmación: “*Algunos datos obtenidos en*

la encuesta como la mayor facilidad de estereotipación de los rasgos característicos femeninos sobre los masculinos, la “naturalidad” de las diferencias tal como es percibida por muchas encuestadas femeninas o la aceptación de la superioridad innata masculina en el ámbito musical por parte de algunas de ellas es elocuente... como detalle interesante de comentar por lo que a nuestra encuesta se refiere, es que son las mujeres quienes más se aferran a esta oposición a través de sus respuestas dadas” 1.. Un mundo influenciado, un mundo con historia de dominantes y de dominados, un mundo con estereotipos, un mundo con relaciones de poder; disfrazadas, sutiles, inventadas, reinventadas, acogidas, naturalizadas. El hombre y la mujer, lo bueno y lo malo, lo fuerte y lo débil, quien piensa y quien no, lo que perdura y lo que pasa desapercibido ¿Quién lo define así? ¿Quién lo cree así? ¿Quién consume esta idea de superioridad? ¿Qué afirmaciones surgen al respecto de las historias de algunas músicos y pedagogas bogotanas? ¿La educación musical es una puerta laborar para la mujer o un estereotipo adjudicado? Esta ponencia pretende esclarecer los pensamientos que surgen a raíz de estas preguntas desde las historias de mujeres músicos inmersas en el ámbito educativo-musical en la ciudad de Bogotá. Estamos todos cubiertos por una máscara: de hipocresía, ego, poder, dominación y estereotipos. En donde diariamente la mujer debe luchar más que el hombre por su posición y por sus logros (como músico, como docente, como jefe) , dentro del estatus quo al que toda sociedad “aspira” y cree natural. Interesante es ver como se camufla el sexismo aún latente en nuestra sociedad desde esa máscara creada sobre la categorización hacia lo que, en música, una mujer es capaz o no de hacer. Más mujeres pedagogas, que directoras; más mujeres cantantes que trombonistas; más mujeres violinistas que pianistas. Que tan equivocado está Josep Martí, no creo en lo absoluto que hoy en día la mujer siga defendiendo el sexismo dado en nuestra profesión. Cada vez hay más mujeres liderando procesos educativos, administrativos. Más mujeres enfrente, como promesa de cambios y luchas “feministas”. No creo que nos aferremos a esas ideas, sino que se nos imponen y se truncan los procesos pues: no somos escuchadas, ni determinadas; somos ignoradas y menospreciadas. Invisibilizadas. Somos el resultado de un proceso social, de un estatus quo determinado por un sistema de poder. La música, en cuanto medio de comunicación, contribuye también a la construcción social de la realidad. La música, pues, también tiene algo que ver con sexismo, etnicidad, clasismo, con profesiones por descarte, con burocracias y discriminación. Estamos, aún hoy en día, envueltos en un machismo palpante pero enmascarado en una función social que se nos ha impuesto, la educación musical.

“Nunca foi fácil”: mulheres DJs em cenas de música eletrônica no Brasil e Canadá

Beatriz Brandão Polivanov, Universidade Federal Fluminense/MiDiCom

Diversas cenas musicais são marcadas pela desigualdade entre gêneros, seja quanto ao menor número de mulheres contratadas como artistas em grandes eventos, como festivais de música, seja quanto à remuneração recebida por elas em comparação à dos homens. No caso de cenas de música eletrônica tal problema se desdobra em quatro: 1) o baixo número de mulheres DJs e produtoras musicais; 2) a dificuldade de se conseguir reconhecimento profissional em um meio no qual a figura feminina é

constantemente colocada à margem ou sexualizada; 3) a pouca literatura sobre o assunto e 4) as diferenças entre contextos do “Norte” e “Sul Global”. Tais percepções advêm da pesquisa de pós-doutoramento da proponente, realizada na Universidade de McGill, em Montreal, durante o ano de 2019. Tal pesquisa – que se estende por mais dois anos, através de projeto apoiado por edital universal do CNPq/Brasil – tem como objetivo macro investigar os modos através dos quais mulheres vão reivindicar seus lugares de fala e maior visibilidade e inserção social e mercadológica, nos contextos brasileiro e canadense de *música eletrônica de pista*, entendida como aquela que é “feita para dançar, tocada por DJs (...) e que deve funcionar dentro do ambiente das festas” (PEREIRA DE SÁ, 2003, p. 9). Argumenta-se que, enquanto há já uma literatura sobre questões envolvendo a presença e participação do gênero feminino em distintas cenas musicais, como as vinculadas ao rock, por exemplo (REYNOLDS; PRESS, 1996; GAAR, 2002; BAYTON, 2004; FRITH; MCROBBIE, 2005; RAHA, 2005) quase não são encontradas referências sobre seu envolvimento e atuação em cenas vinculadas à música eletrônica, principalmente quando se trata de sua atuação profissional no meio. Nesse sentido, destacam-se os trabalhos de Rodgest (2010), Farrugia (2012), Sucena Junior (2017), Assef (2017) e Blásquez e Rodríguez (2019) como parte de uma bibliografia incipiente que busca atentar, dentre outros aspectos, para as relações entre gênero e tecnologia; feminismos e atuação das mulheres nas cenas; performances das DJs e o apagamento delas em registros históricos. Este trabalho tem o objetivo de contribuir para tais reflexões, mas atentando para os seguintes aspectos ainda pouco explorados: a mediação da cultura digital e as diferenças entre Sul e Norte no processo de busca por visibilidade e igualdade. Busca-se, assim, trazer subsídios para responder às seguintes questões de pesquisa: Quais são os principais desafios enfrentados pelas DJs e produtoras musicais no contexto brasileiro e canadense? ¿Que tipos de ações têm surgido visando mitigá-los e quem está à frente deles? Em que medida se aproximam ou se afastam de um vínculo identitário com movimentos feministas? De que modos os sites de redes sociais mediam suas relações? Para tal, tem-se como base empírica entrevistas realizadas com brasileiras e canadenses e a observação participante de eventos – como festas e festivais – além de ambientes *online* – como páginas e perfis no Instagram e Facebook. Atentando para o crescimento de iniciativas, como a criação de coletivos que buscam maior equidade de gênero nessas cenas, o trabalho indica que: a) as relações Norte-Sul são mais construídas simbólicas do que geograficamente e que há mais demandas em comum do que diferenças; b) o vínculo ao(s) feminismo(s) não é expresso em alguns casos e c) o uso dos sites de redes sociais é visto como uma “presença compulsória”.

Sesión II: El trabajo desde las condiciones de género y sexualidad

Música, prostitución e higienismo en la Ciudad de México en el periodo posrevolucionario.

