



# CANÇÃO ROMÂNTICA

Intimidade, mediação e identidade na América Latina

Martha Ulhôa e Simone L. Pereira  
ORGANIZADORAS

**Folio**  
digital

CANÇÃO ROMÂNTICA



Martha Tupinambá de Ulhôa  
Simone Luci Pereira  
ORGANIZADORAS

# CANÇÃO ROMÂNTICA

Intimidade, mediação e identidade na América Latina



Esta obra encontra-se sob a licença Creative Commons Atribuição-Compartilhualgal 3.0 Brasil. Para ver uma cópia desta licença, visite

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/br/>.



Grafia atualizada respeitando o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa

Revisão: Priscilla Morandi

#### CONSELHO EDITORIAL

Felipe Trotta (PPG em Comunicação e Departamento de Estudos Culturais e Mídia/UFF)

João Paulo Macedo e Castro (Departamento de Filosofia e Ciências Sociais/Unirio)

Ladislau Dowbor (Departamento de pós-graduação da FEA/PUC-SP)

Leonardo De Marchi (Faculdade de Comunicação Social/Uerj)

Marta de Azevedo Irving (Instituto de Psicologia/UFRJ)

Marcel Bursztyn (Centro de Desenvolvimento Sustentável/UNB)

Micael Herschmann (Escola de Comunicação/UFRJ)

Pablo Alabarces (Faculdade de Ciências Sociais/Universidad de Buenos Aires)

Roberto dos Santos Bartholo Junior (COPPE/UFRJ)

Canção romântica : intimidade, mediação e identidade na América Latina / Organização Martha Tupinambá de Ulhôa e Simone Luci Pereira – Rio de Janeiro: Folio Digital: Letra e Imagem, 2016.

ISBN 978-85-61012-79-3

1. Arte – Estética. 2. Gêneros musicais – Bolero. 3. Costumes – América Latina. I. Título.

CDD: 700

Apoio à pesquisa:



[www.foliodigital.com.br](http://www.foliodigital.com.br)

Folio Digital é um selo da editora Letra e Imagem

Rua Teotônio Regadas, 26/sala 602

cep: 20200-360 – Rio de Janeiro, RJ

tel (21) 2558-2326

[letraeimagem@letraeimagem.com.br](mailto:letraeimagem@letraeimagem.com.br)

[www.letraeimagem.com.br](http://www.letraeimagem.com.br)

# SUMÁRIO

Prefácio: Mediaciones y habilitaciones en la interpretación del género musical romántico <i>Pablo Semán</i>	7
Apresentação: Os vários sentidos da canção romântica <i>Martha Ulhôa</i>	19
Matrizes e mediações das canções românticas na América Latina <i>Simone Luci Pereira</i>	25
Más que “tontas canciones de amor”: Sentimentalismo cosmopolita en la balada romántica de México en los 1970s y 1980s <i>Alejandro L. Madrid</i>	47
“Esa canción cuenta mi historia de amor”: Mujeres, música romántica y procesamiento social de las emociones <i>Carolina Spataro</i>	71
Maldita Primavera: Rescate y resignificación de la balada romántica en Chile <i>Daniel Party</i>	95
Ele canta lindamente as dores e os amores: Gestualidade musical nas canções de Roberto Carlos <i>Martha Ulhôa</i>	119
“¿Qué bolero?” – Questões sobre narrativas, escutas, migrações, identidades <i>Simone Luci Pereira</i>	145
<i>Sobre os autores</i>	171



PREFÁCIO

# Mediaciones y habilitaciones en la interpretación del género musical romántico

Pablo Semán

¿Cómo sabemos si lo que nos suena machista y vulgar tiene el mismo sentido para el público de la canción romántica en sus diversas variantes? Solo podemos saberlo investigando sin supuestos ni conceptos, ni dispositivos que predefinan las respuestas. Es justamente lo que se plantea respecto a la canción romántica en este volumen compilado por Martha Ulhôa y Simone Luci Pereira con las contribuciones de Alejandro Madrid, Carolina Spataro, Daniel Party y las propias compiladoras.

En este contexto, quisiera referirme a algunas cuestiones que en mi lectura marcan la significación de este volumen en el contexto de los debates contemporáneos de las ciencias sociales y de quienes, llegando desde diversas disciplinas, toman las músicas populares, entre ellas la música romántica, como objeto. Para determinar el valor de esta contribución es preciso subrayar, hacer visible que, a lo largo de los textos, se anudan en un mismo punto tres evoluciones que se van solicitando unas a otras para resolverse y conforman, en conjunto, una contribución que nuestros diálogos sobre músicas populares deberían tener en cuenta. En lo que sigue trataré de señalar esas tres evoluciones y su vinculación.

En este estudio social sobre la canción romántica, para definir el género de actividad que contiene el diálogo entre ciencias sociales y musicología, se conectan una actitud epistemológica frente los objetos “ilegítimos”, una lectura de la crítica de género y de la situación social contemporánea en cuanto a género y sexualidad y un planteamiento sobre la música como objeto de las ciencias sociales. Esa conexión, como se describe aquí, puede interpretarse como una sucesión de descentramientos que se necesitan mutuamente para elaborar la cuestión que cada uno de ellos ayuda a abrir. Como diremos en el punto I, el hecho



de asumir la contrariedad, la culpabilidad, o la incomodidad que nos plantea un objeto, implica confrontar los discursos y las prácticas sociales que apuntalan esas vivencias en el investigador y esto exige, como plantearemos en el punto II, abrirse a los conflictos e impasses relativos al género y la sexualidad en el contexto de la discusión contemporánea. Pero, como trataremos demostrar en el punto III, esta apertura encuentra y necesita aquello que puede ofrecer la consideración contemporánea de la música en las ciencias sociales (tanto para un planteamiento más productivo del análisis de género como para, obviamente, un análisis de los fenómenos musicales que supere las dicotomías que han caracterizado su tratamiento).

## LOS OBJETOS LLAMADOS INCÓMODOS

A veces pareciera que es imposible capitalizar plena y definitivamente algunas discusiones de la ciencia social: a pesar de todas las relativizaciones que se han hecho sobre la “alta cultura” y a pesar de que las inversiones de los sistemas científicos y tecnológicos de los países latinoamericanos han redundado en una producción ingente sobre las culturas masivas y populares, estos estudios todavía tienen que justificarse y su importancia parece menor cuando en realidad debe ser considerada central.

Persiste aquella situación descrita por López Cano (2011) en la que la selección y análisis de los objetos de estudio se encuentran guiadas implícitamente por una imagen de las jerarquías culturales compartida por unos pocos actores: en un dialogo endogámico entre académicos de la estética y de la investigación, esas selecciones forman parte de un proceso de legitimaciones recíprocas. Si se estudia algo como siendo legítimo y deseablemente gravitante, el investigador bebe prestigio de la sombra de esos objetos legitimados por una autoridad social no interrogada sociológicamente que sustenta tanto la legitimidad del objeto como la que el investigador explota parasitariamente. Y esa autoridad que jerarquiza la cultura refuerza su pretensión de serlo de la mano de los investigadores que se concentran en el campo de lo “importante” (mucho más cuando sus análisis se identifican con la crítica normativa que sanciona no solo la jerarquía sino la forma de

apreciar esos objetos). Algo parecido sucede con un caso aparentemente distante: el estudio normativo (peyorativo) de lo que de acuerdo con ese punto de vista aparece como siendo poco importante, ilegítimo, desagradable, pero amenazante para la cultura considerada conveniente, edificante o válida, también puede servir para legitimar la posición del investigador ante esas presuntas élites. Al asumir como propios sus rechazos se congracia con ellas y su influencia benevolente. Desde esa perspectiva siempre se gana describiendo expresiones masivas y populares como parte de una catástrofe cultural, algo que ha acontecido con la cumbia, el funk u otros géneros populares. Esto no quita que el riesgo asumido al tomar por objeto aquello que las élites rechazan no tenga una utilidad estratégica como carta de triunfo posible en el campo intelectual. Pero tampoco deja de ser cierto que no debe concedérsele ni un ápice al criterio legitimista que deja fuera de la agenda de estudios sociales lo que es importante en y para las sociedades, ya sea que aquello que es importante sea o no de nuestro agrado. La influencia residual del alineamiento de la investigación con la presunta legitimidad cultural se palpa en la necesidad de justificar ciertos estudios como si no fueran además los que deberían requerir la mayor atención. Al menos por una razón: la educación sentimental de las mayorías, y todo lo que esto implica en términos de vida social y política corre por los circuitos articulados entre la “industria cultural” y los “consumidores”. Algunos investigadores consideran estos objetos como “engorros” con lo que no consiguen sino mostrar cuál es el valor de la comodidad: un punto de vista muy estrecho para considerar lo fundamental de la vida sociocultural, independientemente del valor estético que se adjudique a esos productos.

Contra cualquier comodidad, todos los trabajos de este volumen hacen una apuesta lograda por tomarse en serio lo que otros tendrían como menor o incómodo. Así, Alejandro Madrid muestra que no son tan tontas esas canciones de amor en las múltiples tradiciones que articulan, dando lugar a una heterogeneidad no reconocida habitualmente en el rótulo “canción romántica”. Y en el mismo sentido, Carolina Spataro nos muestra que esas canciones conllevan procesos de elaboración emocional que permanecen invisibles por la estigmatización de este género musical. Martha Ulhoa señala ese mismo papel en un análisis que, además, abarca y describe de forma ejemplar todo lo que contiene la forma

de la canción para su funcionamiento social. Daniel Party solicita nuestra convicción para transmitirnos cómo las canciones románticas en su encuentro con las generaciones son parte privilegiada del dispositivo a través del cual se elabora, en memoria polémica, el trauma histórico chileno. Simone Luci Pereira completa la tarea en dos sentidos fundamentales: cimentando las posibilidades de un abordaje sofisticado de la cuestión y subrayando en su artículo el papel del bolero en construcciones identitarias que emergen en procesos diaspóricos.

Pero estos trabajos superan otra situación que es preciso delinear. Desde el punto de vista que califica a las canciones románticas como objetos menores, se considera que las canciones pueden ser cuestionables en términos estéticos por su “baja calidad”: repetitivas, obvias, incluso vulgares. Peor aún es que se dice esto sin tener en cuenta que no se aplica la misma medida estética a géneros más próximos a la cultura de los investigadores (como el rock, sobre el que cabrían exactamente las mismas posibilidades críticas) o al hecho de que el romanticismo musical ha variado en la consideración de los investigadores cuando en el rock o en las músicas que les resultan “buenas” a los investigadores se reivindica lo “romántico” (en mi nicho sociocultural presencié una revalorización de Roberto Carlos que debía mucho a lo que había hecho Caetano Veloso en el álbum *Circuladô*). En las críticas y análisis de la canción romántica suele eludirse el estudio del vínculo que le da sentido entre los públicos y, al mismo tiempo, se confunde la posibilidad de cuestionarla desde el punto de vista estético del investigador con el análisis crítico e investigación de esa música como hecho social. No encontraremos en este libro la confusión entre denostación y análisis histórico, social y musical (es necesario insistir en que el trabajo de Martha Ulhôa nos brinda una excelente posibilidad de analizar estos objetos, en tanto objetos estéticos, en términos de sus propios parámetros de elaboración).

También es necesario señalar otra superación realizada en este libro respecto de la legitimidad de la canción romántica. En la actualidad, la canción romántica se vuelve crecientemente ilegítima por razones que exceden la estética de los investigadores: ya no importa lo que se pueda decir sobre su calidad, sino que hasta cierto punto resultan moralmente ofensivas y no solo para los investigadores sino para una parte de la población que en otras generaciones podría haber sido su público. Y ello sucede porque la presencia de una plataforma normativa que excede

las cuestiones del gusto, aunque las abarca o, a veces, se constituye a través de ellas. Es que la ilegitimidad general que pesa sobre la música romántica se especifica y se transforma con la mutación contemporánea que se vive en cuestiones de género y sexo. Y esa cuestión, que está presente explícita e implícitamente en este libro, es la segunda evolución que deseamos subrayar y ampliar.

## MACHISMO NO ES ELEGANCIA PATERNA

La sanción al género romántico tiende y tenderá a ser mayor cuanto más se expande y afirma un panorama de críticas a la determinación y jerarquización de los géneros y las sexualidades. El contexto actual para el abordaje de un tema como la canción romántica entre académicos es parecido a aquel en el que una intelectual feminista comenzó a sentir culpa por haber sido en otra época fan de Elvis y por no haber podido romper los lazos con ese vínculo que en su evolución personal se le hacía problemático (WYSE, 2006). Ya no es la sombra de la estética ilegítima la que vuelve incómoda a la canción romántica. Es la perspectiva genéricosexual a la que se podría vincular esa música la que se contrapone, cada vez más, a la sensibilidad y a la normatividad que habita el mundo académico y zonas crecientemente importantes de la sociedad. Por sobre todas las cosas, la canción romántica le canta al amor que es el epítome de una configuración sexo-genérica puesta en crisis por un amplio movimiento social que excede a la academia pero que también se sitúa en ella. La canción romántica les canta a las dependencias, las jerarquías y el régimen de sanciones, reciprocidades y honores que pone en juego el amor: en sus versiones presumiblemente dominantes convalida galanes, pide mujeres fieles, objeta todo lo que se sale de la heteronorma. Y hay algo que cuestiona todos esos contenidos a partir de una situación social y cultural contemporánea que hace que muchos sujetos no puedan reaccionar sino sintiéndose ofendidos, por convención o por sentimiento genuino.

Precisemos el tamaño y el alcance del cuestionamiento a las nociones sexo-genéricas que hacen que la canción romántica se torne un objeto específicamente problemático. La ruptura con el orden sexual “tradicional” se viene produciendo en las sociedades contemporáneas,

en pliegues insospechados, absolutamente indetectables en un relato de emancipación único. Mientras este parece querer verificar la ampliación de la intensidad y el radio de la secuencia trabajo-píldora-liberación femenina, lo que sucede es que se dan o no se dan autonomías femeninas por muchas otras razones que las bloquean o estimulan. En toda la sociedad, claro que de forma dispareja, se cuestionan y comienzan a reconocerse como opresiones malestares que otrora pasaban desapercibidos. De este cuestionamiento son impulsores el feminismo de la primera generación que reclamaba igualdad, el de la segunda generación que afirmaba la diferencia femenina y las formas de objeción amparadas en la serie de movimientos LGBTT y en la Teoría queer. Pero también influyen en este cuestionamiento lo que algunos autores llaman el *feminismo popular* para referirse a una pluralidad de nociones de autonomía, producidas en experiencias cotidianas, ajenas a los dispositivos específicamente orientados a promover el feminismo. Y en todo esto no influye en menor medida la transformación específica del orden de la sexualidad. Al transformarse las prácticas sexuales en un objeto de interés autónomo se abre un espacio que resignifica o puede resignificar el orden tradicional que presidía las relaciones de género: el cambio de las pautas, la agentividad ganada por las mujeres, tanto para tomar la iniciativa como para reclamar en el plano sexual, son parte de un conjunto de cambios que se retroalimentan con los que ocurren en relación a las relaciones y nociones de género. En ese contexto, la violencia masculina naturalizada o soportada es “cuestionada” como concepto en procesos dolorosísimos en los que se toma conciencia de las ofensas recibidas y se establece la exigencia de reparaciones, límites y nuevas fórmulas de interacción. Y lo mismo ocurre con una serie notoria de ofensas que abarcan algo que va más allá de las relaciones de pareja: las interacciones sociales en su conjunto, las formas del sexo, la superación del amor romántico, las propias zonas erógenas, las retóricas eróticas, las estéticas. La individualización y la desnaturalización de los vínculos y las experiencias humanas no se producen tranquilamente sino bajo un ciclo de reconocimiento de malestares, denuncias, protestas, exigencias y creación de nuevas condiciones en que esos agravios y opresiones comienzan a ceder. En ese ciclo es notoria y relevante la voz de activistas que surgen en los más variados procesos: desde adentro de los mismos asumiendo autonomías, repudiando a golpeadores, rompiendo techos

de cristal o desde “afuera” como trayectorias “expertas”, “militantes” u “operadores sociales” que obran en causas de otros porque ya han obrado en la propia (y es por eso que no hay un afuera sin comillas). El activismo sexogenérico tiene efectores y efectos en todos lados. No tendrán el lenguaje que le exijan los que hacen dogma de cualquier cosa, sino que tienen sus propios caminos de cuestionamiento y, se los evalúe como se los evalúe, suman a este estado de deliberación del sexo y el género.

El panorama es tal que, respecto del sexo y el género y de sus inscripciones en la canción romántica, se configura una situación parecida a la que vislumbraba Max Weber en relación al Estado. Para el gran sociólogo alemán, un anarquista era quien por su relación contrastiva con el poder mejor podía examinarlo. Era a partir del interés por las condiciones de posibilidad de su emergencia que hacia visible su constitución, sus límites y sus fragilidades. La objeción de sexo y de género que surge en el cruce de todas las determinaciones a las que aludimos y que se expresa paradigmáticamente en diversas versiones de la teoría queer es la que mejor puede interrogar en sus debilidades y fortalezas la configuración sexogenérica que la misma crítica de género ayuda a discernir. En este contexto, el amor, el género y el sexo ya no pueden sonar como expresiones neutrales o neutralizadas. En este contexto, el amor puede ponerse en perspectiva no para una negación anti-romántica o despechada sino para comprender su historicidad. En este contexto de crítica del género la canción romántica puede ser al mismo tiempo investigada y cuestionada.

Pero “investigada y “cuestionada” son expresiones que contienen una distinción que debe examinarse para entender la tercera puerta que necesitamos abrir. Investigar puede y debe ser “investigar críticamente”. Parecería que entre investigar críticamente y cuestionar no hay diferencia. Sin embargo la hay: el cuestionar no solo abarca la crítica, el examen de las relaciones sexogenéricas desde la hipótesis de la contingencia del sistema sexo-género y desde los ideales de la emancipación. También es el denunciar, antagonizar y, a veces, perder deliberadamente los matices para transformar relaciones de fuerza en el espacio público.

Algunas investigaciones sobre “género y consumo cultural” ayudan a poner en claro esta distinción. Entre ellas una que resulta ilumina-

dora es la de McRobbie (1998) que analiza las revistas femeninas y sus lenguajes a partir de los años 90. Si el placer “culpable” de las feministas con femineidades que ellas mismas criticaban iluminaba una complejidad, otra surgía cuando se veía que el discurso de las revistas clásicas no era pleno de eficacia, que surgían otras posibilidades de lectura que las del analista y que la crítica feminista no representaba a todas las mujeres, incluso las despreciaba como una vanguardia iluminada a la clase que nos es consciente de sus intereses históricos. En las publicaciones femeninas surgidas a partir de los 90 encontraremos que ofrecen material para algo más que para enunciar un veredicto sobre si las publicaciones cosifican o no, si son patriarcales o no, si emancipan o no. La linealidad de este razonamiento resulta desestabilizada por una percepción multidimensional del discurso de los editores y periodistas al que, aparte, se lo observa con bastantes denominadores comunes respecto de sus públicos. En el nuevo discurso de las revistas femeninas no solo caben contradicciones y ambigüedades respecto de la dicotomía emancipación-dominación (las revistas, dice McRobbie, tienen discursos que a veces ponen en cuestión la dominación de género). Pero sobre todo iluminan áreas de prácticas cuya sola objetivación desestabiliza el predominio masculino al ampliar la agenda femenina, como ocurre en el caso del tratamiento de la sexualidad en las revistas. De esta lectura tomamos una idea general: los objetos culturales, las canciones, por ejemplo, tienen ambigüedades y potencialidades que no necesariamente aparecen cuando la secuencia de la emancipación femenina se piensa bajo un único formato, supongamos “trabajo, píldora, autonomía”. Los caminos de erosión del patriarcado son múltiples y sinuosos y se recorren graduaciones que no necesariamente son tan plenas o veloces como se querría. De todo esto puede dar cuenta la investigación crítica. De todo esto no necesariamente debe dar cuenta la denuncia política.

Ahora bien, ese espacio de lo social en que el análisis citado señala impasses, ambigüedades y dimensiones no exploradas de la acción ha sido justamente el que han teorizado algunas teorías contemporáneas surgidas al calor del estudio sociológico de la música. Llegamos al punto en que el ser conocedores de esas teorías nos lleva a plantear mejor no solo lo relativo a la música en general, sino precisamente a la relación entre el género romántico y las miradas de género.

## APROPIACIONES, MEDIACIONES, HABILITACIONES

Este volumen como composición y en cada uno de sus artículos promueve una concepción de los fenómenos musicales que no cede a la dicotomía públicos/obra y entiende que la música debe ser entendida en sí misma como un sistema de mediaciones en el que justamente se sitúan los impasses, ambigüedades y espacios de elaboración que la linealidad que desea una parte de la crítica de género. Veamos brevemente cómo se concibe la música en una perspectiva que le permite resolver las preguntas sobre el sentido de la música romántica con la apertura, la profundidad y el sentido de la singularidad que necesariamente debe tener la actividad interpretativa.

En un libro clave, Tia DeNora (2000) plantea el papel de la música como parte de la estructura de la acción que orienta la producción de emociones, prácticas corporales y conductas (como tecnología del yo, como tecnología del cuerpo, como un dispositivo de regulación de las interacciones en distintos escenarios de la vida cotidiana). Su planteamiento radicaliza, supera y contiene la tensión que podría formularse entre, por un lado, Adorno, (y su énfasis en el material musical *per se*) y, por otro, Michel de Certeau (y su énfasis en el uso de la resignificación y la apropiación como el momento de la efectiva donación de sentido). En esa síntesis, su investigación concibe y describe la música como un elemento crucial de un dispositivo habilitante, un promotor de la acción. Se trata de entender que la música es lo que es si se la considera como un recurso presente en una configuración social para la acción, el sentimiento y el pensamiento (p. 49). Los usos de la música ya no son solo el efecto de la lógica subversiva de las apropiaciones, sino de algo que implica esta idea, pero pasa del plano de la comprensión de un mensaje al plano de la acción misma. Una cosa es que se destile un sentido místico de una letra de rock. Otra cosa es que, al oírla, se viva esa canción (que no era para nada mística) como una forma de oración (supongamos el caso de un joven practicante zen que tiene en un determinado rap la perfecta articulación rítmica para finalizar su práctica diaria). “La música está involucrada en muchas dimensiones del agenciamiento social, en sensaciones, percepciones, en la cognición y conciencia, en la identidad y la energía”; (DENORA, p. 16-17) está en relación dinámica con la vida social, ayudando a



invocar, estabilizar y cambiar los modos de agencia, ya sea individual o colectiva” (DENORA, p. 20). Desde esta perspectiva, no importa el análisis abstracto de las letras o su supuesta significación universal y tampoco sus apropiaciones sino como se encarnan en el sujeto. Se trata de preguntarse por aquello que la música romántica habilita que es algo que cada uno de los artículos de ese libro se pregunta en diversos contextos y sujetos.

Pero esta perspectiva puede integrarse en una más amplia. Para Hennion (2002) existe una oscilación permanente en el campo del análisis de los fenómenos musicales. De un lado están las interpretaciones que conceden todo al supuesto sentido inmanente en la obra. Esta ha sido la posición propia de algunos musicólogos, pero también la de los que identifican el juicio sociológico con el canon, incluida la Escuela de Frankfurt que entendía el “poder social de la música”, pero dejaba de lado el circuito en que se constituye su significado. De otro lado se encuentra la interpretación que reduce su tarea al desenmascaramiento del carácter social y político de lo musical y, por lo tanto, lo disuelve en una materia que le es extraña, tal como surge de la demanda constructivista contemporánea. Para trascender esta oscilación es necesaria una sociología de la mediación que implica:

(...) tomar en serio la inscripción de nuestras relaciones en las cosas, y no en deshacer con el pensamiento, como si no resistieran, los montajes y dispositivos a la vez físicos y sociales que sirven para establecer semejante reparto, situando de un lado un objeto autónomo y del otro un público sociologizable. Interpretar no es explicar, regresar a la pureza de las causas únicas, exteriores, que los actores buscan tanto como nosotros, sino mostrar las irreversibilidades que, por todas partes, han interpuesto los mixtos, entre los humanos, entre las cosas, entre los humanos y las cosas: ¿qué otra cosa es la música? (HENNION, 2002, p. 363)

Es en ese contexto que la música debe concebirse en sí misma como una sociedad, plena de mediaciones eficaces. Retomando el interés por las mediaciones que constituyen la música que sostenía Becker (desde las partituras y los compositores a los iluminadores y encargados de seguridad de un local musical) Hennion considera que la música es

un arreglo, una relación entre todas esas partes y no simplemente la partitura, el intérprete, la composición, el público. Se trata de trascender la interpretación del “gusto” como un juego de atribuciones sociales entre los actores y entre el investigador y los actores, en las que desaparecen los lugares, los tiempos, los sujetos, las operaciones, los dispositivos que producen una preferencia compartida en la que la música no está dada de antemano. Más que el gusto, como indicador sistemático de un anclaje en la estructura social, interesa algo que este objeto ha terminado por ocultar: el vínculo complejo que se produce a partir de toda la red de mediaciones presentes en algo tan simple como “escuchar una canción romántica”. Reponer toda esa complejidad es la manera en que en este libro se responde a la pregunta inicialmente planteada en este texto: “¿cómo sabemos si lo que nos suena machista y vulgar tiene el mismo sentido para el público de la canción romántica en sus diversas variantes?”. Y justamente al dar cuenta de esa complejidad las respuestas no pueden ser sino plurales, plenas de matices, condensaciones de singularidad histórica tal como nos ofrece esta compilación. No encontraremos aquí ni denostaciones ni denuncias sino descripciones que hacen aparecer la música con el sentido que la juegan los actores y no como si estuviese desde antes, esperándolos, para que se denuncien con elecciones tan vulgares.

Quisiera finalizar con una observación sobre el ámbito en que se produjo el esfuerzo que origina este libro que deriva del intercambio de investigadores para quienes la pregunta por el valor social de la música, la crítica estética y el vínculo con quienes la escuchan es central. Así este volumen prolonga y sedimenta las discusiones que se dan en el seno de la IASPM-LA y permite proyectarlas al público interesado en las ciencias sociales y en la música en general. Esta es tal vez una de las derivaciones más interesantes de la dinámica de reuniones, viajes y presentaciones en que se empeñan los investigadores: la transformación de intervenciones condensadas solo entendibles para híper-especialistas en un texto de largo aliento que explicita los logros y las operaciones y que contiene, asentado, el resultado de los diálogos que alimentan esas reuniones. Bienvenidos sean estos diálogos a un momento de proyección y encuentro con nuevos públicos.

## REFERENCIAS

- DENORA, Tia. *Music in everyday life*. New York: Cambridge University Press, 2000.
- LÓPEZ CANO, Ruben. “Juicios de valor y trabajo estético en el estudio de las músicas populares urbanas de América Latina”. In: SANZ, Juan Francisco; LÓPEZ CANO, Ruben. *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. Caracas: Fundación Gearg, 2011.
- HENNION, Antoine. *La pasión musical*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2002.
- MCROBBIE, Angela. “More!: nuevas sexualidades en las revistas para chicas y mujeres”. In: CURRAN, James; MORLEY, David y WALKERDINE, Valkerdine (comps.) *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- WISE, Sue: “Sexing Elvis”. In: FRITH, Simon y GOODWIN, Andrew (eds.) *On Record. Rock, Pop, The Written Word*. London: Routledge, 2006.

APRESENTAÇÃO

# Os vários sentidos da canção romântica

Martha Tupinambá de Ulhôa

A ideia para esta coletânea surgiu quando Simone Luci Pereira foi fazer um pós-doutorado junto ao Grupo de Pesquisa Música Urbana, do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO em 2011. Sob a minha supervisão ela começou sua etnografia com ouvintes de bolero em São Paulo, enquanto discutíamos a literatura disponível sobre sentimento e mediação. A ideia de escrever um livro foi surgindo, uma vez que acompanhar Simone em sua pesquisa com o bolero me fez retomar minha própria pesquisa sobre música romântica, em especial o material ligado a Roberto Carlos. Tendo sido convidada por Daniel Party para participar de um painel sobre a canção sentimental no Congresso da Society for Ethnomusicology de 2012 em New Orleans, painel compartilhado com Alejandro L. Madrid, achamos que eles poderiam ser bons parceiros para a empreitada. Carolina Spataro, nós a encontramos no Congresso da IASPM-AL, seção latino-americana da International Association for the Study of Popular Music em Salvador de 2014. Sua pesquisa com um fã-clube composto por mulheres de meia idade em Buenos Aires não poderia ficar de fora.

A coletânea é iniciada com uma revisão da literatura feita por Simone Luci Pereira, desenvolvida durante seu pós-doutorado e adaptada como introdução teórica para esta coletânea. Para estudantes de graduação e pós-graduação interessados em música popular latino-americana a revisão pode ser útil, ao enfatizar que canções sentimentais e até mesmo banais podem estar dizendo muito mais do que imaginamos – principalmente porque, como chegamos a concluir, há sempre apropriações históricas, culturais e políticas que emergem nas várias maneiras de interpretar os sentidos que tomam as canções que falam de amor e intimidade cotidianos. O mesmo gênero musical ou até mesmo

um repertório específico pode significar coisas diferentes em épocas ou espaços diversos.

As canções mencionadas nos capítulos da coletânea são conhecidas dos fãs e aficionados do bolero, da balada, do *flin*, enfim, da música romântica. Entretanto, recomendamos fortemente que o leitor procure ouvir os exemplos musicais discutidos no texto, em sua grande maioria, disponíveis na internet. Alguns links são sugeridos a seguir.

Após o capítulo introdutório, iniciamos os estudos de caso pelo México. Alejandro L. Madrid, no artigo sobre a balada romântica no México dos anos 1970 e 1980, apresenta uma interpretação da balada romântica em seu caráter político performativo, mostrando como os ouvintes negociam localmente sentidos e discursos hegemônicos de classe e de gênero. Para além da noção que ainda insiste em qualificar a balada como “*tontas canciones de amor*”, o autor salienta o quanto estas canções acionam sensibilidades cosmopolitas para além de barreiras socio-culturais.

No texto de Madrid, o primeiro exemplo marcante é o sucesso que lançou José José (José Rómulo Sosa Ortiz, 17 fev. 1948, Ciudad de México), a canção “El Triste”, de autoria de Roberto Cantoral. A versão que selecionei da internet é um vídeo da sua participação no Festival Mundial de la Canción Latina em 1970 (México). O que chama a atenção é a qualidade e o controle vocal do jovem cantor de 22 anos, um tenor de timbre doce, mas potente, usando com economia o vibrato nas notas longas, precedidos por apojaturas, e mais discretamente ainda os ocasionais golpes de glote, marcando o soluço do amante.<sup>1</sup>

Dentre os vários exemplos discutidos por Alejandro L. Madrid, selecionamos dois, relacionados à discussão de gênero. O primeiro é o hit “Yo no nací para amar” (1980), de Juan Gabriel (Alberto Aguilera Valadéz, 7 jan. 1950, Parácuaro, México). A versão mostra o estilo vocal do cantor, que usa uma voz sussurrada na maior parte da canção até responder, com intensidade, à pergunta feita pelos amigos, que, diferente do protagonista, estavam todos felizes com seus amores, enquanto ele afirma que não nascera para amar e que seus sonhos não se realizaram.

<sup>1</sup> Procurar por José José, *El Triste en vivo* (1970). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LWSAEGMPXT8>>. Acesso em: 19 jun. 2016.

Aqui, segundo a interpretação de Alejandro L. Madrid, “lo que parece una confesión acerca de una vida solitaria y triste adquiere nuevo significado bajo la lupa homoerótica”.<sup>2</sup> Outra performance discutida por Madrid que trata também de “amores proibidos” é “Simplemente amigos”, com Ana Gabriel (María Guadalupe Araújo, 10 dez. 1955, Santiago de Comanito, Sinaloa, México). Aqui, a qualidade vocal rascante e tensa da cantora se adequa bastante para uma canção que fala sobre um amor inaceitável, somente possível a portas fechadas.<sup>3</sup>

O capítulo de Carolina Spataro, intitulado “Esa canción cuenta mi historia de amor”, está voltado para uma análise que contempla canções românticas, agenciamento das emoções e identidade. A autora interpreta os usos que as mulheres do fã-clube argentino de Ricardo Arjona (Edgar R. Arjona Morales, 19 jan. 1964, Guatemala) fazem de suas músicas, articulando processos sociais das emoções, configurações identitárias e de formas de ação e de constituição de gênero.

A canção de Arjona, central na história de vida discutida, é “Vivir sin ti es posible”. Para a fã, a música de Arjona espelha sua história de amor. Ela, que após a morte do marido tinha se tornado reclusa e desanimada, encontra em “Vivir sin ti es posible” a legitimação de sua aflição e “una fuente de energía vital a partir de la cual elaborar esperanzas para la recuperación de estados vitales críticos”.<sup>4</sup>

O texto de Daniel Party faz uma análise do resgate da balada no final da década de 1990 no Chile, ressaltando aspectos como gosto e distinção entre jovens de classe média entusiastas do gênero. Seu ponto de partida são os programas de rádio que tiveram um papel decisivo na divulgação e definição dos limites deste resgate, sendo que conotações

<sup>2</sup> Procurar por Juan Gabriel, “Yo no naci para amar”. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=0KPDB\\_Sil5I](https://www.youtube.com/watch?v=0KPDB_Sil5I)>. Acesso em: 19 jun. 2016. “Yo no naci para amar” é uma faixa no LP *Recuerdos*, produzido em Los Angeles, com direção e arranjos de D’Arneill Pershing, também arranjador para Johnny Mathis (Fonte: Wikipedia).

<sup>3</sup> Procurar por Ana Gabriel, “Simplemente amigos” (Video Oficial). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Wu7sHwHVezk>>. Acesso em: 19 jun. 2016. O *single* contribuiu para que o álbum *Tierra de Nadie* (1988, CBS; Mariano Pérez, Prod.) vendesse 6 milhões de discos, alcançando o 1º lugar no Billboard Latin Pop Albums (Fonte: Wikipedia).

<sup>4</sup> Procurar por Ricardo Arjona, “Vivir sin ti es posible”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Q1m3wMIy7-c>>. Acesso em: 19 jun. 2016.

político-ideológicas e de classe mostraram-se atuantes na circulação social das baladas “en clave de rock”.

Um exemplo emblemático deste resgate é a versão feita por Javiera y los Imposibles de “Maldita primavera”, um sucesso da cantora pop Yuri (Yuridia Valenzuela-Canseco, 6 jan. 1964, Veracruz, México).<sup>5</sup> A canção faz parte do repertório conhecido como “música para planchar” ou música de empregadas domésticas. Para a classe média o subgênero era/é uma música apolítica, e, portanto, recebida com ambiguidade pela geração que vivenciou os anos de ditadura militar de Pinochet no Chile (1973-1990). Na versão de Javiera y los Imposibles, o vídeo é autoexplicativo, mostrando o impacto da balada como memória de infância da geração nascida após 1970. Musicalmente, há certo distanciamento da balada melodramática pelo uso do rock e certa sofisticação na criação do videoclipe. Além da atualização estética, outro elemento significativo é o fato de Javiera (Javiera Cereceda Orrego, 19 maio 1968, Santiago, Chile) ser neta da famosa cantora, tão ligada à esquerda política latino-americana, Violeta Parra.<sup>6</sup>

O artigo de minha autoria, sobre a gestualidade musical nas canções de Roberto Carlos (Roberto Carlos Braga, 19 abr. 1951, Cachoeiro de Itapemirim, Brasil), articula uma análise das práticas musicais que envolvem as canções do “Rei da Música Romântica” no Brasil da década de 1970. Por meio de uma “musicologia da escuta” que privilegia a recepção do ouvinte qualificado, no caso fãs (com dados de pesquisa coletados em diferentes épocas), procuro interpretar os sentidos das apropriações envolvidas nos processos de identificação, em que o efeito de intimidade das performances do artista joga papel decisivo.

Dentre as muitas canções mencionadas no texto, pode-se destacar duas, ambas “autobiográficas” e ambas largamente utilizadas como linguagem “substituta” para a expressão dos sentimentos privados na esfera das histórias de vida individuais. Uma, objeto de análise mais minu-

<sup>5</sup> Procurar por: Yuri, “Maldita primavera – La mejor música para planchar”. A canção, versão de “Maledetta primavera”, da italiana Loretta Goggi, foi originalmente gravada por Yuri em 1982. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=q0DkjI00M-f0&list=PLC9D98EB76BAF2869>>. Acesso em: 19 jun. 2016.

<sup>6</sup> Procurar por Javiera y los Imposibles, “Maldita Primavera”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=R06Nqz7PAoU>>. Acesso em: 19 jun. 2016.

ciosa, é “Detalhes”, e a outra, “As flores do jardim da nossa casa”, para Roberto Carlos um lamento pelo filho que nasceu com um problema de visão congênito, mas que para muitas adolescentes na época (1970s) refletia suas vidas sentimentais.<sup>7</sup>

Fechando a coletânea, o artigo de Simone Luci Pereira trata das narrativas de escuta do bolero elaboradas por imigrantes cubanos que vivem em São Paulo. O texto traz no início do seu título a pergunta significativa “Qual bolero?”. Ou seja, depende de muitas coisas: quem fala, quem pergunta, se é o bolero tradicional, se é uma versão *flin*... Como menciona Simone, “a memória, em seus processos de seleção, lembrança e esquecimento, atua nos modos de escutar, nas narrativas construídas sobre si, sobre a escuta destas canções e sobre o tempo vivido na terra deixada para trás, num processo em que próprio bolero ganhou outros sentidos e percepções dos ouvintes”.

Os depoimentos dos imigrantes cubanos não apontam performances específicas, mas estilos que demarcam temporalidades e pertencimentos. Como sugestão de *playlist*, recomendo buscar por intérpretes como Elena Burke, Olga Guillot e Omara Portuondo. Como exemplo típico do tipo de bolero/*flin* privilegiado pelas pessoas entrevistadas por Simone, o estilo vocal mais suave e o uso de harmonias “dissonantes” de Portillo de la Luz e seu bolero de 1946, tantas vezes interpretados por vários cantores, “Contigo en la Distancia”.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> “Detalhes” tem inúmeras versões na internet. Para o outro exemplo procurar por “As flores do jardim da nossa casa” (Roberto Carlos – Erasmo Carlos). CBS 37645, 1969. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8jm6mQeInpU>>. Acesso em: 19 jun. 2016.

<sup>8</sup> Procurar por César Portillo De La Luz, “Contigo En La Distancia”. Também na voz de Pablo Milanés, Luis Miguel, Caetano Veloso, Plácido Domingo, José José, entre outros. Disponível em: <<https://youtu.be/dZ8z5dCzgJY>>. Acesso em: 12 ago. 2016.





# Matrizes e mediações das canções românticas na América Latina

Simone Luci Pereira

## INTRODUÇÃO

Canções que tratam de emoções, amor, construções de gêneros, intimidade, sentimentos, afetos e outras questões da vida privada podem revelar sentidos políticos e afetivos, indo além de enfoques redutores que veem nestes repertórios apenas alienação, evasão e ideologias.

Segundo Monsiváis (2010), na construção dos nacionalismos latino-americanos as identidades se expressaram entre os augúrios da modernidade e das mentalidades tradicionalistas, entre explosões de ira, amargura e delírio amoroso, expressas pelo melodrama (não apenas na música), que ocupou e ocupa ainda hoje um espaço importante nos imaginários nacionais: um espaço histórico de sobrevivência do sentimentalismo e da emotividade. A presença da matriz cultural do melodrama (MARTIN-BARBERO, 1997) é digna de nota, como uma narrativa do exagero, do paradoxo e do registro ético em que as diferenças sociais e desigualdades políticas, assim como as dores e penas de amor aparecem como expressões exemplares de situações fatalistas que revelam vícios e virtudes.<sup>1</sup> Nesse sentido, o melodrama – base de muitas canções midiáticas que tratam do amor, da emotividade, dos sentimentos e das lógicas

<sup>1</sup> Tendo origem no teatro do século XVIII (embora extrapole esse âmbito) como expressão cantada dedicada à expressão violenta ou exagerada dos sentimentos, o melodrama atravessou séculos e se mostra presente hoje como gênero/estilo como matriz cultural (MARTIN-BARBERO, 1997) ou como tradição seletiva (WILLIAMS, 1979), aqueles aspectos culturais dinâmicos que têm origem no passado, mas se conservam no presente. Matrizes ou tradições como algo construído segundo princípios de seleção, que funciona como poderoso mecanismo de incorporação, articulando processos de identificação e de definição cultural e que age não como um segmento historicamente inerte.

da vida privada – parece ter muito a nos dizer sobre as relações entre público e privado, e as dimensões políticas ligadas às subjetividades e aos modos de se expressar no âmbito público.

O melodrama apresenta-se como matriz cultural atuante em narrativas do cinema, da literatura e da canção, mais propriamente nas chamadas canções românticas, que falam do amor, da paixão, do encontro, da felicidade na realização amorosa, do ser amado e também dos percalços do sentimento amoroso, como a sua impossibilidade, a desilusão, o ciúme, a traição, o sofrimento. As matrizes culturais expressam universalidades, tradições, memórias e resgatam seletivamente na Modernidade traços de um passado e de um tempo aparentemente perdidos, sendo capazes de ativar mecanismos coletivos de identificações e apropriações (MARTÍN-BARBERO, 1997). Por serem dinâmicas, elas se mesclam e se adaptam no transcorrer histórico destituindo elementos e incorporando outros. Desta forma é que percebemos a presença desta matriz cultural melodramática em boleros e sambas-canções dos anos 1940-50, como também em versões mais recentes do samba romântico, ou na transnacional balada. Entre elementos mais residuais e outros emergentes (WILLIAMS, 1979), sobrevive a dominância desta forma de narrar e de expressar os sentimentos.

Percebe-se a edificação do que Monsiváis (2010) chamou de uma “educação melodramática”, algo substancial na formação sentimental e ideológica latino-americana que ajudou a elaborar formas de narrar a vida, os acontecimentos, as dificuldades, as alegrias, os anseios e inclusive as maneiras de forjar e viver a política. O melodrama cobre uma ampla gama de emoções que são conectadas aos indivíduos e inseridas no mundo cotidiano, comum e doméstico. Esta sensibilidade comum, ligada aos laços familiares e sociabilidades tradicionais, trazem certa “integração sentimental latino-americana” (MARTÍN-BARBERO, 1997), esta estandarização de maneiras de sentir, de pensar, de se expressar em sons, vozes, formas de dançar, de adjetivar e usar o corpo, acordes e líricas.