Liliana Toledo Guzmán, University of Arizona

En México, los primeros gobiernos posrevolucionarios encontraron en la dicotomía rural-urbano un discurso que legitimara el proyecto nacionalista. Las categorías de lo rural y de lo urbano se

fundamentaban en razones económicas y sociales, pero buena parte de los valores asociados a estos espacios se fundamentaban en una construcción ideológica, o en tradiciones inventadas, siguiendo a Hobsbawm. En el terreno de la cultura las representaciones de lo rural y lo urbano se expresaban desde la perspectiva no sólo académica, sino también médica. Los sancionadores de la autenticidad mexicana, como funcionarios, maestros, higienistas y trabajadoras sociales, veían en los espacios rurales el germen de la verdadera esencia nacional. En contraste, lo urbano, las grandes ciudades, como la propia capital del país, representaba la degradación de esa mexicanidad. En los años veinte, los intermediarios culturales se encargaron de coleccionar la llamada música tradicional, para lo cual elaboraron una serie de indicaciones en las que se excluía la música asociada a las urbes, como el jazz o la música que se tocaba cerca de las estaciones del ferrocarril. La ciudad se vinculaba automáticamente a los mundos prostibularios, a los bares, y a una noción distinta de feminidad, completamente opuesta a la de las zonas rurales. En tanto el modelo de mujer rural se difundía como ejemplo de esposa, madre y fundamento de la familia mexicana, el de la mujer citadina se representaba como la corrupción de la feminidad, la prostitución y la destrucción de los valores familiares. Estas representaciones binarias de la feminidad se encuentran fuertemente expresadas en la música de la época, como *Pecadora y Santa*, de Agustín Lara. En esta ponencia se explorará cómo el pensamiento de los higienistas contribuyó a construir una visión de la feminidad urbana asociándola a la propagación de enfermedades venéreas, y a espacios determinados como burdeles y bares y, por lo tanto, a músicas específicas. Se expondrán algunas de las ideas que sobre lo femenino se expresaron en la campaña contra la sífilis de 1926, en la Ciudad de México. Se reflexionará en torno a los medios propagandísticos que fueron utilizados para diseminar estas ideas y se analizará cómo las visiones de los higienistas, arropados bajo el discurso de la ciencia, buscaban regular y normar modos de convivencia entre hombres y mujeres.

Performances do envelhecimento feminino na música brasileira

Mariana Lins, Universidade Federal de Pernambuco

O processo de envelhecimento na indústria musical adquire questões e nuances bastante distintas, a depender de alguns fatores específicos como gênero, raça, classe e, atravessando todos eles, o gênero musical. Este último parece apontar balizas capazes de posicionar os artistas, sobretudo as mulheres mais velhas, em lugares que oscilam entre a reverência e o ostracismo no horizonte midiático. Neste trabalho, proponho retomar e articular duas formas de se pensar o conceito de performance no âmbito da música popular massiva, no sentido de entender como o envelhecimento das cantoras é vivenciado publicamente entre as que continuam em atividade. A primeira delas é trabalhada por Frith (1996), a partir da noção de que a expressão poética das canções traz em si uma performance inscrita que se revela também nas encenações de um corpo. E a segunda é a de Soares (2014), que utiliza o termo para pensar a articulação das materialidades expressivas e dos aspectos culturais na dinâmica performática, ancorando-se também na problemática dos gêneros musicais e nos endereçamentos dos produtos da indústria musical. Para auxiliar a reflexão aqui levantada, selecionei duas cantoras

populares no Brasil para analisar como os rastros de envelhecimento aparecem nas performances de cada uma delas, levando em conta os aspectos já mencionados anteriormente, com especial atenção aos diferentes gêneros musicais com os quais dialogam. A escolha foi baseada não apenas na circulação midiática, mas também no fato de que ambas são contemporâneas entre si e mantêm-se na ativa sob estratégias distintas. São elas Wanderléa (73) e Elza Soares (82). Aqui faço um esforço para investigar até que ponto as implicações da idade estão alinhadas apenas ao corpo ou à cronologia das artistas. Como aponta Gardner (2019), a velhice na música pop tem a ver com memória, arquivo e mitos que se desenvolvem num espaço de elasticidade temporal com os quais as mulheres têm de lidar ao longo da carreira. Elas envelhecem, segundo autora, sujeitas aos discursos de renascimento, ressurgência e reposicionamento engendrados pelo mercado. “As cantoras envelhecem acompanhadas de suas juventudes: como soavam antes, como aparentavam antes, com quem saíam antes” (GARDNER, 2019, p. 114). A idade pode ser vista, portanto, como uma espécie de textura ou memória que guarda consigo os marcadores temporais da música e de várias gerações por meio dos artistas. A voz, a sonoridade e as mudanças corporais orientam certas expectativas de “trajetória de feminilidades” em relação à velhice, como sugere Gardner (2019), resultando no que se convencionou chamar de idadeísmo (*ageism*). Entretanto, a experiência da velhice também pode oferecer um lugar canônico às cantoras, no qual a passagem do tempo passa a ser um valor de distinção.

Sesión III: Modos de representar y vivenciar el género y la sexualidad a través de la música, y el análisis de género desde las dimensiones étnicas y las lógicas raciales

Caminhos possíveis ou uma autoetnografia de uma profissional de música brasileira

Laurisabel Maria de Ana da Silva, Universidade Federal da Bahia/University of London

Ser guitarrista, vocalista e compositora em uma banda de rock foi o meu primeiro sonho relacionado à música. Com o tempo e contato com outros instrumentos percebi que a flauta transversal seria uma companheira constante do meu canto. Porém ao entrar na universidade percebi que precisaria para me inserir no mercado de música enquanto performer, além de estudar, “tocar feito homem”. É o “elogio” que costumamos ouvir quando tocamos “bem” para uma audiência acostumada a ver majoritariamente homens nesta posição nos palcos, o mais comum sendo ver mulheres cantando. Já discuti um pouco sobre esta questão durante o mestrado que tratava dos jazes, nome pelo qual ficaram conhecidas jazz-bands que atuavam em Salvador entre as décadas de 1920 e 1950 (SILVA 2013; 2014). Nestes grupos musicais e naquele período eram raras as mulheres que tocavam instrumentos em público e nos jazes em Salvador elas somente podiam cantar. Apesar do tempo passado, essa situação ainda persiste no imaginário social, cultural e nas dificuldades de inserção que mulheres como eu encontram. Então procurarei demonstrar e discutir iniciativas das quais participei/participo criadas para possibilitar às

mulheres estar no palco, demonstrando suas produções e discutindo invisibilidades. Estas reflexões serão embaladas nos conceitos da autoetnografia e nos estudos feministas e de gênero (HARAWAY, 1988; SCOTT, 1992; WERNECK, 2007; BENETTI, 2017). Percebi também que para me inserir de fato precisaria criar espaços para poder exercer a profissão. Foi assim que me integrei à banda de samba Sasminina, naquele momento formada somente por mulheres que geriam a banda sozinhas, acumulando os trabalhos de produção e execução musical. Neste cenário e sem conhecimento técnico aprofundado nas áreas técnicas que envolvem o estar no palco, o grupo de pesquisas e experimentos sonoros *Feminaria Musical* teve papel importante, auxiliando com a troca de experiências entre as mulheres e homens integrantes, trazendo outras percepções da dimensão do tocar. Criado e coordenado por prof. Laila Rosa e sediado na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia e do qual participei também da fundação, o grupo se propõe, baseado nos estudos feministas, pós-coloniais e decoloniais, a enfrentar os esquemas sexistas, machistas, heteronormativos e racistas presentes na universidade e no mercado de trabalho ligado à música (ROSA et al, 2013) que desembocam em afirmações como o “tocar feito um homem” à qual me referi anteriormente, gerando sensação de inadequação e inadaptação, contribuindo para o distanciamento das mulheres do palco, desejo de muitas de nós. As performances seguindo padrões de improvisação vocal e instrumentais livres dos tradicionais padrões conectados a gêneros musicais com o jazz, trazem outras perspectivas e percepções de como conceitos técnicos-musicais foram construídos e dificultam/inviabilizam a presença das mulheres. Outra iniciativa da qual também participei e que busca combater a invisibilidade em relação ao trabalho das mulheres em Música é o Som das Binha, palco aberto para mulheres compositoras, musicistas e cantoras, onde à princípio também só se tocam músicas compostas por mulheres. A iniciativa é palco também para o ativismo feminista, proporcionando às mulheres que ali estão momentos de troca de experiências musicais e de vida.

¿Y cómo es él?: José Luis Perales, masculinidad tóxica y la cuarta ola del feminismo

Daniel Party, Pontificia Universidad Católica de Chile

El feminismo de la cuarta ola, movimiento constituido en la segunda década de este siglo, se caracteriza por su lucha en contra de la violencia hacia las mujeres y por la promoción de la paridad. Sus manifestaciones se han tomado las calles y los medios, con acciones notablemente masivas, como la marcha del 8M, el movimiento #niunamenos en Argentina, el #metoo norteamericano y la revolución feminista chilena de 2018. En términos de cultura popular, la cuarta ola feminista ha generado un provocador debate sobre la relación que tenemos, como investigadores y como público, con expresiones artísticas del pasado que hoy reconocemos como patriarcales y machistas. Ejemplos paradigmáticos han sido los debates en torno a un cuadro de Balthus en el Museo Metropolitano de Nueva York, a varias películas canónicas de Woody Allen, y, en hispanoamérica, a las letras de las canciones de Joaquín Sabina, Alejandro Sanz y Andrés Calamaro, entre otros. En esta ponencia me interesa reflexionar sobre el legado del cantautor español José Luis Perales desde un marco feminista de cuarta ola. Pongo el foco en Perales, ya que el personaje que construyó a través de sus canciones, performances y entrevistas,

presenta una masculinidad distinta a la de contemporáneos suyos como Julio Iglesias o José Luis Rodríguez. Durante su época de mayor éxito (1975-1985), la masculinidad de Perales fue ampliamente criticada por la prensa especializada, por su timidez, sumisión, conservadurismo y su defensa de la fidelidad. En esta ponencia argumento que estas mismas características, constituyen hoy, una alternativa posible a lo que el feminismo de cuarta ola ha denominado “masculinidad tóxica”.

Sesión IV: Activismos de género en/desde la música

A cor dessa cidade sou eu: ativismo musical no projeto aya bass

Nadja Vladi, UFRB

Às margens da Baía de Todos os Santos, as cantoras Larissa Luz, Luedji Luna e Xênia França anunciam: “Eu agora vou cantar para todas as moças, eu agora vou bater para todas as moças, para todas as ayabás, para todas elas”. Essa foi a abertura da apresentação de estreia do show Aya Bass, que aconteceu no Porto de Salvador, local que foi uma das principais entradas de comércio do Atlântico Sul até o século XIX e hoje é parte do roteiro turístico de Salvador, capital da Bahia. O nome escolhido pelas artistas para batizar o projeto é uma referência ao termo em iorubá *yabás*, que significa mãe-rainha e se refere às orixás femininas (Nanã, Iemanjá, Iansã, Oxum, Obá e Euá) cultuadas no candomblé, religião afrobaiana. Ao mesmo tempo faz alusão à cultura do grave, uma das referências estéticas da cena musical contemporânea de música pop baiana, da qual as três cantoras estão entre as principais representantes. A partir do que Herschmann e Fernandes (2014) chamam de “ativismo musical”, entendemos que o Aya Bass constrói um trabalho político-estético que coloca no mesmo patamar a música e o discurso ativista em prol do feminismo negro. O show traz na sonoridade elementos locais (pagode, ijexá, samba-raggae e samba afro), atravessado por elementos transnacionais (sons graves, dub, rap, reggae, afrobeat) costurados por um discurso político envolto em uma linguagem pop. Aya Bass leva para o palco a voz de mulheres negras que, ao longo da história da música baiana, principalmente do gênero Axé Music^[3], foram colocadas em papel secundário. Ao repensar o lugar das cantoras negras no Axé Music nos anos 1980 e 1990, acreditamos que há por parte do Aya Bass uma resistência a uma estratégia (CERTEAU, 2014) forjada por um lugar de poder, assim articulam maneiras de habitar e utilizar o lugar (ibidem). Nessa perspectiva, queremos entender como essas artistas pensam em táticas (ibidem) para dar visibilidade a corpos femininos negros rebatendo a uma estratégia (ibidem) da ordem dominante em que a mulher negra é *o outro do outro* (KILOMBA, 2012). Há nessas artistas uma reivindicação de lugar de fala (RIBEIRO, 2017), e aqui trazemos para o debate o “feminismo afrolatinoamericano”, como defende Lélia Gonzalez (1988), em que a exclusão se dá por uma questão racial, além do gênero, dessa forma as mulheres latinas indígenas e negras são mais vulneráveis ao poder hegemônico do que as mulheres latinas brancas. No livro *Corpos em Aliança e a política das ruas*, Judith Butler (2018) traz uma abordagem sobre corpos, espaço público e manifestações populares com reflexões sobre a dimensão expressiva dos corpos e leva a um dos pontos centrais da sua obra: pensar como esses corpos podem desenvolver ações coletivas

para sair da condição precária. A busca pelo direito de aparecer como mulheres negras e artistas é parte importante do discurso dessas artistas, desse ativismo musical, e como coloca Butler, as possibilidades de visibilidade são elementos importantes para a corporificação. As três artistas convocam uma construção de raça e identidade de gênero, aliada ao discurso em defesa da população negra. Aya Bass provoca um diálogo contemporâneo com questões sobre feminismo negro, o uso do grave e bases eletrônicas, traz novas significações do que é ser negro em Salvador, principalmente mulher negra, que busca protagonismos na cena da música pop ativista baiana.