Perceber esta complexidade histórica e social de matriz melodramática na composição daquilo que neste livro estamos chamando de canções românticas na América Latina implica pensar e se utilizar de uma noção de cultura desprendida de um viés elitista, abstrato ou hierárquico. Já desde os anos 1950 os Estudos Culturais Britânicos vêm apontando uma

noção de cultura como eixo fundamental a partir do qual reflete-se sobre a cultura do pós-guerra no Ocidente, onde se articulam as culturas massivas, urbanas, os gostos e hábitos populares (afastando-se, porém, do primado do material e econômico como na clássica separação marxista entre infraestrutura e superestrutura), trazendo para o centro da reflexão a cultura no cotidiano e nas lutas simbólicas realizadas neste âmbito, onde o espaço cultural não é mero reflexo das bases materiais, mas articulador de sentidos e disputas, entendidas na noção gramsciana de hegemonia (WILLIAMS, 1979).

Certeau (1994) elabora uma teoria dos usos sociais como operadores das formas de apropriação, numa reflexão que interpreta a relação dialógica entre os detalhes e os processos globais. Desta maneira, o cotidiano surge como lócus possível de apreensão de papéis informais e formas de resistência e réplica que escapam aos papéis prescritos, nesta multiplicidade de mediações na vida de todo dia, ressaltando a margem de resistência possível, a improvisação, a capacidade de subverter os padrões impostos (DIAS, 1998). Há no cotidiano, segundo o autor, uma outra lógica – aquela dos usos – que não necessariamente corrobora com a lógica dominante dos meios, das instituições. Modos de ver, de escutar e de consumir caracterizados pela noção de tática, não de estratégia. Enquanto esta última é entendida como ação calculada dos dominantes (por possuir um local próprio e por ser a arte do forte), as táticas são os modos de operação e luta daqueles que não têm um lugar próprio: a arte do fraco, permeada pelos contextos, situações e ocasiões que levam ao improviso, o não calculado. São as chamadas “artes de fazer” (CERTEAU, 1994) que se mostram como possibilidades de desvio, de fuga às imposições, numa forma de transformar o que é dado pela cultura oficial em astúcia cotidiana de fuga aos padrões convencionais, de maneira subliminar, não assumida e não completamente explícita. Estas possibilidades de ação e subversão estariam, segundo Certeau, no cotidiano das culturas populares, não pensadas em seu sentido autêntico, em reformas organizadas de resistência, mas na conflitiva, mestiça e negociada cultura popular urbana.

Esta noção de cotidiano auxilia na compreensão das canções e seu papel na cultura. Trata-se de refletir sobre os modos como os ouvintes se apropriam das músicas, inserem-nas em suas vidas, fazem usos em seu cotidiano, organizando maneiras de ser, agir, construir identidades,

sociabilidades e aspectos de sua vida privada. Sendo assim, não existiria neste processo uma mera reprodução de padrões e ideologias impostas, mas escutas diferenciadas com produções de sentidos plurais, sem que, no entanto, isto signifique um receptor completamente autônomo a tudo que lhe é direcionado pelos meios.

A forma como uma mensagem musical chega aos ouvintes e lhes afeta gerando uma formulação de sentidos e de usos em sua vida diária é o que Tia DeNora (2000) também focaliza, propondo uma reflexão sobre os usos da música no cotidiano, nas escutas que ocorrem em situações dispersas, sem perceber nisso uma possível regressão da audição ou uma desatenção alienante dos ouvintes.

Estas formas de apropriação são históricas e culturais, localizadas em tempos, espaços, públicos, meios, formatos diferentes, em que, para cada caso analisado, é necessário perceber as medições próprias e específicas dos modos de apropriação e escuta: via rádio, em família, com amigos, no trabalho ou sozinho; se a partir dos LPs, CDs, MP3, *streaming*, reuniões em casas de amigos, apresentações ao vivo etc.

Pablo Vila (1996) aprofunda este debate quando discute as identidades narrativas construídas pelos ouvintes através e a partir da música. O autor fala sobre processos de articulações e interpelações, asseverando que os sentidos das canções não se esgotam no texto musical (letras, estruturação musical, arranjos, performance, etc.), mas se completam nas apropriações diferenciadas com as quais os ouvintes elaboram sentidos de si, identidades e visões de mundo.<sup>2</sup>

As canções desempenham um importante papel na esfera cultural e social, atuando na construção, modificação e reconstrução de identidades individuais e coletivas. Segundo Frith (1996), se por um lado, a

<sup>2</sup> Vila foca sua argumentação na questão da narrativa e seu uso teórico e metodológico, compreendida como categoria epistemológica e esquema cognitivo capaz de referir-se às formas com que atores sociais concretos se apropriam das canções e, a partir disso, porque algumas formas de interpelação têm mais êxito que outras. Isso porque nas narrativas, os indivíduos buscam construir um sentido, uma coerência para suas vidas, articulando passado, presente e futuro na forma de metas e desejos, construindo tramas argumentativas seletivas em que real e imaginário, memórias voluntárias e involuntárias, esquecimentos, silêncios se compõem de maneira complexa trazendo à tona as construções identitárias nas quais as músicas exercem papel de artefato cultural privilegiado para as construções de si e dos outros.

música é uma experiência individual, convocando e produzindo emoções e associações com aspectos da vida privada e construindo sentidos de si, por outro lado, a música é uma experiência coletiva ao produzir alianças, pertencimentos e experiências dos ouvintes com o cantor, com os músicos e com outros fãs. Sem recair numa análise que entende esta relação como uma homologia entre grupos específicos e certas músicas numa relação estrutural determinista (como em muitas abordagens das subculturas), Frith argumenta que não se trata de compreender como uma canção ou *performance* reflete as pessoas, mas como as músicas produzem e criam experiências para as pessoas – uma experiência musical ou estética –, que só podemos compreender levando em conta seus aspectos individuais e coletivos.

Assim, temos uma compreensão das identidades como um processo móvel e dinâmico, em que as canções exercem um papel fundamental e onde a questão da reflexividade (GIDDENS, 1999; DENORA, 2000) está presente numa elaboração que os indivíduos fazem de si a todo instante; as canções funcionam como “tecnologias do eu” (DENORA, 2000), artefatos dos quais se lança mão para mudar estados de ânimo, performar identidades e sentidos de pertencimento no cotidiano.

Isso nos faz pensar que uma canção de sucesso não pode ser analisada apenas como resultado de requisitos industriais e estratégias mercadológicas (ainda que estes tenham um papel fundamental), mas também como fruto das demandas que advêm da trama cultural e dos modos de escuta dos ouvintes. Hennion (1983) sublinha o papel dos produtores musicais como atores importantes na produção coletiva de um sucesso midiático e comercial, pois este é um processo que inclui formas de construir narrativas e dizer as canções, melodias de fácil assimilação, arranjos musicais, dentre outros aspectos. Segundo o autor, o papel destes profissionais do estúdio inclui a composição de pequenas novelas ou melodramas de três minutos, no caso das canções românticas. Ou seja, narrativas que traduzem subjetividades, afetos, anseios presentes nas culturas, com estrutura de começo, meio e fim. Assim, as canções mostram-se como artefatos ou sistemas peritos (GIDDENS, 1991) que os indivíduos e grupos se utilizam para construir sentidos de si, identidades individuais e coletivas. Neste sentido apontado por Hennion, temos a questão da construção de proximidade ou intimidade entre o cantor ou músico e o público que escuta as canções. Este poder de expressão e

de acionar o reconhecimento entre músicos, canções e ouvintes são fatores fundamentais no estabelecimento das mediações (HENNION, 1990), das relações que se estabelecem na construção do gosto dos fãs, em que uma atmosfera de intimidade com o ouvinte é criada, numa conexão emocional entre intérprete e público.

Em sua “pragmática do gosto”, Hennion (2011) se afasta de uma concepção crítica que concebe as escolhas dos ouvintes como um jogo social passivo, em grande parte ignorante sobre si mesmo e pré-determinado pelo *habitus* ou por um sistema de crenças sociais coletivas. Segundo ele, o gosto é, antes de tudo, uma modalidade problemática de relações com o mundo, sendo possível analisá-lo como uma atividade reflexiva, “corporada”, coletiva e equipada, produzindo, ao mesmo tempo, as competências dos fãs-ouvintes e o repertório de objetos que ele valoriza e sobre os quais apoia suas práticas (instrumentos, partituras, repertórios, intérpretes, palcos, mídias, suportes, etc.).

As canções não teriam eficácia se não assumissem e legitimassem as demandas que vêm dos receptores, ainda que os produtores legitimem estes anseios e demandas ressignificando-os, muitas vezes, em função dos interesses da indústria e da cultura hegemônica. Enfim, o que se pode verificar aqui é um complexo processo de seduções, cumplicidades, estratégias e táticas que constituem o campo da cultura, entendida como prática cotidiana. Como lembra Giddens (1993), a transformação da intimidade na Modernidade tardia revela modificações de aspectos que não ocorrem apenas num plano geral ou global, mas no plano da identidade individual ou da intimidade, na vida privada e no cotidiano, em que a reflexividade se explicita nas formas das canções atuarem nos espaços de experiências dos sujeitos.

A construção de uma persona musical e midiática, as formas de entoar e de dizer as canções, o tom e o timbre das vozes, as repetições de acordes e introduções que se tornam velhas conhecidas dos ouvintes e as histórias narradas nas letras acionam mecanismos de identificação e projeção (MORIN, 1975) ou mesmo formas de interpelação (FRITH, 1996; VILA, 1996) no público, trazendo formas de colocar-se no lugar deste “eu” que canta, compartilhando o protagonismo das alegrias e infelicidades do amor, das relações e da vida.

A questão da intimidade trazida à tona pela escuta de canções mostra-se em seu caráter não apenas privado, mas também público. Pois,

como sugere DeNora (2000, p. 47), os indivíduos têm nas canções uma forma de engajamento em práticas musicais que regulam, elaboram e dão substância a si próprios como atores sociais. Assim, a escuta de canções românticas tem muito a dizer sobre práticas e sentidos do mundo privado, mas também das ações e dos dispositivos da subjetividade na vida social da atualidade, uma vez que a construção de si está imbricada na constituição das ações sociais, como também nos sistemas peritos e na reflexividade vivida na Modernidade tardia (GIDDENS, 1991).

Illouz (2011) atenta ainda para o fato das emoções e da intimidade terem um papel primordial desde o início da Sociologia para a compreensão da vida social. A autora pensa o momento atual como um tempo em que as emoções assumem destaque de uma “cultura emocional” altamente racionalizada e especializada, que longe de constituírem apenas elementos da vida privada, atuam no funcionamento do capitalismo cognitivo, abstrato e informacional em que vivemos. Desta maneira, preocupações com a intimidade, a vida privada, o “capital emocional”, as competências comunicativas e narrativas das emoções refletem aspectos do *homo sentimentalis* em voga hoje.

Entretanto, argumentamos que parece ser necessária a criação de novas formas de aproximação a esta cultura das emoções em que vivemos imersos, para além das leituras (ainda que válidas) que enxergam neste processo apenas sintoma de ideologias políticas e de mercado. A busca por uma compreensão da afetividade imbuída na cultura das emoções e da intimidade pode oferecer potentes janelas de interpretação para aspectos das subjetividades e possibilidades de compreensão de sentidos outros, que fogem aos padrões culturais e sociais prescritos (MORAÑA e SANCHEZ PRADO, 2012).

Alguns destes sentidos outros na elaboração das identidades são analisados nos artigos que compõem este livro. Se é possível argumentar que as canções românticas não trazem nada além de alienação, evasão, questões da vida privada que reforçam ideologias patriarcais, de classe e da cultura hegemônica, é também possível perceber que as canções – seja na sua *performance* ou nas apropriações feitas pelos ouvintes – apresentam fissuras e dissonâncias frente a estes discursos normativos, explicitando o poder performativo das identidades em sua articulação com as músicas.

Discutir identidade faz-se necessário, uma vez que ainda existem noções ligadas a uma ideia de grupo cultural possuidor de uma identidade



fixa, imutável, atemporal, autêntica, dada *a priori* e, por isso, essencial, porque identificada a algo natural. Entretanto, assumimos que a noção de identidade deve ser encarada como algo produzido numa teia de relações em que entram disputas por poder e hegemonias, contenções, resistências, negociações, produções de sentido, apropriações do passado e de luta simbólica pela construção da memória coletiva, entre outros aspectos. Como lembra Hall (2003), seria o caso de compreender não tanto o que as tradições fazem de nós, mas o que nós fazemos das tradições, ressaltando uma compreensão de identidade como algo construído, relacional e dinâmico. Neste sentido, as identidades são pontos de sutura (HALL, 2000) entre padrões normativos e possibilidades de subjetivação e desvio.

As canções românticas – como o bolero ou a balada – articulam em si questões de classe social, gênero, etnia, geração, onde noções de distinção, capital simbólico e legitimidade (BOURDIEU, 1988) a partir do gosto e do consumo musical podem ser vistas. Araújo (1988) também salienta estes aspectos quando analisa a música “brega” no Brasil, que servia (e serve) para marcar fronteiras ideológicas de classe e de capital cultural. De maneira semelhante, os artigos deste livro também ressaltam estes muros ideológicos construídos em torno de gêneros musicais em espaços e tempos variados (música de “obreiros” ou de “empregadas domésticas”, por exemplo). Entretanto, mais do que apenas reafirmar padrões das lógicas hegemônicas e estruturais do *habitus* (BOURDIEU, 1988), as análises caminham no sentido de interpretar as fissuras e ambiguidades que estes aspectos tomam no lócus da escuta, no espaço dos usos e apropriações por parte dos ouvintes.

## NOTAS DE BOLEROS E BALADAS: CANÇÕES ROMÂNTICAS COMO GÊNERO MUSICAL

No transcurso dos séculos XX e XXI, estilos, formas e poéticas foram ganhando força ou sendo deixados de lado para voltarem em outros momentos ressignificados e compondo um amplo leque de canções que podemos chamar de românticas. Nesse sentido, entra em jogo a categoria gênero musical como constructo capaz de definir e elencar o que buscamos aqui. O bolero como forte elemento de uma certa educação sen-

timental (MONSIVÁIS, 2010; PEZA CASARES, 2001) latino-americana, uma “escola narrativa” ou forma de encarar a vida que permeia aspectos diversos das subjetividades em nosso continente, juntamente com a transnacional balada (PARTY, 2003), ajudam a edificar o que aqui chamamos de um gênero musical de canções românticas que guardam diferenças e especificidades nas diferentes latitudes da América Latina, mas que acionam algumas matrizes, afetos e sensibilidades em comum.

Franco Fabbri, no início dos anos 1980, buscava construir uma teoria para os gêneros musicais e suas aplicações, afirmando se tratar tanto de uma categoria musical quanto de uma construção social (FABBRI, 1982). Ou seja, mostram-se úteis análises mercadológicas e categorizações do campo para analisar hábitos de consumo musical, mas estas se tornam um impasse tão logo se aprofunde a discussão. Isso porque, embora se utilize categorias técnicas ou formais para delimitar um gênero, entram em jogo também os usos e as apropriações das músicas feitas pelos ouvintes, que muitas vezes não coincidem com as categorias dadas pela autoria. Como lembra López Cano (2004), a categorização das músicas em gêneros se articula às diferentes competências musicais dos ouvintes, às suas capacidades de produzir sentido àquilo que escutam, fazendo com que as divisões das canções em gêneros devam se definir pela lógica dos usos da música, levando em conta contextos sociais, culturais e históricos em que ocorre a escuta.

Fabbri (1982) propõe um modelo para o estudo dos gêneros da música popular que se baseia na ideia de que um gênero é um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) que se encaminham por um conjunto de regras aceitas socialmente. Ele elenca cinco tipos de normas que definiriam um gênero musical, a saber: regras formais ou técnicas, regras semióticas, regras comportamentais, regras sociais/ideológicas, regras jurídicas ou comerciais. Sem adentrar mais detidamente em cada uma delas, o que se ressalta nesta análise é o fato de Fabbri levar em consideração a complexidade do fenômeno de definição dos gêneros, não usando-os como categorias apriorísticas, mas explicitando o quanto a definição pode ser complexa e, por isso mesmo, mais rica e detalhada, onde atuam muitas variantes.

No âmbito brasileiro, Ulhôa (2000) define a música romântica no Brasil como algo surgido da tradição luso-brasileira da modinha, passando por várias fases marcadas pela incorporação de elementos estilísticos

da valsa, da ária de ópera italiana, do bolero, da balada transnacional, se modificando e se adaptando, ganhando outros sentidos e, de maneira complexa, se estabelecendo como um gênero musical, assim nomeado pelos ouvintes, com características variadas que dialogam com aquelas previstas por Fabbri. O que a autora enfatiza é que, na consideração de um gênero musical, apresentam-se questões que dizem respeito à linguagem musical, como também as que dizem respeito aos contextos de significação, sendo uma tarefa musical e hermenêutica a um só tempo.

Em artigo mais recente, Fabbri (2012) atualiza a discussão sobre a pertinência da categoria gênero para o estudo da música popular (comparando sua complexidade à de uma caixa-preta), postulando a importância de se pensar na noção de convenção, comunidade e no compartilhamento de significados e aprendizados que se fazem socialmente e que entram em jogo na construção dos gêneros, articulando músicos, ouvintes, campo musical e as mediações aí presentes. Mais ainda, o musicólogo italiano assevera sobre a fluidez presente nesta categoria, em que devem ser levados em conta os processos diacrônicos, históricos e temporais nas definições de gênero musical, que passam por mudanças, nascem, se modificam e podem morrer.

Vanessa Knights (2000) argumentava que o gênero musical do bolero<sup>3</sup> se transformara num fenômeno transnacional latino-americano, dada a sua mobilidade e capacidade de relacionar-se com uma gama muito ampla de formatos vocais e instrumentais. Segundo a autora, nos anos 1980 e 1990 verificou-se um retorno (*revival*) do bolero e de outros gêneros melodramáticos como parte de um interesse em recuperar um tempo perdido, as raízes e tradições latino-americanas, na esteira de algo nomeado como “indústria da nostalgia”, trazendo regravações de canções da chamada época de ouro do bolero, aparecendo em filmes europeus de um chamado circuito *cult*.

Convém analisar sua trajetória histórica, midiática, sociocultural durante o século XX. Foi apresentado na historiografia musical como um gênero nascido em Cuba em finais do século XIX e que se desenvolveu por todo o Caribe e América Latina durante o século XX. É possível per-

<sup>3</sup> Ver também: Zavala (1991); Knights (2000, 2003); Évora (2001); Araújo (1999); Castillo Zapata (1990); Ulhôa (2010); Party (2012); Loyola Fernández (1996), entre outros.

ceber sua articulação com a literatura hispano-americana (GARCÍA DE LEÓN, 2002; TORRES, 2009; LARA ROMERO, 2001), particularmente com os estilos romântico e moderno. É visto como um gênero musical-literário que se manifesta atemporalmente entre um e outro movimento, revelando nos países caribenhos uma característica cultural de não disjunção (TORRES, 2009), de hibridismo. Compara-se à literatura de nomes como José Maria Heredia, Josep Martí e José Gautier Benítez, por exemplo, em suas formas de falar das paisagens naturais, da nação (no caso dos autores de Porto Rico), da espiritualidade, da angústia do desejo que nunca se completa, com elementos que mais à frente seriam marcantes no bolero. Entretanto, é possível perceber elementos do barroco colonial na literatura popular dos séculos XVII em diante que deixaram marcas no bolero, em sua poética e sonoridade.

“Barroco popular americano” é a expressão usada por García de León (2002) para nomear esta “civilização popular” do Caribe hispânico dos primeiros séculos coloniais que se reproduziu em outro contexto que não o da cultura das elites e letradas: um ambiente “dominado pela oralidade, pelas contingências do acontecimento preciso e irrepetível e pela capacidade improvisatória” (p. 58, tradução livre). Um cancionero popular que foi influenciado e influenciou a cultura em suas formas “cultas”, dialogando também com tradições ibéricas-andaluzas, árabes e africanas, caracterizando a “cuenca” caribenha como o “mar de los encuentros”.<sup>4</sup>

Temos, assim, uma cultura que se reveste de sentido a partir da linguagem, com todos os hibridismos que se elaboram nos contatos, negociações, resistências que foram vivenciadas pelos variados povos que constituem o que chamamos de Caribe. A música caribenha foi formada em meio a este contexto, assim como o bolero, nascido oficialmente em Cuba, em 1885, a partir da composição “Tristezas”, de Pepe Sanchez, derivado da *trova*, da *guaracha*, da *habanera*, do *danzón*, entre outros ritmos e gêneros em voga naquele momento; bolero que se origina e guarda suas relações com esta “mentalidade barroca americana” (GARCÍA DE LEÓN, 2002, p. 40) de estetização exagerada da vida, alegorias,

<sup>4</sup> García de León não se prende à denominação do barroco como estilo artístico do século XVII, mas abraça uma concepção que vê na complexidade, engenhosidade, improvisação e “criollidade” das formas poéticas e rítmicas caribenhos dos séculos XVII, XVIII e XIX uma construção barroca, termo por ele utilizado em vários momentos de seu livro.

ostentações, estreitando as relações entre culto e popular e de muitos fluxos culturais.

Guerrero (2010) e Linares (2010) apontam para a problemática designação da canção “Tristezas” como sendo o primeiro bolero. A construção deste marco, que data da década de 1920/30, acaba por ocultar, em certo sentido, os trânsitos que haviam entre as ilhas do Caribe (principalmente Cuba, Porto Rico e República Dominicana/Haiti) no que diz respeito às práticas musicais e aos músicos, entre diversos outros elementos da história comum destes locais. Assim, entendemos que mais importante do que saber em que lugar exato surge o bolero é perceber este fluxo de influências recíprocas entre as ilhas do Caribe hispânico, num nomadismo que reflete a complexidade e a importância de atentarmos para a cultura e a história desta região.

Há um consenso em compreender a expansão do bolero do Caribe para a península de Yucatán, no México, durante as primeiras décadas do século XX, onde os portos exerceram papel preponderante tanto ao nível comercial como cultural, trazendo o elemento transnacional a migrar canções, sons e sensibilidades (QUINTERO RIVERA, 1998 e MORENO RIVAS, 2008). Segundo Moreno Rivas, nos anos 1920 o bolero já chegava à capital mexicana, mesclado com a trova yucateca e o ritmo afro-caribenho, como na canção “Presentimiento”, de Emilio Pacheco, em 2/4, como nos boleros cubanos, ou mesmo nas canções de Guty Cárdenas e nas primeiras composições de Agustín Lara.

Este último teve papel fundamental na consolidação e êxito do bolero no México. Atrelado à formação de uma nova sensibilidade urbana e moderna (PEDELTY, 1999 e MORENO RIVAS, 2008), o estilo de Lara assinalou o surgimento de um gênero romântico urbano, com temas de amor, erotismo, intimidade, em consonância com os anseios e sensibilidades das novas camadas médias urbanas. Ainda que seguissem presentes as características mais caribenhas e o intercâmbio de Agustín Lara com músicos como Bola de Nieve e Ernesto Lecuona, fazendo com que “las canciones de estilo tropical [fuesen] determinantes em la evolución del bolero romántico” (MORENO RIVAS, 2008, p. 97), o estilo do cantautor trazia o piano e o violino à instrumentação do bolero, dando-lhe características originais.

No México, o bolero tomaria um estilo próprio. Aliado à expansão da indústria fonográfica, à presença do rádio, das revistas, do cinema

e de parcelas das camadas médias urbanas ascendendo ao mundo do consumo massivo, o bolero nos anos 1930/40 alcançaria êxito nacional. Com Agustín Lara, alcançou sucesso internacional associando o país ao bolero, com sua vertente mais romântica e urbana, que enfatizava a voz do cantor, seus prolongamentos vocais, o acompanhamento do piano e violinos, colocando o ritmo e a percussão em segundo plano. Nas letras de Lara vemos o ápice das poéticas sobre mulheres fatais, cigarros, álcool, amores proibidos e passionais, adultérios, sensualidades, prostíbulo e o ambiente da noite e da boêmia, com capas de LPs em que predominam as cores vermelha, amarela e roxa, em rostos de mulheres com olhares provocantes, bocas vermelhas, decotes, ressaltando um cenário e atmosfera de paixão.

É importante sublinhar o papel do cinema na consolidação e expansão do bolero para outras partes da América Latina, tendo chegado ao Brasil principalmente a partir do filme *Santa*, ainda nos anos 1930, com a canção de mesmo nome que ganhou fama na voz de Lara e, na vinda do músico junto da cantora Ana Maria González ao Rio de Janeiro em 1941, inaugurando uma série de visitas de outras celebridades mexicanas ao Brasil (como Pedro Infante, Jorge Negrete, entre outros), trazendo até aqui este imaginário romântico do bolero (VALENTE, 2008). Mais à frente, já nos anos 1950, a versão do bolero ranchero que passou a predominar no México (PEDELTY, 1999) também aportou por aqui na escuta de trios como Los Panchos, ajudando a consolidar um certo imaginário da “mexicanidade” ligada a *sombreros*, *mariachis* e tradicionalismo que ganhou lastro e mostra-se de maneiras variadas presentes ainda hoje. Por outro lado, boleros como “Frenesi” e “Perfidia”, de Alberto Dominguez (que ganharam fama e êxito para além da América Latina), tornaram-se conhecidos e muito escutados por aqui, tendo chegado via *big-bands* e pela presença no cinema hollywoodiano. Salienta-se, assim, um processo de internacionalização da musicalidade e da cultura nas Américas já naquele momento.

Nesta mesma época, outros compositores e intérpretes mexicanos contribuíram para este processo que viveu o bolero, tais como Consuelo Velásquez e sua canção “Besame Mucho”, que ganhou fama internacional. Temos nesta canção de Velásquez um tema que todos sabemos cantar; sua melodia e letra nos surgem na evocação da memória compartilhada de paisagens sonoras edificadas por dispositivos midiáticos

e pelos afetos trazendo uma escuta que se faz ritual a cada nova *performance* (lembrando que é uma das canções mais regravadas no mundo, em vários idiomas). A linguagem do desejo própria ao bolero – como argumenta a crítica porto-riquenha Íris Zavala (1991) – aqui é clara em sua dialética de presença/ausência, ilusão/desilusão, eu/você, num certo espírito barroco que grita desesperadamente para que se viva o momento intensamente, esquecendo-se da eternidade. A urgência por beijos que podem não mais se repetir traz a angústia por muitos e infindos beijos. Na textura erótica das vozes que cantam – que podem ser mulheres ou homens, a poética não faz distinção – surgem os excessos de desejo, medo, paixão e loucura, dividindo frases e sílabas de modo a criar uma prosódia muito própria de dizer sobre o amor. Abastecidas por formas rítmicas de origem africana como o *tresillo* ou o *cinquillo*, a frase “besame mucho” vai sincopando o desejo sexual ao sabor das notas da melodia que ascendem até chegar à frase final do verso “como se fuera esta noche la ultima vez”, em que a extensão melódica denuncia a angústia poética de um amor em vias de se perder. Sinuosidades de vozes, corpos e cantos, como sentimos ao escutar a interpretação de Chela Campos (a primeira a gravar a canção, em 1941), com uma voz repleta de *vibrattos* que enfatizam o lado dramático e – por que não? – melodramático dos sons.

Pedelty (1999) traz ainda outros elementos que nos ajudam a compreender o êxito e os percursos do bolero na América Latina. Segundo o autor, o contexto pós-revolucionário no México da década de 1920 evidenciou a construção de novas identidades sociais, urbanas, que se queriam distintas do mundo rural pré-revolucionário. Uma modernidade expressa nos rituais da vida urbana centrada no relógio, na industrialização, nas novas formas de sociabilidade expandidas para além da família e religião, evidenciando as novas formas de estilo de vida nas grandes cidades, o individualismo, a intimidade expressa nos amores perdidos, o erotismo, liberalidades e distintas modalidades de viver os afetos. Na comparação feita pelo autor, “*the corridos told stories of lives given and evil conquered, whereas the velvet bolero merely offers the bitter memory of love lost and evil enjoined, of moral ambivalence and moral relativism*” (PEDELTY, 1999, p. 32).

Martin-Barbero (1997) já tem analisado os processos socioculturais e políticos na América Latina como ligados aos processos de construção

de hegemonia em torno do popular. Os nacionalismos e populismos dos anos 1930/40 em diversas partes do subcontinente evidenciam o “longo processo de enculturação das classes populares no capitalismo [mediante um] deslocamento da legitimidade burguesa de cima para dentro, isto é, a passagem dos dispositivos de submissão aos de consenso” (1997, p. 167). Na América Latina, segundo o autor, o espaço da cultura foi convertido num lugar fundamental para interrogar sobre os sentidos das transformações implicadas na modernização de nossas sociedades, onde os modos de narrar evidenciados pela cultura de massas (e aqui pensamos no bolero, mas também em outros objetos culturais) mostram-se como um lugar privilegiado para compreender a modernidade ou, como preferem Martín-Barbero (1997) e Garcia Canclini (1998), os processos de modernização aqui vividos, nos quais a ideologia de Estado contraditoriamente possibilitava o acesso das classes populares à cultura hegemônica, além de também fazer comunicáveis suas memórias, experiências e tradições. Nesse sentido, os meios de comunicação e a nascente indústria cultural tiveram papel fundante.

No percurso vivido pelo bolero no México, percebe-se o caráter nômade (como também seria no Brasil e em outros locais) deste gênero musical, transformando-se em um intenso sucesso popular e acompanhando um processo de modernização e expansão da vida urbana que ocorria em alguns locais da América Latina, impulsionando a indústria cultural nascente via rádio, discos, cinema e radionovelas. De acordo com Pedelty, “*mass media made México City the creative center of the nation’s popular culture, and for the first time, a major cultural exporter*” (1999, p. 40).

Analisando a poética do bolero, como fazem Zavala (1991) e Castillo Zapata (1990), temos a linguagem do desejo e do amor como preponderantes, em que as canções surgem como glossários coletivos e compartilhados dos sentimentos do amor, do desespero amoroso, da busca do ideal de felicidade e romantismo e de seus percalços e impossibilidades; uma espécie de educação sentimental (MONSIVÁIS, 2010 e PEZA CASARES, 2001) ou escola narrativa (MONSIVÁIS, 2010), a completar o trabalho de Roland Barthes e seus *Fragmentos de um discurso amoroso* em nossas latitudes, como propõe Castillo Zapata (1990), numa “fenomenologia do bolero” que busca perceber nestas canções suas dimensões de expressão do íntimo e privado e também do social.



Daí é que percebemos sua transformação paulatina num gênero transnacional de canção, combinando elementos variados e fazendo-se reconhecível, compreensível e desfrutável em variadas partes e sensibilidades da América Latina. Segundo Quintero Rivera (1998), o bolero combinou o protagonismo da canção (fortalecido pelo formato do disco), o ritmo afro-caribenho e o acompanhamento do violão (presente em diversas tradições do mundo rural latino-americano) logrando níveis de expressão íntima dos sentimentos privados em um gênero ao mesmo tempo lírico e dançante.

A eficácia da canção, segundo Luiz Tatit (1987) – compreendida não como uma eficácia mercadológica, mas de significação que traduz o êxito de uma comunicação entre emissor e ouvinte –, depende primeiramente (mas não exclusivamente, acrescentamos) da adequação e compatibilidade entre o seu componente melódico e linguístico, que gera a persuasão do ouvinte, física, psíquica e “decantatoriamente”, reconhecendo uma canção, procurando por ela, gravando-a na memória. Tatit (1996) afirma que no samba-canção abolerado brasileiro predominam expressões de estados emocionais ligados à disforia, com canções modalizadas pelo “ser”, operando tensões passionais tanto na duração das notas como em sua frequência. Segundo o autor, a emotividade e a paixão só têm sentido para quem as viveu, mas se torna cognoscível aos ouvintes pela experiência transmitida pelo cancionista, na forma de canção e na forma como desenha os contornos melódicos e enunciativos, sendo aí o ponto máximo dos sambas-canções abolerados: sua capacidade de ser convincente pela forma melódica, com notas distantes entre si, reveladoras de uma tessitura musical alongada, em que as notas mais agudas são exploradas para enunciar os sentimentos mais dolorosos.

Percebemos neste contexto um processo de internacionalização paulatina da musicalidade nas Américas pela força dos meios comunicacionais massivos que se estruturavam, onde o bolero e uma “onda de mexicanização” (via música, radionovelas, cinema de lágrimas etc.) criou lastro cultural em várias partes da América Latina, não apenas na música, mas num sentido mais amplo de tradição cultural que Martín-Barbero (1997) qualifica como matriz do melodrama. Esta, em maior ou menor grau, está presente na cultura latino-americana de maneira ampla, onde a cultura massiva expressa (não sem conflitos) a sobrevi-

vência das formas mais tradicionais do popular e do folclórico, conformando uma “cultura popular de massas”.

Edgar Morin aponta para o fato de que a Modernidade ocidental e a cultura de massas traziam em meados do século XX, entre outras coisas, um processo de formação não só das camadas médias, mas de um padrão médio de consumo e de estilo de vida, em que as massas urbanas passariam a ter acesso a um novo padrão de vida, entrando cada vez mais no universo do bem-estar, do lazer, do consumo, antes prerrogativa das classes altas (MORIN, 1976). No decorrer do século XX, o desenvolvimento do trabalho assalariado e as facilidades trazidas pela tecnologia possibilitaram ao homem um menor tempo de trabalho e, conseqüentemente, um maior tempo para o lazer e para a vida privada, gerando um alto grau de individualização das pessoas. Em outras palavras, “a seiva da vida encontra novas irrigações fora do trabalho. As vivências vão se refugiar no lazer e vão acentuar o movimento mais geral no sentido da vida privada” (MORIN, 1976, p. 89). Desta maneira, vai se compreendendo o desenvolvimento da cultura de massas também em função das necessidades individuais que emergiam, fornecendo à vida privada as imagens e modelos aspirados pelos sujeitos. Estas aspirações, não podendo ser satisfeitas na racionalidade das grandes cidades, necessitam da evasão trazida pela cultura de massas, na procura por um universo imaginário da realização, liberdade, amor, aventura e felicidade.

Nos anos 1950, pode-se perceber bifurcações e pluralidades nos caminhos das canções chamadas românticas, tendo o bolero mexicano à moda de Lara convivido e repartido espaço com outras tendências de estilo, instrumentação, líricas, públicos. Party (2012) aponta que nesta década as canções de Lara e do trio Los Panchos se espalhavam por todo o continente, mas vivia-se também a entrada em cena de outros compositores e cantores, trazendo renovação e modernização ao bolero, tanto em suas letras como em sua música, ganhando novas formas de interpretação (como o papel do *crooning*), um público jovem e trazendo outras representações das relações amorosas e de papéis femininos e masculinos.

Vemos assim que o bolero viveu uma renovação, como resultado da internacionalização das empresas midiáticas, dos gostos e das estéticas; se até aquele momento a indústria do bolero tinha como epicentro o México e Cuba (PARTY, 2012), começavam a alcançar sucesso interna-

cional intérpretes e músicos de outros países, como Lucho Gatica (Chile), por exemplo. Mudanças estilísticas também foram se fazendo presentes, tais como uma linguagem mais coloquial, direta, menos metafórica e tendo o casal de amantes como unidade discursiva de maneira mais modernizante.

O mexicano Armando Manzanero foi protagonista também destas transformações do bolero, compondendo, fazendo arranjos e interpretando as canções com as inovações que o colocam como figura de transição entre o bolero e a balada. Esta se mostra como um gênero ou estilo musical caracterizado pelo sentimentalismo presente na tradição do bolero, com algumas inovações que se queriam modernizantes e compatíveis com o contexto dos anos 1960/70.

Como Daniel Party nos aponta em seu artigo sobre o *revival* das baladas no Chile, o “gênero de pop *mainstream* conhecido como balada surgiu a fines de la década de 1960 como un híbrido del bolero moderno mexicano, las baladas de rock ‘n’ roll anglosajón contemporáneas y las baladas pop europeas”, estando presentes em vários países latino-americanos com artistas como José José, Juan Gabriel, Camilo Sesto, Roberto Carlos, entre outros. Nos anos 1970, como lembra Alejandro Madrid em seu artigo sobre as baladas mexicanas nesta década, “la balada se convirtió en uno de los géneros/estilos musicales más populares de Iberoamérica”. Como versão em espanhol e português das canções sentimentais do *mainstream* internacional, a balada se estabelece como gênero de canção romântica transnacional<sup>5</sup>, evidenciando questões da cultura do consumo e do cosmopolitismo capitalista dados pelo contexto da época.

Compreender músicas de público massivo como as baladas mostra-se um desafio e uma oportunidade de perceber e escutar não apenas a decadência, degeneração, mercantilismo e alienação tão propalados, mas processos culturais mais amplos onde o consumo também é parte da cultura e que ajudam a compreender algumas das sensibilidades presen-

<sup>5</sup> Transnacional no sentido aludido por Party (2003), tanto no que diz respeito às estéticas como às formas de organização da produção, onde produtores, compositores, arranjadores e cantores viviam em diferentes países e não buscavam a criação de estilos nacionais, mas tinham a intenção de criar e acionar sensibilidade romântica de grande audiência ao longo do continente (seja hispânico ou lusófono).

tes de maneiras diferenciadas em nosso continente. Parece fundamental atentar, assim, para as negociações existentes entre os ouvintes e os discursos hegemônicos presentes nas músicas, que na escuta performam identidades, afetos e jeitos de ser e viver em sociedade.

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Samuel. "The politics of passion: the impact of bolero on Brazilian musical expressions". *Yearbook for Traditional Music*. Vol. 31, p. 42-56, 1999.
- \_\_\_\_\_. "Brega: music and conflict in urban Brazil". *Latin American Music Review*. Vol. 9, No. 1, p. 50-89, 1988.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1988.
- CASTILLO ZAPATA, Rafael. *Fenomenologia del bolero*. Caracas: Monte Ávila, 1990.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DIAS, Maria Odila. "Hermenêutica do cotidiano na historiografia contemporânea". *Revista Projeto História*. v. 17, p. 223-258, 1998.
- DENORA, Tia. *Music in everyday life*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2000.
- EVORA, Tony. *El libro del bolero*. Madrid: Taurus, 2001.
- FABBRI, Franco. "A theory of musical genres: two applications". In: HORN, David and TAGG, Philip (Eds.) *Popular music perspectives*. Gothenburg and Exeter: IASPM, 1982. p. 52-81.
- \_\_\_\_\_. "How genres are born, change, die: conventions, communities and diachronic process". In: HAWKINS, Stan (Ed.). *Critical musicological reflections: essays in honour of Derek Scott*. England: Ashgate, 2012.
- FRITH, Simon. "Music and identity". In: HALL, Stuart e DUGAY, Paul (Eds.) *Questions of cultural identity*. London: SAGE, 1996. p. 108-127.
- GARCÍA de LEÓN, Antonio. *El mar de los deseos – el Caribe hispano musical*. Historia y contrapunto. México, DF: Siglo Veintiuno Eds, 2002.
- GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Ed. Unesp, 1991.

- \_\_\_\_\_. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Ed. Unesp, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Califórnia: Stanford University Press, 1999.
- GREGG, Melissa e SEIGWORTH, Gregory J. *The affect theory reader*. Durham: Duke University Press, 2010.
- GUERRERO, José. “Vida, pasión y muerte del bolero”. In: TEJEDA, Dario e YUNEN, Rafael Emilio (Orgs.). *El bolero en la cultura caribeña y su proyección universal*. Santo Domingo: INEC, 2010.
- GUERRERO, Juliana. “El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización” *TRANS*. n.16, 2012. Disponível em: <[http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans\\_16\\_09.pdf](http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_09.pdf)>. Acesso em: Jun. 2016.
- HALL, Stuart. “Quem precisa de identidade?”. In: SILVA, Tomas Tadeu (Org.). *Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Da diáspora - identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- HENNION, Antoine. “The production of success: an anti-musicology of the pop song”. *Popular Music*, Vol. 3. p. 159-193, 1983.
- \_\_\_\_\_. “Music and mediation: towards a new sociology of music”. In: CLAYTON, M.; HERBERT, T.; MIDDLETON, R. (Eds.). *The cultural study of music: a critical introduction*. London: Routledge, 1990.
- \_\_\_\_\_. “Pragmática do gosto”. *Desigualdade & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio*, nº 8. p. 253-277, 2011.
- ILLOUZ, Eva. *O amor nos tempos do capitalismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- KNIGHTS, Vanessa. “El bolero: expresión de la modernidad latinoamericana”. *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-LA)*. Bogotá/Colômbia, 2000.
- \_\_\_\_\_. “Tears and screams: performances of pleasure and pain in the bolero”. Texto apresentado na *12th Biennial Conference of the International Association for the Study of Popular Music (IASPM)*. Montréal/Canada, 2003.
- LARA ROMERO, Gladys. “Bolero: amor, texto y cultura”. *Islas*, 43(130), p. 20-38, 2001.