O que há de feminista no feminejo? Gêneros musicais, identidades de gêneros e música sertaneja

Pauline Saretto y Simone Pereira de Sá, Universidade Federal Fluminense

No ano de 2018, em ranking feito pela Crowley, das 100 músicas mais tocadas no Brasil, 73 são músicas sertanejas e dessas, 12 são músicas sertanejas gravadas por mulheres e caracterizadas como feminejo, neologismo que une feminino/feminismo e sertanejo para nomear a geração recente de compositoras e cantoras deste gênero musical (ALMEIDA, 2018) onde se destacam duplas como Simone e Simaria e Maiara e Maraisa, além de cantoras como Naiara Azevedo e Marília Mendonça – esta a artista mais ouvida no Brasil² com meio milhão de plays no Spotify por dia³. Frente a este cenário, nosso objetivo neste trabalho é duplo. Por um lado, interessa-nos focar a questão do feminejo a partir da discussão que envolve as reconfigurações dos gêneros musicais em perspectiva comunicacional (Janotti e Pereira de Sá; 2019), indagando quais os deslocamentos e reconfigurações que o feminejo produz na história do sertanejo – um gênero musical historicamente associado a um universo masculino conservador. (ALONSO, 2015). Por outro lado e complementarmente, interessa-nos propor uma linhagem de mulheres que tiveram papel importante no desenvolvimento da música sertaneja, abordando três momentos: os anos 1980, onde Roberta Miranda ganhou visibilidade como a Rainha do Sertanejo; os anos 1990, quando Paula Fernandes se destaca como uma das mais importantes cantoras do gênero, coincidindo com o momento em que o sertanejo universitário se consolida no Brasil; e por fim o momento atual, a partir dos anos 2010, quando emerge e se consolida o feminejo. Busca-se, portanto, entender o cenário e as especificidades do feminejo dentro da história da música sertaneja cantado por mulheres, abordando seus tensionamentos do universo masculino e também suas contradições, controvérsias e discursos conservadores em letras e performances.

Ritmo y poesía de raperas en latinoamérica: de la lírica musical a la consigna política

María Gabriela Paredes Adra, Universidad de Buenos Aires

Los feminismos se han historizado poniendo de relieve los distintos períodos u olas que definen distintos énfasis de las reivindicaciones de género a lo largo del tiempo. Estas etapas del debate y la lucha fueron acompañadas por “consignas” que actualmente se siguen manteniendo, y re-actualizando a la vez. En los movimientos de mujeres y disidencias que tomaron vigor recientemente en América Latina han proliferado una serie de frases o ideas-fuerza de intensa circulación y varias de ellas establecen una comunicación

con la realización musical, en particular con el rap. Esta ponencia presenta un trabajo de investigación iniciado recientemente sobre la producción musical y consignas feministas. A partir de la noción contemporánea del graffiti como elemento clave de la cultura hip hop (Kozak, 2004) analizaremos la trayectoria de dos consignas relacionadas con el repertorio de rap: “Mi cuerpo es mío” y “Antes que histórica, histórica”. Estas consignas remiten a los trabajos artísticos de Krudas Cubensi, un conjunto de mujeres raperas cubanas que surgió a fines de la década de los ‘90 y se convirtió en uno de los primeros conjuntos musicales feministas dentro del movimiento hip hop en Cuba, y a la rapera argentina Sara Hebe Merino, consagrada artísticamente en los últimos años. Analizaremos los contextos de producción de ambas canciones y su presencia en las protestas y movilizaciones de mujeres y disidencias en diferentes países de habla hispana para reflexionar sobre los puentes generados entre la lírica musical y la consigna política en Latinoamérica.

Sesión: V: Géneros autopercibidos: la música entre las coordenadas del transfeminismo y la Transexualidad

Negritude, gênero e sexualidade: diálogos entre estéticas negras feministas e transexuais na música popular brasileira

Kywza Joanna Fideles Pereira dos Santos, PGC/UFPE/ IEAf/WYDEN

Atualmente, a polarização política-ideológica no país tem inflamado ainda mais questões raciais, sexuais e de gênero. Dentro dessa polarização que já se desenhava anos antes. O aumento de políticas públicas para as populações marginalizadas (mulheres, indígenas, negros e LGBTs), as posições de classe, raça e sexualidade, se fizeram predominantes não apenas no campo das disputas sociais e políticas, mas no campo simbólico das manifestações artísticas, atravessando as indústrias culturais e criativas, que se tornaram, há algum tempo, trincheiras da representatividade. No âmbito da música popular brasileira, raça, classe, gênero e sexualidade encontram-se dispostos em fronteiras identitárias. A chamada *MPB*, como representante da identidade nacional (ORTIZ, 1994), conquista seu *status* de legitimidade através de processos conflituivos, em que gênero e raça foram determinantes. Portanto, os discursos em torno dessas identidades vão permear o repertório da música popular brasileira. Entre os primeiros acionamentos nas tradições afro-religiosas, por exemplo, no samba, e nos diálogos transatlânticos com a cultura da diáspora negra (HALL, 2003), as narrativas de africanidade se fizeram através do protagonismo feminino, entre vozes, muitas vezes, silenciadas. No Brasil, o advento da Indústria Cultural se deu em meio a essas disputas que traduziam as contra-narrativas da modernidade (GILROY, 2007) em que raça, classe e gênero se encontravam no interstício do entretempo pós-colonial (BHABHA). No século XXI, novos espaços de negritude se reconfiguram, dando lugar à narrativas de pós-africanidade na música a partir de narrativas interseccionais de raça, gênero e sexualidade, problematizando ainda determinadas hierarquias, a temática afro-religiosa dá lugar à abordagem do cotidiano ligado à violência doméstica, sexual, mercado de trabalho, sexualidade, estética negra, igualdade. As novas tecnologias trouxeram

possibilidades de disseminação musical e oportunidades para artistas mulheres e transexuais negras, em especial as periféricas, inaugurarem cenas independentes através de vários estilos musicais, com e para além dos modos tradicionais da indústria fonográfica. Nessa perspectiva, busca-se identificar as narrativas de gênero, raça e sexualidade (DAVIS, 1982) na cena musical brasileira atual, a partir da produção de mulheres e transexuais negras, seus acionamentos identitários, reivindicações em meio às disputas simbólicas. Desse modo, a partir do mapeamento dessas artistas e suas produções, pensaremos questões raciais, gênero e sexualidade nas narrativas transatlânticas, como feminismo negro, estética da negritude, espaços de negritude e pós-africanidade, problematizando os lugares de fala e as representatividades (SOVIK, 2009) e trazendo reflexões acerca da produção dentro e fora do *Mainstream*, das permanências às ausências e transformações na música popular de circulação e consumo, assim como a reconfiguração das narrativas de gênero, raça e sexualidade no cenário atual e a ação política através dessas práticas musicais. Tentaremos assim, identificar e compreender as rearticulações, negociações e disputas no campo político-cultural e o constante tensionamento das fronteiras em que as identidades flutuam, abrindo caminhos para a compreensão dos modos de enfrentamento no campo do pertencimentos identitários, tendo a música como instrumento de ação política. Para tanto, lançaremos mão de um aporte teórico transdisciplinar a partir dos Estudos Culturais, dos escritos sobre feminismo negro, teoria queer e estudos pós-coloniais e decoloniais.