- LINARES, Maria Teresa. “El bolero en el Caribe – surgimento em Cuba, su processo de câmbios hasta 1930”. In: TEJEDA, Dario e YUNEN, Rafel Emilio (Orgs.). *El bolero en la cultura caribeña y su proyección universal*. Santo Domingo: INEC, 2010.
- LÓPEZ CANO, Rubén. “Favor de *no tocar el género*: géneros, estilos y competencia en la semiótica musical cognitiva actual”. *Actas del VII Congreso de la SibE*, Madri, Ministerio de Cultura, p. 325-337, 2004. Disponível em: <[http://lopezcano.org/Articulos/2004.Favor\\_tocar\\_genero.pdf](http://lopezcano.org/Articulos/2004.Favor_tocar_genero.pdf)>. Acesso em: Jul. 2013.
- LOYOLA FERNÁNDEZ, José. *En ritmo de bolero – el bolero en la músicaailable cubana*. Porto Rico: Ediciones Huracán, 1996.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
- MONSIVÁIS, Carlos. “Del bolero al pie de la ventana virtual”. In: TEJEDA, Dario e YUNEN, Rafel Emilio (Orgs.). *El bolero en la cultura caribeña y su proyección universal*. Santo Domingo: INEC, 2010.
- MORAÑA, Mabel e SÁNCHEZ PRADO, Ignacio (Orgs.). *El lenguaje de las emociones: afecto y cultura en América Latina*. Madri: Vervuert Iberoamericana, 2012.
- MORENO RIVAS, Yolanda. *Historia de la música popular mexicana*. México, DF: Editorial Oceano, 2008.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massa no século XX – o espírito do tempo 1. Neurose*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitaria, 1975.
- MUÑOZ HIDALGO, Mariano. “Bolero y Modernismo: la canción como literatura popular”. *Literatura y Lingüística*, N. 18, p. 101-120, 2007.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- PARTY, Daniel. “Um pequeno defecto: el bolero de Lucho Gatica entre sus fans y la crítica”. In: MORAÑA, Mabel e SÁNCHEZ PRADO, Ignacio (Orgs.). *El lenguaje de las emociones: afecto y cultura en América Latina*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2012. p. 227-242.
- \_\_\_\_\_. “Transnacionalización y la balada latinoamericana”. Ponencia presentada en el *Segundo Congreso Chileno de Musicología*, Santiago de Chile, 17 de Enero, 2003. Disponível em: <<https://sites.google.com/site/dparty/conference-presentations/transnacionalizacion>>. Acesso em: Jun. 2016.

- PEDELTY, Mark. "The Bolero: the birth, life and decline of Mexican modernity". *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 20, n. 1, p. 30-58, 1999.
- PEREIRA, Simone Luci. "À Escuta do Bolero: memória, identidade e gêneros musicais na dinâmica dos fluxos locais e globais". In: TEJEDA, Dario e YUNEN, Rafel Emilio (Orgs.). *El bolero en la cultura caribeña y su proyección universal*. Santo Domingo: INEC, 2010.
- PEZA CASARES, Maria del Carmen de la. *El bolero y la educación sentimental en México*. México, DF: Universidad Autonoma Metropolitana – Unidad Xochimilco, 2001.
- QUINTERO RIVERA, Angél. *Salsa, sabor y control: sociología de la música tropical*. México, DF: Siglo Veintiuno Eds, 1998.
- SANTIAGO TORRES, Alinaluz. *La poética del bolero en Cuba y Puerto Rico*. San Juan/Santo Domingo: Editorial Isla Negra, 2009.
- STOKES, Martin. *The republic of love – Cultural intimacy in Turkish popular music*. Chicago, EUA: University of Chicago Press, 2010.
- TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Ed. Atual, 1987.
- \_\_\_\_\_. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.
- ULHÔA, Martha Tupinambá de. "Música romântica in Montes Claros: inter-gender relations in Brazilian popular song". *British Journal for Ethnomusicology*, Grã-Bretanha, v.9, n.1, p.11-40, 2000.
- \_\_\_\_\_. "Bolero, bossa nova y fflin: estética y ideología en la música brasileña y cubana" In: TEJEDA, Dario e YUNEN, Rafel Emilio (Orgs.). *El bolero en la cultura caribeña y su proyección universal*. Santo Domingo: INEC, 2010.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1979.
- ZAVALA, Íris. *El bolero: historia de un amor*. Madrid: Alianza, 1991.

# Más que “tontas canciones de amor”

Sentimentalismo cosmopolita en la balada romántica de México en los 1970s y 1980s<sup>1</sup>

Alejandro L. Madrid

En la década de los 1970s, la balada se convirtió en uno de los géneros/estilos musicales más populares de Iberoamérica. Con el apoyo de medios de comunicación locales e internacionales, este tipo de canción sentimental llegó a simbolizar las aspiraciones cosmopolitas de muchas generaciones de latino americanos. Sin embargo, sin importar su éxito internacional y su fuerza para articular sensibilidades más allá de barreras de clase, la balada ha sido consistentemente caracterizada como un género musical superficial, un producto de los medios de comunicación que evitó reflexionar sobre las muchas tensiones y contradicciones políticas que caracterizaron América Latina en las décadas de los 1970s y 1980s. Contrario a estas opiniones, este ensayo sostiene que explorar el poder performativo de estas “tontas canciones de amor”, como diría Paul McCartney, nos permite entender las formas en que los individuos negocian discursos hegemónicos en sociedades determinadas.

Este capítulo muestra como el sentimentalismo propio de la balada así como el estilo performático emotivo y apasionado de cantantes como Juan Gabriel, Lupita D'Alessio, Ana Gabriel o Los Bukis permitieron la presencia de nuevos y provocadores modelos de género y clase en la esfera pública mexicana.<sup>2</sup> El ensayo muestra a este tipo de performances

<sup>1</sup> Este capítulo es una versión traducida, abreviada y revisada del capítulo 4 de Madrid (2013).

<sup>2</sup> Siguiendo las convenciones en el campo de los estudios de performance, a lo largo de este texto utilizo el término “performativo” como “un adjetivo o cualidad del discurso, y el término ‘performático’ cuando nos referimos al dominio tradicional del performance, a sus elementos teatrales” (MADRID, 2009).



como espacios para la expresión de muchos aspectos de masculinidad y femineidad prohibidos o reprimidos por el sistema de relaciones de género conservador y patriarcal del México de los 1970s y 1980s.

## DEL BOLERO A LA BALADA

Como en el resto del hemisferio occidental e incluso más allá, el final de la década de los 1950s llevó a México la fiebre del rock 'n roll. Músicos y grupos como Elvis Presley, Bill Haley y Los Cometas, Buddy Holly o Little Richards, se convirtieron en ídolos de la juventud mexicana, lo que llevó a muchos artistas locales a adoptar la nueva música que el cine, el radio y la industria discográfica les traía desde Estados Unidos. Esta situación preocupó al gobierno mexicano, así como a autoridades religiosas y civiles. Muchos veían en el rock 'n roll una metáfora de la invasión cultural americana y les inquietaba que esta música llegara a reemplazar géneros locales en el gusto de los adolescentes mexicanos. Así, el rock 'n roll fue visto como un desafío a los símbolos sónicos de la nación que, de la mano de la industria cultural, habían ayudado a desarrollar un sentido de identidad nacional entre las décadas de los 1930s y 1950s. A finales de los 1950s la industria cinematográfica, que había sido fundamental en el desarrollo de la industria del entretenimiento mexicana y en la popularización de géneros musicales y de cantantes/actores, se encontraba en franco declive. Los productores, directores y actores mexicanos no tenían la capacidad de reinventar la industria y seguían repitiendo las viejas formulas de la comedia ranchera y el cine de rumberas en un contexto social y cultural que era muy diferente al de las décadas de los 1930s y 1940s. Los aficionados a la música romántica también se sintieron amenazados al ver que la popularidad del bolero, la música romántica por antonomasia durante la época de oro del cine mexicano, menguaba con la llegada de la nueva música americana.

Armando Manzanero (n. 1935), originario de Yucatán, empezó a trabajar como pianista acompañante, compositor y cantante en la Ciudad de México a finales de los 1950s, precisamente el momento de la decadencia del bolero y la popularidad del rock 'n roll. Como sugiere Daniel Party, Manzanero es una figura de transición entre el bolero y la balada en la década de los 1960s ya que su música combina ele-

mentos del primero con prácticas de arreglo y orquestación que serían fundamentales en el desarrollo de la segunda (2006, 3). Lo que hizo de Manzanero una figura central en este momento de cambio fue su habilidad para transitar exitosamente de un género a otro y, en muchos casos, redefinir las fronteras entre ellos. De acuerdo con Pablo Dueñas, Manzanero afirmaba estar “en contra de la forma bolerística de los años sesenta (se refería al de corte tropical), de modo que trató de hacer un tipo de canción romántica vanguardista que rompiera con todos los moldes acostumbrados hasta entonces” (2005, p. 81-82). Como músico, compositor y arreglista, Manzanero se sentía igualmente cómodo trabajando con el bolerista chileno Lucho Gatica, la estrella del pop mexicana Angélica María y el baladista español Raphael, por nombrar algunos de los artistas para los que produjo éxito tras éxito antes de editar su primer acetato como solista, *A mi amor, con mi amor* (1967). Muchas personas se refieren a las canciones de amor en esta grabación como boleros o baladas por igual. Canciones como “Adoro”, “Esta tarde vi llover”, o “Te extraño” muestran características composicionales que inconfundiblemente las ligan a la tradición del bolero tanto en forma y estructura temática como en contenido dramático y sentimental. Sin embargo, tanto las canciones como los arreglos hechos para el disco por Eduardo Magallanes también muestran elementos específicos que las podrían identificar con la naciente tradición de la balada: simplicidad de las letras; ausencia de la refinada retórica de inspiración modernista que caracterizaba las canciones de compositores como Guty Cárdenas o Agustín Lara; arreglos que toman prestado del rock n’ roll (especialmente el uso de guitarra, piano y órgano eléctricos y batería [como en “Voy a apagar la luz”]); las opulentas secciones de cuerdas que en los momentos climáticos refuerzan musicalmente el contenido dramático de las letras (como en “No”); y finalmente, en el uso de ciertas prácticas de performance instrumental inspiradas en el rock ‘n roll, el rhythm and blues y el bossa nova (como en el acompañamiento de piano en la parte central y final de “Voy a apagar la luz”).

Daniel Party sugiere que la balada surgió en los 1960s como una “alternativa modernizada al bolero ya pasado de moda en esa época” (2006, p. 2). La balada resignifica la afectividad del bolero y reclama sus aspiraciones cosmopolitas en un nuevo contexto histórico y socio-cultural; de esta manera, aparece como un verdadero estilo transnacional en

el sentido que los productores, compositores, arreglistas y cantantes de balada no tenían la intención de crear un estilo local de baladas ni buscaban definirse musicalmente a partir de los símbolos acústicos de los estados nacionales. La industria musical no quería una balada mexicana, argentina o española; por el contrario, este tipo de canciones debía articular la sensibilidad romántica de audiencias a lo largo del mundo hispano y lusófono. Las prácticas de producción de la balada eran internacionales e incluían el trabajo de cantantes, músicos, arreglistas y productores que vivían en diferentes países. Entre los productores más solicitados en las décadas de los 1970s y 1980s, la época de oro de la balada, están los españoles Manuel Alejandro, Juan Carlos Calderón, Rafael Pérez Botija y Waldo de los Ríos y los mexicanos Sergio Andrade, Chucho Ferrer, Eduardo Magallanes y Armando Manzanero; mientras que los baladistas más exitosos venían de todo Iberoamérica: Argentina (Amanda Miguel, Leonardo Favio, “Palito” Ortega, Pimpinella, Sandro), Brasil (Roberto Carlos, Denise de Kalafe, Nelson Ned), Chile (Los Ángeles Negros, Miriam Hernández), República Dominicana (Ángela Carrasco), México (Ana Gabriel, Angélica María, Emmanuel, José José, Juan Gabriel, Los Bukis, Los Temerarios, Los Yonics, Lucero, Luis Miguel, Lupita D’Alessio, José María Napoleón, Yuri), España (Camilo Sesto, Rocío Durcal, Dyango, Miguel Gallardo, Julio Iglesias, Rocío Jurado, José Luis Perales, Raphael), Venezuela (Los Terrícolas, Mirla Castellanos, José Luis Rodríguez “El Puma”), e incluso latinos en los Estados Unidos (Manoella Torres, Marisela). Era lo normal que para una producción dada el cantante viniera de un país, el compositor de otro y el arreglista y productor de otro, que la grabación se hiciese en un país diferente y que la campaña de publicidad y mercadeo también empezara en otro país. Aunque la producción de la balada era un verdadero esfuerzo internacional y su sentido de pertenencia era transnacional, gracias a la influencia y relaciones comerciales de Televisa, la cadena televisiva más poderosa de American Latina en esa época, México permaneció como un lugar fundamental para el desarrollo de la industria de la balada. Si un artista deseaba triunfar en Ibero América era necesario que antes tuvieran éxito en México.

Como género o estilo, la balada se caracterizó por el tipo de sentimentalismo de la tradición del bolero, pero frecuentemente acentuado por una actitud extremadamente dramática (que es clara en “No”

y “Esperaré” de Manzanero). Tan fundamental es este rasgo para la balada que una de las características de un buen baladista es su habilidad para transmitir convincentemente el poder emocional de estos momentos dramáticos. Por esta razón, muchos baladistas desarrollaron un estilo de canto afectado que evocaba llantos o gemidos y que era marcadamente diferente al estilo de los boleros de los 1930s, 1940s y 1950s. Con algunas excepciones, los boleros tradicionales preferían un estilo más sobrio y controlado (con excepciones, como la cubana La Lupe); por otro lado, los baladistas se permitían momentos de intenso desenfreno como parte de su estilo. Esto también se tradujo en un tipo de orquestación de rangos dinámicos más amplios en el que crescendos instrumentales y *tutti* orquestales muy estruendosos solían apoyar el carácter emocional de las letras.

#### TELEvisa Y LA CONSOLIDACIÓN DE UN ESTILO DE BALADA PARA LA CLASE MEDIA

Televisa se consolidó como un corporativo de entretenimiento en 1972 con la fusión de dos compañías mexicanas de televisión, Televisión Independiente de México (TIM) y Telesistema Mexicano. Televisa no era una simple red televisiva; era un emporio mediático que llegó a controlar estaciones de radio, periódicos, editoriales, canales de televisión abierta y por cable, casas disqueras en México y varios países e incluso varios equipos de fútbol. El crecimiento de este corporativo mediático se dio aparejado de la creación de nuevos programas de televisión y contratos de exclusividad para actores y cantantes (una estrategia inspirada en el *star system* de Hollywood). Esto implicaba el desarrollo de un mercado para sus productos, incluidas telenovelas y programas para niños y musicales. Uno de los programas medulares en la programación de Televisa fue *Siempre en Domingo*, un show semanal de cinco horas de duración conducido por Raúl Velasco que empezó a transmitirse en 1969 (como parte de Telesistema Mexicano) y salió del aire casi treinta años después en 1998. No sería una exageración decir que *Siempre en Domingo* y Velasco fueron fuerzas muy poderosas en moldear el gusto musical de varias generaciones de mexicanos. Fue la promoción de Televisa por medio de este programa, sus estaciones de radio y su importante influencia sobre

la industria discográfica mexicana lo que permitió a la balada convertirse en el estilo musical más popular en el México de los 1970s y 1980s. Es más, la penetración internacional de Televisa hizo del programa de Velasco uno de los espacios más importantes para los baladistas españoles y latinoamericanos deseosos de promover su música en el continente americano. Como afirma Pablo Dueñas, *Siempre en Domingo* “monopolizó los lanzamientos artísticos y las primicias musicales” (2005, p. 100).

Otro desarrollo empresarial que ayudó a la consolidación de la balada como un fenómeno transnacional fue la creación de la Organización de Televisoras Iberoamericanas (OTI), un conglomerado de cadenas de televisión de todos los países iberoamericanos fundada en México en 1971. El objetivo de esta organización era estimular y promover relaciones comerciales y artísticas entre estas cadenas televisivas. Uno de los principales eventos de esta organización era el Festival OTI, un concurso de canciones inspirado en el Festival Eurovisión; el Festival OTI empezó en 1971 y continuó hasta el 2000. Cada país organizaba su propio festival OTI local para seleccionar la canción que lo representaría en la edición internacional del concurso. En el México de los 1970s el Festival OTI era uno de los puntos culminantes anuales del mundo del entretenimiento; las familias mexicanas solían reunirse frente al aparato televisor para discutir sus canciones favoritas, las interpretaciones, la calidad de los arreglos, la forma de vestir de los cantantes, así como quejarse de que el concurso estaba “arreglado” para tratar de explicar el por que los cantantes más populares o los favoritos del público generalmente terminaban perdiendo.<sup>3</sup> Un vistazo a la historia del festival en México así como la edición internacional nos muestra a la balada como el más popular de los géneros/estilos de música popular entre los compositores e intérpretes que se inscribían al concurso. Algunos de los baladistas mexicanos más populares de México cantaron canciones en el concurso, incluyendo a Emmanuel, Lupita D’Alessio, Napoleón y Yuri, entre otros; ninguna de las canciones que cantaron ganó. De hecho, el Festival OTI en sí tiene su origen en el Festival de la Canción Latina, celebrado en la Ciudad de México en 1969 y 1970, un concurso que incluyó a una

<sup>3</sup> En medio de esos acalorados debates, mucha gente olvidaba que el concurso no era de intérpretes sino de canciones.

pléyade de futuras estrellas en su lista de “perdedores” y cuyos “ganadores” cayeron en el olvido del público rápidamente. La brasileña Denise de Kalafe y los venezolanos José Luis Rodríguez “El Puma” y Mirta Castellanos se encuentran entre los futuros famosos cuyas canciones no ganaron el concurso. Pero tal vez el caso más sonado es el de José José (n. 1948), quien ofreció una asombrosa interpretación de “El triste” de Roberto Cantoral sólo para recibir el tercer puesto en la edición de 1970. Esta derrota generó un alboroto masivo pues los jueces no reconocieron una canción que fue favorita del público de manera inmediata durante y después del festival. Independientemente de esto, José José sería una de las estrellas internacionales de la balada en los 1970s y 1980s y “El triste” se convertiría en un clásico del género que continúa generando ventas de discos hoy en día.

José José inició su carrera cantando boleros y bossa nova antes de convertirse en la primera súper estrella mexicana de la balada. Su éxito ejemplifica muy bien el carácter transnacional de este género/estilo. Aunque su interpretación de “El triste” no llevara a esa canción a ganar el II Festival de la Canción Latina si logró hacer de esta un éxito instantáneo. *El triste* (1970) recibió discos de oro y platino por sus ventas y pronto José José llegó a ser conocido como El Príncipe de la Canción, un apodo que reconocía tanto su éxito comercial como su calidad vocal e interpretativa. A principios de los 1970s, José José formó un equipo de trabajo con la RCA Victor conformado principalmente por músicos mexicanos, entre los que destacan los productores Ignacio González y Rubén Fuentes, los arreglistas Eduardo Magallanes y Chucho Ferrer, y los compositores Roberto Cantoral, Sergio Esquivel, Felipe Gil y Armando Manzanero; este equipo generó una serie de exitosas grabaciones que llevaron al cantante a firmar un contrato con Ariola Records a finales de los 1970s. La nueva disquera conformó un equipo de productores, compositores y arreglistas españoles: Manuel Alejandro, Camila Blanes, Juan Carlos Calderón y Rafael Pérez Botija. El resultado de esta colaboración fue una serie de éxitos que incluyeron “Gavilán o paloma”, “Amar y querer”, “Volcán”, “Si me dejas ahora”, “Preso”, “Lo dudo” y “El amor acaba” entre muchos otros que le dieron al cantante más de doscientos discos de oro y platino entre 1970 y 1995.

El estilo de las baladas de José José se caracteriza por melodías arrebatadoras que hacen uso de su amplio registro vocal (más de dos

octavas en el apogeo de su carrera), orquestaciones magníficas, y en ocasiones innovadoras, que enfatizan el tono profundamente emocional de las letras (como el arreglo de Chucho Ferrer de “Alguien vendrá”). Con algunas excepciones, las baladas de José José son canciones de amor dramáticas que hablan de temas universales como la impermanencia del amor, la tristeza por el amor perdido, o la imposibilidad de vivir sin el ser amado. En ese sentido, estas baladas reproducen los temas recurrentes de las canciones románticas de cualquier lugar del mundo, aunque la conexión con la tradición boletística latinoamericana es muy fuerte y de alguna manera determina la trayectoria de la respuesta afectiva a este género/estilo. José José también grabó la música de compositores que además eran baladistas exitosos; entre otros, el español Camilo Blanes (más conocido por su nombre artístico, Camilo Sesto) y los mexicanos Juan Gabriel y José María Napoleón.

#### LA BALADA Y NUEVAS PERSPECTIVAS CLASE MEDIERAS SOBRE MASCULINIDAD EN MÉXICO

Juan Gabriel (n. 1950) es tal vez el cantautor y productor mexicano más exitoso de los últimos treinta años. No sólo ha recibido numerosos premios Billboard, Grammy, Latin Grammy y MTV y más de mil quinientos discos de oro, platino y multi-platino, también ha vendido más de cien millones de copias de sus discos y el boletaje de sus presentaciones está siempre agotado, ya sea que cante en un palenque o en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México. Juan Gabriel empezó su carrera como baladista en 1971, trabajando con productores como Chucho Ferrer y Eduardo Magallanes. Sin embargo, aunque muchos de sus primeros éxitos fueron baladas, Juan Gabriel ha demostrado una versatilidad enorme para entrar y salir de diferentes géneros y estilos musicales, incluyendo la balada, el disco, el Latin pop, el bolero, el bolero ranchero (es tal vez el compositor más importante de música para mariachi de las últimas décadas), la cumbia, y la música norteña; aunque en muchos casos habita un espacio liminal entre géneros y estilos que le permite combinar elementos de diferentes tradiciones para crear nuevos sonidos híbridos. La contribución de Juan Gabriel para el repertorio de la bala-

da incluye clásicos como “Busca un amor”, “Con tu amor”, “He venido a pedirte perdón”, “Querida”, “Siempre en mi mente” y “Yo no nací para amar”. Aunque Juan Gabriel popularizó muchas de sus baladas en los 1970s también trabajó para otros cantantes, para quienes compuso nuevas canciones o que grabaron covers de sus éxitos; entre ellos, Angélica María, José José, Lucía Méndez, Raphael, Daniela Romo, Rocío Durcal, and Luis Miguel.

La década de los 1970s fue una época de caos político, tanto en México como en el resto de América Latina. Una nueva generación de jóvenes fuertemente politizados, y en muchas ocasiones inspirados en los éxitos tempranos de la revolución cubana, apoyaron movimientos y políticas de izquierda a lo largo del continente. Esta situación generó movimientos musicales comprometidos social y políticamente cuyos seguidores fueron muy críticos de los medios masivos de comunicación y sus productos musicales. Uno de los blancos de estas críticas fue la balada puesto que se veía como un género/estilo superficial cuyas letras de amor simples promovían una evasión de la amarga realidad política de las clases trabajadoras en México y América Latina. Efectivamente, la gran mayoría de las baladas son canciones de amor cuyas letras siguen las convenciones de las canciones de amor en cualquier otro lugar y tiempo. Sin embargo, la balada ocasionalmente servía de vehículo para la expresión de ideas más liberales; aunque siempre expresadas dentro de los límites del mundo cultural que conformó las aspiraciones burguesas de las clases medias y del sistema de valores apoyado por las élites económicas y políticas. Este es el caso de las baladas que concursaron en la edición mexicana del Festival OTI. El cantautor José María Napoleón (n. 1948) participó en el concurso en varias ocasiones; dos de sus canciones más populares, “Hombre” y “Vive” fueron presentadas en el festival, aunque no ganaron. Ambas canciones son buenos ejemplos del tipo de baladas que trataron de rebasar la superficialidad con la que mucha gente asociaba el género/estilo. “Vive”, que se presentó en el festival de 1976, es un consejo para vivir y disfrutar la vida a plenitud en el presente (“tal vez mañana no tengas tiempo”) pero enfatizando un tipo de ética de trabajo protestante que sugiere que el camino al éxito y realización individual es el trabajo arduo (“siembra tu tierra y ponte a trabajar ... del cielo nada te caerá”). Uno podría hacer una lectura de esta canción como



una especie de optimista himno a la vida pre-TLC,<sup>4</sup> celebrando los valores sociales del llamado Milagro Mexicano: la promesa de que el trabajo arduo desembocará en movilidad social y una mejor calidad de vida. La frase “siembra tu tierra y ponte a trabajar” es particularmente punzante por la ironía de ser pronunciada precisamente en el momento en que el Milagro Mexicano se colapsaba estrepitosamente bajo el peso de la excesiva deuda externa, la galopante devaluación monetaria y la rampante corrupción del sistema político mexicano, lo que forzó a miles de campesinos a abandonar el campo y buscar mejores oportunidades en las ciudades.<sup>5</sup> Así, “Vive” de Napoleón atestigua los valores de un México que desaparecía irremediamente y se yergue en defensa de una ideología burguesa clase mediera que se volvía más y más irrelevante para la mayoría de la población pobre del país.

“Hombre” ofrece un interesante vistazo a las ideas sobre masculinidad en un país en que en los 1970s las conquistas del feminismo eran todavía exiguas. El tipo de masculinidad que la balada de Napoleón celebra es muy diferente de los estereotipos de masculinidad inculcados por décadas de cultura popular mexicana (especialmente música como las rancheras, mariachi y boleros). La primera parte de la canción habla de una ética de trabajo similar a la que celebra “Vive”, con el compositor afirmando que un “hombre de verdad” no debe esperar que Dios le de nada, sino que debe trabajar por ello (“agradécele mejor que tienes casa y trabajas”). La segunda parte, al afirmar que un hombre verdadero no es el que grita y amenaza “ni el que tiene más mujeres, ni el que bebe más y aguanta”, ofrece una crítica más clara al tipo de masculinidad machista que la industria cultural mexicana había enfatizado por décadas. Aunque lejos de una crítica feminista, estas baladas proponen una idea de la masculinidad más sensible e incluso ilustrada que hablan de cómo la clase media mexicana aceptaba las deficiencias de los modelos

<sup>4</sup> El Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLC), un acuerdo que eliminó las barreras comerciales entre México, Canadá y Estados Unidos, fue firmado en 1992 y entró en vigor en 1994. La falta de una infraestructura fuerte en el terreno agrícola hizo que, en muchos aspectos, México pasara de exportar a importar productos agrícolas.

<sup>5</sup> El Milagro Mexicano se refiere al desarrollo económico sostenido que tuvo México entre 1940 y 1970 en base a un modelo de industrialización substitutiva de importaciones (ISI) en el que el estado controlaba la importación y las inversiones extranjeras.

de masculinidad que había heredado por décadas. Esta nueva noción de masculinidad fue importante para ayudar a definir las ideas de cosmopolitismo que las clases medias mexicanas imaginaron a partir de las promesas del modelo civilizatorio del Milagro Mexicano.

## BALADA GRUPERA Y EL SENTIMENTALISMO DE LA CLASE TRABAJADORA

Si las baladas apadrinadas por Televisa y la industria del entretenimiento musical mexicana revelan los deseos y aspiraciones de la clase media mexicana de los 1970s y 1980s, el estilo de balada desarrollada al interior de la llamada Onda Grupera nos previene sobre otro tipo de deseos y sensibilidades, los de la clase trabajadora. Muchos de los grupos de la llamada Onda Grupera iniciaron sus actividades con dificultades económicas que les impidieron acceder a las costosas producciones que caracterizaban a los baladistas más famosos. En vez de eso, reemplazaron las grandes orquestas con un ensamble de formato más pequeño que incluía la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico, la batería y, lo más importante, el órgano combo de transistores (y más tarde el sintetizador) que reemplazaba el acompañamiento orquestal y los coros vocales. Este formato instrumental le permitía a los músicos reducir costos, lo que le permitía a gente y organizaciones de pocos recursos hacerse de sus servicios. En el seno de este tipo de grupos nació la llamada balada grupera, una música tocada por músicos de clase trabajadora de bajos ingresos para audiencias de clase trabajadora de bajos ingresos cuyo mercado se desarrolló a partir de esa dinámica. Es significativo que el elemento musical que vino a caracterizar a grupos como Los Bukis, Los Temerarios y Los Yonics entre muchos, el timbre chillón y el sonido brillante de lo acordes sostenidos del órgano combo, fue una consecuencia del ambiente económico en el que se movían estos músicos.

La llegada del rock ‘n roll a México fue decisiva en el desarrollo de los grupos que definirían el sonido de la balada grupera. Muchos de ellos iniciaron sus actividades musicales tocando covers en español de los éxitos americanos. Algunos de estos grupos pudieron desarrollar carreras musicales tocando exclusivamente rock ‘n roll así como las canciones de amor que hicieran populares Elvis Presley, The Shirelles o The

Platters. Sin embargo, muchos de estos grupos tuvieron que incorporar otros estilos y géneros a su repertorio y adaptarse a lo que las audiencias y el mercado demandaban (CARRIZOSA, 1997, p. 51-52). Algunos de estos grupos, como Los Babys, Los Freddys y Los Solitarios, hicieron giras por la provincia mexicana alternando con grupos de cumbia y poco a poco desarrollaron el mercado de lo que se llamaría la Onda Grupera. El hecho de que estos grupos tocaran en eventos de bajo presupuesto en barrios pobres de la Ciudad de México y sus suburbios, así como en pueblos y ciudades pequeñas del interior del país les permitió desarrollar lentamente una base de fieles seguidores de clase trabajadora. El gran éxito en México del grupo chileno Los Ángeles Negros a principios de los 1970s fue crucial en el desarrollo del estilo musical que caracterizaría el sonido de la balada grupera (CARRIZOSA, 1997, p. 64). Los Ángeles Negros combinaban el bolero y la balada con el estilo de las bandas de rock americanas y británicas de esa época, lo que los llevó a crear un sonido único que los diferenciaba de los baladistas apoyados por Televisa. El sonido de los chilenos, en el que sobresalían la guitarra eléctrica tipo Carlos Santana, el sonido del órgano combo tipo Ray Manzarek, y la melodramática voz de su cantante, Germain de la Fuente, se volvió el estándar para los nuevos grupos en el México de los 1970s.

Muchos grupos se formaron en México siguiendo el modelo de Los Babys y Los Ángeles Negros. Sin embargo, no fue sino hasta 1975, cuando los primos Joel y Marco Antonio Solís del estado de Michoacán firmaron un contrato con Discos Melody como Los Bukis, que el primer grupo súper estrella de la balada grupera surgió en la escena mexicana. La primera producción de Los Bukis, *Falso amor* (1975), vendió más de un millón de copias y le aseguró al grupo una base de seguidores en la provincia mexicana y entre los mexicanos en Estados Unidos, especialmente entre las comunidades michoacanas de Chicago y el estado de California. Marco Antonio Solís, el principal compositor del grupo, componía un éxito tras otro y la popularidad del grupo aumentaba de tal forma que en los 1980s llamó la atención de los medios masivos. Pronto, Solís se encontraba componiendo canciones para otros artistas, lo que lo llevó a separarse del grupo en 1995 para dedicarse a su carrera como solista y productor. En esta faceta, Solís trabajó con cantantes como Beatriz Adriana y la México-americana Maricela, así como estrellas de la balada y el Latin pop como Angélica María, Rocío Durcal y Enrique

Iglesias. Las primeras grabaciones de Los Bukis, como “Falso amor”, el éxito de su primer acetato, muestran un estilo todavía influenciado por el sonido del órgano combo de Los Ángeles Negros; sin embargo, a la par de su creciente popularidad, el estilo del grupo cambió. En un intento por mantener el paso a la innovación tecnológica el grupo sustituyó el órgano combo por el sintetizador Roland e incluyó la percusión electrónica, lo que le dio la posibilidad a Solís de enriquecer su paleta tímbrica y rítmica como arreglista. De la misma manera, Solís incorporó elementos de la cumbia (otro género que también se popularizó entre las clases trabajadoras mexicanas y mexico-americanas en los 1970s), aunque permaneciendo dentro de los límites de la balada romántica, ya que Los Bukis nunca fueron un grupo de baile. “Tu cárcel” y “Y ahora te vas”, dos de las canciones más representativas del grupo (alcanzaron el tercer y primer lugar en la clasificación de los U.S. Latin charts en 1987 y 1988 respectivamente) ejemplifican muy bien el tipo de letras simples y el uso de ritmos de la cumbia mexicana en las canciones de Los Bukis.

En los 1980s, muchos grupos mexicanos siguieron los pasos de Los Bukis y desarrollaron un sonido que combinaba la cumbia con la balada (DUEÑAS, 2005, p. 68); Los Temerarios y Los Yonics son dos de los más exitosos. Utilizando los circuitos y mercados que Los Bukis habían ayudado a desarrollar, Los Temerarios y Los Yonics pronto alcanzaron éxito en la provincia mexicana y entre comunidades méxico-americanas lo que a la larga les abrió las puertas de la industria musical en la Ciudad de México, especialmente del programa estelar de Televisa, *Siempre en Domingo*. Fue precisamente cuando la industria del entretenimiento mexicana se dio cuenta del potencial poder económico de un mercado que había sido desdeñado por décadas (las llamadas clases “populares”), que Televisa dio la bienvenida a un fenómeno musical que, parafraseando al periodista Jorge Pulido, nació “prácticamente sin que el tercio superior de la población mexicana se diera cuenta” (1981, p. 74)<sup>6</sup> Hasta los 1980s, *Siempre en Domingo* había privilegiado el tipo de balada sofisticada para las clases media y media alta como parte de un proyecto cultural más amplio (el lado cultural del Milagro Mexicano)

<sup>6</sup> PULIDO, Jorge. “Rigo Tovar, ídolo semiciego de los marginados”. *Contenido*, No. 212, p. 74, 1981.

que pretendía representar a México como una sociedad urbana y moderna (la organización de los Juegos Olímpicos de 1968 y el Mundial de fútbol de 1970 pueden ser vistos como parte de este mismo esfuerzo). El éxito comercial de la balada grupera, una música poco sofisticada, de y para la clase trabajadora, que mucha gente consideraba un ejemplo de mal gusto, desafiaba este proyecto. Además, si el tipo de balada que se escuchaba en los programas de Televisa, con sus grandes arreglos orquestales, había logrado borrar completamente las huellas de africanía que eran todavía visibles en estilos y géneros mexicanos más viejos (como el bolero), la asociación de la balada grupera con la Onda Grupera y su sonido cumbianchero a la mexicana era un reto a ese tipo de blanqueamiento discursivo (un blanqueamiento que se puede rastrear hasta el hispanismo, el mestizaje y otras ideologías raciales dominantes en México a partir de los 1920s).<sup>7</sup> Sin embargo, tras el colapso del Milagro Mexicano y el hundimiento económico de la clase media mexicana en la década de los 1970s, la industria del entretenimiento comenzó a coquetear con un mercado marginal y en gran parte abandonado, la clase trabajadora. Así, el que la industria del entretenimiento y los medios masivos de comunicación aceptaran una música que se había popularizado inmensamente por medio de circuitos alternos, era sólo cuestión de tiempo.

Las bandas de la Onda Grupera sabían muy bien quienes conformaban su audiencia y por lo mismo desarrollaron una sensibilidad de clase trabajadora que generalmente celebraba la pobreza como símbolo de bondad y autenticidad en sus letras de amor —nada nuevo si uno recuerda la estética y sensibilidad de películas de la Época de Oro del cine mexicano como “Nosotros los pobres” y “Ustedes los ricos”. En canciones como “Tu cárcel” de Los Bukis, “Pero te vas a arrepentir” de Los Yonicos o “Pobre tonto enamorado” de Los Temerarios este tipo de recursos retóricos aparecen en contextos en el que el enamorado ha sido rechazado o abandonado por su amante debido a su pobre situación económica (“Pobre tonto que te ofrecía / lo poco que él tenía” en “Pobre tonto enamorado”) y cuyos sentimientos verdaderos, auténticos y

<sup>7</sup> Para una discusión sobre música y blanqueamiento, así como un ejemplo de blanqueamiento de músicas populares de raíz africana ver Madrid y Moore, 2013, p. 12-15 y p. 75-116.

sinceridad nunca eran bien apreciados (“Tu vanidad no te deja entender / que en la pobreza se sabe querer” en “Tu cárcel”). Así, el amante abandonado aconseja a su antiguo amor a estar atento pues el dinero no le traerá la felicidad que su amor “sincero” le garantizaba (“No es nada su riqueza / comparada con lo que a ti te di” en “Pero te vas a arrepentir”), y le advierte que nunca volverá a encontrar un amor verdadero (“Mil cosas mejores tendrás / pero un cariño sincero jamás” en “Tu cárcel”). La trama de estas canciones es una convención que ofrece un tipo de reivindicación retórica en la que el sujeto de clase trabajadora que consume esta música es reafirmado en un capital simbólico que usufructúa a través del compartir y escuchar música de balada. Esta experiencia inculca la noción de que, sin importar su pobreza, el sujeto de clase trabajadora es depositario de algo más valioso que la riqueza: sentimientos auténticos y sinceros que no pueden ser “corrompidos” por el dinero. En un momento en que el modelo económico y el Estado fracasaban en proporcionar medios para la movilidad social de las clases trabajadoras mexicana, este tipo de construcciones simbólicas le permitía a estos individuos creer en un sentido de valor inherente a su condición de oprimidos. La balada es un buen ejemplo de cómo la música puede ser a la vez un instrumento de control social y un espacio audiotópico para la posible sublimación individual.<sup>8</sup> Además, la balada para la clase trabajadora también respondía a los deseos y aspiraciones de modernidad y cosmopolitismo articulado por las baladas distribuidas por Televisa; se trata de un sub-estilo internacional que privilegiaba un sonido más o menos homogéneo a través de las fronteras. Muchas de los grupos de balada que hicieron giras por México, tocando junto a los grupos mexicanos en eventos de bajo presupuesto en la provincia, venían de Sud América; entre otros, Los Pasteles Verdes de Perú, Los Terrícolas de Venezuela y Los Bríos de Argentina. En la mayoría de estos países esta música se asociaba a una similar sensibilidad de clase trabajadora (“música de plancha” la llamaban en Colombia y Costa Rica, “música de nana”

<sup>8</sup> Tomo la idea de “audiotopía” de Josh Kun para referirme a un espacio sónico “de efectivo anhelo utópico donde muchos sitios normalmente considerados incompatibles se encuentran, no solo en el espacio de una pieza de música en particular, sino en la producción de espacio social y el mapeo de espacio geográfico que la música hace posible” (KUN, 2005, p. 23).

en Chile, “música brega” en Brasil)<sup>9</sup> y era frecuentemente desdeñada por ser “poco sofisticada” y de “mal gusto” por gente de clase media y media alta; para ellos, esta era la música de las trabajadoras domésticas, quienes los fines de semana, cuando tenían día libre, llenaban los lugares donde se presentaban estos grupos. Los aspectos de clase que determinan la recepción de esta música nos muestran a la balada como un sitio de contención en el que cuestiones como la distinción y la diferencia podían ser negociados o reforzados.

### SENSIBILIDADES MASCULINAS, FEMENINAS Y QUEER EN LA BALADA

“Canciones de amor y contra ellas” es el epíteto que muchos mexicanos usan para identificar el tipo de sensibilidad que permea muchas baladas, boleros y canciones rancheras. Con esto se refieren al hecho de que muchas de sus letras presentan un argumento parecido en el que la mujer abandona al hombre pues no puede apreciar el verdadero amor. Curiosamente, muchas de las letras en este tipo de canciones son de género neutro, aunque el hecho de que muchos baladistas sean hombres probablemente haga al público escucharlas como expresiones de deseo masculino y ansiedad hacia el género femenino. Ciertamente, estas canciones frecuentemente reproducen la perspectiva patriarcal sobre relaciones de género en la que la mujer es objetivada. Sin embargo, la balada, con su trama extremadamente sensible también presenta una masculinidad un tanto vulnerable que sólo aparece insinuada en otros géneros y estilos de canción romántica. En boleros clásicos como “La mentira” de Álvaro Carrillo o “No” de Manzanero se culpa a la mujer por la miseria amorosa de los protagonistas masculinos pero se sigue reforzando la posición de poder del hombre por medio de una supuesta superioridad moral que le permite condenar las acciones femeninas; así, en el bolero, la voz masculina se encuentra en control aún cuando el sujeto haya sido abandonado por la mujer. Por otro lado, en la balada,

<sup>9</sup> PARTY, Daniel; HERRERA F., Manuel. “Fenómeno de la música plancha se expande y logra un nuevo espacio en San José”. *La Nación*, p. 109-111, Septiembre 11, 2014.

al protagonista masculino se le permite expresar su tristeza por medio de una serie de gestos amanerados y exagerados que suelen definir el efecto dramático de la balada como género/estilo. Un buen ejemplo de como la balada puede contrarrestar el tipo de masculinidad machista que la cultura popular privilegiaba en esa época es “Los hombres no deben llorar” del argentino King Klave; el éxito comercial de esta canción en México le abrió al argentino las puertas de *Siempre en Domingo* en 1976. En “Los hombres no deben llorar”, el protagonista masculino afirma que, aunque es una convención social el pensar que los hombres nunca deben llorar, no puede reprimir sus lágrimas ante la tristeza de descubrir el engaño de su amada. El tipo de sentimentalismo dramático de esta canción lo comparten muchas baladas, y ejemplifica como este género/estilo permite la expresión de aspectos de masculinidad prohibidos o reprimidos en un sistema que privilegia una estructura patriarcal y chovinista de relaciones de género. De acuerdo con la musicóloga brasileña Martha Ulhôa, el tipo de vulnerabilidad y victimización masculina que caracteriza a la balada y que atrae a una gran cantidad de fans femeninas es una estrategia para simbólicamente penetrar en “la esfera doméstica con fines románticos pero manteniendo la esfera pública como un espacio dominado por el hombre” (citada en PARTY, 2006, p. 9).

El caso de Juan Gabriel es aún más interesante en relación a la balada como espacio para la expresión de un tipo de masculinidad vulnerable no visto en otros estilos previos de canción amorosa mexicana. Al principio de su carrera, en los 1970s, cuando Juan Gabriel adquirió fama como cantante y compositor de baladas, su persona pública era la de un joven extremadamente sensible. Esta representación es enfatizada en *Es mi vida* (1982) una película semi-biográfica, así como en cintas como *En esta primavera* (1979) y *El Noa Noa* (1980), en las que actúa en el mismo papel, un hombre sensible, simple, noble y bien educado —siendo que las películas eran de alguna manera autobiográficas es de esperar que el público transfiriera estas cualidades a Juan Gabriel mismo. Este era un personaje con el que las mujeres se identificaban inmediatamente. Sin embargo, la vulnerabilidad de su persona pública le permitió a Juan Gabriel canalizar y expresar su propia identidad homosexual sin ser objeto de mucha animadversión en la sociedad, en gran parte homofóbica, del



México de los 1970s.<sup>10</sup> Aunque la homosexualidad del cantante no ha sido abiertamente aceptada si es un secreto a voces que, sin embargo, no ha afectado negativamente su carrera; al contrario, Juan Gabriel y su persona pública han sido muy exitosos no solamente entre el público femenino sino también entre el público heterosexual masculino.

Al principio de su carrera, en los 1970s, Juan Gabriel tuvo mucho éxito cantando en palenques y fue esta popularidad la que lo llevó al estrellato a nivel nacional. Quienes recuerdan esos conciertos aseguran que el público masculino enloquecía con el amaneramiento y el lenguaje corporal de Juan Gabriel sobre el escenario; gestos que en muchas ocasiones el cantante exageraba para regocijo del público. Algunos de sus éxitos tempranos obtienen un nuevo significado cuando se interpretan a partir de una sensibilidad queer que toma en cuenta la supuesta identidad sexual del cantautor. “Yo no nací para amar” sigue las convenciones de la balada al presentar el genero del objeto de amor de una manera neutra; dentro de un contexto heterosexual el tema puede leerse como una canción más de desamor; la historia de un hombre que ve como sus amigos de la infancia crecen, encuentran pareja y cambian su estilo de vida mientras él es incapaz de encontrar el amor verdadero. En el momento climático de la canción Juan Gabriel contesta la pregunta de sus amigos sobre la razón de una soledad que es “cada día más triste y más oscura” aduciendo dramáticamente que “yo no nací para amar, nadie nació para mí, tan sólo fui un loco soñador no más [...] mis sueños nunca se volvieron realidad.” Lo que parece una confesión acerca de una vida solitaria y triste adquiere nuevo significado bajo la lupa homoerótica. Así, “yo no nací para amar, nadie nació para mí”, no se explica más como el llanto patético de quien demanda nuestra compasión sino como una máscara, una excusa dentro de la estructura heteronormativa que esconde una razón más profunda y más estructuralmente compleja para su soledad (o aparente soledad). De hecho, es esta sumamente opresiva estructura heteronormativa la que crea las condiciones para que sus “sueños nunca se vuelvan realidad” y su vida sea “cada día más triste y más oscura” ya que niega al individuo homo-

<sup>10</sup> Organizaciones para el derecho de los homosexuales eran apenas incipientes en el México de los 1970s. Sólo fueron más visibles e influyentes en la década de los 1980s.

sexual la posibilidad y el derecho a la misma felicidad que las parejas heterosexuales dan por sentado. En este contexto no es que el protagonista de la canción no “haya nacido para amar” sino que su amor no es reconocido como tal por el sistema heteronormativo dominante y, por lo tanto, cualquier relación es desalentada o invisibilizada socialmente. En ambos casos, el final es la ausencia de una pareja del sexo opuesto, lo que en el sistema heteronormativo dominante es una deficiencia social que necesita ser explicada.

Otro caso de sensibilidad queer en la balada es el de la cantautora Ana Gabriel (n. 1955). Nacida como María Guadalupe Araujo Yong, nieta de inmigrantes chinos, Ana Gabriel empezó su carrera en 1977. Como muchos otros baladistas, Ana Gabriel participó en el festival nacional de la OTI – el cual, a diferencia de muchos de los famosos baladistas hombres, ella si ganó, en 1987 –, lo que la llevó a concursar en la edición internacional del festival en Portugal, donde alcanzó el tercer puesto. Este triunfo fue un momento determinante en su carrera y la ayudó a transformarse de una artista modesta a una de las cantautoras mexicanas más exitosas; siguiendo los pasos de Lolita de la Colina (n. 1948), una de las más prolíficas compositoras mexicanas de la primera generación de baladistas. Como Juan Gabriel, la homosexualidad de Ana Gabriel es un secreto a voces que nunca ha sido confirmado públicamente por la cantante. Sin embargo, la artista mantiene una base de fans gays muy grande, la cual alimenta conscientemente; ella misma ha expresado que una de sus canciones más populares, “Simplemente amigos”, fue escrita para ellos. Como Juan Gabriel en “Yo no nací para amar”, la experiencia homoerótica que informa la composición de Ana Gabriel es camuflada dentro de los parámetros del amor heterosexual. No sólo el género de los protagonistas se mantiene neutro (como es convención en este género/estilo), en el video oficial de la canción Ana Gabriel aparece como la narradora de una historia de amor protagonizada por una pareja heterosexual. Esta estrategia hace de la canción la historia de un amor que debe mantenerse en secreto, aunque las causas del por qué no son reveladas. La letra no ofrece una respuesta y sólo se asegura de que el escucha sepa que en su vida cotidiana los personajes de la historia pretenden ser amigos (“ante la gente es así; amigos, simplemente amigos”). Sin embargo, la letra también nos dice que una relación clandestina se da a puertas cerradas (“¿pero quién sabe en realidad lo que sucede entre los dos?”). Además, la letra también enfatiza

la impotencia de los personajes por tener que mantener su amor secreto (“cuanto daría por gritarles nuestro amor”). Naturalmente, una vez que la canción es interpretada a través de la experiencia homosexual que la cantante ha manifestado como su inspiración, su significado cambia radicalmente; desde esta perspectiva “Simplemente amigos” se transforma en una canción que trata sobre la dolorosa doble vida que tiene que llevar una persona homosexual en una sociedad mayoritariamente homofóbica.

La gran mayoría de cantantes, compositores y arreglistas de balada eran hombres; sin embargo, como lo muestra el caso de Ana Gabriel, muchas mujeres lograron sobresalir como cantantes y compositoras en el género/estilo. En los 1970s, Angélica María, que había comenzado su carrera como cantante de rock ‘n roll en los 1960s, se cambió a la balada para convertirse en la primera súper estrella femenina del género/estilo. Además de ella, entre las más notables cantantes mexicanas de la primera generación de baladistas en los 1970s están Imelda Miller, Estela Núñez y María Medina. Después de esa generación apareció una camada más grande de baladistas femeninas en los 1980s, entre ellas, se cuenta a Lucero, Yuri, Verónica Castro, Daniela Romo, Ana Gabriel, Lucía Méndez, Lupita D’Alessio y el trio Pandora. Aunque hasta los 1970s la industria acostumbraba a promocionar a sus cantantes como estrellas de cine, la decadencia y colapso de la industria cinematográfica en esa década y en los 1980s forzó a los productores a promover a sus baladistas femeninas como actrices de telenovela (una industria que continuó siendo exitosa gracias a la promoción de Televisa). La mayoría de estas cantantes actuaron en telenovelas, aunque solamente Verónica Castro, Lucía Méndez y Lucerito llegaron a ser estrellas de la pantalla chica. Puesto que los productores y consultores de imagen de estas cantantes eran hombres, sus canciones y su imagen pública solían reproducir acriticamente la sensibilidad de sus contrapartes masculinos. En esas circunstancias, el caso de Lolita de la Colina y Lupita D’Alessio, quienes de una u otra manera desafiaron el sistema patriarcal mexicano, es notable. La cantautora Lolita de la Colina, que empezó su carrera en los 1970s, fue una de los compositores más prolíficos de la escena baladística mexicana; habiendo compuesto canciones para estrellas como Angélica María, Alberto Vázquez, José José, Emmanuel, Lupita D’Alessio, la española Rocío Jurado y la cubana Olga Guillot. De la Colina alcanzó popularidad como compositora por las letras de sus canciones, las cua-

les era escandalosas para la conservadora clase media que consumía sus baladas en los 1970s. Los éxitos más notables de de la Colina se dieron en colaboración con la cantante Lupita D'Alessio ya que estas baladas tuvieron un papel central en el desarrollo de la persona musical de esta última y en la creación del mito de la “Leona Dormida”, una mujer de fuerte carácter y temperamento que reacciona contra el dominio masculino y afirma el derecho de la mujer a su propio placer sexual. Como lo haría Ana Gabriel algunos años después, Lupita d'Alessio ganó el festival OTI y obtuvo el tercer puesto en la edición internacional de 1978. La canción que defendió en esa ocasión fue “Como tu” de Lolita de la Colina. Esta balada de de la Colina tradujo en música la experiencia personal vivida por D'Alessio durante el muy público proceso de divorcio de su primer marido, el también cantante Jorge Vargas. Aparentemente, de acuerdo a como los medios de la época reportaron los incidentes, Vargas quería para D'Alessio el papel de una esposa tradicional y sintió amenazada la jerarquía de géneros tradicional en una relación heteronormativa por el éxito de su esposa (especialmente después de su triunfo en el Festival OTI). Independientemente de si la leyenda mediática es verdadera o falsa, lo que importa es que esta lectura se volvió importantísima para el desarrollo de la nueva persona pública de D'Alessio (la de una mujer independiente lista para criticar las carencias como amantes de los hombres machistas y controladores).

Las canciones de Lolita de la Colina, directas y en ocasiones escandalosas, ayudaron a solidificar esta representación. “Ya no regreso contigo” y “Punto y coma” son buenos ejemplos de la fructífera relación entre compositora y cantante. Estas canciones ejemplifican la crítica severa y sarcástica contra el machismo por la que D'Alessio se volvió famosa y por la que sus fans la identifican como alguien que canta “duro y contra ellos”. En “Punto y coma”, D'Alessio personifica a una mujer que escribe a su antiguo amante una carta en la que enumera sus deficiencias: “Usted no puede ser mi amante ni de broma / A usted no hay nadie que lo aguante, punto y coma / Usted no sabe ni besar como yo beso”, para terminar de emascularlo al afirmar ligeramente al final de la canción de “Usted no llega ni a pecado”. Como secuela al espíritu renovador de las protestas que sacudieron a México en 1968, un importante movimiento feminista se desarrolló en el país en los 1970s y 1980s. Las canciones de D'Alessio y de la Colina, independientemente de su carácter burgués, re-

sonaron entre las mujeres que empezaban a darse cuenta del persistente sexismo y las desigualdades de género que permeaban en la sociedad mexicana. Para muchas, estas canciones se convirtieron en himnos no oficiales de la lucha contra la dominación masculina tanto en la esfera privada como en la pública.

Las canciones románticas como la balada o su antecesor, el bolero, son géneros y estilos musicales que demandan respuestas profundamente emocionales e incluso dramáticas por parte de sus fans. Estudiarlas detenidamente, con ojos y oídos críticos, nos puede ayudar a entender mejor la gran variedad de discursos sociales que articulan. Es particularmente claro que, al reflexionar sobre la forma en que los individuos enamorados se relacionan el uno con el otro, reflejando las luchas de poder al interior de la pareja, estas canciones de amor ofrecen una entrada para analizar la forma en que el género es construido socialmente. De la misma manera, el analizar históricamente los distintos circuitos de consumo que la balada ayudó a desarrollar en los 1970s y 1980s nos da la oportunidad de reflexionar sobre cuestiones como la distinción, la construcción de clase y su correlación con las aspiraciones de cosmopolitismo de los individuos que se relacionan emocionalmente a partir de estas tontas canciones de amor.

## REFERENCIAS

- CARRIZOSA, Toño. *La onda grupera. Historia del movimiento grupero*. Ciudad de Mexico: EDAMEX, 1991.
- DUEÑAS, Pablo. *Bolero. Historia gráfica y documental*. Ciudad de México: Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, 2005.
- KUN, Josh. *Audiotopia. Music, Race, and America*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 2005.
- MADRID, Alejandro L. “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier”. *Trans. Revista Transcultural de Música*, No. 9, 2009. <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier>> (consultado el 27 de marzo del 2015).
- \_\_\_\_\_. *Music in Mexico. Experiencing Music, Expressing Culture*. Nueva York: Oxford University Press, 2013.

- MADRID, Alejandro L.; MOORE, Robin D. *Danzón. Circum-Caribbean Dialogues in Music and Dance*. Nueva York: Oxford University Press, 2013.
- PARTY, Daniel. *Bolero and Balada as the Guilty Pleasures of Latin American Pop*. Tesis: Doctorado en Musicología. Filadelfia: University of Pennsylvania, 2006.
- PULIDO, Jorge. “Rigo Tovar, ídolo semiciego de los marginados”. *Contenido*, no. 212, p. 74-77, 1981.



# “Esa canción cuenta mi historia de amor”

Mujeres, música romántica y procesamiento social de las emociones

Carolina Spataro

## INTRODUCCIÓN

¿Quién no sintió alguna vez que una canción era la exacta formulación del propio devenir amoroso? ¿De qué manera algunas canciones quedan asociadas a momentos vitales específicos? El objetivo de este artículo es, tomando como punto de partida dichos interrogantes, estudiar el procesamiento social de las emociones y las configuraciones identitarias y de agenciamiento en relación con la música romántica. Para ello partirá de tres supuestos teóricos: en primer lugar, entenderá que las canciones de amor permiten darle voz y forma a las emociones y sentimientos, en definitiva, hacerlos inteligibles (FRITH, 2001). En un ida y vuelta entre este objeto cultural y la propia experiencia van configurándose dimensiones de la identidad sexo-genérica de los sujetos y va narrándose, a su vez, la propia historia. En segundo lugar, asumirá que la música constituye en un dispositivo habilitante y promotor de la acción (DENORA, 2000). Con esto queremos decir que consideramos que en la vida cotidiana las personas interactúan y se apropian de la música como un recurso que les posibilita reflexionar sobre sí mismas y sus vínculos, auto-representarse, desplegar usos estratégicos para alcanzar o modificar ciertas emociones y transitar de un estado anímico indeseado a otro. En tercer lugar, considerará que los usos de la música tienen capacidad constitutiva de género (DE LA PEZA, 2001; ARCHETTI, 2003), es decir, que otorgan elementos para definirnos como mujeres y varones en relaciones erótico afectivas específicas.

Tomando como base este aparato conceptual situaremos el análisis en un espacio histórico y geográficamente definido ya que entendemos,



junto con Bourdieu (1989), que no hay modo de asir la lógica social si no es a partir de la inserción en un contexto determinado: los usos que le dan a las canciones de amor las fanáticas del club de fans oficial de Ricardo Arjona en Buenos Aires.<sup>1</sup> Arjona es un cantante y compositor guatemalteco de gran éxito en la industria discográfica hispanohablante hace más de dos décadas y su producción híbrida retóricas diversas provenientes del bolero, la balada, la canción de protesta y el pop y la mayoría de las canciones de su repertorio tematizan sobre el amor<sup>2</sup>. Desde hace dieciséis un grupo compuesto por alrededor de 30 personas de diferentes edades, en su mayoría mujeres, se reúne los primeros sábados de cada mes en un bar céntrico de la Ciudad para compartir su gusto por el guatemalteco. Al ser el primer club de fans del artista en la Argentina, ellas cuentan con la posibilidad de tener algunos encuentros presenciales cuando Arjona viene al país. En ese grupo se encuentra Mirta, una mujer de 60 años, viuda, ama de casa, que le escribió una carta al guatemalteco contándole el dolor que le había provocado la muerte de su marido, “su único amor” y el sinsentido que era su vida desde entonces. Meses después, al escuchar el por entonces nuevo disco de Arjona, Irma encontró una canción que contaba su historia de amor.

<sup>1</sup> Este artículo forma parte de mi tesis de doctorado para la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, Argentina, titulada *¿Dónde había estado yo?: configuración de feminidades en un club de fans de Ricardo Arjona* financiada por becas doctorales del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la Argentina (CONICET). Asimismo, la investigación que respalda este trabajo forma parte de los proyectos que, con sede la Universidad de Buenos Aires (UBA) y la Universidad de San Martín (UNSAM) y dirigidos por Pablo Alabarces y Pablo Semán, son financiados por UBACYT y el FONCYT.

El trabajo de campo fue llevado a cabo de 2008 a 2011 con el club de fans oficial del artista en Buenos Aires. Allí realicé 30 entrevistas biográficamente orientadas a las y los integrantes del grupo así como observación participante de reuniones del club y recitales de Ricardo Arjona.

<sup>2</sup> Edgar Ricardo Arjona Morales, conocido en el ambiente artístico como Ricardo Arjona, es un cantautor nacido en Guatemala en 1964. Desde su primer disco en 1985 hasta hoy su discografía se compone de catorce álbumes de estudio, un álbum en vivo y seis álbumes recopilatorios. Su primer disco lo grabó con la empresa discográfica Discos de Centroamérica (DIDECA), quien posteriormente cedió los derechos a Sony Music de México, compañía para la que trabajará de 1991 hasta 2008. Desde entonces firmó contrato con Warner Music hasta que a fines de 2011 lanzó su productora independiente, Metamorfosis.

Para estudiar el procesamiento social de las emociones y las configuraciones identitarias y de agenciamiento este artículo se dividirá en tres apartados: en el primero realizaremos un breve recorrido sobre la relación del discurso del amor y la música, en el segundo señalaremos algunos prejuicios que existen sobre quienes escuchan música romántica para, en el tercero, adentrarnos en el análisis del caso.

## EL AMOR EN LA MÚSICA

La tematización del amor en la música no aparece por primera vez, claro está, en las canciones de Arjona. Según señala Frith (2001), la gran mayoría de las canciones populares son canciones de amor, dato evidente en la música occidental de la mitad del siglo XX. Saccomano y Piatti (2000) indican que el discurso amoroso se insertó en la música en la lírica medieval, llegó a la cima con el movimiento romántico e hizo su anclaje en el bolero, entendido como el padre de la canción de amor. Respecto de las canciones de amor en idioma español<sup>3</sup>, podemos seguir el recorrido histórico que realiza De la Peza (2000) indicando que el bolero nace en Cuba, en 1885, con el tema “Tristezas” de Pepe Sánchez, y es el resultante de la combinación de la danza y la contradanza de origen europeo y de la música afroantillana y caribeña proveniente de Cuba. Luego se desplazó a México, después al resto de Centroamérica y a partir de 1930 se expandió al mercado masivo gracias a la industria discográfica, cinematográfica y radiofónica. Respecto de su contenido, “en el bolero, el sujeto expresaba sus deseos en un discurso elíptico, con metáforas que remiten indirectamente a la sexualidad y al código del amor pasión” (ídem, p. 83). Son canciones de amor en donde la intimidad se describe de manera muy general, como “besos y abrazos”, que eran calificados como “frenesí” y “locura”, que si bien hoy suenan indirectas y tenues, tal como señala la autora, eran fuertes y atrevidas durante las décadas del 30, 40 y 50.

Respecto de su circulación, el bolero tuvo su época de oro en las primeras décadas del siglo XX y en los 60’ y 70’ su decadencia, producto

<sup>3</sup> Para ver especificidades de la música romántica en portugués ver Ulhôa (2000)

de la saturación del mercado y la emergencia del rock. Este hecho no significó la desaparición de la canción de amor sino su paulatino reemplazo por la balada, que vino a ocupar ese lugar de lo “romántico” en la música<sup>4</sup>. Party (2009) señala que el género conocido como balada pop surgió en 1960 como un híbrido entre el bolero mexicano, el rock contemporáneo y las baladas europeas. Aparece simultáneamente en varios países y será el motor de la industria musical en América Latina desde esa fecha, con la particularidad de tener, como tendencia, evitar referencias locales, internacionalizando su sonido así como su contenido (GONZÁLEZ, 2010): en España con Raphael y Julio Iglesias, en Nueva York con La Lupe, en México con Carlos Lico, en Chile con Los Ángeles Negros, en Brasil Roberto Carlos y en la Argentina con Sandro (ídem).

Continuando con la periodización, podemos señalar que en los noventa se produjeron fenómenos de renovación tanto del bolero como de la balada. Respecto del bolero, De la Peza (ídem) señala que con motivo de las celebraciones por los 100 años de su surgimiento comenzaron a proliferar en América Latina espectáculos especiales de bolero en teatro, radio y televisión. Asimismo, que el circuito comercial -específicamente Armando Manzanero, gran conocedor de la industria discográfica- impulsó a través de su máximo exponente, Luis Miguel, nuevas versiones de los boleros de los 50’ y 60’ en el disco *Romance* (Warner Music, 1991). La “resurrección” del bolero realizada por Luis Miguel, entre otros, es resultado de una estrategia de mercado que tuvo como objetivo asegurarse el éxito de ventas de discos con temas consolidados en el gusto popular y encontró grandes resonancias en el público vendiendo con el disco *Romance* de Luis Miguel siete millones de copias en el mundo<sup>5</sup>.

Party (2009) señala que en la década del 90’ también existió un movimiento de renovación de la balada y que quienes lo lideraron eran conscientes de la fuerte crítica que existía sobre el género, por lo que hicieron hincapié en la noción de vergüenza compartida con el fin de

<sup>4</sup> Por balada entendemos ciertas canciones de tiempo lento que se caracteriza por una melodía sencilla de fraseos simétricos y cuyos textos son, por lo general, de contenido amoroso (KOHAN, 1999).

<sup>5</sup> Datos extraídos de la página oficial de Luis Miguel, en donde también se indica que es el primer artista latino que recibe un disco de oro en los EE.UU. por un álbum en español y discos de oro en Brasil y Taiwan. <http://luismigueloficial.com/main.html>.

crear una comunidad de seguidores de esta música, quienes debieron reconsiderar los prejuicios que habían definido al género durante épocas.<sup>6</sup> Este proceso de renovación de la canción de amor dado en la década de los noventa también incluyó, como señala Party, homenajes de artistas del mundo del rock a representantes de estas líricas, produciendo así una revalorización de productos otrora considerados de mala calidad, destinados a un público con pocas competencias identificado generalmente con las mujeres: un tributo a José José (BMG, 1998) en México, un homenaje a Roberto Carlos en Brasil (Epic, 1994), y un tributo a Sandro (BMG, 1999) en Argentina.

Ahora bien, ya sea en formato de bolero o de balada, las canciones de amor son importantes para la vida social de los sujetos, ¿pero por qué? Frith indica (2001) que éstas nos proporcionan una vía para administrar la relación entre nuestra vida emocional pública y la privada. Como señalábamos anteriormente, que la mayoría de las canciones tematizen cuestiones vinculadas al amor no es sólo un dato estadístico, como señala el autor, sino que indica cuál es su función social: a través de éstas es posible darle voz y forma a las emociones y sentimientos, en definitiva, hacerlos inteligibles. Por su parte, De la Peza (2009) señala que el estudio de las mismas es relevante en la medida que estas han sido y son un dispositivo de transmisión y almacenamiento de la cultura del amor y las relaciones de pareja. El saber cotidiano sobre las relaciones amorosas se transmite de generación en generación -en parte- en dichas canciones y las mismas se convierten, por la fuerza de su repetición y permanencia, en normas sociales, sin necesidad de ser formuladas o codificadas en una ley religiosa, jurídica o moral. Además, señala la autora, su centralidad en la educación sentimental de sus escuchas se debe al poder performativo de su enunciación: al escuchar una canción determinada el sujeto evoca con ella las emociones socialmente unidas a dicho texto y los vincula, simultáneamente, a su propia experiencia. La canción de amor asocia un acontecimiento a un sentimiento, afirma De la Peza, y permite, de esta manera, ligar una separación al sentimiento de nostal-

<sup>6</sup> Un ejemplo de esta puesta en valor señalada por Party es el programa de radio emitido en Chile por Radio Zero titulado *Placer culpable* que emitía, centralmente, música romántica. En el mismo, se realizaban llamadas a los famosos personajes de la televisión chilena, a actores y políticos para preguntarles sobre sus placeres culpables (ídem).

gia y tristeza, un encuentro amoroso a la felicidad, un abandono al dolor, entre otras. “Al vincular una emoción a un hecho, no sólo lo anticipa y crea sino que lo prescribe. En un movimiento de ida y vuelta, el sujeto se identifica con la canción y ésta a su vez le da nombre a su experiencia y la construye” (ídem, p. 26). Esta influencia recíproca entre prácticas y representaciones es central para el presente artículo: las canciones permiten hacer inteligibles los sentimientos, darles un nombre, ponerlos en relación con los modos en los que los sujetos se vinculan en lo erótico-afectivo en una época determinada y las consecuencias sentimentales de dichas vinculaciones; y a su vez, performan las modalidades de las emociones que suscitan los vínculos afectivos. De esta manera, son una superficie fecunda para estudiar la cultura amorosa y los modos posibles de los vínculos de pareja en un período histórico.

Respecto específicamente del repertorio de canciones de amor de Ricardo Arjona, si bien algunas canciones abordan otras temáticas, la gran mayoría de su repertorio narra las modalidades de los vínculos erótico-afectivos de las personas en diferentes ciclos vitales. Dentro de sus canciones encontramos, por un lado, el repertorio romántico característico como el abandono, el encuentro y el desamor, y ciertas referencias a que el amor es más fuerte que ninguna otra fuerza remitiéndonos, por ejemplo, a la famosa imagen del flechazo de Cupido. Tal como afirma Illouz, “los novelistas, los poetas y la sabiduría popular no se cansan de decirnos que el amor romántico desafía a las ‘buenas razones’. La famosa imagen de Cupido arrojando flechazos arbitrarios de amor a ciegas ilustra el tristemente célebre desprecio del amor por la razón. La potencia del amor vence sobre la voluntad, el control e incluso los intereses propios” (2009, p. 277). Esa idea de amor como capaz de vencer cualquier obstáculo está presente en el repertorio arjoniano.

Pero, por otro lado, hay también ciertas canciones de amor que erosionan genericidades y sexualidades establecidas: reivindicaciones de la capacidad de goce de las mujeres, modelos corporales no hegemónicos, relaciones amorosas entre personas del mismo sexo, así como la tematización de los ciclos vitales y de la condición etaria, entre otras cuestiones. Estas transformaciones pueden leerse en continuidad con las características de la nueva canción de amor producidas a partir de la década de los 90’ analizadas por De la Peza (2009): intercambio de roles pasivo/activo entre hombre y mujer, la toma de iniciativa de por parte



de las mujeres, una libertad sexual que no es valorada negativamente y la inclusión de vínculos erótico-afectivos entre personas del mismo sexo. También el repertorio de Ricardo Arjona incluye algunas reconfiguraciones sobre las concepciones del amor en donde éste puede no ser único ni eterno y donde proponen reflexiones sobre las razones por las que el amor se desgasta o termina: desde las rutinas incompatibles de los integrantes de la pareja (“Historia de taxi”, Álbum *Historias*, 1994), el desgaste que produce la monotonía instalada después de años de con-

vivencia (“Pingüinos en la cama”, Álbum *Adentro*, 2005), hasta los inconvenientes que generan los ciclos menstruales en la vida cotidiana de la pareja (“De vez en mes”, también 2005). Lo que allí se observa es una ampliación del marco de inteligibilidad de los géneros, desplazamiento que nos habla de una paulatina reconfiguración del mapa socio-sexual contemporáneo. Algunas canciones de Arjona hablan, entonces, de realidades plurales y diferenciales del universo amoroso, y la lógica del amor que subyace en algunas de sus canciones no siempre aspira a ser un vínculo definitivo. Estos textos hablan de las modalidades nómadas del amor en tanto éste es un punto de llegada y no una realidad anterior a todo.

Ahora bien, hasta aquí hemos hecho un breve recorrido sobre el vínculo entre el relato del amor y la música para señalar el por qué de la centralidad de las mismas en el estudio de las relaciones socio-sexuales y de las configuraciones de género de una época determinada. En lo que sigue daremos cuenta de ciertos juicios de valor que circulan en torno a quienes consumen música romántica para luego analizar los sentidos que las canciones adquieren en quienes las escuchan.

## CRÍTICA CULTURAL Y CRÍTICA FEMINISTA

¿Qué sucede con el consumo de música romántica? ¿De qué manera se identifica a las personas que escuchan dichas canciones? Si bien no es objetivo de este trabajo caer en generalizaciones, sí busca señalar ciertas recurrencias que aparecieron a lo largo del trabajo de campo con mujeres que escuchan canciones de amor.

El amor romántico es un elemento que aparece feminizado en la cultura contemporánea (GIDDENS, 2008): las canciones de amor, las telenovelas, las revistas “del corazón” parecen estar dirigidas a las mujeres y esto se debe a que la división genérica entre razón y sentimiento configurada en la modernidad identificó la masculinidad con la razón y la objetividad, en oposición a una feminidad entendida como una genericidad más emocional (LUTZ, 1990; SEIDLER, 1992; YOUNG, 1996; NUÑEZ NORIEGA, 2007). Asimismo, este consumo feminizado muchas veces ha sido catalogado de inútil, distractivo y testimonio de pasividad; así como designado como co-responsables de la subordinación de las

mujeres en la medida que se interpretó como fuente de sueños imposibles y como relatos en donde se deja sin discutir el derecho masculino a la esfera pública del trabajo, la política y el poder y donde se evita preguntar sobre las bases institucionalizadas del control patriarcal sobre la mujer (RADWAY, 1991). A partir de estos supuestos se construyen críticas a las consumidoras de textos románticos que entienden, centralmente, que ellas tendrían una actitud acrítica respecto de lo que consumen por lo que no podrían advertir la presencia del sexismo en sus productos culturales favoritos y, por lo tanto, no harían más que reproducir en sus vidas las supuestas indicaciones del patriarcado presentes en los textos.

De este modo, esa catalogación conlleva una construcción valorativa negativa para las mujeres. Illouz (2009) señala que hace tres siglos existe un discurso moral que acusa a la literatura romántica de causar “trastornos sentimentales” pero que dicha acusación cobró aún más fuerza tras el surgimiento de la cultura de masas: dirá que “el cine y la televisión han reemplazado a las novelas, y su capacidad de afectar a nuestras fantasías e ilusiones con la representación obsesiva del romance” (p. 208). Todas estas acusaciones le caben también a las seguidoras del relato romántico en versión musical. En más de una oportunidad tanto en seminarios de doctorado, grupos de estudio, conversaciones informales con colegas e incluso en congresos- las mujeres que escuchan a Arjona con las que trabajé han sido señaladas como “tontas culturales”, es decir como mujeres que no tiene capacidad crítica para advertir la supuesta mala calidad y el sexismo de la música que eligen. Las repetitivas críticas que se le hacían se apoyaban en dos tipos de argumentos: unos eran los estéticos, enunciados desde un criterio que define la legitimidad de ciertos objetos culturales (BOURDIEU, 1998) a partir de la cual se resaltaba que la producción musical de este cantautor es de mala calidad y que sus líricas son cursis, grasas, repetitivas y faltas de poesía, entre otras cosas. Estos comentarios indicaban, aunque no siempre de manera explícita, que sus públicos no eran competentes para consumir otro tipo de música, más erudita, profesional o poética. Otros provenían de la crítica que podríamos llamar feminista, aunque no se hayan enunciado siempre desde personas que así se definen: para ésta Arjona reproduce en sus letras un decálogo de proposiciones machistas y un relato del amor romántico que refuerza las desigualdades del patriarcado. A partir de estos dos argumentos se construía un binomio opuesto y



excluyente entre las mujeres que advierten la mala calidad y el sexismo de estas canciones de amor – las “críticas” – y aquellas que no tendrían la capacidad de hacerlo – las “tontas”<sup>7</sup> –, posición que cierto feminismo adopta, tal como señala Hollows (2000) en relación a las mujeres que no encajan con algunos parámetros político/ideológicos y, sobre todo, cuando piensan el vínculo entre las mujeres y las industrias culturales.

Un ejemplo para ilustrar lo que venimos señalando: en unas Jornadas académicas sobre Historia de las Mujeres en Buenos Aires la presentación de una ponencia que señalaba que a partir de un bien estético las mujeres que escuchaban a Arjona tramitaban con sus canciones de amor ciertas etapas de sus vidas, hacían inteligibles sus sentimientos, procesaban colectivamente su posición etaria, conformaban un grupo de pertenencia y activaban ciertas zonas de su sexualidad y erotismo vedadas en otros escenarios – temas algunos que pueden leerse en continuidad con las reivindicaciones del feminismo por la autonomía de las mujeres –; varias de las investigadoras presentes – muchas de ellas conjugaban su actividad académica con la militancia feminista – se incomodaron con la perspectiva del trabajo. Uno de los ejes que cuestionaron fue el concepto de heterogeneidad utilizado para describir a las mujeres que escuchaban a Arjona, ya que la ponencia indicaba que el grupo era heterogéneo en cuanto a cuestiones etarias, de clase y de profesión. Una de ellas indicó que eso no significaba que el grupo fuera heterogéneo porque allí no había “una mujer feminista como nosotras a las que Arjona nos causa repugnancia”. Asimismo, otra de ellas subió el tono de su voz para preguntar, indignada: “¿vos crees que esas mujeres tienen la misma capacidad que vos para entender las letras de Arjona?”.

Varias cuestiones que allí aparecen. Por un lado, la homogeneización con la que se lee a los productos de las industrias culturales: parece ser que todo es sexista y violento, sin advertir las contradicciones propias de este tipo de objetos, en donde las regulaciones normativas en torno al género se rigidizan y flexibilizan a la vez, incluso en un mismo producto cultural (MCROBBIE, 1998). Por otro lado, allí aparece evidenciada la poca agencia que se les reconoce a las mujeres frente a unas industrias culturales que aparecen como todopoderosas y la imposibilidad de que

<sup>7</sup> Para una ampliación del concepto de “tontas culturales” ver Spataro (2013).

exista una interpretación diferente a la informada por cierto feminismo que ve allí mujeres a las que las industrias culturales le “introducen” una “falsa conciencia” (HALL, 1984) que, a su vez, les genera placer. Por último, y como consecuencia de los anteriores supuestos, se construye una jerarquización entre dos tipos de mujeres: las “tontas culturales” que no pueden ver cómo las industrias culturales “introyectan” en ellas la justificación de la violencia de género, y las “críticas” que sí lo advierten y trabajan sobre ello denunciando e iluminando al resto.

Sin embargo este trabajo se pregunta ¿por qué muchas mujeres eligen escuchar canciones de amor? ¿hay algo que pueda explicarse más allá de dichas denuncias sobre la poca erudición de sus letras y la supuesta repetición de las consignas del patriarcado en versión musical?, en definitiva ¿por qué las canciones de amor, y en particular las de Arjona, llegan a millones de mujeres del mundo de habla hispana hace más de 20 años?<sup>8</sup>. Para responder a esta pregunta es necesario tener en cuenta que no sólo es una gran difusión lo que lo permite, ya que de ser así toda mercancía que cuente con importante publicidad tendría el mismo éxito y produciría el mismo efecto en todas las personas. La pregunta debe reformularse interrogando ¿qué es lo que interpela productos como estos?

Tomaremos distancia de las concepciones que ubican a las mujeres que escuchan canciones de amor como “tontas culturales” y asumiremos las premisas teóricas que entienden que, plano de la vida cotidiana, “la música está involucrada en muchas dimensiones del agenciamiento social, en sensaciones, percepciones, en la cognición y conciencia, en la identidad y la energía” tanto individual como colectiva (DENORA, 2000, p. 16-17). Podríamos resumir la tesis de la autora, que es un basamento teórico clave en nuestras interpretaciones, de la siguiente manera: en la vida cotidiana las personas interactúan y se apropian de la música de modos en que ésta se constituye en uno de los recursos privilegiados al emprender “la práctica estética reflexiva de subjetivarse a sí mismos y a los otros como agentes emocionales y estéticos a través de los distintos

<sup>8</sup> Entendemos que la música romántica también es consumida por varones pero dejamos ese eje de lado ya que no responde a los fines del presente trabajo. Para ver más sobre el vínculo varones y música románticas en el contexto del club de fans de Arjona ver Spataro 2012a.

escenarios sociales” (ídem, p. 158). Así, la música se vuelve un dispositivo para la auto-representación, permitiendo a las personas desplegar “usos estratégicos” para alcanzar o modificar ciertas emociones, salir de un estado anímico indeseado, entre otras habilitaciones.

De esta manera, siguiendo dicho aparato conceptual y tomando distancia del punto de partida que cierta crítica cultural y cierto feminismo señalan como autoevidente, el objetivo del próximo apartado es investigar lugares de agencia y de placer en un terreno que suele ser visto como reproductor de subordinación femenina: la música romántica. Para ello se anclará el análisis en un contexto específico para entender, en términos generales, el papel de la misma en las trayectorias vitales de los sujetos y, en particular, para observar las habilitaciones que la música romántica promueve haciendo especial énfasis en los procesos identitarios y de agenciamiento.

## PREGUNTAS SITUADAS

Irma tiene 60 años, pertenece al club de fans de Ricardo Arjona en Buenos Aires. Es una mujer coqueta, siempre se muestra con su ropa y accesorios combinados, tiene un cuerpo robusto y gusta de su figura porque dice que así se ve “*más saludable*”. Vive sola en un barrio de en las afueras de la Ciudad de Buenos Aires y después de quedar viuda en 1997 pasó un largo tiempo sin salir de su casa. Las entrevistas que le realizamos a Mirta, al igual que a las otras integrantes del club de fans, estuvieron biográficamente orientadas, es decir, tuvieron como objetivo que la persona entrevistada narre su vínculo con la música en general y en particular con las canciones de Arjona, a partir de un recorrido sobre los hitos su propia historia. Porque, tal como señala Burgos (1993), para que exista dicha narración tiene que haber un conflicto que la desencadene “algo que ocurre y que altere el orden predominante” (ídem, p. 163). En todos los casos el primer contacto con la producción musical del guatemalteco se relataba como un antes y un después en la propia vida y con detalles minuciosos. El relato de Mirta no fue la excepción.

Su marido se llamaba Ricardo y su apellido empezaba con la letra “A”, por lo que suele resaltar que las sus iniciales y la de Ricardo Arjona eran las mismas. Y fue justamente Ricardo, su marido, quien trajo a la casa

que compartían a Ricardo, el cantautor. Él había grabado un cassette con una canción que habían pasado en la radio y le insistía a Irma para que le prestara atención. Pero a ella no le agradaba: “*nunca me gustó el hombre con pelo largo, era como que me chocaba*”, recuerda respecto de lo que le provocaba la imagen de Arjona de ese entonces. Pero su marido no logró convencerla en ese momento. Después de su muerte ella estuvo un año y medio sin escuchar música y sin ganas de salir de su casa. Su madre le había enseñado que los duelos se llevaban vestida de negro por seis meses, después seis meses más de gris, sin música y sin televisión. Si bien ella había respetado esa norma mientras su madre vivía, no llevó luto en su atuendo después de la muerte de su marido, pero sí restringió su escucha musical, ya que si no “*era como estar de fiesta*”. Pero un día su hijo le sugirió que pusiera a funcionar el equipo de música porque suponía que iba a dejar de andar a causa del desuso. Ella le hizo caso, puso *play* en la casetera y comenzó a sonar una canción de Arjona que había quedado detenida hacía tiempo. Para Irma esto fue una “*señal*”, un “*regalo*” que le había dejado su marido. Y allí pensó que le iba a escribir una carta<sup>9</sup> a Arjona para decirle “*hacé con mi vida una canción de amor*”:

Estimado Señor Ricardo Arjona. Me dirijo a usted con todo respeto. Mi nombre es Irma. Quiero decirle lo mucho que me gustan sus canciones, usted es un genio, se lo garantizo. No hay persona que yo conozca, de cualquier edad, adolescente o mayor, mujer u hombre, que no lo admire. La decisión de escribir esta carta es que quiero pedirle si puede escribirme una canción, lo deseo con toda mi alma. Es muy difícil de explicarle todo lo que me pasa en estos días, meses y años pasados, mi vida en este momento es bastante triste. Hace un año y 8 meses que soy viuda, horrible palabra, la odio, yo era la mujer más feliz de la tierra, mi vida era hermosa, mi esposo era excelente esposo, compañero, amante, amigo, padre, además, buen tío, cuñado, hermano, era querido por todos los que lo conocía. Teníamos 27

<sup>9</sup> Muchas de las fans le escriben cartas a Arjona y se las dan en los encuentros que tienen con él cuando viene al país. En ellas le cuentan de su vida, del modo en que determinada canción marcó una etapa de la misma, sobre una historia personal que le podría servir de inspiración para una lírica, así como para pedirle que comparta más tiempo con el club de fans.

años de casados, él tenía 52 años, yo tengo 48 años ahora, tenía 46 cuando murió. Su muerte fue de repente, un día, el 21 de junio, más precisamente. Fue a una excursión de pesca, y el Señor se lo llevo en ese lugar que tanto le gustaba, a muchos kilómetros de nuestra casa, tuve que ir con mi hijo a buscarlo, fue muy triste, jamás imagine una cosa así. Pensábamos llegar a la vejez juntos, nos amábamos muchísimo (...) Lo sigo esperando, a pesar que entiendo, que sé que está en el cementerio, al que voy periódicamente. Que burla el destino, a mí no había estación del año que más me gustara que el invierno, y el Señor se lo llevo precisamente ese día, invierno del 97, 21 de junio. Te aseguro, el día más triste de mi vida (...) *Me falta lo principal, el amor de mi vida. Vivo por vivir, voy a médico que me dice que mis estudios están bien, pero yo no sé vivir sin él. Mi vida era él y yo les digo a todos que si alguna vez me fue infiel, lo hizo muy bien, porque no me di cuenta. Fue mi primer novio, mi único amor, mi único hombre, cuando me case tenía 19 años y él 25, nuestra vida fue muy feliz, volvería a hacer todo lo que hice, parece esa canción suya, “Uno más uno igual uno”.* No le dije el nombre de mi esposo, se llamaba Ricardo A, sus mismas iniciales.

En este momento lo estoy escuchando, le estoy escribiendo y no dejo de emocionarme. Espero conteste mi carta, usted me encanta, quiero que sepa disculpar mi atrevimiento, he tardado en escribirle porque estuve buscando la manera de hacerle llegar esta carta. Además, no he escuchado música por más de un año, no podría hacerlo. Un día llame a la radio y me dieron el número telefónico del fans club, así me decidí a escribirle, sepa disculpar lo extensa que ha resultado.

Le reitero, usted es un genio, me encanta, lo admiro, además lo escucho todo el santo día. Sin más que decirle, bueno si, tendría mucho para contarle, mi vida fue sensacional, rica en historias. Espero algún día poder conocerlo personalmente, desearía que me enviara una foto autografiada si es posible. Desde ya muchísimas gracias, lo saludo muy atentamente, un beso grande y muchísima felicidad y suerte para usted y los suyos<sup>10</sup> (el subrayado es mío).