La escena sexo-disidente de la ciudad de México: potencialidades y afectividades

Marusia Pola Mayorga, FAM-UNAM

La escena como foco de estudio ha alcanzado un momento crítico y ha trascendido marcos conceptuales tales como 'subcultura' y comunidad' para ocuparse de recuentos más enfocados a las intersecciones y los procesos colectivos de participación que toman lugar desde parámetros trans-locales, los cuales toman distintas formas (virtuales y físicas) y distintos modos de participación e interacción. En el caso de las escenas musicales, los procesos de limitación dictados desde los marcos conceptuales que marcan los conceptos escena y música, pueden, en un intento por abarcar comunidades usualmente atravesadas por subjetividades y marcadores específicos al contexto en el que se desarrollan, reproducir nociones de "totalidad" cultural para favorecer la unidad expresiva de las prácticas musicales (Straw, 1991, p. 369). Al observar fenómenos que piden ampliar la perspectiva de escena musical y ampliarla al grueso de las prácticas que contiene, es necesario, acotar rigurosamente los marcadores que definen las relaciones y entramados de poder bajo los que dichos fenómenos artísticos suceden. Esto puede complejizar enormemente su análisis debido a los profundos procesos de transformación que sufren los géneros musicales, los estilos y las tendencias artísticas, las fronteras entre lo "culto" y lo "popular", los instrumentos y las herramientas, los medios tecnológicos usados en la práctica y los diversos modos y mecanismos que convierten a la práctica artística y musical en procesos colectivos. (Ochoa Gautier, 2003, p. 9). A partir del "mapeo" y descripción de una escena urbana contemporánea en la ciudad de México a la que nombro; escena sexo-disidente (la escena surge a partir de identificar y acotar antecedentes ideológicos, prácticas,

lugares de encuentro, intercambios y colaboraciones colectivas que, al estar vinculados por agendas y afectividades políticas, crean condiciones, economías locales y redes participativas que fomentan proyectos artísticos e impulsan la existencia de espacios de colaboración), y, a partir de tres proyectos artísticos feministas y transfeministas vinculados a dicha escena, (La Bruja de Texcoco, cantante, Lia García la “novia-sirena” pedagoga y performancera, y, el dueto electrónico, “Todas las Anteriores”) me es posible trazar los modos en que dichas ‘prácticas’ negocian su existencia en el espacio urbano contemporáneo a la vez que cohabitan a partir de planteamientos pensados para una producción conjunta que incluye expresiones artísticas que van desde la música folclórica mexicana, la poesía, la experimentación sonora y la performance art.

Simposio 16: Escuchando la historia. Las grabaciones comerciales como fuente histórica en los estudios de música popular.

Coordinadores: Marita Fornaro y Julio Mendivil

Sesión I: La grabación discográfica: historia y teoría

Escuta e história através de gravações – uma reflexão

Martha Tupinambá Ulhôa, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Escutar a história da música popular tendo como fonte gravações requer uma série de ajustes teórico-metodológicos pela perspectiva da musicologia. O primeiro deles diz respeito ao treinamento musical de conservatório, voltado para questões formais e gramaticais ligadas à estruturação melódico-harmônica e desenvolvimento temático, enquanto na música popular são valorizados parâmetros ainda pouco estudados. (Ulhôa 2013). O segundo ajuste, talvez até mais significativo, é a percepção do impacto da tecnologia de gravação nas práticas musicais e a questão da audibilidade (Katz 2004; Sterne 2003). O fato é que a gravação modificou inclusive a forma principal de transmissão musical no século XX. Se nos séculos anteriores as pessoas aprendiam e escutavam música pela transmissão oral, quando não decifravam música através da escrita — tendo ou não a vivência prática daquela tradição de execução musical — no século XX o contato maior com música acontece por meio de gravações. Tanto que é possível se falar de uma “História da Música Aural”, ou seja, uma história da música cujas fontes primárias são registros fonográficos e não manuscritos ou partituras (Linehan, 2001). A mudança de foco da musicologia da análise da música enquanto texto musical, enquanto partitura, para o estudo sistemático da música enquanto evento, enquanto processo interpretativo foi gradual e só se intensificou nas vésperas do século XXI. Neste cenário a comparação de gravações é central. Enquanto a musicologia “tradicional” estava lidando preferencialmente com o parâmetro altura, como mencionado, os estudos de música gravada têm se concentrado em alguns aspectos ligados ao caráter e expressividade musicais, tais como

andamento, *rubato*, *vibrato*, timbre, articulação, portamento, entre outros. (Bowen, 2003; Clarke e Cook, 2003; Leech-Wilkinson 2009). Aquí o fonograma se torna o documento ao qual o(a) musicólogo(a) pode se referir para identificar os elementos em análise. Entretanto, nunca é demais reiterar que a ferramenta mais importante para a investigação da música sempre foi e continua sendo o ouvido e a escuta atenta de práticas musicais. E assim como no caso de exemplos musicais escritos (em partitura ou transcrições) que são usados para ilustrar detalhes específicos das análises musicais tradicionais, hoje são programas de computador — capazes de registrar o espectro e amplitude do som, bem como o ataque e corte das notas — que auxiliam na discussão sobre os fenômenos sonoros.

Las primeras dos décadas de grabaciones comerciales en Uruguay: un abordaje sobre cuestiones de epistemología y metodología

Marita Fornaro, Universidad de la República de Uruguay

Esta ponencia resume dos décadas de trabajo sobre un tema que, en sus inicios, significó una ruptura de paradigma en los estudios musicológicos en Uruguay: por un lado, se llevaron a cabo los primeros análisis sobre historia de la producción fonográfica en el país, tema que, desde un enfoque guiado por el marco teórico planteado por Lauro Ayestarán, no se había incluido nunca en los intereses musicológicos e incluso fue rechazado localmente; por otro, la aplicación de esta investigación en la producción de las primeras ediciones críticas de fonogramas editados por Sondor (antiguo Son d'Or), en conjunto con ese sello, el primero fundado en Uruguay, en el marco de un proyecto de la Universidad de la República para apoyo de acciones con el sector productivo.

La investigación y su aplicación constituyó la primera ocasión en que, ante la oportunidad de trabajar dentro de la empresa, y con el apoyo total de su director – el Ing Rafael Abal había acudido a la Universidad de la República en busca de asesoría para cuidar de ese extraordinario patrimonio, hecho ya excepcional – fue creado un sistema de relacionamiento de las más diversas fuentes: fonogramas conservados en muy diferentes soportes; equipos construidos artesanalmente por el fundador del estudio de grabación, Enrique Abal Salvo; equipos comerciales que constituyen en su conjunto una historia prácticamente completa de las tecnología de grabación, registros manuscritos en los formatos utilizados por la Victor Talking Machine Co., fotos de los procesos técnicos, cajas de fotos y dibujos con los que se armaba el arte gráfico de los discos LP; registros de los géneros comercializados por la empresa: las primeras décadas del tango uruguayo, la música de inspiración tradicional, el rock uruguayo y sus derivados, la llamada “música tropical”, publicidad de todo tipo, incluida la de los partidos políticos y la del propio sello; también grabaciones desechadas por los artistas o censuradas... Ahora bien, esa disponibilidad de fuentes podía llevar a resultados coherentes o al caos. De ahí que se establecieron protocolos de manejo de los materiales, aunque fueran lentos – pero que permitieron ubicar alguna joya “traspapelada” – y se creó un sistema de vinculación de fuentes que implicó la generación de nuevos materiales mediante entrevistas y la decisión de salir fuera del mundo cerrado del estudio y el sello, para comprender mejor los procesos de producción, de vinculación con otros medios, de publicidad. Esto fue facilitado, en parte, por la

investigación previa sobre las partituras populares, que en las dos primeras décadas del siglo XX se vincularon estrechamente con la producción discográfica, pero también se recurrió a las revistas especializadas en música popular, atendiendo a las editadas en Montevideo y Buenos Aires, que se comercializaban en los dos países (Fornaro y Sztern, 1997; Fornaro, 2001, entre otros).