<sup>10</sup> Dos trabajos inspiradores para estudiar el modo en el que en la cartas pueden evidenciarse elementos relevantes para el análisis sociocultural en general y, en particular, para estudiar el lugar de las industrias culturales en la vida cotidiana de los sujetos son

En la carta aparecen cuestiones interesantes para este trabajo vinculadas a la historia de la relación de pareja con su marido -su primer novio, su “único hombre”- y la noción de amor que subyace en dicho vínculo -“para toda la vida”-. Sobre ambos ejes es necesario señalar la marca generacional<sup>11</sup>: muchas mujeres de la edad de Irma que pertenecen al club de fans se casaron con su primer novio y lo hicieron bajo una concepción que entiende que el amor dura “hasta que la muerte nos separe”. Dentro de dicha concepción también figura la importancia de llegar vírgenes al matrimonio y de ser fieles durante toda la vida. Irma aclara con énfasis que no tuvo experiencias sexuales con otras personas y considera la posibilidad de que su marido haya tenido vínculos sexuales extra-maritales sin que ello fuera necesariamente un problema, en la medida que se hiciera “muy bien”. El objetivo no es creer o poner en duda la veracidad del relato de Irma, sino resaltar que ella construye la imagen de una mujer que mantiene vínculos sexuales con un solo varón durante toda su vida y que éste, en contraposición, puede haber vivido otras experiencias; representación diferencial sobre la sexualidad de las mujeres y de los varones se repite en otras entrevistas realizadas a mujeres de su edad. Otro dato del relato de Irma sobre el mismo punto que también la inscribe en su trama generacional es que su madre, a la que describe como “una persona buena, buena en el sentido de todo derecho, pero era muy...no sé si castradora”, enunciaba fuertes mandatos sobre lo que debía hacer una mujer en cada ciclo vital. Ella les repetía insistentemente a Irma y a su hermana que tener relaciones sexuales antes del matrimonio era un “pecado” y que si alguna de ellas hubiera quedado embarazada antes de casarse “nos hubiera matado”. Y éstos no fueron los únicos mandatos de su madre.

Irma conoció al que fue su marido a los 17 años, él era cinco años mayor que ella y empezaron su vínculo siendo amigos. Pero esa re-

el pionero de Ien Ang (1985) en donde decide publicar un aviso en una revista para mujeres solicitándole a las lectoras de la misma una carta en donde cuenten por qué miraban “Dallas”, una serie de televisión estadounidense de los 80’ muy famosa, ya que su objetivo era realizar un estudio de audiencias. Y, en menor medida, el trabajo de Stephen Hiernman (1992), quien estudia las cartas que las fans le escriben a Elvis Presley diez años después de su muerte, para analizar las fantasías que éste les despierta.

<sup>11</sup> Para ampliar el análisis sobre género y generación en relación a la escucha musical en este club de fans ver Spataro (2012b).

lación se hizo más cotidiana cuando el padre de Irma enfermó y su madre necesitaba que alguien la ayudara a atender la verdulería que tenía la familia a unas cuadras de su casa. Irma estaba en la secundaria y no le gustaba la idea de ir a trabajar al negocio, por lo que Ricardo ocupó ese lugar. *“La cosa es que cuando mi papá fallece, mi mamá le dice a Ricardo ‘¿se quiere quedar usted con el negocio?’. Y Ricardo le dijo que sí”*. Como Ricardo vivía lejos, empezó a quedarse a dormir en su casa para no tener que viajar tanto todos los días. Él dormía en la habitación de Irma y ella con su madre. *“Mi vieja siempre estaba con temor y decía ‘¡mirá si la gente piensa que Ricardo duerme con vos!’”*. A lo que ella le respondía: *“la gente, conociéndote a vos, jamás va a pensar que Ricardo duerme conmigo”*, recuerda enojada. Cuando terminó la escuela secundaria Irma no tenía como proyecto casarse sino que quería empezar a estudiar el profesorado de biología y trabajar de celadora en el colegio en el que había cursado. Pero su madre le dijo que no, que no iba a ganar *“ni para las medias”*; e Irma se quedó en el negocio. Ella dice que en ese momento no debería haberle hecho caso a su madre y oponerse, como hicieron muchas compañeras del secundario, *“que se fueron a trabajar a Rentas y hoy tienen un puesto importante”*. Un día la madre le dijo a Ricardo que *“el que viene acá es para casarse. No viene un día uno y después otro, esta es una casa seria”*. Él le dijo que tenía *“buena intenciones”* e Irma se casó un año después de haber terminado la escuela, a los 19 años, aunque no estaba muy convencida: *“me enamoré en esos dos años, porque al principio no quería saber nada”*. Continuó durante años trabajando en la verdulería familiar, hasta que perdió un segundo embarazo al séptimo mes de gestación y su marido decidió cerrar el negocio.

Nuevamente aquí tres marcas de época: por un lado, y en continuidad con lo señalado sobre los mandatos respecto de la vida sexual de las mujeres, el temor de una madre por los juicios morales que podían calificar la reputación de su hija si dormía con un varón antes de casarse. Por el otro, una madre indicando qué hacer y qué no respecto del futuro laboral de su hija y una hija obedeciéndole. Por último, la conformación de una pareja con el varón que su madre, de alguna manera, había elegido para ella. En el relato de Irma aparece una participación en la esfera pública que se vio condicionada desde que terminó la secundaria por los mandatos de otra mujer que le indicaban el modo en el que debía

experimentar su sexualidad y con quién debía hacerlo, el varón “*serio*” con el que debía casarse, y su lugar en el trabajo en el negocio familiar del que huía en su adolescencia. Sin embargo es a partir de allí que ella construye un vínculo que luego se transforma en un matrimonio para toda la vida con un sustento de amor romántico que le da sentido. Si bien ella señala que “*al principio no quería saber nada*” con esa relación y que se enamoró una vez pasados los años, su concepción sobre el amor implica que el mismo es para siempre. Una vez que se elige alguien para casarse la meta es poder llegar a la “*vejez juntos*”, tal como indica en su carta. “*El día que vos te mueras, yo me muero atrás tuyo, porque yo no voy a soportar que vos no estés*”, solía decirle. Ese sentimiento de desolación frente a la ausencia de otro persona, de “*vivir por vivir*”. Tal como señala Illouz (2009), el mundo de las emociones se implanta en diferentes formas narrativas y, en particular, el amor romántico con frecuencia se inserta en una “*historia de vida*” de orden superior, “*que vincula el pasado, el presente y el futuro con una visión totalizadora del yo*” (ídem, p. 210). En estos relatos se constituyen los cimientos identitarios que ofrecen unidad y coherencia argumentativa al devenir de los sujetos. En el relato de Irma, la historia de amor con su marido, los orígenes del vínculo, los logros alcanzados en pareja y la desolación producto de su viudez son los mojones que definen parte de su identidad.

En definitiva, en la carta lo que aparece es una interpretación de su realidad amorosa. Síntesis de un circuito que podría definirse como un ida y vuelta entre las experiencias de los sujetos y su representación en la cultura de masas, relación que es siempre circular y nunca acabada: ¿acaso Irma relató su historia de amor en esos términos porque las industrias culturales le proveyeron de dichos recursos? ¿acaso las industrias culturales toman esas experiencias para convertirlas en mercancías y hacerlas circular en el mercado? Estas preguntas, capciosas y esquemáticas, son enunciadas aquí para señalar la arbitrariedad de cualquiera de las dos posiciones: los sujetos no reproducen en sus vidas cotidianas los dictados del mercado cultural ni, en su extremo opuesto, configuran de la nada sus identidades. El vínculo es circular y recíproco, hay momentos de negociación (HALL, 1984), de intercambio y, sobre todo, de experiencias que se ponen en común no sólo en las industrias culturales sino también en marcos culturales más amplios que desempeñan un importante papel en la interpretación de las emociones tales



como “el amor para toda la vida”, “el matrimonio hasta que la muerte nos separe”, “envejecer juntos”, entre otros.

Irma finalmente entregó su carta a las directivas del club de fans y ellas le aseguraron que la iban a hacer llegar al cantautor. Unos meses después recibió un llamado de su prima que le dice a los gritos “debés estar chocha, ¿no? ¡Porque en el disco nuevo de Arjona el tema cinco es tu historia, mujer!”. El Álbum *Santo Pecado* (2002) salió a la venta tiempo después de que Irma le hiciera llegar a Arjona su carta, vendió más de diez millones de copias en el mundo y continúa siendo el más vendido del artista. El quinto tema se llama “Vivir sin ti es posible” y dice:

Vivir sin ti es posible/ sin mayor dificultad.  
 Vivo porque me despierto/ como salgo y duermo,  
 porque juego al dominó.  
 Porque ha dicho mi doctor/ después de tomarme el pulso  
 que mis signos vitales/ anuncian que estoy vivo.  
 Vivo porque aún respiro/ y por que salgo a caminar.  
 Vivo porque así es la vida/ aunque hay que mencionar,  
 que vivir no es estar vivo/ vivir pa' mi eres tú (...)  
 Vivo por que tengo un nombre/ un número de cuenta  
 y mi carnet electoral.  
 Vivo porque así le llaman/ a ese combustible absurdo de moverse  
 por ahí.  
 Vivo como lo hacen todos/ vivo por que algunos creen que es abrir  
 los ojos.  
 Vivo aunque me muero a diario/ porque tu ya no estás (...)  
 vivo aunque le tengo miedo/ a vivir muriendo, o a morir en vida.

Después de escuchar atentamente Irma sintió que no sólo la temática de la lírica retomaba el sin sentido de una vida a partir de la ausencia de su marido que ella plasmó en su carta, sino que es el nombre del disco el que a Irma le dio la pista de que Arjona se había inspirado en ésta: “¿viste cómo se llama el disco? ¡Santo pecado! ¡Y yo en la carta le digo que lo escucho ‘todo el santo día!’”. La coincidencia del significante “santo”, como los datos del chequeo médico, entre otras cuestiones, fueron indicadores que le sirvieron para asegurar, desde ese momento,

que “esa canción cuenta mi historia de amor”. Lo que allí aparece es una satisfacción por el reconocimiento del propio “dolor”, un enaltecimiento de dicha aflicción al ser registrada como tal por parte de un artista al que admira, la posibilidad de poner en palabras, de hacer inteligible ese sentimiento hondo y una puesta en circulación de la misma para que muchas otras personas la conozcan.

A partir de ese momento Irma sale de su casa con más frecuencia, participa mensualmente de las reuniones del club de fans, en donde es la encargada de tejer y confeccionar ropa con su máquina de coser para las actividades solidarias de donación que emprende el grupo. La música y el club de fans le permitieron elaborar recursos emocionales para reconstituirse después de un momento vital marcado por la aflicción que le generó la muerte repentina de su marido con quien había imaginado un amor para toda la vida.

## CONCLUSIONES

En su estudio sobre los clubes de fans de Gilda, una cantante de cumbia argentina, Eloisa Martín afirma que “no importa tanto lo que el ídolo hace sino lo que posibilita hacer” (2006, p. 109). Y esta idea es muy estimulante para cerrar este artículo. A partir del contacto con ciertas canciones Irma, así como otras mujeres del club de fans, han podido procesar aflicciones diversas. Asimismo, ha podido salir de su casa y, en la configuración compleja de todas esas variables, vivir momentos de placer y ocio junto a personas queridas. DeNora (2000) afirma que:

La música puede servir como modelo de donde uno está, adonde uno se dirige, como uno “debe” de estar emocionalmente (...) de manera tal que un individuo puede decirse a sí mismo algo así como “tal como es esta música, así debería o desearía ser yo”. En esta capacidad, la música también sirve como un medio de fusionar el presente con el futuro (...) [En este sentido] la música puede servir como un recurso para la imaginación utópica, para imaginar mundos e instituciones alternativas, y puede ser usada estratégicamente para presagiar nuevos mundos (ídem, p. 158-59).

De esta manera, la música permite, siguiendo esta teoría, “entrar o salir” de un estado emocional y reposicionarse frente a diversas situaciones de aflicción. Asimismo, lo que hay en el relato de Irma y de muchas otras es un vínculo totalmente explícito entre, por un lado, el encuentro con las canciones de Arjona y, por el otro, el hecho de elaborar una posición de sujeto que les permitió de salir de caminos que parecían ya trazados y marcados por el dolor. Es posible que estas elaboraciones haya existido de todos modos sin la mediación de la escucha musical, claro está. Pero lo que nos interesa señalar es el modo en que la cultura de masas aparece ocupando un lugar central en estos relatos. Así como señala Semán (2006) respecto del contacto con libros conocidos como de autoayuda, “las lecturas [de Coelho] activaron un proceso semejante al que se realizan en algunas prácticas de meditación: la visualización de sí misma actuando, la identificación de las repeticiones, los vicios, los puntos ciegos de ese accionar, haciendo una especie de automonitoreo que permite la reflexión crítica y la vivencia, así como la aceptación de los propios límites” (2006, p. 121), podríamos afirmar que el contacto con ciertas canciones permite una especie de “automonitoreo” en el que reflexionar sobre la propia posición y, en base a ello, elaborar transformaciones a partir de las que dar lugar a prácticas que les dan placer y autonomía.

Las canciones de amor de este cantautor adquieren, entonces, dimensiones específicas: son ubicadas en el lugar de legitimadoras de sus aflicciones al tematizarlas en canciones, como una fuente de energía vital a partir de la cual elaborar esperanzas para la recuperación de estados de vitales críticos. Es a partir de la elaboración de estas dimensiones que aparece la posibilidad de salir de un estado anímico adverso e ingresar en otro más favorable. El vínculo con las canciones Arjona es definido insistentemente como “*algo más*”, como “*otra cosa*”. Entonces ¿qué es ese “*algo más*”? Es una alternativa, una margen de maniobra, una posibilidad de ser diferente a lo que se era antes de ese encuentro. La música y este grupo de socialización es para estas mujeres una “terapia accesible”, en términos de Archetti (1999, p. 207). Esto quiere decir la escucha musical no intervino en un momento cualquiera de sus vidas sino que, en sus relatos, aparece como materia a partir de la cual elaborar un momento vital de aflicción. Irma, al igual que otras mujeres del grupo, da cuenta en su relato de un vínculo

explícito entre esta música y la elaboración de una nueva posición de sujeto. Lo que ellas hacen, en definitiva, es una (re)construcción del sí mismo a través de las canciones.

Si bien desde las Ciencias Sociales es más habitual estudiar los condicionamientos estructurales que explicar la agencia, el objetivo de este trabajo fue focalizar en una realidad social específica para investigar los usos sociales que hacen las mujeres de las canciones de amor a fin de habilitar una lectura más compleja de los procesos de configuración de identidades en cruce con la cultura de masas contemporánea.

## REFERENCIAS

- ARCHETTI, Eduardo. *Masculinidades. Fútbol, tango y polo en la Argentina*. Buenos Aires: Antropofagia, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinción. Criterio bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1998.
- DE LA PEZA CASARES, Carmen. *El bolero y la educación sentimental en México*. México: UAM-X y Miguel Ángel Porrúa, 2001.
- \_\_\_\_\_. “El bolero y la nueva canción de amor”. In: COLÓN ZAYAS, Eliseo (coord.). *De Signis 14, Gusto latino*. Buenos Aires: La Crujía, 2009.
- DENORA, Tia. *Music in everyday life*. New York: Cambridge University Press, 2000.
- FRITH, Simon. “Hacia una estética de la música popular”. In: CRUCES, Francisco y otros (eds). *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*. Madrid: Trotta, 2001.
- \_\_\_\_\_. “Música e identidad”. In: HALL, Stuart y DU GAY, Paul (comps.). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- GIDDENS, Anthony. *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Cátedra, 2008.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. “Música popular urbana en la América Latina del siglo XX”. In: ESPINOSA, Christian Spencer y RECASENS BARBERÀ, Albert. *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. España: Akal, 2010.
- HALL, Stuart. “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”. In: SAMUELS, R. (ed.). *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica, 1984.

- HINERMAN, Stepehn. "I'll Be Here With You: Fans, Fantasy and the Figure of Elvis". In: LEWIS, Lisa (ed.). *The Adoring Audience. Fan cultura and popular media*. New York: Routledge, 1992.
- HOLLOWS, Joanne. "Feminismo, estudios culturales y cultura popular". In: *Feminism, Femininity and Popular Culture*. Traducción de Pau. Manchester: Manchester University Press, 2000.
- ILLOUZ, Eva. *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Katz, 2009.
- KOHAN, Pablo. "Balada". *Diccionario de la música Española Latinoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999. p. 74.
- LUTZ, Catherine. "Engendered emotion: gender, power, and the rhetoric of emotional control in American discourse". In: ABU-LUGHOD, Lila (org.). *Language and the politics of emotion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- MARTÍN, María Eloisa. *No me arrepiento de este amor. Um estudo etnográfico das práticas de sacralizacáo de uma cantora argentina*. Tesis de doctorado para el doctorado en el Museo Nacional, Universidad Federal de Rio de Janeiro, 2006.
- MCROBBIE, Angela. "More!: nuevas sexualidades en las revistas para chicas y mujeres". In: CURRAN, James; MORLEY, David y WALKERDINE, Valkerdine (comps.). *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- NÚÑEZ NORIEGA, Guillermo. "La producción de conocimientos sobre los hombres como sujetos genéricos: reflexiones epistemológicas". In: AMUCHÁSTEGUI, Ana y SZASZ, Ivone (coords.). *Sucede que me canso de ser hombre... Relatos y reflexiones sobre hombres y masculinidades en México*. México: Colegio de México, 2007.
- PARTY, Daniel. "Placer Culpable: Shame and Nostalgia in the Chilean 1990s Balada Revival". *Latin American Music Review*, Vol. 30, N. 1. Austin: University of Texas Press, 2009. p. 69-98.
- RADWAY, Janice. *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1991.
- SACCOMANO, Patricia y PIATTI, Graciela. "El bolero: de Latinoamérica al mundo". *Revista Pugliese*, año 1, número 3. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2000.

- SEIDLER, Victor. *La sinrazón masculina. Masculinidad y teoría social*. México: Paidós, PUEG, UNAM, 2000.
- SEMÁN, Pablo. *Bajo continuo: exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*. Buenos Aires: Gorla, 2006.
- SPATARO, Carolina. “‘Mis gustos parecen de una niña de 15 años’: un estudio sobre el vínculo entre varones y música romántica en un club de fans de Ricardo Arjona”. *X Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular Rama Latinoamericana*, IASPM-LA, Córdoba, 2012a.
- \_\_\_\_\_. “‘Señora de las cuatro décadas’: un estudio sobre el vínculo entre música, mujeres y edad”. *E-Compós, Revista de la Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, Vol. 15, N. 2, Brasilia, ISSN 1808-2599, 2012b. <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/795/593>.
- \_\_\_\_\_. “Las tontas culturales: consumo musical y paradojas del feminismo”. *Revista Punto Género*, Núcleo de Investigación en Género y Sociedad Julieta Kirkwood, Departamento de Sociología, FACS. Chile: Universidad de Chile. ISSN 0719-0417, pp. 27-45, 2013. <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RPG/article/viewFile/30265/32029>.
- ULHÔA, Martha. “Música romântica in Montes Claros: Inter-Gender Relations in Brazilian Popular Song”. *British Journal of Ethnomusicology*, Vol. 9, No. 1, Brazilian Musics, Brazilian Identities, p. 11-40, 2000.



# Maldita Primavera

## Rescate y resignificación de la balada romántica en Chile<sup>1</sup>

Daniel Party

En Chile, a finales de la década de 1990, un grupo importante de veinteañeros de clase media comenzó a promover el rescate y resignificación del género musical conocido como balada romántica, de las décadas de 1970 y 1980. Aunque la balada seguía siendo regularmente programada en radio AM y había varias emisoras FM dedicadas a la música romántica, este movimiento de rescate se caracterizó por posicionar al género en espacios inesperados. Emisoras universitarias y de rock se interesaron en programar baladas, los principales sellos de grabación editaron compilaciones de éxitos de balada clásica, y bandas de rock y punk reconocieron abiertamente una pasión por el género y grabaron *covers* de baladas.

El género de pop *mainstream* conocido en América Latina como balada surgió a fines de la década de 1960 como un híbrido del bolero moderno mexicano, las baladas de rock 'n' roll anglosajón contemporáneas y las baladas pop europeas. Como tal, la balada aparece simultáneamente en varios países: en México con Armando Manzanero y Carlos Lico; en Nueva York con La Lupe; en España con Raphael y Julio Iglesias; en Argentina con Leonardo Favio; y en Chile con Los Ángeles Negros. La edad de oro de la balada fue la década de 1970, con artistas como Camilo Sesto, Nicola Di Bari, Juan Gabriel, José José y Roberto Carlos.

La balada es la versión en castellano de la canción sentimental pop internacional. Como ha señalado Peter Manuel (2001), la canción pop sentimental ha sido descuidada por los etnomusicólogos porque adopta

<sup>1</sup> Este capítulo es una versión traducida, abreviada y revisada de Party 2009, y fue realizado en el marco del proyecto FONDECYT Regular N° 1140979, Listening to Gender: A hermeneutics of music as performance.



abiertamente el cosmopolitismo y el mercantilismo capitalista. La balada en castellano no es una excepción, ya que ha recibido escasa atención académica tanto en América Latina como en el resto del mundo.<sup>2</sup> Es más, consistentemente investigadores han descrito a la balada como un género excesivamente comercializado y monótono (RICO SALAZAR, 1993, p. 158; GONZÁLEZ, 2000; ÉVORA, 2001, p. 29).

Un enfoque común entre los críticos de la balada es compararla negativamente con su predecesor más importante, el bolero. Tan pronto como la balada amenazó con sustituir la popularidad del bolero a fines de los años 60, los críticos ungieron a este último como la canción romántica latinoamericana por excelencia. El bolero, tan apreciado entre críticos literarios y académicos en las áreas de estudios culturales, de género y de medios, es hoy considerado como uno de los símbolos canónicos de la estética e la identidad latinoamericanas.<sup>3</sup> En 1969, el reconocido crítico cultural mexicano Carlos Monsiváis abrió nuevos caminos en los estudios de la cultura popular latinoamericana cuando sugirió que el bolero le había proporcionado a generaciones de latinoamericanos una “educación sentimental”, un argumento más tarde explorado in extenso por María del Carmen de la Peza Casares (DE LA PEZA CASARES, 2001; MONSIVÁIS, 1970, p. 342-363). Monsiváis, como la mayoría de los aficionados al bolero, es notablemente menos generoso con la balada. Su amplia obra está salpicada de ácidas reflexiones sobre baladistas como Raphael, Emmanuel y Luis Miguel, todos retratados como “flautistas de Hamelin” cuyas canciones son indistintas e intercambiables (MONSIVÁIS, 1970, p. 45-63; 1988, p. 350ff; 1995, p. 191ff).

En la década de 1990, los jóvenes chilenos que impulsaron el rescate y resignificación de la balada estaban muy conscientes de la desaprobación crítica del género. Es más, estos músicos, DJs, promotores de conciertos y fans, consideraban la balada una música “de otros”, es decir,

<sup>2</sup> Hasta la fecha, no existe una monografía completa dedicada a la balada. Estudios académicos que, o bien cuentan con secciones de balada o tratar sobre ella indirectamente incluyen Stigberg (1985); Araújo (1988); Geirola (1993); Pacini Hernández (1997); Ulhôa (2000); y Araújo (2002). Para una apología de la balada ver Moya Méndez (2001).

<sup>3</sup> Además de las fuentes antes citadas, una bibliografía básica del bolero podría incluir Bazán Bonfil (2001); Knights (2002); Pedelty (1999); Pineda Franco (1996); George Torres (2002); y Zavala (2000).

música producida para una generación y grupo social a los cuales ellos no pertenecían. Para algunos rescatadores, la balada era música de la clase trabajadora, para otros, de la derecha conservadora asociada a la dictadura de Augusto Pinochet. De manera aún más consistente, los rescatadores asociaban la balada a un espacio doméstico y femenino, al que vinculaban con la madre o la empleada doméstica (“nana”). Estas asociaciones hacían que los rescatadores se sintieran avergonzados de disfrutar de la balada, por lo cual la etiquetaban como un “placer culpable”<sup>4</sup>.

Reconociendo esto, los rescatadores hicieron hincapié en la noción de vergüenza compartida con el fin de crear una comunidad de aficionados. Una vez que se estableció una audiencia, los rescatadores buscaron resignificar la balada, es decir, cambiar la reputación de placer culpable que tenía la balada entre este público. La resignificación fue abordada de múltiples formas, incluyendo la presentación de la balada como nostalgia por la infancia perdida, como forma de arte elevado, o en versiones modernizadas de temas clásicos de los años setenta. En el proceso de resignificar a la balada, los rescatadores se vieron obligados a reevaluar los prejuicios políticos y de clase social que habían definido al género durante décadas.

En este capítulo analizo las formas en que los dos grupos de rescatadores más mediatizados, a saber, DJs de radio y músicos de rock, buscaron no solo rescatar la balada, sino también resignificar su reputación de placer culpable. Como estudios de caso utilizo dos programas de radio que jugaron un papel decisivo en la definición de los límites del rescate y de la balada como un placer culpable. Mediante el análisis de un exitoso cover rock de la balada clásica “Maldita Primavera” muestro lo que había hecho que el género fuera al mismo tiempo atractivo y repelente para diversos artistas chilenos. Tanto los DJs como los músicos de rock intentaron cambiar la percepción negativa de la balada al reconfigurar sus connotaciones políticas y socioeconómicas. El desafío del rescate, entonces, residía en su propuesta de transgresión de barreras político-ideológicas y de clase.

<sup>4</sup> Para un análisis detallado de los factores políticos, sociales y de género que convirtieron a la balada en un placer culpable para este grupo de chilenos ver Party (2009, p. 71-82).

## LOS ORÍGENES RADIALES DEL RESCATE

En 1999, Radio Zero, una emisora FM pop/rock de Santiago de Chile, inauguró un programa diario dedicado a la balada. La emisión, de una hora de duración, era parte del proyecto de Radio Zero de desarrollar una alternativa a los formatos de radio predeterminados y predecibles de esa época. La premisa del programa, como Daniel Maldonado, su creador y DJ, me explicó, era llegar a oyentes de entre 20 y 30 años de edad cuyo gusto musical dominante era el pop/rock comercial anglosajón (la programación principal de Radio Zero), pero que tenían una pasión por la balada romántica escondida en el closet. Inspirado por lo que él percibía como una relación conflictiva entre los fans del pop/rock y la balada romántica, el director de Radio Zero propuso darle al programa el nombre *Placer Culpable*, y el eslogan, “la música que escuchas en secreto”.

El proyecto original de Maldonado era rescatar las canciones de los baladistas europeos tempranos, como Rita Pavone, Gigliola Cinquetti y Joe Dassin. Sin embargo, el contexto de Radio Zero no era conducente a un formato “Oldies”, por lo que terminó incorporando baladas populares contemporáneas a clásicos de las décadas de 1970 y 1980: una de las baladas tempranas de Umberto Tozzi, por ejemplo, podía ser seguida por el último éxito de Chayanne.

Ciertamente, *Placer Culpable* no era el único programa que transmitía balada en Santiago a fines de los años 90. Emisoras de FM como Pudahuel (90.5 MHz), Romántica (104.1 MHz) y Aurora (88.1 MHz) dedicaban la mayor parte de su emisión diurna a la balada. La principal diferencia entre estas emisoras y Radio Zero era el público objetivo. Mientras que Pudahuel y Romántica estaban dirigidas a mujeres adultas, en su mayoría dueñas de casa, el objetivo de Radio Zero era capturar oyentes menores de 30 años y de ambos sexos. Durante la hora diaria de *Placer Culpable*, Radio Zero programaba básicamente la misma música que transmitían las “emisoras románticas” (término usado por Maldonado). Sin embargo, las personas que normalmente sintonizaban “emisoras románticas” no habrían considerado a la balada un placer culpable. Basándose en las llamadas telefónicas que recibía durante el programa, Maldonado infiere que auditores regulares de “emisoras románticas” también escuchaban *Placer Culpable*. Sobre este punto, Maldonado reconoce una distinción importante: los oyentes de barrios po-

pulares por lo general solicitaban baladas contemporáneas, mientras que los oyentes de los barrios de clase media tendían a preferir baladas anteriores a 1980.

A pesar de la intención original de Maldonado de equilibrar balada clásica con balada contemporánea, la nostalgia asociada a la sección “oldies” se convirtió en el atractivo comercial del programa desde el principio. De hecho, Maldonado fue el primer DJ chileno que comercializó la balada específicamente como nostalgia. Cuando introducía temas clásicos durante el programa, él apelaba a asociaciones familiares de la infancia con la época. En nuestra entrevista en 2003, Maldonado improvisó un ejemplo para mí:

Esta canción es de 1980, hace 20 años atrás. ¿Qué hacías hace 20 años atrás? ¿Veías Shazam? ¿Comías pan con palta? ¿Tomándote un Milo?

El mundo de la infancia tan vívidamente descrito por la introducción de Maldonado no es la de todos los chilenos de esa generación, por supuesto, sino específicamente la de un niño de clase media cuya familia podía acceder a televisión, palta y Nestlé Milo—la más cara de las bebidas de chocolate en polvo disponibles en Chile en la década de 1980. En otras palabras, Maldonado distinguía su programación de la de las “emisoras románticas” contextualizando a la balada, de manera explícita, para un público más joven y de clase media.

Conscientes del estigma de la balada entre el público objetivo del programa, los productores de *Placer Culpable* sintieron la necesidad de reconfigurarla como música valiosa y digna de atención. En el aire, Maldonado realizaba llamadas a personalidades chilenas (rostros de televisión, actores, políticos) y les preguntaba acerca de sus placeres culpables.<sup>5</sup> “Cuando la gente escuchaba que gente famosa tenía placer culpable, sentía que estaba OK”, me explicó el DJ.

Basándose en su experiencia como DJ de *Placer Culpable*, Maldonado argumenta en contra de la noción establecida de que los oyentes de ba-

<sup>5</sup> En 2005, un programa en la emisora de radio quebequense (Première Chaîne), *Fréquence Libre*, tenía una característica similar que empleaba el mismo concepto en francés: *Plaisir Coupable*.

lada son solo mujeres. Según su estimación, por cada tres mujeres que llamaban al programa, dos hombres lo hacían.<sup>6</sup> Maldonado reconoció, sin embargo, que la percepción de desequilibrio de género fue muy real a la hora de conseguir anuncios comerciales para el programa. Durante los tres años que duró *Placer Culpable* en el aire, las ofertas de avisos comerciales que recibieron fueron solamente de productos para un mercado femenino, como champús, perfumes, gimnasios y spas.<sup>7</sup>

El año 2001, apareció *Maldita Primavera*, otro programa radial que continuó, de manera aún más explícita, el proyecto de rescate y resignificación de la balada. Las creadoras y DJs del programa, las periodistas Paola Zúñiga y Evelyn Briceño, se conocieron mientras trabajaban en un periódico de Santiago y al poco tiempo descubrieron que compartían un placer culpable, la pasión por la balada pop europea de las décadas de 1960 y 1970. Ambas DJs eran fervientes auditoras de *Placer Culpable*, pero resentían la decisión de ese programa de incluir balada contemporánea. Aunque ninguna de las dos tenía experiencia en radio, concibieron la idea para *Maldita Primavera* y consiguieron un espacio en la emisora universitaria asociada a la Universidad de Chile.

*Maldita Primavera* consistía en programas semanales de dos horas de duración estructurados en torno a una temática (canciones sobre el erotismo, la infidelidad, las relaciones homosexuales) o circunscritas a un país de origen particular. Al igual que *Placer Culpable*, *Maldita Primavera* concebía la balada como un gusto culposo. Cada emisión se iniciaba con la canción que le dio nombre al programa, “Maldita primavera”, una de las más famosas baladas de todos los tiempos, popularizada en América Latina por la cantante mexicana Yuri (análisis esta canción *in*

<sup>6</sup> La sola demografía de las personas que llaman no es suficiente para determinar los datos demográficos generales de los oyentes de *Placer Culpable*. Lamentablemente, Radio Zero no realizó ningún estudio de marketing o de audiencia para el programa. Incluso si existieran datos demográficos sobre los auditores de *Placer Culpable*, estos no podrían extrapolarse para describir a todos los seguidores de la balada. Como se sugirió anteriormente, los principales auditores de balada sintonizaban con mayor frecuencia las emisoras que se centraban en música romántica, como las radios Pudahuel y Aurora.

<sup>7</sup> A pesar del éxito de *Placer Culpable*, el intento de Radio Zero de llegar a un oyente holístico, que goza de una serie de diferentes géneros, fracasó. *Placer Culpable* se terminó porque otras emisoras (léase románticas) de propiedad de la misma empresa se quejaron de que Radio Zero les estaba robando auditores.

extenso en la sección siguiente). Por sobre la introducción instrumental de la canción, una seductora voz masculina anunciaba:

No digas que no sientes nada. Maldita Primavera, un programa para recordar las canciones que marcaron tu vida, aunque lo niegues.

*Maldita Primavera* se enfocaba en canciones “vintage” de los años 1960 y 1970, con sólo raras incursiones a temas de principios de la década de 1980. Esta decisión es resultado de la apreciación, de parte de las DJs Zúñiga y Briceño, que la calidad de la balada disminuyó considerablemente a partir de entonces. Durante la década de 1980, la industria de la balada se centralizó en Miami, Florida, y esto afectó profundamente a múltiples aspectos del género, desde el sonido a la distribución y recepción. El trabajo del productor Emilio Estefan, Jr., es paradigmático de este cambio. Muchos rescatadores de la balada, incluyendo a Zúñiga y Briceño, resienten lo que yo he llamado la “miamización” de la balada, lamentando la pérdida de arreglos orquestales sofisticados a favor de sintetizadores y cajas de ritmos, y clamando contra la trivialidad de las letras de las baladas producidas en Miami (PARTY, 2008). Para Zúñiga y Briceño el descenso de la calidad a través de la miamización no es el resultado de una pérdida de autenticidad latinoamericana de la balada, sino una pérdida de sonido europeo, ya que asocian la era dorada de la balada en español con el “sonido Torrelaguna”, desarrollado por el sello madrileño Hispavox.<sup>8</sup>

Al igual que los productores de *Placer Culpable*, Briceño y Zúñiga sabían que estaban tratando con un repertorio que tenía una reputación cuestionada; para contrarrestar este estigma optaron por contextualizar las canciones de la forma más educada posible. Estratégicamente, Briceño y Zúñiga hablaban con un vocabulario sofisticado y sin coloquialismos. Entre canciones, las DJs demostraban su preparación contextualizando las canciones con referencias interesantes a política contemporánea, historia social, cine y literatura. En el caso

<sup>8</sup> El exuberante sonido de la balada española de los años 70, conocida como “Sonido Torrelaguna”, fue desarrollado por el productor Rafael Trabucchelli y el arreglista Waldo de los Ríos. Ejemplos de su trabajo conjunto son “Soy Rebelde” de Jeanette (1971), “Y te vas” de José Luis Perales (1975) y “Maldita primavera” de Yuri (1981).

del especial sobre canciones españolas, por ejemplo, Briceño y Zúñiga esbozaron una historia sociopolítica de España en el siglo XX. En el programa sobre canciones italianas, tocaron canciones que habían sido parte del Festival de San Remo mientras disectaban aspectos del cine neorrealista italiano. La aproximación educativa de parte de las DJs era acorde a un espacio de radio universitaria, pero no hubiese funcionado en el contexto de una radio comercial como Radio Zero.

La pasión que Briceño y Zúñiga tenían por la balada también puede ser entendida en términos de lo que los sociólogos Richard A. Peterson y Albert Simkus (1992) llaman consumo cultural “omnívoro”. Peterson define el omnivorismo cultural como un capital cultural distinto al esbozado por Bourdieu, en el sentido que representa un cambio “desde un esnobismo intelectual. . . basado en la glorificación de las artes y el desprecio por el entretenimiento popular ... a un capital cultural que aparece cada vez más como una disposición a apreciar la estética de una amplia variedad de formas culturales, incluyendo no sólo las artes, sino también una amplia gama de formas de expresión folklóricas y populares” (citado en COULANGEON y LEMEL, 2007, p. 96).

Particularmente, el énfasis que Briceño y Zúñiga ponen en una apreciación estética de la balada es característico del omnivorismo cultural de Peterson. Mientras que los auditores de emisoras románticas valoran la balada porque proporciona vínculos con una identidad social, omnívoras culturales como Briceño y Zúñiga “aprecian y critican [el estilo musical] a la luz de un cierto conocimiento del género, sus grandes intérpretes, y conexión a otras formas culturales, populares y cultas” (PETERSON y KERN, 1996, p. 904). Coulangeon y Lemel (2007) sugieren que el omnivorismo proporciona una aproximación nueva al concepto de distinción de Bourdieu; a saber, que a comienzos del nuevo siglo, la esencia de la distinción puede estar en la tolerancia y la apertura:

Teniendo en cuenta que la tolerancia en el dominio moral y político se correlaciona positivamente con la educación y el estatus social, se puede hipotetizar que lo mismo es cierto para los asuntos culturales y estéticos: cuanto más alto el estado y nivel de educación, mayor es la apertura a la diversidad cultural. (2007, p. 108)

Esta tolerancia a la diversidad aparece cuando el relativismo cultural reemplaza al “etnocentrismo, eje central del elitismo snob” (PETERSON and KERN, 1996, p. 904).

Los DJs de *Placer Culpable* y *Maldita Primavera* fueron responsables de más que la mera defensa de la balada. Ellos formularon algo parecido a lo que Livingstone identifica en ‘music revivalists’, “un nuevo estilo musical y código estético, de acuerdo con su ideología renovadora y sus preferencias personales” (LIVINGSTON, 1999, p. 70). En efecto, ellos fueron los responsables de la elaboración de los límites del rescate y del discurso utilizado para describirlo.

Junto a estos DJs, los rescatadores de la balada más influyentes fueron músicos de rock que rindieron tributo a la balada grabando nuevas versiones de canciones clásicas. Estos músicos reinterpretaron y modernizaron los originales para adaptarlos a una estética contemporánea. Dado que uno de los objetivos del proyecto de modernización era cambiar la reputación negativa de los cantantes de balada clásica, los covers de rock ilustran la relación conflictiva de esta generación con músicas asociadas con la dictadura en general y con la balada en particular.

## EL RESCATE DE LA BALADA EN CLAVE ROCK

El rescate de la balada no se limitó a la transmisión y reedición de canciones clásicas. También inspiró la producción de álbumes de covers, así como la composición y grabación de nuevas canciones que reflejan una influencia directa de la balada temprana. En 1989, la banda de chilena Los Prisioneros grabó un cover del éxito de 1964 del ítalobelga Salvatore Adamo, “La noche”, y en 1991 compusieron y grabaron “Estrechez de Corazón”, una canción inspirada en “El amor de mi vida”, balada de 1978 interpretada por el español Camilo Sesto.<sup>9</sup> También en 1991, el

<sup>9</sup> Waleska Pino-Ojeda (2004, p. 300) argumenta que la versión de Los Prisioneros de “La noche” rompe un triple tabú: “recuperar un producto estigmatizado como ideológicamente alienante y carente de valor “cultural”; estar insertado en un código musical marcado por la rebelión (rock); y ser grabado en medio del clima musical del Canto Nuevo, en el que el imperativo eran las canciones abiertamente existenciales o de denuncia”. Esta canción es parte del álbum *Ni por la Razón ni por la Fuerza*, de Los Prisioneros (EMI Latin, 1996).



grupo Los Tres grabó “Amor Violento”, una canción inspirada en las baladas de Cecilia, la estrella chilena de los sesentas (PEÑA, 2002, p. 168). En otras partes de América Latina, grupos de artistas editaron CDs en homenajes a baladistas, incluyendo títulos como *Volcán: Tributo a José José* (BMG, 1998), en México; *Rei*, un homenaje a Roberto Carlos en Brasil (Epic, 1994); y *Tributo a Sandro: Un disco de rock* (BMG, 1999) en Argentina.

Waleska Pino-Ojeda (2004) argumenta que bandas chilenas como Los Prisioneros y Los Tres se volvieron hacia la nostalgia buscando una alternativa a los binarios políticos ofrecidos por la memoria oficial chilena (izquierda/derecha, Allende/Pinochet). Durante los años setenta–una década intensamente politizada ideológicamente y que coincide con la infancia de estos músicos–”la cultura de masas, de manera interesante, ofrecía un escape a ese absolutismo [ideológico] y, por tanto, un significado discursivo al comercialismo” (PINO-OJEDA, 2004, p. 297). Pino-Ojeda profundiza:

El gesto nostálgico de volver a la infancia y sobrepasar los límites sociales y los prejuicios ideológicos culturales comienza a metamorfosearse en un acto de auto-legitimación, construyendo una identidad rockera personal a través de una tradición que se mantuvo fuera del canon. (2004, p. 304)

En el caso del rescate de la balada, “sobrepasar los límites sociales” y superar “prejuicios ideológicos” corresponde a adoptar como propia una música percibida como perteneciente a una clase social más baja y entendida como apolítica.

Para Pino-Ojeda el álbum *AM* de Javiera y Los Imposibles (Columbia, 2001) es “el ejemplo por excelencia de la nostalgia que caracteriza, con algunos matices, al rock post-autoritario Chileno” (2004, p. 305). A diferencia de los álbumes colectivos que rinden tributo a un artista particular, este disco homenajea al género en su conjunto mediante covers de baladas de múltiples artistas. *AM* tipifica el rescate de la balada en cuanto actualiza los recargados arreglos y maneras de cantar originales, reemplazándolos con un estilo pop-rock muy controlado, característico de la era post “MTV Unplugged”. Dado lo paradigmático de este álbum, dedico el resto de esta sección a una lectura detallada de su selección

de canciones, sus opciones musicales, y las declaraciones públicas de la banda para explicar sus decisiones.

Los diez covers incluidos en *AM* fueron seleccionados de entre las canciones que los miembros de la banda crecieron escuchando en radio AM en los años 1970 y 1980—de ahí el título del disco.<sup>10</sup> Al igual que el programa de radio *Maldita Primavera*, el álbum presenta una marcada preferencia por la balada europea en vez de la latinoamericana. De las diez canciones en *AM*, sólo una fue compuesta por un latinoamericano (“Detalles”, del brasileño Roberto Carlos). Cuatro canciones son italianas, tres españolas, una francesa y una británica. La Tabla 1 incluye el nombre de cada canción del álbum, el nombre del cantante que popularizó su versión original y el año en que se editó.

Tabla 1. Canciones incluidas en el álbum, *AM* de Javiera y Los Imposibles.

Nombre de la canción	Cantante original	Año
“No”	Gianni Bella	1978
“Sinceridad”	Riccardo Cocciante	1983
“Procuró Olvidarte”	Hernaldo Zúñiga	1980
“Maldita Primavera”	Yuri	1981
“Respiro”	Franco Simone	1977
“Eyes Without a Face”	Billy Idol	1984
“Vivir Así Es Morir de Amor”	Camilo Sesto	1978
“Fresa Salvaje”	Camilo Sesto	1972
“A ti”	Joe Dassin	1976
“Detalles”	Roberto Carlos	1971

<sup>10</sup> El álbum *AM* no es el primer intento de Javiera y Los Imposibles de hacer covers de baladas de décadas pasadas. Su primer álbum, *Corte en trámite* (BMG, 1995), incluía “Compromiso”, una canción de 1968 popularizada por la chilena Cecilia, y su tercer álbum, *A color* (Sony, 2000), incluía el éxito de 1973 “El Muchacho De Los Ojos tristes”, de la cantante española Jeanette. Además, en 1999, Javiera Parra, la vocalista del grupo, aportó una canción al disco en homenaje a Sandro mencionado anteriormente (“Así”, de 1969).

La elección de “Detalhes” de Roberto Carlos como única representante de la balada latinoamericana en *AM* es digna de consideración.<sup>11</sup> En su análisis de la canción original, Ulhôa (2000, p. 35) la describe como sentimental, pero no melodramática. “En su interpretación,” continúa Ulhôa, “Roberto Carlos muestra una vulnerabilidad aparente, una ‘naturalidad’ que se relaciona con el uso de una entonación coloquial en su canto, no sólo en su estilo vocal relajado y suave, sino también en el uso de intervalos que son casi como si estuviera hablando” (2000, p. 36). En comparación con los estilos anteriores de música romántica brasileña, como la *modinha* y la *samba-canção*, o la balada contemporánea en español, “Detalhes” suena conversacional, fría y algo distante. Es evidente que Javiera y Los Imposibles no tiene ninguna aversión al melodrama siempre que se origine en Europa; cf. la inclusión de “Vivir así es morir de amor” de Camilo Sesto y “Respiro” de Franco Simone. Tal vez el hecho de que la banda haya seleccionado “Detalhes” de Roberto Carlos, refleja el deseo de distanciarse de un melodrama con origen en América Latina.

Como mencioné en la introducción, muchos rescatadores asociaban a la balada con un imaginario femenino y doméstico. La portada del CD *AM* pone en primer plano esta asociación mediante una recreación del espacio social en el que los miembros de la banda posiblemente tuvieron su primer encuentro con la balada: una cocina *circa* 1970. En la mesa de la cocina podemos ver una radio AM a pilas y, junto a ella, cuatro vasos de leche que esperan el retorno de los niños de la escuela. La portada de *AM* destaca una concepción nostálgica de la balada clásica, haciendo rememorar a su público objetivo sobre cuando ellos eran niños a comienzos de los años 70.

Los covers incluidos en *AM* cuentan con arreglos nuevos en un estilo pop-rock de gusto masivo, sin las desbordantes orquestaciones características de la balada de los años 70 y 80. Las versiones, sobrias y modernas, incluyen elementos del trip-hop, bossa nova, rap y son cubano—este último probablemente un reflejo del impacto internacional del disco *Buena Vista Social Club* (World Circuit Records, 1997). El carácter ‘cool’ y contenido de los arreglos es el resultado de un intento consciente

<sup>11</sup> Ulhôa muestra que en Brasil Carlos tenía una mala reputación entre la clase media hasta que un movimiento de resurgimiento local instigó la reevaluación de su legado (ULHÔA, 1999, p. 211).

de quitarle lo que la banda percibía como “vulgaridad” en las versiones originales. Como explicó Parra en una entrevista promocional, “la elección de las canciones es muy AM pero el sonido de nosotros no es nada AM” (PONCE, 2001).

El primer sencillo y la canción más popular de AM es “Maldita primavera”, coincidentemente, la misma canción que inspiró el programa de radio homónimo discutido anteriormente. El tema es un cover del sencillo más exitoso de la cantante mexicana Yuri, incluido en el LP *Llena de Dulzura* de 1981. Añadiendo otra capa de complejidad, la versión de Yuri era en sí una versión en castellano de la canción italiana “Maledetta primavera”, que ganó el segundo premio en la edición del Festival de la Canción de San Remo de 1981, con una excelente interpretación de Loretta Goggi. Después de San Remo, Goggi lanzó “Maledetta primavera” como un sencillo y este se mantuvo en el número uno en las listas de éxitos italianas durante cinco semanas. Esta popularidad, sin embargo, no se extendió a América Latina. De hecho, en el mundo de habla hispana la versión de Yuri fue recibida como una canción original. La adaptación al español fue escrita por el destacado letrista de baladas Luis Gómez Escolar, y el productor de Yuri, Rafael Trabucchelli, mantuvo el arreglo original de la versión de Loretta Goggi.

“Maldita primavera” es un apasionado himno al amor perdido. Comienza calmadamente con una guitarra acústica que rasguea un patrón rítmico en  $\frac{3}{4}$ , un compás poco común para una balada, y termina con un clímax grandilocuente, con cuerdas, batería y coristas. Esta acumulación progresiva es característica de las baladas italianas de Franco Simone, Gianni Bella, Riccardo Cocciante y Umberto Tozzi. En términos armónicos, la característica más sobresaliente de la canción es el uso de tres modulaciones. Comienza en Fa mayor, sube un tono a Sol entre la primera y segunda estrofa (1’35”), luego baja a Mi bemol para un interludio instrumental de las cuerdas, y finalmente sube a La bemol para el último estribillo. Estas modulaciones, el ascenso en el registro de la voz (comienza alrededor del do central y eventualmente alcanza un re bemol, dos octavas más arriba) y el crecimiento épico en la orquestación contribuyen a aumentar progresivamente la tensión y mantener la atención del oyente.

La letra de “Maldita primavera” es intensa y sugerente. El amante de la cantante la ha reemplazado abruptamente, y ella, en vez de culparlo a

él, maldice a la primavera por haberla empujado a enamorarse. La canción comienza con Yuri haciendo una lista de recuerdos de la relación: un vino blanco, la noche, unas viejas canciones, un sueño erótico.<sup>12</sup> Estos recuerdos sugieren una relación de adultos, no lo que los oyentes esperaban de una Yuri de 17 años (Loretta Goggi grabó la canción original en italiano cuando tenía 30 años). Ciertamente, la canción resulta fuera de lugar en el álbum de Yuri *Llena de dulzura*, ya que las otras letras fueron escritas o seleccionadas teniendo en mente una adolescente de 17 años (“Llena de dulzura te esperaré”, “Tú y yo cogidos de la mano”, “porque soy muy joven piensan que mi amor es poco importante”).

La imagen elegida para la portada del sencillo también resulta incoherente con el contenido y carácter de la canción. En ella podemos ver a Yuri sosteniendo una maleta (¿está lista para seguir adelante?), sonriendo alegremente y adornada en tonos dorados (zapatos de tacón alto, cinturón, pulsera, y pendientes dorados). La portada de la versión italiana tampoco refleja directamente el contenido de la canción, pero la expresión seria y desconfiada de Goggi, cuyos ojos miran directo a la cámara pero su cara está casi de perfil, al menos dice relación con el pathos de la canción.

“Maldita primavera” se convirtió en la canción emblemática de Yuri, y por años su interpretación fue el momento culminante de sus shows en vivo. La canción es tan popular en toda América Latina que a menudo se utiliza para representar al género mismo de la balada: fue elegida como la canción de apertura de la compilación de baladas *Lo mejor de música pa’ planchar*, por ejemplo, y, como hemos visto anteriormente, la canción dio su nombre a uno de los programas de radio de rescate del género. Tanto su cualidad de himno de mujer despechada como su teatralidad hicieron que se convirtiera en una canción recurrente en espectáculos de drag queens en América Latina. Por esta razón, el autor colombiano Alonso Sánchez Bauté la incorporó en el título de su novela, *Al diablo la maldita primavera*, que trata sobre una drag queen colombiana (Sánchez Bauté, 2002).

Frente a la idea de realizar un cover de “Maldita primavera”, Javiera y Los Imposibles decidieron reorganizar y reinterpretar el material

<sup>12</sup> La referencia a “viejas canciones” es probablemente una de las razones por las que las DJs Briceno y Zúñiga le pusieron a su programa de radio de balada el nombre *Maldita Primavera*.

considerablemente. Parra buscó minimizar el dramatismo vocal de la original porque lo consideraba “vulgar”:

“Maldita primavera” la canto más como Javiera & los Imposibles en vez de cantarla como Yuri, [...] el canto es] lo que encontraba más vulgar de la “Maldita primavera”. Yuri es seca para cantar, canta increíble, pero yo siento que le quité dramatismo a esa canción. No soy una mexicana rubia de los ’80. (PONCE, 2001)

A Parra tampoco le gustaba el arreglo de la versión de Yuri; de hecho, lo consideraba “horrible” (PONCE, 2001). Mediante el cover, Javiera y Los Imposibles querían “rescatar la canción y embellecerla con el arreglo” (PONCE, 2001). En otra entrevista, Parra habla más específicamente de los cambios musicales que le hicieron:

Aunque esa canción originalmente es de un italiano, el arreglo de la “Maldita Primavera” de Yuri era bastante pobretón. Creo que es uno de los pocos casos donde nuestra versión hizo crecer musicalmente al tema porque cambiamos la armonía, el coro. Lo hicimos mucho más triste, más dócil y creo que hay que reconocer que quedó bien. (ANON, 2001)

Varias opciones de producción contribuyen a reducir el carácter melodramático de la versión de Yuri y hacerla más moderna y reservada. Se sacó la orquesta de cuerdas, y en su lugar escuchamos a un conjunto pop rock tradicional. Mediante el uso del efecto de compresión, el cover presenta una gama dinámica mínima, eliminando el crescendo característico del original. La voz está ubicada en el centro y a un volumen máximo para mayor claridad y énfasis. Javiera y Los Imposibles eliminaron la introducción de guitarra acústica y el interludio orquestal antes del último estribillo. Lo más sorprendente es que descartaron todas las modulaciones: el cover comienza y termina en Fa mayor. La ausencia de modulaciones no sólo contribuye a un efecto general de simpleza, sino que también reduce el rango vocal. Mientras Yuri cubre desde un Do hasta un Re bemol, la versión de Parra solo alcanza un Si bemol.

A pesar de la visión negativa que Parra tenía de la versión de Yuri, la cantante sostiene que su banda grabó la canción y el disco sin ironía, sino que con “respeto por los compositores de esa época y un interés por

trabajar y reivindicarlos” (ANON, 2001). Esta aparente contradicción se disuelve cuando uno se da cuenta de que Parra nos está pidiendo que reevaluemos la balada en términos de composición y arreglos, no de performance. Al igual que Zúñiga y Briceño—las DJs del programa de radio *Maldita Primavera*—Parra se centra en la calidad de las canciones con el fin de celebrar el estatus de *auteur* de los compositores.

Es fascinante que, de todos los grupos de rock chilenos activos a fines de siglo, Javiera y Los Imposibles fuera la banda que grabase un álbum tributo a la balada. Javiera Parra, nacida Javiera Cereceda en 1968, es nieta de la reconocida folclorista, cantautora, poeta y artista visual Violeta Parra. La obra de Violeta Parra inspiró el movimiento pan-latinoamericano de canción de protesta, y sus hijos, Isabel y Ángel (el padre de Javiera), fueron miembros fundadores del movimiento de canción política conocido como *Nueva Canción Chilena*, a fines de los años 60. Los artistas de Nueva Canción fueron perseguidos por la dictadura de Pinochet, y muchos, incluyendo el padre y la tía de Javiera Parra, tuvieron que vivir en el exilio. No es de extrañar que en la familia de Javiera Parra la balada, una estilo apolítico y aprobado por la censura, no fuese la música preferida. De hecho, Parra reconoce que tuvo que superar prejuicios para poder disfrutar de la balada. En sus palabras, “Hubo una época de la vida en que uno tenía como rechazo a esa música” (PONCE, 2001).

## CONCLUSIONES

Esa “época de la vida”, de la cual habla Parra, fue cuando Pinochet estaba en el poder. La balada, sin embargo, se mantuvo como música *non grata* para la izquierda incluso después del retorno a la democracia en 1989. Durante los años 90, los intelectuales chilenos sostuvieron que el país había caído en un período de amnesia: ansiosos por abrazar la democracia perdida hace mucho tiempo, los chilenos habrían olvidado demasiado rápido las atrocidades que ocurrieron durante la dictadura (MOULIAN, 1997; RICHARD, 1998). Lejos de ser un mero ejercicio intelectual, esta preocupación estaba basada en el hecho que los torturadores, asesinos y conspiradores no habían sido llevados ante la justicia.

Incluso a comienzos del nuevo siglo, la Nueva Canción Chilena todavía evocaba tanto los años de Allende como la resistencia contra la dic-

tadura. Muchos intelectuales de izquierda continuaban considerando la canción políticamente comprometida como un antídoto contra la amnesia del país. En el año 2004, Patricia Vilches publicó su ensayo “De Violeta Parra a Víctor Jara y Los Prisioneros: Recuperación de la memoria colectiva e identidad cultural a través de la música comprometida”, en el que yuxtapone una visión pesimista del Chile contemporáneo, como un país sin memoria, con una visión idealizada de la presidencia del socialista Salvador Allende. Vilches argumenta que las canciones políticas podían contribuir, incluso entonces, a la recuperación de la memoria histórica y a la construcción de una identidad cultural.

El deseo de Vilches era anacrónico en 2004, incluso reaccionario, y ella lo reconoce. Después de alabar el poder de la música políticamente comprometida, en el último párrafo del artículo Vilches resume sus argumentos y especifica a quién está dirigido su mensaje:

A pesar de que hoy en día los medios de comunicación chilenos están anestesiados por el afán de vender [productos] y por el miedo a la politización... hay una parte legítimamente ideológica de nosotros que puede recuperarse a través del imaginario, la poética, los procesos históricos, y el compromiso de subjetivación localizado en la memoria colectiva de las canciones de Violeta [Parra], Víctor [Jara] y Los Prisioneros. (VILCHES, 2004, p. 209)

El “nosotros” colectivo de Vilches se refiere a los chilenos que experimentaron los exuberantes últimos años de la década de 1960. En cambio, generaciones más jóvenes de chilenos se han distanciado de proposiciones prescriptivas, como la de Vilches, que pretenden decirles cómo deben relacionarse con su propio pasado. Como muestra el movimiento de rescate y resignificación de la balada, la generación nacida alrededor de 1970 puede considerar la música que recuerda la comodidad de la cocina de la niñez como más relevante que la memoria colectiva de una época anterior a su nacimiento.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> La película *Machuca* (2004) dirigida por Andrés Wood, presenta hábilmente una tensión similar. A lo largo de la película, la psique del personaje principal está conformada tanto por la agitación política exterior como por la lucha interna del matrimonio en ruinas de sus padres.



Por otra parte, la cuestión de la amnesia es de doble filo. Algunos pueden decir que los chilenos se han olvidado de las contribuciones de Allende y de los crímenes de Pinochet, mientras que otros preferirían destacar los defectos de Allende y el legado de Pinochet. En la primera década después de la dictadura, estas dos posiciones estaban alineadas cómodamente con la izquierda y la derecha, respectivamente. A fines de los años 90, sin embargo, esta sencilla polarización resultaba insostenible.

La detención de Pinochet en Londres en 1998 obligó a los chilenos a ver su pasado refractado a través del prisma de los medios de comunicación internacionales.<sup>14</sup> Repentinamente, todo el mundo parecía reconocer que Pinochet había cometido crímenes y violado los derechos humanos. Frente a esta nueva perspectiva, los defensores de Pinochet, que por años habían afirmado que no se habían producido este tipo de delitos, tuvieron que reconsiderar su posición. Incapaces de sostener la inocencia de Pinochet, pero sin embargo, deseando que regresara a Chile a salvo, alegaron que la extradición violaría la soberanía de Chile; de este modo, hasta los defensores más fervientes de Pinochet argumentaron que el dictador debía ser juzgado en casa. Este cambio de perspectiva es profundo, y marca el ocaso de la era Pinochet.

Una vez que la derecha abandonó su apoyo incondicional a Pinochet, la izquierda se abrió a una evaluación más matizada de los aportes de Allende y de Pinochet. En 2001, Jon Beasley-Murray argumentó que la economía neoliberal de Pinochet tenía sus semillas en las políticas de Allende (BEASLEY-MURRAY, 2001, p. 33). En 2002, en un capítulo titulado “El Deseo de Otro Chile”, Tomás Moulian escribió acerca de las contradicciones e imperfecciones del gobierno de Allende (MOULIAN, 2002). En 2004, el cientista político Patricio Navia cuestionó muchas de las reivindicaciones históricas planteadas por la izquierda desde el retorno a la democracia (NAVIA, 2004). Navia refuta, convincentemente, dos afirmaciones que muchos consideraban evidentes: que

<sup>14</sup> Para un provocador análisis de las implicancias culturales de la detención de Pinochet, véase Richard (2000). La detención de Pinochet puede considerarse, simbólicamente, como el primer acto de la campaña presidencial de 1999. La imagen de Pinochet estaba tan dañada que, durante la campaña, un esperanzado Joaquín Lavín, de la derecha, tuvo que minimizar considerablemente su apoyo previo al régimen militar.

Chile estaba “mejor” antes del golpe de estado que en 2004, y que los chilenos eran políticamente más activos antes del golpe que en 2004 (NAVIA, 2004).

El rescate y resignificación de la balada ilustra varias de las tensiones políticas, de género y de clase que existían en Chile después de la detención de Pinochet en Londres. A medida que el país reescribía el periodo más controversial y divisor de su historia política reciente, una generación profundamente definida por la dictadura difuminaba la línea entre memoria pública y privada. La mezcla de seducción y repulsión que provoca la balada es lo que hizo del género un placer culpable. Y para los oyentes de clase media, la vergüenza que producía disfrutar de la balada residía específicamente en sus connotaciones de apolítica y de música de empleadas domésticas.

El proceso de rescate y resignificación iniciado por DJs y músicos efectivamente transformó la reputación de la balada entre jóvenes de clase media. Al cabo de un par de años, la balada clásica perdió la connotación de placer culpable que había tenido para una generación y se convirtió en un lucrativo producto comercial para este mismo grupo. En 2001, el mismo año del disco AM, un astuto promotor de conciertos chileno llamado Patricio Sánchez patentó el término “kitsch” para comercializar fiestas bailables en el centro de Santiago (MAIRA 2005). La balada tenía un lugar prominente en estos eventos, pero los referentes musicales eran más amplios, desde temas musicales de programas de TV de los años 70 hasta canciones de The New Kids on the Block. Luego del éxito de las “Fiestas Kitsch”, Sánchez se expandió a otros productos, como CDs compilatorios (Nostalgia Kitsch, Navidad Kitsch, una serie titulada Íconos Kitsch), programas de radio (*Radio Kitsch* y *Kitsch AM*), y un sitio web ([www.kitsch.cl](http://www.kitsch.cl), hoy discontinuado). Como ilustra el caso de Sánchez, en unos pocos años el rescate de la balada devino en un lucrativo subproducto de la industria de la nostalgia.

## REFERENCIAS

- ANON. Javiera Parra presenta su nuevo disco y aclara sus dichos sobre la nueva ola (online). *Radio Cooperativa*, August 31, 2001 [cited October 8 2004].

- \_\_\_\_\_. *Javiera y Los Imposibles: La Maldita Primavera de Yuri Tenía un Arreglo Pobretón*. Terra, 2001, [http://www.terra.cl/entretencion/entrevistas.cfm?id\\_reg=113498](http://www.terra.cl/entretencion/entrevistas.cfm?id_reg=113498).
- ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não: Música popular cafofona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.
- ARAÚJO, Samuel. “Brega: Music and Conflict in Urban Brazil”. *Latin American Music Review* 9, no. 1, p. 50-89, 1988.
- BAZÁN BONFIL, Rodrigo. *Y si vivo cien años...: antología del bolero en México*. 1st ed. Vida y pensamiento de México. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- BEASLEY-MURRAY, Jon. “La Constitución de la sociedad: Pinochet, postdictadura y la multitud”. In: RICHARD, Nelly and MOREIRAS, Alberto (eds.). *Pensar en/la postdictadura*, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001.
- COULANGEON, Philippe and LEMEL, Yannick. “Is ‘Distinction’ Really Outdated? Questioning the Meaning of the Omnivorization of Musical Taste in Contemporary France”. *Poetics*, no. 35, p. 93-111, 2007.
- DE LA PEZA CASARES, María del Carmen. *El bolero y la educación sentimental en México*. México, D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco: Miguel Ángel Porrúa, 2001.
- ÉVORA, Tony. *El libro del bolero*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- GEIROLA, Gustavo. “Juan Gabriel: Cultura popular y sexo de los Ángeles”. *Latin American Music Review* 14, no. 2, p. 232-267, 1993.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. “El Canto Mediatizado: Breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa”. *Revista musical chilena* 54, no. 194, p. 26-40, 2000.
- KNIGHTS, Vanessa. “Transgressive Pleasures: The Latin American Bolero”. In: GODSLAND, Shelly and WHITE, Anne M. (ed.). *Cultura Popular: Studies in Spanish and Latin American Popular Culture*. Oxford: Peter Lang, 2002.
- LIVINGSTON, Tamara E. “Music Revivals: Towards a General Theory”. *Ethnomusicology* 43, no. 1, p. 66-85, 1999.
- MAIRA, Manuel. “Nostalgia Kitsch”. *La tercera*, June 6, 2005.
- MANUEL, Peter. “Popular Music, II, 5: World Popular Music: Modernity”. In: MACY, Laura (ed.). *Grove Music Online*. 2001. <http://www.grovemusic.com>.

- MONSIVÁIS, Carlos. *Los rituales del caos, Los libros del consumidor*. México, D.F.: Ediciones Era, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Escenas de pudor y liviandad*. 6th ed. Colección narrativa. México: Grijalbo, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Días de guardar*. México: Ediciones Era, 1970.
- MOULIAN, Tomás. "El deseo de otro Chile". In: MOULIAN, Tomás (ed.). *Construir el Futuro*. Santiago: LOM Ediciones, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Chile Actual: Anatomía de un mito*. Colección Sin Norte. Serie Punto de Fuga. Santiago, Chile: LOM Ediciones, 1997.
- MOYA MÉNDEZ, Misael. "Defensa a ultranza de la balada hispanoamericana". *ISLAS* 43, no. 130, p. 3-12, 2001.
- NAVIA, Patricio. *Las grandes alamedas: El Chile post Pinochet*. Santiago de Chile: La Tercera-Mondadori, 2004.
- PACINI HERNÁNDEZ, Deborah. "Popular Music of the Spanish-Speaking Regions". In: OLSEN, Dale A. and SHEEHY, Daniel E. (eds.). *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*. New York: Garland Pub, 1997.
- PARTY, Daniel. "The Miamization of Latin-American Pop Music". In: CORONA, Ignacio and MADRID, Alejandro L. *Postnational Musical Identities: Cultural Production, Distribution and Consumption in a Globalized Scenario*. Lanham, MD: Lexington Books, 2008.
- \_\_\_\_\_. "Placer Culpable: Shame and Nostalgia in the Chilean 1990s Balada Revival". *Latin American Music Review* 30, no. 1, p. 69-98, 2009.
- PEDELTY, Mark. "The Bolero: The Birth, Life, and Decline of Mexican Modernity". *Latin American Music Review* 20, no. 1, p. 30-58, 1999.
- PINEDA FRANCO, Adela. "The Cuban Bolero and Its Transculturation to Mexico: The Case of Agustín Lara". *Studies in Latin American Popular Culture* 15, p. 119-30, 1996.
- PEÑA, Cristobal. *Cecilia: La vida en llamas*. Santiago de Chile: Editorial Planeta, 2002.
- PETERSON, Richard; KERN, Roger M. "Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore". *American Sociological Review* 61, no. 5, p. 900-907, 1996.
- \_\_\_\_\_; SIMKUS, Albert. "How Musical Taste Groups Mark Occupational Status Groups". In: LAMONT, Michèle and FOURNIER, Marcel (eds.). *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

- PINO-OJEDA, Walescka. "A Detour to the Past: Memory and Mourning in Chilean Post-Authoritarian Rock". In: HERNANDEZ, Deborah Pacini; L'HOESTE, Hector Fernandez; ZOLOV, Eric. *Rockin' las Américas: The Global Politics of Rock in Latin/o America*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 2004.
- PONCE, David. "Javiera Parra". *Rolling Stone Latinoamerica*, August, 2001.
- RICHARD, Nelly. "Historia, memoria y actualidad: Reescrituras, sobreimpresiones". In: MORAÑA, Mabel (ed.). *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Residuos y Metáforas: Ensayos de Crítica Cultural sobre el Chile de la Transición*. 1st ed. Providencia, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998.
- RICO SALAZAR, Jaime. *Cien años de boleros: Su historia, sus compositores, sus mejores intérpretes y 600 boleros inolvidables*. 3rd ed. Bogotá, Colombia: Centro de Estudios Musicales, 1993.
- SÁNCHEZ BAUTE, Alonso. *Al diablo la maldita primavera*. Bogotá, Colombia: Alfaguara, 2002.
- STIGBERG, David K. "Foreign Currents during the 60s and 70s in Mexican Popular Music: Rock and Roll, the Romantic Ballad and the Cumbia". *Studies in Latin American Popular Culture* 4, p. 170-184, 1985.
- TORRES, George. "The Bolero Romántico: From Cuban Dance to International Popular Song". In: CLARK, Walter A. *From Tejano to Tango: Latin American Popular Music*. New York: Routledge, 2002.
- ULHÔA, Martha Tupinambá de. "Música romântica in Montes Claros: Inter-gender relations in Brazilian popular song.". *British Journal of Ethnomusicology* 9, no. 1, p. 11-40, 2000.
- \_\_\_\_\_. "Chiclete com Banana: Us and the Other in Brazilian Popular Music". In: LOZA, Steven. *Musical Cultures of Latin America: Global Effects, Past and Present*. Los Angeles: UCLA, Department of Ethnomusicology and Systematic Musicology, 1999.
- VILCHES, Patricia. "De Violeta Parra a Víctor Jara y Los Prisioneros: Recuperación de la memoria colectiva e identidad cultural a través de la música comprometida". *Latin American Music Review* 25, no. 2, p. 195-215, 2004.
- ZAVALA, Iris M. *El bolero: Historia de un amor*. Madrid: Celeste, 2000.

## Entrevistas

BRICEÑO, Evelyn y ZÚÑIGA, Paola. Grabación en Mini Disc, Santiago de Chile. Enero 18, 2003.

MALDONADO, Daniel. Grabación en Mini Disc, Santiago de Chile. Enero 15, 2003.

## Discografía

Javiera y Los Imposibles. 2001. *AM*. (Columbia (500071)).

Los Prisioneros. 1996. *Ni por la razón ni por la fuerza*. EMI Latin (72438).

Los Prisioneros. 1990. *Corazones*. EMI Chile (42365).

Los Tres. 1991. *Los Tres. Alerce*. (2490359)

Los Tres. 1999. *Tributo a Sandro: Un disco de rock*. BMG (69417).

Los Tres. 1998. *Volcán: Tributo a José José*. BMG (82876).

Los Tres. 1994. *Rei: Roberto Carlos. Epic* (850239).



# Ele canta lindamente as dores e os amores

Gestualidade musical nas canções de Roberto Carlos<sup>1</sup>

Martha Ulhôa

## A ESTÓRIA DA MINHA VIDA...

Em *As canções*,<sup>2</sup> documentário de 2011 de Eduardo Coutinho (1933-2014), dez mulheres e oito homens cantam canções que marcaram suas vidas e expõem de maneira extraordinariamente singela, cândida mesmo, o porquê das suas escolhas. Com exceção de dois homens que cantaram canções de sua autoria (um deles em homenagem à mulher, sogra e mãe e o outro ao pai, todos falecidos), várias canções se referiam a momentos específicos das vidas dos participantes do documentário, ou porque eram “a estória da minha vida” ou porque, como numa trilha sonora, tocavam no rádio, toca-fitas ou toca-discos em momentos marcantes de suas biografias.

No repertório de *As canções*, três são do repertório de Roberto Carlos: duas vezes “Olha” (1976)<sup>3</sup>, que fala sobre o gostar da pessoa amada, mesmo com “todas as coisas e problemas” e uma vez “Não se esqueça de mim” (1977)<sup>4</sup>. A última, cantada por uma mulher de 83 anos na épo-

<sup>1</sup> O capítulo faz uma síntese de pesquisa sobre a música de Roberto Carlos desenvolvida ao longo de vários anos (CARVALHO, 1991 [Fulbright-Laspau]; ULHÔA, 2001 [CNPq]) e atualizada em 2015).

<sup>2</sup> Buscar por *As canções* Eduardo Coutinho. Disponível em <https://youtu.be/ShguhkS4kS4>. Acesso em 13 nov. 2016.

<sup>3</sup> “Olha”, de Roberto Carlos e Erasmo Carlos. LP *Roberto Carlos (1975)* [1975] (CBS: 230.002), Arr. Chiquinho de Moraes.

<sup>4</sup> “Não se esqueça de mim”, de Roberto e Erasmo Carlos. LP *Roberto Carlos (1977)* (CBS 230.025). Arranjo: Jimmy Wisner. Gravação de 1977 disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pos5A5gvzAs>>. Acesso em: 17 abr. 2015. Versão interpretada por Nana Caymmi.



ca da realização do documentário – uma cantora que estreou no rádio com uma canção de temática semelhante à de “Não se esqueça de mim” (“Último desejo” de Noel Rosa), ou seja, um recado nostálgico ao amor antigo –, que confessa chorar pensando no [único] amor do passado ao ouvir a canção.

Ao procurar na internet pelas referências das canções (datas, autoria, letras), encontrei vários vídeos de “Olha” e “Não se esqueça de mim”, além de uma quantidade enorme de vídeos com as músicas de Roberto Carlos. Uma observação dos vídeos indica algumas coisas sobre a recepção e apropriações das canções do Rei pelas pessoas que preparam, postam e comentam sobre os vídeos na internet. Além do número de visualizações (alguns com milhões de acessos), aparecem também os comentários dos videonautas, os quais criticam o vídeo em si – vários deles são recriações com apresentações de imagens ou até mesmo uma encenação paródica da letra da canção<sup>5</sup> – ou reforçam algum significado específico da música (repetindo trechos da letra ou fazendo comentários reiterativos/nostálgicos). As imagens dos vídeos variam entre gravações de shows; imagem da capa do disco com a letra da canção; apresentação de slides com imagens com cenas de casais (rostos, perfis ou parciais de corpos desnudos), natureza (flores, imagens do pôr do sol, praia); ou slides com letreiros com a letra da canção. Podemos observar que, considerando o número de visualizações e o número de postagens distintas, os internautas dão preferência a reinterpretações montadas por outros internautas, seguido de vídeos com shows ao vivo e, por último, o som da gravação do disco com a imagem estática de sua capa.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Um exemplo popular na internet é o clipe de “O portão”, que retrata dois irmãos, um deles retornando à casa (aqui apartamento no bairro Barra da Tijuca, Rio de Janeiro), onde encontra e é recebido de braços abertos pelo cachorrinho e, claro, pelo irmão. O clipe, postado em 27 de julho de 2007 por Bruno Araújo, teve 1.756.570 visualizações (hits), 2.585 aprovações, 141 desaprovações e 979 comentários. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IoFQor-zEPc>>. Acesso em 19 jan. 2015.

<sup>6</sup> Por exemplo: “Não se esqueça de mim” (1) com Roberto Carlos na gravação de 1977, com a imagem da capa do disco estática. Postado em 6 de jun. de 2008 por “moderacaorc” (175 inscritos, 346.628 visualizações, 761 aprovações 12 desaprovações, 193 comentários). Disponível em: <<https://youtu.be/pos5A5gvzAs>>; (2) com Nana Caymmi em *Elas cantam Roberto*. Postado por “Lucas Satolo – Linuxista” em 31 maio de 2009, mesmo dia em que foi ao ar o show da Rede Globo de TV (3.682 inscritos, 319.380 visualizações,

Um dos vídeos de “Olha” é emblemático, exemplificando uma das várias maneiras como as canções são apropriadas pelos usuários do Youtube. Em postagem de 2009, o internauta “Veipoto” apresenta um videoclipe em homenagem a uma certa “menina/senhora do Rio”.<sup>7</sup> A gravação de 1975 tem arranjo de Chiquinho de Moraes (1937-) e privilegia o piano e os sopros na formação instrumental, principalmente o saxofone.<sup>8</sup> A introdução curta usa cordas ao fundo, além de piano, alguns traços de sax e guitarra, uma virada de bateria sinalizando a entrada da voz de Roberto Carlos, ora sussurrante, ora suplicante, se dirigindo diretamente à pessoa amada (você), descrevendo-a em suas qualidades e enfatizando seus olhos. No vídeo, durante a introdução e a primeira estrofe, as imagens se fundem e se transformam de uma pedra brilhante em lua, luz, a cabeça de um fósforo aceso, e finalmente, na segunda estrofe, um olho. O autor do vídeo, Veipoto, aproveita aí o jogo de palavras e sentido (“Olha” no título da canção, uma exclamação e imperativo e a menção aos olhos de cor exclusiva e esperançosos) e faz várias colagens usando a figura de um olho interpolada por um aro (o passado), os dedos de uma mão se agarrando na borda do olho (“coisas” pretendidas e não realizadas). No acompanhamento, as cordas enfatizam os agudos. Na terceira estrofe, com a palavra “distante” aparecem imagens de estrelas e novamente colagens com olhos. O ponto culminante da canção é a palavra “inconstante” (onde a imagem de um fósforo queimando retorna), seguido da jura de mudança (com cisnes voando e o realce de modulação para o agudo) e o chamado para que a amada siga o amante em seu caminho (com imagens espelhadas de

1.412 aprovações, 31 desaprovações, 155 comentários). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=merdoHEKGzA>>; (3) “Não se esqueça de mim...” (Nana Caymmi em *Elas cantam Roberto*), Dedicado “Para os eternos apaixonados, distantes pela ausência, mas presentes no coração”. Postado por Lu Linda em 12 junho de 2009 (Dia dos namorados) (1.475 inscritos, 3.837.974 visualizações, 2.690 aprovações, 265 desaprovações, 394 comentários). Disponível em: <<https://youtu.be/YY8NsLwMrG4>>. (Todos os vídeos: Acesso em: 17 abr. 2015).

<sup>7</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=x7blveg1Nsc>>. Acesso em 12 abr. 15 (350.876 visualizações, 732 aprovações, 11 reprovações, 109 comentários). Gravação original.

<sup>8</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=i64EW2rIVtE>>. Acesso em 5 abr. 2015 (445.504 visualizações, 879 aprovações, 21 desaprovações, 142 comentários).

cisnes e de perfis de um casal). Estamos mais ou menos na metade dos cerca de quatro minutos de duração da faixa, quando há um interlúdio com solo de sax soprano seguido do retorno das duas últimas estrofes, o ponto culminante (a promessa de mudança) agora com ampliação do espectro sonoro, usando os metais graves (trombones) em combinação com flautas e, finalmente, o término da gravação num decrescente gradual de volume (*fade out*), acompanhado da imagem de um perfil feminino desnudo.

Outro vídeo de “Olha”, postado em 2008, traz uma performance de Roberto Carlos no Especial de 1976 (Rede Globo de TV), com a participação do saxofonista Paulo Moura (1932-2010). Entre os comentários que são feitos pelo público em relação a este segundo vídeo, alguns reconhecem a presença de Paulo Moura, além de mencionar elementos mais musicais, tais como “Arranjo lindo”, “Harmonia linda... esses são os bastidores, poucos conhecem esse poder que te faz rei”, “... linda, tanto na melodia como na letra, sou apaixonada por interpretações com sax”, “Linda música, interpretação, melodia”. Também reitera observações recorrentes do tipo: “Essa música fala com a gente (sic), parece que traduz o que estamos sentindo, querendo dizer e não conseguimos...”. Finalmente, aponta para outro aspecto: a transversalidade de gerações fãs do “Rei” Roberto Carlos, como sugerido por algumas afirmações (“Cresci ouvindo e ouço até hoje” ou “Tenho 15 anos e minha mãe sempre disse que Roberto Carlos é a maior voz brasileira que ela conhece. Esta música, em particular, comprovou, e agora penso da mesma forma”). Essas observações são recorrentes nos mais de 800 mil vídeos disponíveis com o repertório de Roberto Carlos na internet (o total em 12 abr. 2015 era de 928 mil resultados, mas alguns deles se referem ao jogador de futebol homônimo). Aplicado o filtro de visualizações (*views*), os vídeos mais cotados com repertório de Roberto Carlos são versões em espanhol; aplicado o filtro “relevância”<sup>9</sup>, os vídeos que aparecem são

<sup>9</sup> A relevância de um vídeo é medida, em prioridade de aferição, pelo tempo de assistência [*whatchtime*] (tempo que o usuário passa vendo o vídeo, até o fim e mais de uma vez) potencializado pela rapidez com que um vídeo atinge um número expressivo de visualizações (*hits*), ou seja, se torna “viral” (por exemplo, o vídeo da canção “Esse cara sou eu” no show anual de Roberto Carlos em 25 dez. 2012). Disponível em: <<https://youtu.be/5zXrtc6LiTI>>. Acesso em: 14 abr. 2015.

coletâneas (*playlists*), com dezenas e até mesmo centenas de “músicas românticas”, músicas dos “anos 1970” e também da época da Jovem Guarda (1960).

No final da década de 1980, quando iniciei a pesquisa sobre música popular, a comunicação entre usuários (*peer-2-peer*) praticamente não existia. As listas de discussão na internet usavam comandos textuais para cada operação, e os videocliques de música pop na TV eram novidade. Em 2015, compartilhar vídeos é massivo e participar de grupos nas redes sociais é uma prática comum. O que não mudou muito, no entanto, foi o significado das canções de Roberto Carlos para seus fãs. De fato, os comentários nos vídeos do *Youtube* e os depoimentos no documentário de Eduardo Coutinho repetem, em 2015, respostas a questionários e observações feitas desde a década de 1980. Um período de curta duração para parâmetros históricos, mas de redundância suficiente para estabelecer certo horizonte de expectativas no qual perceber padrões de avaliação estética. A questão fascinante a partir da musicologia é identificar os gestos musicais expressivos que contribuem para o efeito de cumplicidade, de intimidade confessional das performances do Rei que propiciam a identificação do ouvinte. Neste contexto, tanto o cantor quanto o arranjador têm um papel decisivo para a construção da persona com a qual milhares de fãs de música romântica se identificam. Mas, antes, gostaria de me deter um pouco na pesquisa empírica com fãs da canção romântica.

## ESTA MÚSICA É MINHA CARA, DIZ TUDO QUE EU SEMPRE DESEJEI FALAR: CANÇÃO ROMÂNTICA E MEDIAÇÃO

Roberto Carlos (n. 1941-) tem sido apontado, por décadas, como o “Rei da Música Romântica” no Brasil, sendo também muito apreciado na América Latina, considerando o número de visualizações em canais de vídeo no *Youtube*. Sua vasta produção musical, a grande maioria em parceria com Erasmo Carlos (Erasmo Esteves, (1941-), em grande parte é composta de canções de amor. Em um levantamento discográfico de Roberto Carlos realizado em 2000, das 326 canções consideradas válidas para a pesquisa (com classificação e não repetidas), 263 (80%) eram canções com temática “Romântica”, 32 (9,8%) com temáticas do “Coti-

diano”, 17 (5,2%) com temática “Religiosa” e 12 (3,6%) com temática “Patriótica”. Entre as canções identificadas como românticas, as temáticas mais presentes foram solidão (38%), felicidade (28%), separação (19%) e procura (12%).<sup>10</sup>

Dados com fãs do cantor foram colhidos em três ocasiões, todas elas em Montes Claros, norte do estado de Minas Gerais: (1) no final da década de 1980 no contexto do que chamei de Música Romântica, um dos gêneros de música popular preferidos em Montes Claros; (2) no ano de 2000 – quando foi feito um questionário apresentado a autodenominados fãs de “Música Romântica”, e (3) janeiro-fevereiro de 2015, em alguns encontros com uma colecionadora dos discos de Roberto Carlos.<sup>11</sup>

### Música romântica em Montes Claros

No final da década de 1980, realizei uma enquete com 233 pessoas em Montes Claros, com a finalidade de compreender melhor os usos e funções da música popular para a classe média na cidade<sup>12</sup> (a classe média

<sup>10</sup> Dentre um total de 263 canções de Roberto Carlos consideradas Românticas, 38% (90) falavam de solidão (como “As curvas da estrada de Santos”, 1968; “Pássaro ferido”, 1989); 28% (60) de felicidade (“Eu te darei o céu”, 1966; “Café da manhã”, 1981), uma de reconciliação; 19% (50) de separação (“Detalhes”, 1971); uma sobre Nostalgia; 12% (32) de procura (“Proposta”, 1973; “A ilha”, 1980); 3,4% (9) de exaltação, sendo duas sobre exaltação de si (“Eu sou terrível”); e 3,4% (9) sobre temas gerais relacionados ao romantismo: três ambíguas (felicidade & separação; traição & felicidade; procura & separação), duas sobre ciúme, uma sobre angústia, duas sobre solidão/busca/procura, uma sobre amor platônico e uma classificada pela equipe de pesquisa como “precavido” (“Falando sério”).

<sup>11</sup> Discuto a música romântica como um dos quatro grandes gêneros de música popular significativos para a classe média em Montes Claros (os outros são MPB, Música Sertaneja e Rock Brasileiro) na tese de doutorado sobre a estética da música popular para a classe média nos anos 1980s (CARVALHO, 1991). Uma análise histórico-musicológica da música romântica em Montes Claros, desde as modinhas seresteiras do início do século XX, passando pelos boleros e sambas-canções dos anos 1940-1950, chegando à canção de amor adolescente ligada à Jovem Guarda e, finalmente, à balada transnacional, foi discutida no texto publicado no British Forum of Ethnomusicology (ULHÔA, 2000).