Cabe señalar también la evolución del marco teórico: a la bibliografía del momento sobre música mediatizada se unió un enfoque iconográfico imprescindible para abordar el arte gráfico de las carátulas, la publicidad y la representación de los artistas, se vinculó esta iconografía a las grabaciones de emisoras de radio y, ya en estos últimos años, un enfoque desde la historia de la Segunda Revolución Industrial, para ubicar estos bienes culturales en el contexto de los inventos que propiciaron su inserción en el ámbito doméstico (Fornaro Bordolli, 2019).

Archivo sonoro al servicio de la formación y la investigación

Gloria Millán Grajales, Universidad Distrital Francisco José de Caldas

En 2003 el Centro de Documentación Musical de la Academia Superior de Artes de Bogotá recibió la colección que perteneció a Antonio Cuéllar (1929-1995), hombre humilde y apasionado que coleccionó a lo largo de 48 años grabaciones de compositores e intérpretes colombianos y latinoamericanos de carácter popular. Conservamos 13.150 discos de 78 r.p.m, primer formato discográfico en que se grabó música para el consumo masivo; también 1034 discos de 33 y 1150 de 45 r.p.m, 900 cintas de carrete abierto y 1020 casetes. En su interior encontramos grabaciones realizadas entre la primera y la última década del siglo XX, que nos brindan una importante oportunidad de acceso al conocimiento de los músicos y las músicas llevadas al disco durante el periodo mencionado.

Entre 2005 y 2008 se llevaron a cabo dos proyectos de investigación dedicados a la conservación y catalogación de la colección sonora, financiados con recursos del Centro de Investigación y Desarrollo Científico de la Universidad Distrital y el Programa de Apoyo al Desarrollo de Archivos Iberoamericanos ADAI. Desde el año 2009 el Archivo Sonoro Antonio Cuéllar es uno de los fondos documentales del Centro de Documentación de las Artes (CDA) de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

En 2014 se puso en desarrollo en el CDA el macro proyecto *Catalogación, Digitalización y Transcripción de Música del Archivo Sonoro Antonio Cuéllar*, vinculando a los estudiantes de Trabajo de Grado del Proyecto Curricular de Artes Musicales quienes han realizado sus trabajos al interior de este fondo de documentos sonoros. Hasta el momento se han concluido quince trabajos cuyas temáticas han teniendo como foco a artistas de reconocida trayectoria en la música popular del siglo XX: Lucho Bermúdez, Pacho Galán, Edmundo Arias, José Barros, Luis Enrique Martínez, Alejo Durán, Calixto Ochoa, Clímaco Sarmiento, Alfredo Gutiérrez, Aníbal Velásquez, César Castro, Lucho Argañ Lisandro Meza, Eliseo Herrera, Oriol Rangel, Luis Uribe Bueno, Pacho Benavides, Peregrino Galindo, Marcos Murcia, Luis Lorenzo Peña, José A. Morales, Armando Galán y Guillermo Buitrago. También agrupaciones como Bovea y sus Vallenatos, La Sonora Cordobesa, Pedro Laza y sus Pelayeros, Los Corraleros de Majagual y La

Italian Jazz Orquesta entre otras, han sido protagonistas de trabajos de grado, así como las grabaciones de empresas norteamericanas relacionadas con compositores e intérpretes colombianos en las primeras décadas del siglo XX, los géneros musicales Porro, Bolero, Cumbero, Pompo, Rirrá, Tamborito, Merengullo y las empresas colombianas Discos Tropical, Discos Curro y Sonolux.

La presentación a realizar busca hacer un balance de los aprendizajes logrados a través de los trabajos desarrollados que relacionan las tareas propias del desarrollo del Archivo Sonoro con las de investigación formativa aportada por el programa a los estudiantes de la ASAB. Al realizar sus trabajos de grado, los estudiantes han cuestionado la idea común que considera los archivos como espacios quietos y deshabitados, hacia una mirada propositiva y participativa en la generación de conocimientos relacionados con las músicas populares del siglo XX.

Sesión II: Intérpretes y géneros I

Oyendo a Flor Pucarina

Julio Mendívil, Institut für Musikwissenschaft, Universität Wien

El presente trabajo se inserta en el marco de un proyecto sobre música, patriarcado y violencia estructural contra la mujer en el Perú. Desde una perspectiva interseccional el proyecto se centra en la figura de una cantante de gran trayectoria de la región andina: Leonor Chávez Rojas, Flor Pucarina, conocida también como la Faraona del Cantar Huanca (Mendívil 2001, 2014; Romero 2001). Para la presente ponencia, me concentro especialmente en sus grabaciones como documentos históricos.

Flor Pucarina fue una de las cantantes más emblemáticas de la música andina del Valle del Mantaro de la segunda mitad del siglo XX. Desde sus inicios, a comienzos de los años 60, hasta su muerte, a finales de los años ochenta, Flor Pucarina grabó para diferentes disqueras nacionales como Virrey, Estrella Records y Chasqui. Aunque dichas grabaciones se han conservado y aunque, gracias a las informaciones de la carátula, se sabe que orquestas la acompañaron en cada disco, no existen registros de las sesiones ni de las condiciones tecnológicas en que fueron realizadas. ¿Qué tipo de micrófonos se usaron, por ejemplo? ¿Cómo fueron distribuidos? ¿por qué no fue usada la tecnología estéreo pese a ya haber sido introducida en la grabación de otros géneros de música peruana?

Debido a la falta de documentación, la reconstrucción de las sesiones de grabación se hace muy difícil sin el apoyo de los músicos presentes, a lo que se aúna, que las orquestas andinas solían cambiar constantemente de integrantes, lo que dificulta más aún identificar a testigos o participantes. Sin embargo, las grabaciones de Flor Pucarina se mantienen como fuentes de estudio importantes para entender su arte y su imagen como personalidad de la música popular andina. ¿Qué nos dicen las grabaciones sobre el arte de Flor Pucarina? ¿qué informaciones y qué tipo de materialidad nos ofrecen para el estudio de la cantante?