<sup>12</sup> Os questionários foram aplicados por uma turma de alunos da FACEART – Faculdade de Educação Artística, hoje Departamento de Artes, da UNIMONTES – Universidade Estadual de Montes Claros. O perfil das pessoas que responderam aos questionários sobre

em Montes Claros foi distinguida, grosso modo, através de profissões e faixas salariais)<sup>13</sup>. No estrato mais alto da classe média (A) estavam médicos, dentistas, donos de loja, advogados e engenheiros; entre a classe média “média” (ou B) estavam professores, bancários e funcionários públicos graduados; na classe média baixa (C), servidores civis e funcionários do comércio. Adicionalmente foi considerada uma classe D, composta de trabalhadores manuais, como empregados domésticos, lavadoras de roupa, garis e pequenos operários.<sup>14</sup>

música popular era composto por 105 homens (representando 45,06% do total) e 128 mulheres (54,93% do total), a maioria (cerca de metade) com idades entre 20 e 39 anos.

<sup>13</sup> A categoria classe como definida por Max Weber (1982), onde “classe social” pode ser caracterizada por possível mobilidade social por meio de profissão e nível de escolaridade. Dentre as 233 pessoas que responderam ao questionário sobre suas preferências musicais em Montes Claros na década de 1980, cerca da metade delas era composta por migrantes para a cidade. Adicionalmente, dentre as 151 pessoas que responderam às perguntas sobre nível educacional, mais da metade (93 pessoas ou 61,58%) atingiu um nível de escolaridade superior ao de seus pais (WEBER, Max. “Selections from Economy and Society”. In: GIDDENS, Anthony; HELD, David (Eds.). *Classes, power and conflict: classical and contemporary debates*. Berkeley: University of California Press, 1982, p. 60-72. [Ver sobre estamentos e classe em: WEBER, Max. *Economia e Sociedade*. Trad. Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa; Revisão técnica de Gabriel Cohn. Brasília: UnB, 1991, p. 199-203]).

<sup>14</sup> Tendo em vista que os critérios para estimar “classe social” foram profissão e nível educacional, alguns ajustes foram feitos. Se o entrevistado era estudante, considerou-se a profissão e nível educacional dos pais junto ao nível educacional do estudante. Exemplo: estudantes com nível educacional universitário foram identificados em um nível alto na classe social, mesmo que seus pais tivessem uma profissão de prestígio baixo (camponeses, servidores públicos de nível inferior, etc.) ou pouca ou nenhuma escolaridade, porque, com um grau de escolaridade mais alto, o estudante teria, em tese, oportunidade para exercer uma profissão “melhor”. Na época da pesquisa (a situação é diferente, passados cerca de 30 anos), uma posição econômica melhor nem sempre significava o mesmo nível de prestígio social. Por exemplo, uma empregada doméstica e uma balconista (empregada do comércio varejista) podiam receber o mesmo salário, mas, embora empregadas domésticas tivessem uma situação econômica um pouco melhor (alimentação e moradia – novamente, situação mudada na atualidade, pelo menos em Montes Claros, onde raramente as domésticas dormem no trabalho), balconistas tinham mais prestígio. Também, como mencionado por Weber, nem sempre o salário é garantia de pertencimento a determinado estrato social. Por exemplo, embora um motorista receba um salário classe média B (3 a 10 salários mínimos), seria classificado como classe média C devido ao seu nível educacional (escola primária ou secundária) e porque sua profissão é tradicionalmente considerada subordinada.

Foram encontrados muitos termos usados por ouvintes, colecionadores, locutores de rádio e vendedores de discos para identificar as várias subdivisões da categoria geral “música popular”. Cada uma daquelas denominações (música romântica, MPB, bossa nova, música de novela, música regional, música sertaneja, etc.) apontava para um repertório e, principalmente, para um grupo específico de cantores populares. A partir dos exemplos fornecidos pelos respondentes dos questionários e cruzando com entrevistas de especialistas dos quatro gêneros mais citados (MPB, música romântica, música sertaneja e rock), fiz um levantamento de gravações representativas de cada uma das categorias identificadas para fins de análise.

Para que uma música fosse considerada como de uma categoria ou de outra, dependia também do artista que a estivesse gravando. Essa classificação informal levava em conta a trajetória do artista, bem como sua inserção na indústria cultural. Fagner (1949-), por exemplo, era classificado como MPB porque começou sua carreira nos círculos universitários, mas foi também considerado romântico por cantar canções de amor, tais como a bachata “Borbulhas de amor”.<sup>15</sup> Simone (1949-) e Fafá de Belém (1956-) são outros exemplos, pois começaram suas carreiras gravando canções de artistas consagrados da MPB, como Milton Nascimento (1942-) e Chico Buarque (1944-), mas que na época da pesquisa migraram para um repertório romântico, gravando autores como Roberto Carlos e também cancionistas mais “comerciais”, como Michael Sullivan (1950-) e Paulo Massadas.<sup>16</sup>

Como menciono na tese onde analisei esse material (CARVALHO, 1991), o termo “música romântica” é bastante vago. No entanto, a partir da análise musical e temática do repertório recolhido nas seleções, foi possível estabelecer algumas características recorrentes: tendência para um andamento mais lento; uso de timbres vocal e instrumental suaves, incluindo violinos; a balada e o bolero como ritmos/textura

<sup>15</sup> “Borbulhas de amor”, de Juan Luiz Guerra, versão de Ferreira Gullar. Disponível em: <<https://youtu.be/jCaCUJWhN94>>. Acesso em: 24 jul. 2015.

<sup>16</sup> Como “Amor Cigano” no LP *Fafá* (1989) com Fafá de Belém. Disponível em: <<https://youtu.be/ysvKvVetDLs>>. Consulta em: 24 jul. 2015; “Amei Demais” no LP *Sedução* (1988), com Simone. Disponível em: <<https://youtu.be/GS42ws19290>>. Acesso em: 24 jul. 2015.

predominantes; e, finalmente, a temática amorosa. A letra das canções geralmente, mas não necessariamente, fala de amor – assim, uma bossa nova podia ser um exemplo de canção romântica. Além disso, algumas interpretações de canções isoladas podiam identificá-la como romântica (caso de “Tudo outra vez”<sup>17</sup>, de Belchior [1946-] e “Um dia de domingo”<sup>18</sup>, com Gal Costa e Tim Maia na seleção recolhida). Havia, no entanto, alguns artistas – como Fábio Júnior (1953-), Joana (1957-) e, claro, Roberto Carlos – que foram especificamente denominados de “românticos”.

Esse sistema de classificação logo se mostrou muito difícil de sustentar, uma vez que a mesma música ou o mesmo artista podiam ser identificados como “romântico” ou “brega”.<sup>19</sup> Ou seja, assim como todas as classificações, aquelas eram também usadas de forma “ideológica”. Um exemplo é a recepção a Roberto Carlos, ora considerado “repetitivo” ou “meloso”, ora venerado como “o rei da música romântica”. Ou seja, havia uma tensão em termos de preferências musicais que indicava a presença de sensibilidades e subjetividades distintas, indicavam, enfim, estéticas diversas.

#### O PERSONAGEM-ANIMADOR

Cerca de vinte anos depois, nos anos 2000, retornei a Montes Claros, agora para tratar especificamente de música romântica. Dentre os artistas mencionados na enquete feita na época, Roberto Carlos apareceu como unanimidade, continuando, portanto, como a figura mais emblemática da categoria. A biografia do “Rei”, registrada em dicionário

<sup>17</sup> “Tudo outra vez”, do álbum LP *Era Uma Vez Um Homem e o Seu Tempo* (1979). Disponível em: <<https://youtu.be/myMLzVgl3zE>>. Acesso em: 24 jul. 2015.

<sup>18</sup> “Um dia de domingo”, com Gal Costa e Tim Maia, composição de Michel Sullivan e Paulo Massadas, do álbum LP *Bem bom* (1985) de Gal Costa.

<sup>19</sup> Termo de conotação pejorativa “brega” (ainda muito usado) ou o sinônimo “baranga”, ou ainda a expressão “música de parque”, muito comum na década de 1980. Esses termos se referiam a um tipo de canção com características melodramáticas na letra e interpretação afetada (voz empostada e ornamentada), incluindo o repertório interpretado então por Nelson Ned, Jerry Adriani, Agnaldo Timóteo, Wanderley Cardoso e o “cantor das empregadas [domésticas]”, Odair José. Sobre a produção de música brega durante a ditadura militar ver: ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2002.



(*Enciclopédia da Música Brasileira*, 1998), ressalta a conexão constante com programas de rádio e televisão, campanhas de marketing e planejamento explícito para sua inserção no mercado da música de massa. Estando no local e hora apropriados, pode preencher nichos comerciais seja como cantor de música jovem, seja como condutor de um programa planejado para cobrir um espaço deixado pela proibição de veicular jogos de futebol nas tardes de domingo paulistas. Na época obteve um sucesso imediato (começou a gravar sucessos em 1962 e em 1964 já estava encaminhado como o “rei da juventude”). No entanto, a sua permanência durante décadas nas paradas de sucesso nos leva a pensar que deve existir mais do que manipulação do mercado e estratégias de marketing para essa fidelidade de público.

O interessante sobre Roberto Carlos é que, como diz Jesús Martín-Barbero, o fenômeno de comunicação em que sua trajetória se transformou é algo muito mais mediado pelos contextos em que a comunicação se dá do que um mero efeito dos meios. Segundo Barbero, os meios de comunicação de massa – em especial a TV – construíram dispositivos para a interpelação do cotidiano familiar, âmbito de conflitos e tensões, mas também um dos poucos lugares onde os indivíduos das sociedades urbanas latino-americanas modernas se confrontam como pessoas e onde encontram alguma possibilidade de manifestar suas ânsias e frustrações. Tais dispositivos de interpelação utilizam a retórica do direto (que trabalha o eixo da proximidade e da magia do ver) e a simulação de contato (que enfrenta a dispersão do cotidiano com a introdução de intermediários facilitadores da passagem entre realidade cotidiana e o espetáculo ficcional).

Um desses intermediários emblemáticos é a figura do “animador-apresentador” (na televisão brasileira temos Chacrinha, Silvio Santos, Faustão, Ratinho), um “personagem” que Barbero aponta como vindo do espetáculo popular. O animador-apresentador (ou seu equivalente) utiliza um “tom coloquial” para se colocar como um “interlocutor” que estabelece um canal de comunicação com a família. Esta simulação permanente de diálogo explica “a predominância do verbal na TV” que se inscreve na necessidade de unir a lógica do visual à lógica do contato, que por sua vez “articula o discurso televisivo sobre o eixo da relação curta e a preeminência da palavra em culturas fortemente orais” (MARTÍN-BARBERO, 1999, p. 7).

Roberto Carlos se tornou uma figura simbólica que reúne todas essas características que interpelam o cotidiano familiar, seja pela simulação de contato, seja pela retórica do direto. Desde o início de sua carreira na TV com o programa *Jovem Guarda*, nos anos 1960, tem acumulado em uma só figura o apresentador-animador e o personagem com tom coloquial a falar diretamente das ânsias e frustrações da juventude urbana/suburbana emergente, uma juventude que envelheceu junto com seu ídolo. Representando a si mesmo, ele conclama seu público para uma convivência familiar. Como menciona em entrevista coletiva (TV Globo, 2000) e no show de fim de ano (TV Globo, 2001), Roberto não se sente intimidado ao se apresentar para seu público, “que é sua família”.

Sua temática narra a sua trajetória pessoal; suas canções descrevem o cotidiano amoroso e tratam de personagens populares (como o caminhoneiro, o taxista), da religiosidade católica, das mulheres comuns (de 40 anos, de óculos), a reverência pela esposa falecida, a quem dedica sua produção e cuja imagem é projetada durante seu show anual (em 2000 e 2001).

Ano após ano, RC se apresenta em um show de TV onde reproduz seus maiores sucessos (da fase *Jovem Guarda*, da fase romântica e da veia religiosa) e gestos tradicionais (como atirar rosas para a plateia e vestir-se de azul). Em 2001, introduziu uma nova modalidade, o “show acústico”, onde convida vários artistas, geralmente os de maior sucesso midiático no momento. No show, sucessos como “Detalhes” recebem novo arranjo, com o próprio Roberto Carlos ao violão e a presença de um piano. Em *playback* ainda alguns elementos do arranjo original (de Jimmy Wisner), em especial os “musemas” (pequenos trechos característicos), que se tornaram quase símbolos icônicos para a canção, como o arpejo das flautas na introdução da canção e a modulação preparando a resposta ao desejo/profecia “Não adianta nem tentar...”, pausa, suspense e o acorde/sinal de que algo importante vai ser dito (“me esquecer”).

Essa nova configuração, baseada no oral, no visual, na simulação do direto e do próximo introduz uma nova temporalidade social, onde a fragmentação, a repetição e os gêneros “medeiam o tempo do capital e o tempo do cotidiano”, segundo Barbero. O cotidiano feito de um tempo repetitivo, não de unidades contáveis, como as unidades valorizadas no tempo “produtivo” do capital, mas de um tempo descontínuo, fragmentado, que começa e acaba para recomeçar de novo (p. 8). De um lado

a estandardização, a reprodução em série capitalista; por outro lado e num nível mais profundo, a repetição de um modelo que trabalha a “variação de um idêntico ou a identidade de vários diversos”, como no conto popular, na canção com refrão, no melodrama ou no relato de aventura. Nessa “estética de repetição”, o reconhecimento e a identificação são partes importantes do prazer e do valor desses bens simbólicos.

Roberto Carlos usa essa estética de maneira muito própria. A redundância está não entre as várias canções do seu repertório, mas na repetição de fragmentos internos em cada canção. Melodista sutil, o Rei produz sempre canções fáceis de cantar, equilibradas em termos de intervalos pequenos e largos, com uma tendência à progressão em terraço. Segundo o cantor, ele compõe a partir de “uns poucos acordes que conhece”. Ou seja, a simplicidade é assumida. A identificação com o cancionista se dá não só pela temática (que acompanha sua biografia a ponto de deixar de lado sucessos que não condizem com suas convicções do momento), como também pela performance do artista que usa um estilo vocal coloquial (estilo bossa nova) e uma prosódia de retórica intimista e confessional (no uso das pausas e ênfases). No show de 22 de dezembro de 2001 pela Rede Globo, Roberto Carlos acentua a proximidade com o público e o apelo ao contato direto: “Mesmo quando as pessoas estão a 100 ou 200 metros de distância”, diz ele, “sinto que estou olhando nos seus olhos”. E continua: “No palco o nervosismo se transforma em emoção. Estou em casa, entre família...”. Em relação à sua “fase” naquele momento, de luto/devoção pela esposa falecida, ele comenta:

O amor pode ser diferente para as pessoas, mas ele é feito para dar certo. (...) Um amor verdadeiro como o meu e de Maria Rita é uma comunhão de almas, e, por isso, não morre. (...) Ter um amor assim é um privilégio.

A produção da canção pop

Em um estudo empírico sobre a canção pop na França (*chanson de variétés*) entre 1977 e 1980, Antoine Hennion (em parceria com Jean-Pierre Vignolle) chegou à conclusão que todos os envolvidos na sua produção buscam *aquilo que tem significado para o público* (ênfase do autor). Este

significado é encontrado em categorias sócio-sentimentais infralinguísticas. Expressos por frases-chave, gírias, sons, imagens, atitudes, gestos e sinais, são significados que não podem ser fabricados nem mesmo decodificados – os profissionais da indústria fonográfica devem percebê-los por empatia, fazê-los ressoar e retorná-los ao público (HENNION, 1983, p. 160).<sup>20</sup>

Tais categorias sócio-sentimentais são difíceis de identificar, pois escapam uma definição pela língua oficial. Além disso, são inseparáveis do contexto no qual um grupo dá-lhe significado. Na realidade, “o que é dito não toma a forma de uma repetição indefinida do mesmo, mas é inscrito nos espaços vazios da vida cotidiana; expressa o que não pode ser dito de outra maneira” (p. 161). De fato, como expresso no subtítulo desta seção, os fãs de Roberto Carlos têm esta compreensão da canção como linguagem substituta.

Hennion acredita que uma investigação na direção do significado dessas categorias corre o risco de uma subjetividade perigosa. É certo que, ao tentar expressar seus sentimentos sobre canções pop, as pessoas são bastante desarticuladas. Usam adjetivos muito vagos, como “adoro”, “detesto”, “maneiro”, “horrível”. A solução encontrada por Hennion foi deixar de lado um estudo sociológico do público e descrever a canção pop a partir da percepção dos produtores musicais. Segundo eles, a matéria bruta da canção pop seria composta por três elementos: (1) a música (*tune*, em inglês), (2) a letra e (3) o cantor ou personagem (na nossa pesquisa, “interpretação”). Do ponto de vista musical, a canção pop se comporia de uma melodia vocal com acompanhamento (p. 161). O ouvinte identifica a melodia como se fosse “a música”. No entanto,

<sup>20</sup> No caso de Roberto Carlos, não há dúvida de que as condições técnicas (estúdio, engenheiros de som) e comerciais (divulgação e distribuição) que encontrou na CBS no início de sua carreira são cruciais. No entanto, é bom ressaltar que o aspecto comercial mascara um pouco o talento de Roberto Carlos para compor, agregar músicos e atuar como seu próprio produtor artístico. Sua relação com o produtor Evandro Ribeiro (1928-1994) foi especial, pois este não interferia no conteúdo das gravações, desde que fizesse sucesso. Paulo Cesar de Araújo (2006), na biografia já mencionada e mesmo em páginas de canais da internet ligados ao Rei, descreve a “conquista disciplinada” do sucesso desde o início como “O João Gilberto dos pobres” a “rei da juventude” (como, por exemplo, o artigo intitulado “Os impactos de Roberto Carlos”. Disponível em: <<http://www.clubedorei.com.br/articles>>. Acesso em: 26 jun. 2015).

como diz o sociólogo francês, “a canção não é nada antes do arranjo, e sua criação ocorre não no momento de sua composição, mas muito mais no momento da orquestração, gravação e mixagem de som. (...) A música real da canção se esconde por trás da melodia e lhe dá significado” (p. 163). Após descrever os três elementos básicos da canção pop, Hennion reitera uma vez mais a dificuldade em codificar suas misturas empíricas, uma vez que cada elemento é dosado a partir da experiência dos seus produtores (p. 164). Nessa “liga efêmera”, nenhum dos três elementos se sustenta sozinho, pois o “sucesso da canção depende de sua mobilidade: as limitações da música (muito repetitiva), da letra (muito banal), do personagem (muito artificial) são mostradas em sucessão, deslocadas pela ilusão de que os outros dois elementos estão se sobrepondo quando o terceiro se mostra pouco robusto” (p. 164).

#### OS FÃS DO REI

Na pesquisa que venho realizando com gêneros de música popular, o contato com fãs é essencial, pois são eles que nos fornecem indícios (por mais incompletos e ambíguos que sejam) que apontam para avaliações qualitativas e valorativas. Mesmo lidando com vestígios tão frágeis, achei que deveria investir um pouco mais nas respostas dos fãs. Assim, foi solicitado a autodeclarados fãs de música romântica em Montes Claros no ano 2000 que apontassem três artistas ou músicas românticas admiradas e três artistas ou músicas românticas rejeitadas. Além disso e utilizando o formato básico da música pop descrito por Hennion, foi solicitado aos respondentes que justificassem suas respostas especificando o que chamava a atenção ou incomodava na música, letra e interpretação de cada seleção. Desta maneira, foi possível delimitar um espectro dos artistas valorizados ou rejeitados por aquele grupo de pessoas e ter uma ideia do que era importante para a avaliação deles.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> A coleta de dados foi conduzida por alunos da disciplina História da Música, Curso de Especialização em História da Arte na UNIMONTES, em julho de 2000. Na UNIRIO Maurício Capistrano (apoio técnico, CNPq) tabulou as respostas dos questionários em um banco de dados por: (1) sexo, idade, escolaridade, profissão, renda aproximada); (2) indicações dos fãs sobre artistas ou canções românticas admiradas e rejeitadas, (3) justificativas pelo que chamava a atenção, ou incomoda na música, na letra e na interpretação de

Também foi realizada uma análise estatística dos dados sociológicos dos respondentes com base na teoria de regressão linear, técnica da estatística que nos permite determinar a correlação entre duas variáveis distintas, no caso, dados cadastrais (escolaridade, sexo, faixa etária e profissão) e categorias de avaliação estética (música, letra e interpretação positivos; música, letra e interpretação negativos). Os resultados encontrados, após a etapa de análise estatística, sugeriram que os fãs de música romântica se identificam mais com as letras e com a postura de palco dos artistas do que com a instrumentação e o arranjo das músicas. De certa forma, os estudos de Hennion são confirmados no tocante à importância que os produtores (diretores artísticos) das gravadoras francesas davam a “descobrir vozes” que pudessem ser “moldadas” em estrelas pop. Como não poderia deixar de ser, aqui, a ênfase é mais musicológica. E, reiterando ainda Hennion, podemos afirmar que “a canção não é nada antes do arranjo”, tanto do ponto de vista da letra quanto do ponto de vista da persona do artista, como veremos na análise de “Detalhes” abaixo.

Dentre os autodenominados fãs de música romântica em Montes Claros, nos anos 2000 (141 questionários), 42 pessoas (30%) se declararam fãs de Roberto Carlos. Neste universo, a maioria mulheres (64%), entre as quais três não declararam a idade, três indicaram ter entre 20 e 24 anos, oito entre 25 e 39 anos, a maioria (13) acima de 40 anos de idade. Dentre os homens fãs, quatro deles com idade entre 17 e 24 anos; sete com idade entre 25 e 39 anos; e também a maioria acima de 40 anos (9). Considerando homens e mulheres juntos, pouco mais da metade apresentava idade acima de 40 anos. Esta pequena enquete sugere que, no caso de Roberto Carlos, a tendência é que os fãs envelheçam com o ídolo.

Os dados sociológicos coincidem com resultados de mestrado em fonoaudiologia sobre a voz do cantor, desenvolvido por Sonia Cristina Coelho de Oliveira (2007). Um dos aspectos pesquisados (o público) consistiu de questionário aplicado a dois grupos de pessoas: G1 com amostra da população da cidade de São Paulo (260 pessoas) e G2 aplicada a

cada seleção. Maurício colaborou também na listagem do repertório de Roberto Carlos, bem como da análise de conteúdo e tratamento estatístico entre os dados cadastrais e respostas ao questionário realizados.

fãs do cantor em comunidades do cantor no Orkut (151 pessoas). Aos respondentes da enquete foram feitas duas perguntas: (1) “Por que você gosta do cantor Roberto Carlos?”<sup>22</sup>, e (2) “O que você acha da voz do cantor Roberto Carlos?” (OLIVEIRA, 2007, p. 62-67).

No grupo mais geral, de 183 (70,38% de 260 participantes no total) pessoas que gostavam do cantor, 76,15% eram mulheres, enquanto, em proporção maior, 86,54% têm entre 51 a 60 anos de idade. A explicação para a faixa etária apresentada pela fonoaudióloga é que a “fase de explosão do sucesso de Roberto Carlos supostamente esteve relacionada ao período de adolescência desses sujeitos, período esse em que o cantor foi denominado como ídolo, ‘rei’ da juventude” (p. 147-148). Esse período da juventude se refere à chamada Jovem Guarda – o programa de televisão que deu nome ao movimento que introduziu a música pop, a guitarra elétrica e o “rock” no Brasil.

Outro aspecto observado pela fonoaudióloga foi o nível de escolaridade e o rendimento financeiro dos respondentes. Entre aqueles que não são fãs do cantor, foi negativa a qualificação da voz do mesmo entre os estratos superiores (voz fanha [nasal], não gosta e ruim) (OLIVEIRA, 2007, p. 149). No cruzamento dos dados, a razão para se gostar ou não do cantor foi o conteúdo das canções (a letra). Para o grupo de membros da comunidade de fãs do cantor, não houve significância estatística, o que sugere que o mesmo atinge um público que cruza classes sociais, gêneros e gerações. Quanto às respostas sobre a razão de os fãs gostarem do cantor, predominaram sua personalidade e suas músicas (repertório) (p. 151-152).

Para avaliar tecnicamente a voz do cantor, foi feita uma análise perceptivo-auditiva por fonoaudiólogos e professores de canto, referendada por análise acústica pela autora. O repertório selecionado para os testes com os especialistas foram duas músicas mais vendidas de cada década (entre 1960 e 1990). A análise com espectrograma pela fonoaudióloga foi conduzida com frases de dois dos maiores sucessos de toda a carreira do cantor: “Detalhes” (1971) e “Emoções” (1981). Segundo as análises, o estilo vocal do cantor mudou (ligeiramente, diga-se de passagem) em

<sup>22</sup> A pergunta 1 foi adequada para o grupo não fã: “Você gosta do cantor Roberto Carlos? Sim ou não? Por quê?”.

torno dos anos 1970, passando do “rock adolescente para a maturidade romântica”. Nesta mudança de estilo, foram quatro os parâmetros vocais que mais se modificaram: *pitch* (altura ou frequência percebida) de médio para grave nos anos 1960 para médio para agudo nas décadas seguintes; ataque vocal duro para suave a partir de 1970; ressonância laringo-faríngea (com predominância do som na região do pescoço – o que produz a percepção de tensão) levemente nasal dos anos 1960 para nasal com a sensação de voz mais aguda; de voz sem vibrato para discretos períodos de vibrato<sup>23</sup> com características de tremor (desvio de frequência em torno de 12 Hz).

Desses componentes considero pertinente ressaltar dois aspectos: a nasalidade e o vibrato (ou sua ausência). O primeiro por ser um traço característico do timbre “nacional” e o segundo por sua associação ao refinamento ligado à bossa nova. Autores como Luiz Tatit e mesmo a autora da dissertação atribuem ao nasal o componente “romântico” do estilo vocal do cantor. Também é mencionado o clássico estudo de Mário de Andrade sobre o nasal, apresentado no Congresso Nacional da Língua Cantada em 1937, onde o musicólogo nacionalista afirma que a identidade do canto brasileiro estaria no timbre, dicção e entoação próprias, sendo o nasalado uma constante em gravações de cantores “naturais” (cantores sem treinamento de conservatório).

No estudo intitulado “A pronúncia cantada e o problema do nasal através dos discos” (1991, p. 95-101), Andrade qualificou o estilo de alguns desses cantores como “leve nasal de acariciante doçura” (Florianô Belhan); “quente, sensual, bem ‘de morro’” (Antonio Moreira da Silva); e “dolente e brasileiríssimo” (Raul Torres) (p. 109). Também mencionou a qualidade metálica produzida pelo nasal, semelhante ao som da clarineta. Juntando essas observações com a descrição de Oliveira do nasal de Roberto Carlos como um “nasal com a sensação de voz mais aguda”, coincidimos com a observação de Sara Cohen (1997) para o

<sup>23</sup> O vibrato consiste na ondulação de frequência ou amplitude dos parciais (harmônicos). Em vozes treinadas a ondulação da frequência fundamental regular em ciclos de 5-7 Hz, variando a intensidade em torno de 2 a 3 dB. Produzido pela contração dos músculos fonadores e respiratórios, que, sendo forte produz o tremor (tremulo) – uma ondulação de frequência de 6 a 13 Hz (ciclos por segundo). Quando a variação de frequência é maior que um tom temos o trinado (OLIVEIRA, 2007, p. 50-51).



“som” de Liverpool de “high-pitched male vocal characterised by thin, reedy or nasal tones” (p. 25). Este estilo vocal agudo, caracterizado por um timbre nasal seria o que sugeriria uma “masculinidade mais suave, vulnerável e menos explícita” (p. 29). Ou seja, uma masculinidade mais moderna, como o que comentamos na análise de “Detalhes” em outro texto (ULHÔA, 2000).

Finalmente, outro aspecto a ser enfatizado em relação ao estilo vocal do cantor é a ausência de vibrato para vibrato discreto com características de tremor nos anos 1970. O vibrato, muito presente nos estilos de vários cantores da geração anterior à bossa nova (hoje ainda frequente entre os cantores de música sertaneja romântica), deixou de ser privilegiado em períodos posteriores. É bom lembrar que, no início da sua carreira, Roberto Carlos gravou no estilo bossa nova, chegando mesmo a ser pejorativamente tratado de “João Gilberto dos pobres”. Nem a mudança para o repertório rock dos anos 1960 (*a la Beatles* primeira fase, antes do álbum *Revolver*), nem sua guinada para a canção romântica o fizeram abandonar a interpretação “aveludada” e “suave”. Apesar de algumas mudanças sutis a partir da década de 1970, seu estilo vocal permaneceu o mesmo (com pouco vibrato, articulação clara, emissão suave).

Roberto Carlos por uma fã

Em janeiro de 2015 entrevistei CN, uma fã de Roberto Carlos. Desde os primeiros contatos sobre a possibilidade de uma conversa, ela dizia: “Não tenho nada para falar! Se me pergunta por que gosto de Roberto Carlos vou dizer, porque gosto!”. Então, mencionei que gostaria de conversar sobre sua coleção de discos. Marcamos uma data e ela procurou e encontrou os LPs e CDs, deixando-os separados para a conversa. Inicialmente manuseamos a coleção, colocamo-na em ordem cronológica, observamos as capas, conversamos sobre as músicas mais significativas. Finalmente, a entrevistada disse: “Se me perguntarem por que gosto de Roberto Carlos, é porque é romântico...”.

O fato é que, ao rever as capas dos discos, a memória de CN foi reavivada e ela lembrou de algumas situações em que a música era apreciada. A primeira vez que ouviu o nome de RC foi na época do Colégio Imaculada Conceição (anos 1960). Primeiro quando o grupo de alunas foi



pedir auxílio a um político para fazer uma viagem (o mesmo teria dito, apontando para a televisão onde passava a imagem de Roberto Carlos: – Esse não é o “brasa, mora”?<sup>24</sup>). Depois, nas tardes de sábado, quando ia estudar com algumas colegas de classe, passou a assistir ao programa de Roberto Carlos na TV.<sup>25</sup> Uma das colegas do grupo de estudos era de fora da cidade. Depois de terminar o curso de formação de professores primários, ficava hospedada na casa de CN no período de férias. Segundo relatado, na época as moças brigavam muito com os namorados – a amiga de fora era a que mais brigava. Daí, ouviam as canções de RC e associavam às suas próprias histórias; entre elas, “As flores do jardim da nossa casa” (1969) e também uma que falava em “cabelos cacheados” (“Debaixo dos caracóis dos seus cabelos” [1971]). Algum tempo depois, foi uma surpresa saber que as flores do jardim tinham a ver com os filhos de Roberto Carlos, e não com alguma relação amorosa.

<sup>24</sup> “Brasa, mora!” é uma gíria usada por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e seus companheiros de Jovem Guarda, significando “Ótimo, entende?”.

<sup>25</sup> Programa *Jovem Guarda* da TV Record, criado em agosto de 1965 pela agência de propaganda Magaldi, Maia e Prospero, com o objetivo de preencher a grade de programação, tendo em vista a proibição das transmissões ao vivo das partidas de futebol aos domingos. Apresentado por RC, Erasmo Carlos e Wanderléa. O programa era apresentado ao vivo na cidade de São Paulo, chegando às outras cidades em videotape. Fonte: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Roberto\\_Carlos](http://pt.wikipedia.org/wiki/Roberto_Carlos)>. Consulta em: 14 jan. 2015. CN recomendou a Wikipedia como fonte de dados sobre RC.

Quando comentei com um grupo de amigas da cidade, também egresas do Colégio Imaculada Conceição, o mesmo frequentado por CN, todas adolescentes por volta do final dos anos 1960 início dos 1970, elas comentaram sobre o costume de ouvir ou cantar as canções de Roberto Carlos como trilha sonora para as separações frequentes dos casais de namorados. Durante a conversa, chegamos à conclusão de que isto acontecia em função dos padrões de comportamento na época. Quando a atração sexual ficava muito intensa, os casais tinham que se separar por conta da tensão, já que o sexo após o casamento era a norma. Ou seja, não importando a intenção original do cantor, as canções eram apropriadas na recepção. “As flores do jardim da nossa casa”, por exemplo, se referem à impossibilidade de o filho de Roberto Carlos enxergar as flores do jardim, pois nasceu com um problema de visão congênito. Em relação aos “caracóis” do cabelo, só na década de 1990 foi revelado que os cabelos cacheados eram de Caetano Veloso, na ocasião do exílio em Londres. Para os fãs do cantor, eram apenas canções de amor nostálgico.<sup>26</sup>

À medida em que fomos olhando as capas de disco, CN ia se lembrando de fatos ocorridos e até mesmo trechos das canções. O primeiro *single* que comprou foi “Maria, carnaval e samba [sic]”. Isto foi em torno de 1974, quando começou a trabalhar.<sup>27</sup> Depois, o marido passou a dar de presente de Natal o lançamento anual do cantor. CN aprendia as letras das canções de madrugada, em casa, enquanto esperava o marido chegar da fazenda. Ficava escutando e copiando as letras das canções. Nas capas dos discos, escrevia uma listagem para escolher as faixas. CN

<sup>26</sup> Para “As flores do jardim da nossa casa” (1969), ver <<http://m.youtube.com/watch?v=fsgNJcTsUOM>> (Acesso em 18 jun. 2015). “Debaixo dos caracóis dos seus cabelos” tem várias versões na internet, inclusive do próprio Caetano Veloso.

<sup>27</sup> Na realidade, “Maria, carnaval e cinzas” ganhou o quinto lugar no Festival Popular de Música Brasileira de 1967, da TV Record. Disponível em: <<https://youtu.be/08Oq4EInpPE>>. No Youtube há uma versão mono do single lançado pela CBS em 1967 (Disponível em: <[https://youtu.be/D6MB\\_Ndxo6I](https://youtu.be/D6MB_Ndxo6I)>). A gravação começa com uma batida de tamborim, seguida de uma introdução lenta de órgão Hammond e a voz inconfundível do Roberto Carlos. Na gravação com a presença constante do órgão reaparece uma bateria marcando a “levada” de samba ou bossa nova, com algumas intervenções de flauta e coro backing duplicando o solo. O final é sinalizado por uma virada de bateria, cordas e flautas e o coro em fade out repetindo “Maria, Maria...”. Mais que samba, o arranjo lembra o estilo bossa nova não só pela voz de Roberto Carlos, mas também pelas articulações da bateria.

tem um caderno com as letras e a relação do repertório de cada disco. A lembrança das canções não tem uma sequência cronológica, mas as indicações de preferência se concentram nos anos 1970, início de sua vida adulta. A partir dos anos 1980, passa a privilegiar a música sertaneja (romântica), preferida também no seu círculo de amigos, sejam os colegas da Superintendência de Ensino, onde trabalhou entre 1981 e 1989 (tinha um grupo que cantava nos barzinhos depois do expediente; nos finais de semana iam para alguma chácara e cantavam bastante), sejam companheiros de viagem de turismo (por exemplo, uma excursão à Oktoberfest, onde no grupo havia duas pessoas tocando dia e noite e quando aprendeu alguns sucessos de música sertaneja<sup>28</sup>).

CN parou de comprar os discos de Roberto Carlos em 2003. Comenta que “além de CD ter ficado muito caro, não gosta de piratas”. Costuma assistir aos shows anuais na televisão, pois “o visual é melhor”. Em 2010 foi a um show em Brasília, onde adaptaram um estádio para o evento. Não gostou, pois ficou muito distante do palco. Prefere a TV. As apresentações ao vivo parecem “sem graça”. Nos shows anuais do cantor na televisão, acha interessante ver o final (quando entrega rosas às mulheres). Comenta que a voz de Roberto Carlos “não muda (...), é sonora e agrada”. Num comentário espontâneo, mencionou que considera que o cantor sertanejo “universitário” Michel Teló (“Ai, se eu te pego”) tem uma voz semelhante à do rei e que se enveredar pelo mesmo caminho pode ter o mesmo impacto.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Há uma relação estreita entre o gênero musical intitulado música sertaneja e o modelo de modernidade fornecido por Roberto Carlos, tanto na época da Jovem Guarda, influenciando a transição entre a música sertaneja de raiz (ou música caipira) como ícone da música romântica e a correspondente música sertaneja romântica (ver U LHÔA, 2004).

<sup>29</sup> Em 2012, o show de final de ano veiculado no dia de Natal teve Michel Teló como um dos convidados. Este comentou como aos 7 anos foi levado por sua mãe, vestido num terno branco e camisa azul, para cantar nos Dias dos Pais “Meu querido, meu velho, meu amigo”. Depois, o Rei e seu convidado (e possível sucessor, conforme CN) cantaram o hit internacional “Ai, se eu te pego”. Disponível em: <<https://youtu.be/LMLXBafE1M8>>. A canção “Meu querido, meu velho, meu amigo” pode ser encontrada também com legendas em espanhol, disponível em: <<https://youtu.be/6VDraQDGVwU>> (Acesso em 10 set. 2015).

## DETALHES TÃO PEQUENOS... GESTOS MUSICAIS E INTIMIDADE

Finalmente, uma síntese da parte musicológica, ou seja, como os músicos fazem para representar intimidade e sentimento em suas performances; mais especificamente os gestos musicais relacionados à “intimidade” e como tais gestos – em especial a escolha de instrumentos por parte do arranjador e a construção da persona vocal por parte do cantor – se comportam na música romântica no Brasil. O exemplo emblemático é “Detalhes”, que, como diz Paulo Cesar de Araújo, foi o “marco definitivo da consolidação de Roberto Carlos como o maior cantor romântico do país”.<sup>30</sup> “Detalhes”, continua Araújo, é uma “canção de dor de cotovelo moderna, na qual o amante não destila vingança nem ódio, mas uma mensagem sarcástica e provocativa, lembrando que, num grande amor, pequenos detalhes se agigantam com o tempo”. Além de levantar hipóteses sobre quem poderia ter sido a musa inspiradora da canção, Araújo menciona o crédito a ser dado (pelo sucesso da canção) à introdução composta pelo arranjador norte-americano Jimmy Wisner (1931-).

De fato, a melodia introdutória composta por Wisner é tão marcante que passou a ser parte integrante da canção. Nos shows de Roberto Carlos, que invariavelmente tem “Detalhes” no repertório, há um reconhecimento instantâneo da plateia no segundo em que as primeiras notas da introdução soam. Na versão original a melodia da introdução é feita pela flauta, que numa linha arpejada sublinha as funções harmônicas usadas na canção (segundo grau com função subdominante; acorde da tônica como acorde perfeito e em seguida como acorde com sétima maior).

Depois da melodia introdutória na flauta é o som do *glockenspiel*, que se destaca pela tessitura aguda, que ilustra o “detalhe” como arquétipo sonoro – algo pequeno, mas que marca presença. A sonoridade aparece justamente no momento em que o personagem diz “Detalhes tão pequenos de nós dois!”, estabelecendo imediatamente uma relação entre a palavra e o timbre.

No arranjo original, outros instrumentos como violoncelos, violinos e trompa vão sendo introduzidos, algumas vezes isoladamente, introdu-

<sup>30</sup> Utilizo uma cópia do livro *Roberto Carlos em detalhes* (Editora Planeta, 2006) em Word, sem paginação, baixada da internet e hoje indisponível, por conta do processo judicial movido pelo cantor ao autor do livro.

zindo uma seção e outras em reforço à narrativa (cordas em movimento ascendente e descendente conforme o antecedente e o conseqüente das frases – “à noite envolvida no silêncio” (ascendente); “do seu quarto” (descendente); “antes de dormir você procura” (ascendente); “o meu retrato” (descendente). O certo é que o arranjo em todas as ocasiões funciona como uma trilha sonora do melodrama que se desenrola.

Outro aspecto que aparece no arranjo e que acabou sendo incorporado à composição é o uso de um acorde de empréstimo modal, que marca a mensagem da canção: ao se deparar com pequenos momentos do relacionamento íntimo do casal, há um “evento” inesperado que ilumina a resposta “inevitável” de a mulher se dar conta da falta do ex-companheiro. Quando o intérprete canta “E tudo isso vai fazer”/ pausa/“você lembrar de mim”, a harmonia é usada como reforço dramático, saindo de uma preparação (o acorde de Si menor, segundo grau) para o empréstimo modal (sétima abaixada ou Sol M), partindo então para Mi M com função de dominante. Só que em vez de resolver na tônica (Lá Maior), colocando um ponto final na narrativa, a canção retorna para o acorde de preparação cadencial (Si menor). A cadência deceptiva, sem resolução, faz com que o arranjo demonstre o desejo do protagonista: “Não adianta nem tentar”. “Por muito tempo você vai lembrar de mim.”