En la presente ponencia quiero analizar algunas grabaciones de Flor Pucarina para preguntarme cómo hacerlas operables para el trabajo de investigación musicológico. Me interesa revisar categorías vinculadas a la voz, a la corporalidad y a la subjetividad de la cantante a través de su canto y de las letras de sus canciones, así como de las carátulas de sus discos. Para ello recojo y discuto aportes de los estudios de música popular (Auslander 2009, Cusick, Müller 2018) y de la etnomusicología (Fornaro 2016, Lomax 1976, Travassos 2008) para el estudio de fuentes auditivas y sus derivados como material histórico. Dentro de este marco me interesa mostrar que, pese a no presentar documentación adecuada, las grabaciones nos permiten cierto acceso al quehacer musical y a las estrategias de construcción de subjetividades por parte de las intérpretes de música del Valle del Mantaro.

Grupo Niche, más allá de la leyenda

Jenny Ariza, Universidad Autónoma de Bucaramanga/Universidad Nacional de Colombia

La musicología de las producciones discográficas ha creado nuevas preguntas y ha cuestionado las metodologías de estudio, autores como Simon Zagorski-Thomas (2014) y Alan F. Moore (2012) han otorgado marcos teóricos para el análisis de producciones sonoras, pero ¿Cómo se construye la historia de una agrupación desde los elepés? En el campo de la salsa existe abundante bibliografía sobre el género desde diferentes enfoques sociológicos, históricos, del escucha, entre otros (Rondón 1978, Alejandro Ulloa 2009, etc), en oposición a la falta de trabajos que aborden y analicen las orquestas desde los discos. Debido a esto hablaré del Grupo Niche, una de las orquestas más reconocidas a nivel nacional e internacional. Sobre esta agrupación se ha producido buena cantidad de artículos de periódico, documentales de televisión, algunos investigadores lo han mencionado en sus trabajos (Lise Waxer 2002, 2000), igualmente un libro recopilatorio de entrevistas con el director Jairo Varela (Umberto Valverde 2013), pero hasta el momento no hay un trabajo musicológico de la agrupación.

Para llevar a cabo esta construcción histórica de la agrupación y su 'evolución' sonora a lo largo de los años se tiene como base los elepés producidos entre 1979 y 1998 y el CD de 1999, esto nos permitirá entender la incidencia de los formatos de audio en el mercado colombiano. Este análisis de los discos de la orquesta se llevará a cabo desde las siguientes perspectivas: primero, el papel central de los ingenieros de sonido en la creación del producto sonoro, que en Niche incurre directamente en Jairo Varela quién además era el compositor y director, se tendrán en cuenta las entrevistas con algunos de los ingenieros y con personas de la discográfica CODISCOS. Segundo, se discutirá la incidencia de la industria musical en los cambios estilísticos de la agrupación, su abandono de la 'salsa del pacífico' hacia la salsa romántica y posterior regreso a la creación de sonoridades más colombianas después del disco de Carlos Vives, "Clásicos de la provincia" (Sonolux, 1993). Tercero, se pretenderá responder a las preguntas ¿corresponde las caratulas de los discos con el producto sonoro? y estas ¿Mantienen los estándares que se dieron en la industria de la salsa? Cuarto y último, aunque El Grupo Niche es una orquesta que sigue vigente se decide reducir el periodo de estudio hasta 1999 debido a que es cuando Jairo Varela sale definitivamente de la cárcel lo cual permite abordar la incidencia del narcotráfico en la escena salsera de Colombia. Todo

ello nos lleva a responder la pregunta principal de como crear una historia de una agrupación desde los registros sonoros además de permitir la caracterización sonora de la agrupación y su papel en la salsa nacional e internacional.

Cantautores chilenos, registros sonoros y existencias vocales

Laura Jordán, Universidad Católica de Valparaíso

Que la grabación comercial de la música es más que un registro del “en vivo” es un asunto que ha ocupado a diversos teóricos. Por un lado, se produce una transformación que involucra las técnicas de ejecución (Danuser 2016), como se expresa en la aparición del crooner (González 2000), o la modificación de los vibratos del violín (Leech Wilkinson 2009), por mencionar algunos casos. Por otro lado, ocurre una transformación ontológica, en el sentido de que la grabación puede dar lugar a lo que Lee B. Brown (2000) ha llamado una obra fonográfica. A pesar de llevar más de un siglo de expansión, la grabación sonora sigue ameritando a nuestros días una indagación crítica en cuanto a sus alcances estéticos y ontológicos, especialmente en lo que concierne a las músicas populares latinoamericanas.

Esta ponencia se propone observar la encrucijada entre grabación y producción de la voz, entendiendo junto a Serge Lacasse que la grabación permite una verdadera puesta en escena vocal (2000). Asimismo, indagar en los registros no solamente como productos acabados, sino que también como procesos de producción permite reflexionar sobre la construcción de voces y subjetividades a través del sonido y la performance vocal. En el caso de la música chilena, Daniel Party (2012) ha observado cómo Lucho Gatica construye desde la estética crooner una característica voz aterciopelada que trasciende la pura adscripción al bolero para dar cuenta de la performance de género, con sus ambigüedades y posicionamientos. Otras investigaciones han llamado la atención sobre las distintas voces que asume Violeta Parra desde diferentes roles creativos (Valdebenito 2018). Así, su voz “silvestre”, que fuera excesivamente incómoda para oyentes de la radio en vivo (Aravena 2001) encuentra un lugar de circulación gestionable mediante la grabación.

En esta ponencia se propondrá un análisis de la producción vocal de tres cantautores chilenos actuales: Javier Barría, Manuel García y Chinoy. El análisis se concentrará por un lado en los resultados sonoros grabados (haciendo un énfasis en elementos tecnológicos y performativos) y, por otro, en las decisiones y discursos en torno a ellas que los propios músicos han elaborado. Para esto se remitirá a fuentes orales, hemerográficas y sonoras.

Con este análisis se busca responder a la interrogante acerca de la relación entre sonidos y representaciones sociales asociadas a la voz, tomando en cuenta el poderoso vínculo que la voz guarda entre quien la imite y su idea de sí mismo, así como entre la voz individual y la pertenencia a colectividades. Entre los desafíos metodológicos que se pretenden discutir se encuentra el abordaje de la paradójica sensación de desencuentro que suele producirse ante la escucha de la voz personal grabada, como ese enfrentamiento incómodo ante una voz insólita, tan familiar y tan irreconocible. En ese sentido, se propondrá que la experimentación creativa con la voz en el estudio mediante recursos tecnológicos permite

catalizar (Katz 2010) la gestión de diferentes voces personales, asumiendo discursos específicos asociados a ella y, posiblemente, liberando al cantautor del deber de ser uno solo frente al micrófono.

Sesión III: Intérpretes y géneros II

Praça Onze, um lamento contra o racismo

Viviani Fernandes de Lima, Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Em 1942, a gravação da música “Praça Onze” ganhou as rádios da então capital brasileira, Rio de Janeiro. O samba de autoria de Herivelto Martins e Grande Otelo começa com uma denúncia: “Vão acabar com a Praça Onze”. O verso cantando por vozes em tom de lamento anunciava o que estava acontecendo naquele momento naquela praça e pode contribuir também para o entendimento dos processos “civilizadores” que ocorriam no país.

O Brasil vivia o Estado Novo (1937-1945), período da chamada Era Vargas no qual Getúlio Vargas, após um golpe de Estado autoritário, governou de forma ditatorial. O Rio de Janeiro passava por grandes transformações urbanísticas. No discurso do governo, a Praça Onze deveria ser demolida para tornar a cidade mais “moderna” e os jornais, sob censura, reproduziam essa ideia. A praça e mais de 500 construções foram demolidas de 1940 a 1943 para dar lugar à Avenida Presidente Vargas, exaltada pelas autoridades daquela época como “a maior veia da América Latina”.

Considerando a música o resultado da experiência ambiental, já que músicos compõem canções como consequência de suas experiências (KONG, 2009) e tocam em conjunto, numa lógica sem hierarquia sonora (KUBIK, 2008), a análise de “Praça Onze”, letra, linguagem, melodia, arranjo e instrumentação, possibilita uma compreensão mais próxima da sociabilidade que havia naquela praça: frequentada principalmente por negros e uma referência dos terreiros de religiões de matriz africana. A população pobre do entorno convergia para a praça desde o início do século XX, favorecendo a expansão territorial de blocos e cordões carnavalescos, além de rodas de samba (SODRÉ, 1988). O fim da Praça Onze, identificada como o embrião da região apelidada de “Pequena África”, também poderia significar o fim de lugares de ritos dessa população.

Sua letra indica elementos que possibilitam conhecer a musicalidade do local, citando instrumentos percussivos (tamborim e pandeiro) e desfiles de carnaval, representados pelas escolas de samba. Com relação à instrumentação da gravação, a presença de percussão pode ter marcado uma nova fase dos registros fonográficos do samba, já que, naquele período, os arranjos cumpriam a função de “dar roupagens nobres” às músicas que vinham das camadas mais baixas, especialmente negras (ARAGÃO, 2001). É possível vislumbrar que a indústria, ao fundir esses instrumentos “menos nobres” com os que eram aceitáveis pelos padrões exigidos, funciona como uma estratégia para a entrada do samba nos estúdios, uma forma de aceitar os ritmos negros (BARATA, 2012).

Ainda assim, é importante ressaltar que há uma distância da música dos desfiles e das rodas de samba da que foi registrada em disco, tanto com relação à forma e ao tempo de execução. Instrumentos

improvisados, como caixa de fósforos, não foram contemplados pela indústria fonográfica daquele período. A investigação sobre “Praça Onze” aponta para o fato de que não era a praça que estava ameaçada, e sim o que ela representava.

Tradición, grabación comercial. Discusiones en torno a la historia de la música parrandera en Antioquia

Alejandro Tobón Restrepo, León Felipe Duque Suárez, María Cristina Marín Ramírez, Juan Carlos Gaviria Giraldo y Gustavo Adolfo López Gil, Universidad de Antioquia

La música parrandera constituye una práctica musical esencialmente vocal instrumental, de carácter festivo,ailable, que privilegia temáticas picarescas y de doble sentido; frecuentemente se acompaña con guitarras, bajo, raspa y bongós, aunque el conjunto puede diversificarse bastante; incluye varios géneros caracterizados por patrones rítmico métricos de acompañamiento, tales como el merengue, el porro paisa, la parranda, el paseo, el son paisa, el baile bravo, la rumba, entre otros. Desde una dinámica de industria fonográfica, de grabación comercial, esta música, que se consolida a mediados del siglo XX, presenta un tránsito de sonoridades campesinas que se vuelven cada vez más urbanas y llegan a convertirse en parte importante del imaginario cultural sonoro del noroccidente andino de Colombia.

Para analizar esta práctica y comprender su historia es fundamental recurrir al disco como documento primario en tanto, desde la grabación, se reconocen las transformaciones que, por cerca de setenta años, han configurado las características de esta expresión poético musical. Así mismo, desde este acercamiento, es posible resignificar la categoría tradición musical en esta región, teniendo en cuenta que se trata de una manifestación que se consolida, fundamentalmente, a partir de la grabación comercial: tradición-grabación, ¿una oralidad de segundo nivel? Tradición que se extiende a otros ámbitos de la cotidianidad y de las comunidades, tradición que asume otras dinámicas de la oralidad, tradición mediada por la industria cultural, son algunos de los elementos que se tejen en esta discusión.

El análisis implica, además, problematizar la fuente, la validez del disco como documento histórico, pues en el caso de la grabación de la música parrandera se constatan inconsistencias y vacíos, conflictos de interés y prejuicios que, en términos metodológicos, demandan la triangulación con otras fuentes: la memoria oral de sus actores (intérpretes, compositores, productores, radiodifusores, coleccionistas) y documentos escritos (información acompañante del disco —carátulas, labels—, información producida por la industria —catálogos, documentos promocionales—, agendas culturales, prensa, literatura, entre otras).

El abismo que se generó entre unas prácticas musicales en vivo y estas nuevas tecnologías de difusión y de consumo —que se experimentaron desde comienzos del siglo veinte hasta mediados del mismo—, sumado a los prejuicios de ser catalogada como una música burda, de campesinos analfabetos, sin ninguna posibilidad artística, llevó a su desdeño e invisibilización en algunas esferas de la sociedad urbana y supuso la desaparición de antiguas tradiciones musicales y la imposición o surgimiento de unos nuevos cánones. Pero dentro de ello es pertinente preguntarse por posibles continuidades y confluencia de

antiguas prácticas musicales que pueden evidenciarse en los registros comerciales, ¿Realmente hay desaparición o transformación?

La hora del Brasil na Argentina entre a memória e o esquecimento: Radamés Gnattali e Orquestra Guanabara na Rádio Municipal de Buenos Aires – 1941

Rafael Henrique Soares Velloso –UFPEL

Como resultado del trabajo de campo realizado en Buenos Aires en el primer semestre de 2017 esta comunicación tiene como propuesta el análisis de los bastidores que envolvieron la producción de la segunda temporada del programa hora del Brasil de la Radio Municipal de Buenos Aires, que durante el año de 1941 tuvo como invitado principal el compositor y pianista Radamés Gnattali. En esta ponencia se propone analizar cómo esta representación cultural traída por los programas fue recibida en el contexto político regional y como los archivos sonoros de las radios brasileras y platinas se posicionaron entre la preservación y el olvido de parte de la memoria de este periodo, posición está que vendría a resultar en la degradación y fragmentación de los archivos sobre la música brasileras en la radiofonía argentina.

Referências:

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). Usos & abusos da história oral. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Tempo Imperfeito: Etnografia do arquivo. Mana, Rio de Janeiro, 10 (2), p. 287-322, 2004.

DIRKS, Nicholas. Annals of the Archive: Ethnographic Notes on the Sources of History. In: From the Margins: Historical Anthropology and Its Futures. (Org.) Brain Keith Axel. Durham: Duke University Press, 2002. p. 47-65.

GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003

ELIAS, Nobert. Mozart: sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

VELLOSO, Rafael H. S. Aquarelas Musicais das Américas Projetos identitários de nação nas performances radiofônicas de Radamés Gnattali e Alan Lomax (1939–1945). Tese (Doutorado em etnomusicologia), UFRGS, Porto Alegre, 2015.