Vale reter o quanto é importante a figura do arranjador para a música popular. E não somente do arranjador, mas também de todo o pessoal de estúdio relacionado com a gravação da canção, como mencionado acima. A gravação é o produto final do processo poético da canção e o ponto de partida para sua escuta. De fato, a recepção da canção popular gravada começa pelo reconhecimento da identidade de um cantor. Essa identidade vocal, em conjunto com o arranjo instrumental acompanhante e incluindo as marcas aurais (sonoras) do estúdio de gravação, forma o que tem sido chamado nos estudos da música popular de persona vocal, integrando tanto os aspectos propriamente físicos do gesto musical quanto seu sentido contextual. A maioria das canções pop gravadas costuma combinar a posição de persona realista, em situações do cotidiano, com um olhar envolvido, tratando do tempo presente e explorando o momento (MOORE, 2012). Mais uma vez Roberto Carlos é emblemático, uma vez que construiu uma persona que interpela o cotidiano familiar, simulando o contato com o ouvinte e usando a retórica do direto. É uma

linguagem substituta que reforça uma espécie de educação sentimental das gerações contemporâneas do Rei. Como diz uma fã:

Hoje penso que conversar com você sobre Roberto Carlos me fez concluir que nunca havia pensado sobre a identificação que tive, ou melhor, tenho com as músicas dele. Simplesmente aprendi a gostar, a me identificar com a suavidade da voz e das músicas, o romantismo, e muitas vezes com a profundidade das letras retratando a beleza do amor. Poderia citar várias músicas: “O portão” (1974), “Emoções” (1981), “Eu quero apenas” (1974), etc., etc., onde ele canta a vida e eu sinto como se fosse a minha. “Bonitas”, portanto, deve ser isso, poesia, sonho, beleza, sentido, vida e realidade escritas com simplicidade. Me identifico com a letra, me encanto com a música. (CN, comunicação pessoal via e-mail, 21 jan. 2015)

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. “A pronúncia cantada e o problema do nasal através dos discos [1937]”. In: *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Vila Rica Editoras, 1991, p. 95-101. Também disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10536/7842>>. Acesso em: 26 ago. 2015.
- ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Roberto Carlos em detalhes*. São Paulo: Editora Planeta, 2006.
- CARVALHO, Martha de Ulhôa. “*Música Popular*” in *Montes Claros, Minas Gerais, Brazil: a study of middle-class popular music aesthetics in the 1980s*. Tese de doutorado em Musicologia, Cornell University, 1991.
- COHEN, Sara. “Men making a scene: rock music and the production of gender”. In: WHITELEY, S. (Ed.). *Sexing the groove – Popular music and gender*. London; New York: Routledge, 1997, p. 17-36.
- HENNION, Antoine. “The production of success: an anti-musicology of the pop song”. *Popular Music*, v.3, p. 159-193, 1983.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. “Recepción de medios y consumo cultural: travesías [compilado pelo autor de textos escritos entre 1978 e 1997]”. In: SUNKEL, Guillermo (Coord.). *El consumo cultural en América Latina – Construcción teórica y líneas de investigación*. Santafé de

Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1999, p. 2-25.

MOORE, Allan F. *Song means: analysing and interpreting recorded popular song*. Surrey, GB: Ashgate, 2012.

OLIVEIRA, Sonia Cristina Coelho de. *A voz de Roberto Carlos: avaliação perceptivo-auditiva, análise acústica e a opinião do público*. Dissertação de mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Fonoaudiologia. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.

ULHÔA, M. T. “Música romântica in Montes Claros: inter-gender relations in Brazilian popular song”. *British Journal of Ethnomusicology*, Grã-Bretanha, v.9, n.1, p. 11-40, 2000. Disponível em: <[https://www.academia.edu/4691264/Musica-romantica-in-Montes-Claros\\_British\\_Journal\\_of\\_Ethnomusicology\\_v\\_9\\_p.11\\_-40\\_2000](https://www.academia.edu/4691264/Musica-romantica-in-Montes-Claros_British_Journal_of_Ethnomusicology_v_9_p.11_-40_2000)>.

\_\_\_\_\_. “Música Sertaneja em Uberlândia na década de 1990”. *ArtCultura* (UFU), Uberlândia - MG, v.9, p. 56-65, 2004. Disponível em: <[https://www.academia.edu/10266000/Musica-Sertaneja-em-Uberlandia\\_ArtCultura\\_UFU\\_v\\_9\\_p\\_56\\_-65\\_2004](https://www.academia.edu/10266000/Musica-Sertaneja-em-Uberlandia_ArtCultura_UFU_v_9_p_56_-65_2004)>.





# “¿Qué bolero?”

Questões sobre narrativas, escutas, migrações, identidades

Simone Luci Pereira

## INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta alguns resultados de pesquisa realizada entre os anos de 2011 e 2013<sup>1</sup> sobre a escuta do bolero entre imigrantes cubanos em São Paulo. Numa parte introdutória, retomo algumas reflexões sobre gêneros musicais, gostos e legitimidades. Junto a isso, são apresentadas algumas das motivações da pesquisa; em outras palavras, como o interesse e a problematização sobre a escuta deste gênero musical entre este grupo específico foi se delineando. Em seguida, apresentamos alguns protocolos metodológicos utilizados juntamente com a análise das narrativas destes ouvintes sobre seus gostos, escutas musicais e memórias.

Pensar na atualidade sobre gêneros musicais que alcançaram evidência em meados do século XX requer uma reflexão sobre o passado e o presente em suas descontinuidades. Se alguns destes gêneros, como o bolero, estabeleceram-se décadas atrás como símbolos de culturas e identidades nacionais ou continentais, a memória que se tem deles ou a delimitação de sua abrangência é bastante variável, não apenas pela multiplicidade das escutas, como também porque, em seus processos históricos, estes gêneros passaram por modificações, influências variadas, incorporando elementos, destituindo outros, transformando-se.

<sup>1</sup> Pós-Doutorado Sênior financiado pela FAPERJ (Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro), em forma de Bolsa Posdoc Sênior, junto ao Grupo de Pesquisa “Música Urbana”, no Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), sob supervisão da Profa. Dra. Martha Ulhôa.

A reflexão sobre a escuta musical de imigrantes que vivem fora de sua terra de origem coloca-nos diante das questões que envolvem a memória, em seus processos de seleção, lembrança e esquecimento, em articulação com as identidades que se quer formular no presente. Mais ainda, nos desafia a pensar sobre as escutas de povos em trânsito, que ocorrem fora do lugar de origem dos ouvintes, permeadas por distância, estranhamento, nostalgia, rechaço e alteridade que a nova localidade impõe. Lembranças e escutas de uma canção que remete à terra originária, num momento em que não se está mais nela. Nesse sentido, assumimos que a escuta das canções aqui será pensada para além do caráter puramente musical, remetendo a uma escuta de um tempo e de um lugar, articulando e rearticulando sentidos de origem, pertencimentos, nacionalidades, identidades, relações entre local/global, próprio/estrangeiro.

Em outros artigos já enfatizamos o papel da escuta como campo privilegiado de reflexão sobre os processos globais, identidades, culturas urbanas (PEREIRA, 2012) em contextos de diáspora e intensa presença midiática (PEREIRA, 2014), que destacam situações de interculturalidade em que identidades, alteridades e paradoxos mostram-se em conflito e negociação.

O bolero e sua escuta podem ser analisados, assim, levando em conta o papel das mídias e da própria migração dos sujeitos ouvintes na conformação de territórios culturais intersticiais, onde diferenças, memórias e escutas se encontram e têm que negociar espaços, trajetos, convivências. Um gênero musical (não apenas no imaginário mexicano ou caribenho, mas também mundial) tão atrelado ao seu local de consolidação e atrelamento à identidade nacional, construído e edificado na memória histórica como símbolo de uma certa “alma” mexicana, caribenha ou latino-americana, símbolo nacional ou educação sentimental (PEZA CASARES, 2001) deve ser analisado em meio a estes processos atuais da (pós-)modernidade, em que há encontro e jogo entre matrizes culturais, fluxos locais e globais e entre temporalidades que ajudam a conformar novos sentidos, subjetividades, identidades interculturais a cada nova escuta em tempos e lugares diversos (PEREIRA, 2010). Neste processo, as canções midiáticas vão incorporando elementos, deixando outros, aderindo às tendências e lógicas do capital e a outras lógicas culturais, refletindo as apropriações sempre presentes na dinâmica do campo cultural e estético.

Este foi nosso principal objeto de investigação: uma escuta reelaborada pela mudança espacial, temporal, cultural, em que o próprio bolero foi ganhando outros sentidos e percepções pelo ouvinte (falaremos disso mais adiante). A atenção à escuta do bolero procurou compreender como se delineia esta escuta na atualidade, quando o bolero – bem como a terra deixada para trás, a identidade, os sentidos de nação – parece ganhar novas conotações.

Entretanto, numa análise como esta aqui proposta, entram em jogo as escutas dos ouvintes e também as escutas da pesquisadora, numa fusão de horizontes de compreensão em termos éticos, estéticos e temporais. Assumo, assim, que esta pesquisa reflete o olhar e a escuta de uma pesquisadora inserida na música brasileira, em particular na bossa nova e seus acordes, sonoridades, melodias e poesia que sugerem a calma, a introspecção em *performances cool*, econômicas, sutis (na *performance*, na forma de cantar, tocar instrumentos, apresentar-se, vestir-se, ver o mundo, etc.) e que foi se interessando pelo bolero exatamente pelas diferenças que este apresenta em relação à bossa nova: o exagero, a sinuosidade, a abundância de signos sonoros e poéticos de seu labirinto de paixões.

Mesmo sabendo das relações existentes entre o bolero e o samba-canção brasileiro dos anos 1940-50 (ARAÚJO, 1999; ULHÔA, 2010) que também, de alguma forma, influenciaram a bossa nova, saliento que a reflexão sobre o bolero aqui esboçada mostra-se como a busca pela possibilidade de uma escuta do Outro (PEREIRA, 2012), do diferente, da alteridade – a América Latina Hispânica – em que estranhamentos, perplexidades, mas também encantamentos e identificações estarão presentes na escuta de uma sonoridade e de uma paisagem sonora distante. Sublinhamos o fato de o pesquisador estar inserido no seu tempo e sua cultura, no fluxo insondável dos fatos que o rodeiam, carregado da visão de seu próprio momento e lugar. A cultura, a tradição, a memória histórica, o horizonte de compreensão ao qual o pesquisador pertence e é herdeiro, é fundante na compreensão das memórias que analisa e do passado em geral (PEREIRA, 2013).

No Brasil, desde os anos 1960/1970 – nos jogos de hegemonia e poder simbólico por que passam as questões culturais – uma construção em torno do popular musical ajudou a delinear um padrão musical de bom gosto e boa música que tratou certo barroquismo e excessos do bo-

lero como sinônimo de *kitsch* e mau gosto, visto como inferior ou como degenerescência em relação a outros momentos, estilos ou gêneros artísticos/musicais. O bolero no Brasil é muitas vezes escutado, pensado e hegemonicamente construído na historiografia musical como inferior à bossa nova, estilo ou gênero que lhe foi contemporâneo na história musical popular brasileira dos anos 1950/60, muito embora goze de ampla aceitação popular e incorporação na música brasileira mais popularmente difundida – com regravações de alguns de seus clássicos, ou mesmo composições novas que se utilizam de seu estilo rítmico, melódico e poético (ARAÚJO, 1999; VALENTE, 2008). Isto demonstra fortes tintas de preconceito e juízo de valor sobre o que seja boa música e o que seja “brega” (ARAÚJO, 1988). Bolero em que se mostram os aspectos subjetivos, imprevisos, não lineares, dionisíacos, frente a algo mais racional, apolíneo, linear, organizado e – além de tudo – legitimado, como a bossa nova ou a MPB.

Na tessitura da memória subjaz a lembrança e o esquecimento, o voluntário e o involuntário, trazendo nuances da subjetividade desta autora-leitora-ouvinte que vem estudando o bolero e sua escuta migrante elaborada pelos cubanos que vivem no Brasil, particularmente em São Paulo. Uma escuta carregada de afetos, sentidos de pertencimento e recusas, nostalgias, esperanças e vida, em que os sons que vêm de longe guardam aspectos da terra que ficou para trás, seus cheiros, cores, sabores, danças, mas que não se encontram mortos ou esquecidos; ao contrário, redivivos, reinventados e atualizados nos tempos atuais, nas novas vidas inventadas e tramadas na América lusófona. Buscou-se interpretar como o bolero de alguma forma construíra vínculos entre estes migrantes, via escuta e memória coletiva; bolero que entre os brasileiros é muito associado às sonoridades e imagens advindas do México, mas que entre os migrantes cubanos acionava uma musicalidade cubana-caribenha em suas particularidades. A percepção desta ambiguidade presente no bolero no Brasil foi uma das motivações da pesquisa.

A partir dos anos 1950, vários intérpretes brasileiros gravaram aqui êxitos do bolero hispânico ou ainda versões em português destas canções, como Miltoninho, Altamar Dutra, Nelson Ned. O bolero, ao se fixar ao longo do século XX como símbolo de uma identidade latino-americana hispânica (ÉVORA, 2001), mostra-se como um instigante tema para se compreender textos culturais na contemporaneidade, bem como a

escuta musical e as identidades criadas e recriadas por ela, num jogo incessante de articulação de novos pertencimentos. Um gênero musical em suas apropriações e reapropriações que goza de sucesso e aceitação popular no Brasil, mesmo em novas roupagens midiáticas ou sem assumir esta filiação, mas que ainda é visto com ressalvas por uma historiografia mais tradicional e, mais ainda, pelos processos de legitimação de “bom gosto” ou “boa música”. Assim é que se mostra tão importante de ser entendido entre nós, da América portuguesa, de tradição lusófona.

## ESCUTAS DO BOLERO

Foram realizadas pesquisas em locais de encontro<sup>2</sup> dos imigrantes cubanos: bares, locais de dança, centros de convivência (formais e informais). A partir desta observação participante, fez-se a seleção de pessoas para entrevistas em profundidade, escolhidas com os seguintes critérios: mais ou menos 10 entrevistados<sup>3</sup>; houve um recorte por gênero, resgatando tanto mulheres quanto homens; buscou-se por imigrantes, mas também ocasionalmente filhos de imigrantes já nascidos aqui (diferenciação importante para analisar a memória do que se ouvia lá e aqui e para as representações que se faz sobre cada lugar e as identificações construídas). Foram selecionados ouvintes independentemente do gosto musical que têm ou tiveram em relação ao bolero, não necessariamente fãs, algo também importante na percepção desta memória hegemônica compartilhada do bolero como símbolo caribenho/hispânico; buscou-se, na medida do possível, pessoas que habitassem áreas diferentes da cidade e pertencentes a diferentes extratos das camadas sociais médias.

Outro aspecto relevante: a busca foi tanto por músicos e produtores musicais, como também e fundamentalmente por ouvintes “comuns” do

<sup>2</sup> Os cubanos vivem em variadas partes de São Paulo, tendo o bairro da Vila Madalena (e seu entorno) como epicentro de muitos encontros, colocando-se como um nó desta rede de fluxos migrantes pela cidade. O bairro reúne algumas características históricas e socioculturais (cf. PEREIRA, 2015) que o fazem ser reconhecido como boêmio, artístico, cultural e com público receptivo à multiplicidade de musicalidades que ali se fazem e refazem, ajudando a edificar esta localidade urbana.

<sup>3</sup> Ressalto que as entrevistas foram realizadas em espanhol, preferencialmente.

bolero, ou seja, pessoas não conhecedoras ou especialistas em música ou ligadas ao meio musical. Buscamos esta escuta do bolero pelos imigrantes em meio ao seu cotidiano, onde se compreende a escuta do bolero como aspecto da vida construída no dia a dia, nos afetos, estranhamentos, identidades, alteridades, sentidos de pertencimento que esta escuta pode gerar.

Optamos por combinar a observação etnográfica com entrevistas em profundidade. Isso porque o tema em foco – a escuta do bolero – diz respeito às práticas de escuta e entretenimento que se dão no ambiente privado, íntimo, por se tratar de músicas que não são dançantes ou alegres, mas, em sua maioria, dizem respeito aos sentimentos de dor, perda, saudade, desamor etc., salientando elementos de nostalgia. Assim, a etnografia visava conhecer os lugares de encontro e sociabilidade dos imigrantes e suas formas de entretenimento e gosto musical mais amplos; mas, para tratar das apropriações trazidas pela escuta do bolero, foram utilizadas as entrevistas. Isso faz com que não se tenha aqui uma pesquisa sobre a recepção do bolero, uma vez que a recepção em si é um ato ou fenômeno que não ocorre na presença do pesquisador. O que analisamos, sim, foram as narrativas sobre esta escuta, as memórias próximas ou distantes desta experiência, assumindo que temos a análise de uma narrativa memorialística em toda a sua complexidade, que envolve relações entre real e imaginário; lembrança e esquecimento; aspectos voluntários e involuntários do ato memorioso; cargas de emotividade; aspectos subjetivos, como a maior ou menor proximidade e relação de confiança com o pesquisador; entre outras variáveis. O consumo e a escuta musical encarados, assim, como construções discursivas e narrativas.

Trabalhamos com relatos orais das *histórias de vida* destes sujeitos, buscando muito menos as suas opiniões e explicações cristalizadas sobre o bolero e muito mais as suas experiências de escuta, substanciadas por suas experiências de imigração. O sujeito, ao rememorar e ao escutar música, têm suscitadas impressões, sentimentos, lembranças, acionando seu imaginário como numa viagem em busca das origens, podendo ter a experiência daquele que passeia pela paisagem sonora de outros tempos/espacos. Assim, surgem questões da vida pessoal articuladas à experiência social mais ampla e ao bolero, em que aparecem aspectos que dizem respeito às suas trajetórias, como a imigração, as identidades

nacionais e culturais em tempos de diáspora e mundialização, seu consumo cultural, entre tantos outros.

Numa pesquisa que se utiliza de memórias, não tomamos o discurso memorialístico de maneira acrítica ou como detentor de uma pureza, autenticidade inquestionáveis (PEREIRA, 2004). Isto quer dizer que as memórias não prescindem da interpretação crítica do pesquisador, pois não se toma estes discursos produzidos na atualidade como a verdade dos fatos ou sobre outros tempos. É necessário ter como pressuposto que, muitas vezes, a memória pode muito mais encobrir sentidos do que desvelá-los, uma vez que o tempo, a tradição e as leituras hegemônicas sobre alguns temas e fatos podem permear a construção memorialística dos ouvintes. Isso não faz com que a memória seja uma fonte menor, ou menos confiável. Neste trabalho há sempre a possibilidade da ruptura, do surgimento de ecos do passado que não correspondem a uma noção de continuidade e repetição. Os esquecimentos, as reticências, silêncios e não ditos podem ser levados em consideração e usados como motivo para reflexão. Para compreender estes aspectos, é necessária uma interpretação das entrelinhas, dos pormenores, dos detalhes, não se deixando envolver pela narrativa como se ela trouxesse a verdadeira noção sobre os fatos ocorridos. Nas entrelinhas das narrativas surgem elementos não programados, fruto da memória involuntária, em que se podem perceber identidades, gostos, estilos de vida, experiências que muitas vezes não podem aparecer por força de um discurso hegemônico sobre o passado.

Em entrevista feita com A., fotógrafo de 47 anos e J., professor universitário de 46 anos, em meio às suas memórias sobre suas escutas do bolero hoje e nos tempos em que viviam em Cuba, lembraram de uma expressão – segundo eles – muito usada entre cubanos: “¿Qué bolero?”. Contaram-me que isso significa “Olá, que contas?”, sendo algo mais informal do que “¿Hola, que tal?”. Esta memória foi involuntária e com a qual ambos se surpreenderam pelo fato de que não lembravam e nem usavam esta expressão há muito tempo. A memória mostra-se, assim, em sua riqueza, por conter tanto elementos voluntários – como é o que ocorre em várias entrevistas, quando os informantes sabem que se trata de uma pesquisa sobre bolero e esforçam-se por lembrar nomes, datas, cantores, letras de canção – como também surgem no involuntário do lembrar, os fragmentos, os imprevistos, os cacos do passado (num senti-



do benjaminiano) que vêm à tona e mostram-se de extrema riqueza analítica e interpretativa. “¿Qué bolero?” vai se mostrando como expressão que nos conta sobre a presença destas canções na vida cotidiana e, mais ainda, surge como sinônimo de narrativa, da experiência do contar fatos e passagens da vida, salientando o quanto estas canções e suas letras, ritmos e melodias embalam e envolvem ainda as vidas destes ouvintes na atualidade.

Outro aspecto relevante é que em algumas vezes (como esta) as entrevistas foram feitas com dois informantes juntos. Isso se mostrou frutífero na medida em que, por um lado, rompia-se um pouco a relação formal entrevistadora/entrevistado, levando a uma maior confiança e desenvoltura, pela proximidade de ter um amigo ou conhecido; e, por outro lado, traz a questão da memória coletiva, como já afirmava Halbwachs (1994), onde o apoio do grupo é fundamental para a afirmação da memória, compartilhando cenas, anedotas, frases, canções e até esquecimentos. Uma memória que escora um pertencimento de lembranças e esquecimentos comuns.

Um bolero que surge como narrativa (“¿Qué bolero? Que narrativa me contas?”), na própria textualidade da memória, fazendo-nos pensar que esta expressão ajuda-nos muito a pensar nas articulações entre escuta, memória e narrativa. Pablo Vila (1996; 2014) discute as identidades narrativas construídas pelos ouvintes através e a partir da música em forma de interpelações, auxiliando na tarefa de refletir sobre as apropriações diferenciadas e variadas com as quais os ouvintes elaboram sentidos de si, identidades e visões de mundo. Assim, por meio das narrativas de suas escutas, os indivíduos buscam construir sentidos articulando passado, presente e futuro e construindo tramas argumentativas seletivas e descontínuas em que real e imaginário, memórias voluntárias e involuntárias, esquecimentos e silêncios se compõem de maneira complexa trazendo à tona as construções identitárias nas quais as músicas exercem papel de artefato cultural (DENORA, 2000) privilegiado para as construções de si e dos outros.

Esta noção de narrativa de histórias de vida permeadas por experiências de escuta musical guiou a metodologia da pesquisa, que tem na expressão “¿Qué bolero?” uma bela metáfora do que se quer interpretar aqui. Uma canção que conta narrativas de amor e paixão com seus percalços, ilusões, desilusões, felicidades e dissabores, que aciona memó-

rias em seus ouvintes e que nos leva de novo a pensar a narrativa como um dos elementos principais que se busca aqui, como categoria-chave para o entendimento daquilo que Ricoeur chamou de identidades narrativas (RICOEUR *apud* PEREIRA, 2013a).

Ao contar suas vidas, os ouvintes constroem-se como sujeitos de sua própria história, em que as canções entram como aportes para salientar aspectos, marcar fatos importantes, ajudar a compreender motivações que os levaram a uma ação ou caminho e não outro, expressam o que buscam e almejam para sua vida privada, suas relações amorosas, como também para sua vida em geral. No caso das canções românticas, traços melodramáticos sobre o amor, o sofrimento e a realização amorosa parecem estimulá-los a encararem-se como sujeitos das emoções que os tomam, indivíduos que têm nestas narrativas musicais elementos para a construção de modelos de subjetividade e de narrativas de si, marcadas pela emotividade, é certo, mas que expressam aspectos das sensibilidades contemporâneas não só no âmbito privado, mas na esfera pública.

No bar *Conexion Caribe*<sup>4</sup>, onde foi feita parte da etnografia, percebemos a presença de muitos imigrantes cubanos não músicos com os quais travei contato, mas que, num primeiro momento, ficaram reticentes em conversar comigo e ainda mais em querer marcar entrevistas, sabendo que se tratava de uma pesquisa sobre imigrantes. A pergunta que me faziam, de início, era se não trataríamos de “assuntos políticos”, ao que eu deveria assegurar que abordaríamos apenas questões ligadas à música e à cultura. Embora tendo em mente por convicção teórico-metodológica e ideológica de que estas coisas não se separam, concordava com as exigências colocadas e seguia a pesquisa. Este ponto me pareceu mui-

<sup>4</sup> O *Conexion Caribe* situa-se no coração do bairro da Vila Madalena, Zona Oeste de São Paulo. Aberto em 1999, segue no mesmo local, tendo expandido seu espaço em meados dos anos 2000 para abrigar a crescente clientela de cubanos e outros migrantes de países da América Latina hispânica e também brasileiros – em geral atraídos pela prática da dança, salsa e merengue em particular, e simpatizantes da ilha caribenha. Misto de bar com local de dança (e que também serve comida cubana), tem como proprietário Esteban Hernandez, que é o DJ (a casa não possui música ao vivo), “mestre de cerimônias”, atuando também no bar, na cozinha e no serviço às mesas quando necessário. Este local mostra-se, na fala de vários cubanos, como espaço de resistência da cultura cubana em São Paulo, sendo um ponto de encontro de muitos imigrantes, tendo sido frequentado por mim desde sua abertura e, mais intensamente, nos anos de elaboração desta pesquisa.

to importante no trabalho etnográfico, uma vez que estamos lidando com imigrantes (embora não todos) em processo de legalização de sua presença no país, temerosos das implicações que a exposição de suas vidas para uma pesquisadora desconhecida possa ter. Por outro lado, este ponto revela também uma indisposição em tratar de política e (na sua concepção) ter de tomar posição contra ou a favor ao governo castrista.

J. me disse em entrevista que uma frase de José Martí parece sintetizar a cultura e o jeito cubano de ser: “En silencio ha tenido que ser”, ou seja, o silêncio e a reserva parecem ser uma das tônicas deste grupo que tenho interpretado, muito permeado pela desconfiança, o cuidado com o que se diz, a indisposição ou negativa em falar de política. Uma ressalva que foi se quebrando apenas no final da pesquisa, quando vários deles perceberam que sou próxima de muitos do grupo ou quando os que já me deram entrevistas acabam convencendo outros a fazerem o mesmo. O que J. usa como causa para este silêncio é o fato de vários deles fazerem parte de uma geração (que tem hoje entre 40 e 50 anos) que viveu o auge da Guerra Fria e do endurecimento do regime cubano, em que se criou, segundo ele, uma atmosfera de medo e de perseguição, muitas vezes até infundada, mas que deixou marcas nesta geração, que resiste em se expor.

Entretanto, mesmo entre imigrantes já estabelecidos aqui há muito tempo e legalizados, este temor aparecia. Foi assim que minha conversa com J.L., um senhor de 70 anos que trabalha nos finais de semana como garçom e porteiro no bar Conexión Caribe, se encaminhou. Em sua fala, ali mesmo no bar, mais para o fim da noite, quando o local já estava quase vazio, me contou sobre os vinte anos em que está no Brasil, casado com uma brasileira e morador do bairro de Higienópolis, narrando sua trajetória de vida pontuada por canções e lembranças de juventude (cantando durante a conversa) articulada ao trabalho, enfatizando cada ocupação que teve – de servente de pedreiro, garçom até ter participado com orgulho da construção dos CEUS (Centros Educacionais Unificados) durante a prefeitura de Marta Suplicy em São Paulo (2001-2004) – enfatizando ser a sua uma vida de luta. Descrevia em detalhes os trajes que usava quando jovem em Havana para ir aos bailes e festas dançantes, cantando boleros pela rua. Quando lhe pergunto sobre alguma canção em especial, ele não se lembra de nenhuma em particular, mas das canções de César Portillo de la Luz, e se emociona, dizendo que o

amor proibido entoado nas canções evocava nele a sua terra natal, para ele proibida hoje, traçando um paralelo entre o impedimento amoroso e o impedimento do regresso, por razões que ele não quis contar, em longos silêncios reveladores.

Desta narrativa de J.L., algumas coisas chamam a atenção e devem ser sempre consideradas. Entre elas, destaco o fato de que não pôde ser feita uma entrevista em profundidade com a metodologia de história de vida, em que o sujeito tem tempo para falar e elaborar os fatos, sendo realizada em local tranquilo, privado, com a intenção de contar os fatos de sua vida numa narrativa coerente, dando sentido à sua trajetória, como era, num primeiro momento, intenção de minha pesquisa. Os fatos narrados vinham à sua memória em *flashes* de acontecimentos, de forma descontínua e fragmentada. Não quero com isto dizer que estas memórias são menos válidas ou menos confiáveis; ao contrário, me pareceram de uma riqueza ímpar, trazendo afetos, sentimentos e experiências acionadas pela música. Sugiro apenas que a pesquisa teve de se adaptar a situações e realidades próprias ao universo pesquisado, em que as situações de contato são mais fluidas, fragmentadas, mas em que o informante/depoente/sujeito memorialista também exerce sua capacidade narrativa de dar sentido à sua identidade e suas experiências vividas.

Desta forma, adentramos nas questões que articulam subjetividades e Modernidade. Segundo Giddens (1991, 1993, 1999), as ações dos sujeitos se dão entre estruturas e formas de apropriações possíveis, em que a reflexividade social tem papel preponderante, numa ordenação e reordenação reflexiva das relações sociais à luz das contínuas entradas de conhecimento, afetando as ações de indivíduos e grupos. A reflexividade é uma característica definidora de toda ação humana, pois rotineiramente vivemos numa constante monitoração do comportamento e seus contextos e conseqüências que voltam a nos fazer refletir sobre como agimos, numa espécie de sistema que se retroalimenta. Mas há uma reflexividade específica ligada à Modernidade, quando assume um caráter diferente: a reflexividade é introduzida na própria base da reprodução do sistema, de forma que o pensamento e a ação estão constantemente refratados entre si. A reflexividade da vida social moderna consiste no fato de que as práticas sociais são constantemente examinadas, revistas e reformadas à luz de informação renovada sobre estas próprias práticas, alterando, assim, constitutivamente seu caráter.

Nesse sentido, as canções, por exemplo, assumem este papel na reflexividade, onde suas letras e seus sons ajudam a construir sentidos, a fazer os sujeitos pensarem suas identidades, a usarem seus elementos para repensarem sobre si constantemente, ligando seus espaços de intimidade (GIDDENS, 1993) àqueles narrados nas músicas. Neste sentido é que Serrano Amaya (2004) propõe pensar as mídias como sistemas peritos abstratos, onde o conteúdo de canções (entre outros exemplos, como filmes, HQs, telenovelas etc.) se relaciona com questões do cotidiano e intimidade, trazendo a questão da reflexividade do eu, tornando o estranho em familiar e possibilitando formas e possibilidades de construção de autoidentidade (GIDDENS, 1999). A escuta musical parece atuar e operar nas narrativas que os sujeitos fazem de si e suas vidas como estes sistemas peritos a que muitos recorrem para dar conteúdo a uma ideia, criar uma imagem, fazer uma determinada suposição ou explicação sobre sua trajetória, seus sentimentos, representando a si mesmos e aos outros. Desta maneira, as canções e suas escutas vão assumindo um caráter de artefato ou “tecnologia” de identidade, emoção e memória (DENORA, 2000), fundamental quando interpretamos os usos musicais de não músicos, ouvintes não especialistas que lançam mão das canções para construir e expressarem afetos, noções de intimidade e sentidos de autoidentidade em contextos atuais, urbanos, cosmopolitas.

A utilização da etnografia somada às entrevistas mostrou-se coerente na medida em que o que se buscava captar (a escuta do bolero) faz parte da intimidade – categoria discutida por Giddens (1993) e mais recentemente por autores que tratam de canções românticas, como Martin Stokes (2010). Com alguns dos informantes, a entrevista foi feita em mais de um encontro. Isso porque, a princípio, buscavam contar suas vidas e experiências de migração sem falar mais diretamente da intimidade, numa narrativa por vezes um tanto superficial, formal, distante, dada a não proximidade ou pouca confiança na pesquisadora que os entrevistava. Aos poucos, conhecendo um pouco mais as intenções da pesquisa e criando certa esfera de proximidade comigo, se dispunham a falar sobre escutas de canções, gostos musicais de maneira mais livre, informal, deixando transparecer emoções e sentidos de si que a narrativa sobre suas escutas musicais possibilitam. E, muitas vezes, isso acontecia num segundo ou terceiro encontro.

Acompanhei muitos destes entrevistados em situações fora da entrevista, ou seja, em eventos musicais, artísticos e de entretenimento que frequentam em São Paulo, em particular no bairro da Vila Madalena, onde pude observar um pouco de suas predileções musicais e formas de expressar sentimentos e afetos a partir da música. Nestes locais, a dança predominava sobre a escuta de letras das canções, onde os gêneros mais apreciados, numa observação preliminar, seriam o *son*, a *salsa*, a *rumba*, todos alegres, dançantes. A primeira impressão que soava era a de que o bolero não era uma música escutada por eles.

Muitos dos entrevistados narraram o quanto não gostam do bolero mexicano e cubano e suas letras tristes, carregadas de sentimentalismo, “xaroponas”, no dizer de Y., uma biomédica cubana de 38 anos de idade e que vive em São Paulo há sete anos. Segundo me disse, ela seria a pessoa errada para minha pesquisa, por não gostar nada de bolero, algo triste, “cursi”<sup>1</sup>, que nada tinha a ver com sua vida. Aos poucos, entretanto, fui perguntando-lhe sobre artistas como Omara Portuondo e outros, e ela me disse que adorava Omara e também Elena Burke, sua preferida. Mas isso para ela não é bolero e sim *flin*, algo que ela diferencia veementemente do bolero, sendo este associado em suas memórias como algo antigo, datado, aqueles ícones que via na TV desde criança em Cuba, “tais como Alfredo Rodriguez”. A categoria bolero, na narrativa de Y., parece englobar mais do que o gênero musical, mas dá a ideia de um tipo de música, um “estilo” de cantar e de ser que abarca vários gêneros, inclusive o bolero e que ela rechaça; algo marcado pela estética do melodrama, com o excesso e o sentimentalismo.

Sobre o *flin*, cumpre saber que foi uma transformação estilística pela qual passou o bolero em Cuba (ULHÔA, 2010) nos anos 1940/1950, influenciando também a Nueva Trova. Em derivação da palavra “*feeling*” (sentimento), o *flin* aliava a canção sentimental presente na trova cubana com a sutileza do *bebop* e do *cool jazz* norte-americanos. Loyola Fernández (1996) afirma que um dos fatores propiciadores do surgimento deste estilo foi a existência de uma “*interinfluência*”, durante todo o século XX, entre a música cubana e norte-americana. A influência de modalidades do *jazz* na música cubana pode ser vista: 1) na adoção do

<sup>1</sup> Traduzimos aqui “cursi” como “brega”, no sentido que Araújo (1988) confere ao termo.

formato instrumental de *jazz band* para a execução da música popular cubana em variados gêneros; 2) na evolução para uma harmonia mais moderna e seu reflexo na execução do piano, do violão e da instrumentação orquestral e vocal, o que se diferencia das harmonias mais clássicas de períodos anteriores; 3) na modernidade do enfoque melódico das expressões vocais de conjunto e solista, e as formas de interpretação. Por outro lado, também se fazem presentes elementos da música cubana no *jazz*, por intermédio do ritmo e da adoção de alguns instrumentos de percussão e na interpretação de gêneros característicos de Cuba na música norte-americana, revitalizando “*nuevos estilos de jazz, cuya evolución derivó em lo que hoy denominamos latin jazz*” (LOYOLA FERNÁNDEZ, 2010, p. 68).

A partir destes antecedentes de mútuas influências é que o autor analisa as características musicais do *flin*: a harmonia menos transparente, mais densa no aspecto vertical, pois se mostram mais complexas as funções harmônicas do acompanhamento, com acordes onde proliferam as sétimas dominantes, sétimas diminuídas, nonas maiores e menores, sucessões paralelas de acordes descendentes por meio tom, entre outros aspectos; quanto à melodia, em correspondente riqueza e complexidade da harmonia, surgem linhas melódicas que se caracterizam por permitir uma flexibilidade de intervalos nos quais ocorrem saltos com tendência à dissonância e distintos movimentos melódicos da voz, caracterizando um estilo interpretativo e expressivo-sentimental que propicia “dizer” melhor uma canção (LOYOLA FERNÁNDEZ, 1996, p. 140). Além disso, o musicólogo aponta também as mudanças trazidas pelo *flin* no que se refere aos textos das canções, os quais, segundo ele, se tornaram mais elaborados e com “temáticas filosóficas” (LOYOLA FERNÁNDEZ, 2010, p. 69). Compositores como Cesar Portillo de la Luz, José Antonio Méndez, para citar apenas dois, e cantores como Elena Burke, Omara Portuondo, entre outros(as) foram os expoentes do *flin* e são os principais nomes lembrados pelos ouvintes.

Sanchez Fuarros (2008) traz ainda outros elementos ao debate. Segundo ele, o *flin* surgiu, em parte, como uma reação local à enorme popularidade que os boleros e canções sentimentais mexicanas adquiriram na ilha naquele momento. Na casa do músico Ángel Díaz (localizada no Callejón de Hammel, em Centro Havana) reuniam-se artistas e compositores para escutar discos de *jazz*, *blues* e música francesa e compartilhar

suas criações. Neste sentido, o *flin* foi visto após o triunfo da Revolução (1959) como alienado, imperialista, elitista, hedonista, burguês, ligado aos ambientes de ócio e boêmia, convertendo-se, para muitos cubanos em diáspora “en una música ligada a la memoria nostálgica del país que se dejó atrás (...) canalizando además una parte del malestar político de quienes tuvieron que abandonarlo por desafecciones con el nuevo gobierno revolucionario” (SANCHEZ FUARROS, 2008, p. 173). Nas memórias de J.L., como já mostramos acima, percebemos indícios de uma articulação entre espaços íntimos e privados do sentimento e sentidos de nostalgia da terra deixada para trás, onde o *flin* havia sido (e ainda é, em outro tempo e espaço) uma trilha sonora da vida doméstica e privada, formando “parte de la educación sentimental de distintas generaciones de cubanos” (SANCHEZ FUARROS, 2008, p. 173).

Desta forma, o *flin* inovou a canção cubana tanto nos aspectos composicionais como interpretativos, estando relacionado inclusive a novos comportamentos sociais, não apenas entre os músicos, mas entre os jovens naquela época, se convertendo em uma moda: “ter *flin*”, “cantar com *flin*”, ter *flin* para falar, dançar, vestir-se, namorar, ser e agir (LOYOLA FERNÁNDEZ, 2010, p. 73), num imaginário de “modernidade” que conecta aspectos socioculturais e música. Isso parece se articular com a percepção e memória de Y. quando se refere ao bolero como algo mais do que uma música, mas uma “cursileria” de ser e agir, tendo no *flin* modelos ou sistemas peritos em relação aos quais manejar sua identidade, salientando uma diferenciação entre bolero mexicano e bolero cubano (*flin*).

Chama-nos atenção que este aspecto também pode ser visto em relação à bossa nova no Rio de Janeiro da virada dos anos 1950/60, quando, para além de um novo estilo musical, mais urbano, sofisticado, coloquial, jovem e que se queria radicalmente diferente do passado musical e comportamental anterior, bossa nova era também uma expressão para designar o que fosse novo, moderno, atual, como eletrodomésticos, comportamentos, formas de relacionamento amoroso, música, garotas (PEREIRA, 2004).

Como já comentamos anteriormente, a bossa nova adquiriu na música brasileira um *status* de prestígio e distinção para quem a consome. Não por acaso, o *flin* surge aqui nas memórias de Y. e de outros ouvintes cubanos como sinônimo de boa música cubana, tratando de diferen-



ciar-se de um mero ouvinte de boleros rasgados, “*cursis*” e mexicanos, em que pesem aí alguns preconceitos e estereótipos sobre o que seja a música mexicana. Ulhôa (2010) e Loyola Fernandez (2010) concordam que o *flin* não é um gênero novo em si mesmo, mas uma modalidade do bolero que não se afastou de sua própria tradição, mais incluiu elementos novos. Entretanto, é interessante perceber como, para os ouvintes não especialistas, *flin* é outra coisa muito diferente do bolero. Não se trata aqui de questionar a interpretação musicológica, mas de sublinhar o quanto, ao tratarmos de gêneros musicais, existem muitas vezes diferenças entre os discursos acadêmicos e as narrativas e percepções dos ouvintes. Não é o caso de valorar o mais correto e acertado, mas de examinar exatamente estas dissonâncias.

Como sugere Guerrero (2012), a noção de gênero nos estudos de música popular ultrapassa a noção de forma e a ela se incorporam outros elementos, como a *performance* e a possibilidade de conceber o evento musical e suas escutas como uma ação em que interferem sujeitos distintos e as noções de expectativa e competência musical. Entram em jogo as formas de reconhecimento e apropriação que os ouvintes fazem das canções, que tantas vezes não coincidem com aqueles dados pela autoria ou pelo mercado. E mais, entram em jogo aspectos de distinção e autoidentidade ligados à escuta e ao consumo musical por parte dos ouvintes.

En relación con la expectativa, es evidente que el concepto de género no se refiere a una característica intrínseca de la música; por el contrario, se trata de una asignación que los sujetos efectúan al hacer o escuchar música. A su vez, la expectativa supone una competencia y, en consecuencia, un dominio de las reglas establecidas por un grupo social determinado. Ésta es la que permite la identificación, el discernimiento y la negociación que llevan adelante los sujetos cuando se habla de música. El reconocimiento que se lleva a cabo en el establecimiento de un género, permite además, remarcar la posición activa y dialógica del oyente. (GUERRERO, 2012, p. 8)

Chamamos ainda a atenção para outro aspecto: a memória que Y. guarda das canções é pelo audiovisual (via TV), em que se mesclam elementos sonoros e imagéticos, em que os sentidos das canções por ela

lembradas são inseparáveis da visualidade dos shows e de programas de TV, e onde o aspecto mais *kitsch*, popularesco estão presentes. É importante atentar para como o bolero assume sentidos não previstos na escuta desta memorialista, talvez nem pela autoria das canções e nem por esta pesquisa, tornando-se um desafio interpretar esta própria dinâmica da apropriação feita pelos ouvintes que embaralham noções fixas de categorias musicais e que devem ser levadas em conta. Talvez, por esta razão, o bolero seja por Y. tão rechaçado, na construção que faz de sua trajetória como alguém que gosta de boa música, segundo ela, da “boa música cubana”. Seguindo DeNora, que fala das músicas como reflexividade estética (2000, p. 48), atentamos para o fato de que os elementos das *performances* audiovisuais das canções (arranjos, vozes, mas também roupas, cenários, “cabelos grisalhos tingidos de preto”) atuam como mediadores dos sentidos de si e identidade que Y. busca construir para sua trajetória de vida.

A memorialista ressalta que construiu seu caminho vindo para o Brasil por sua própria conta, não financiada por ninguém (da família ou do governo) e aqui se estabelecendo mesmo após o término de seu doutorado (motivo inicial de sua vinda). Os sentidos que Y. constrói para se definir são narrados como exemplares de uma mulher independente, cosmopolita, que se relaciona com grupos variados de cubanos no Brasil – tanto os mais “caretas” acadêmicos quanto os artistas e boêmios –, onde a escuta de músicas cafonas (segundo ela, a melhor tradução para os boleros de Alfredo Rodriguez) não diz respeito à imagem que tem de si, tendo na *performance* de Elena Burke, de fato, um “sistema perito” mais apropriado.

Y. salienta que, na música, sua maior atenção recai não tanto nas letras, mas na sonoridade, orquestração, voz dos intérpretes, daí sua predileção pelos cantores e músicos ligados ao *flin*, uma vez que este tem uma elaboração musical maior. Mas isso nos chama a atenção também para o seu repertório musical como ouvinte, as distinções de gosto que possui e que podem ser analisadas à maneira de Bourdieu (1988) como *habitus* que tem na questão de classe seu propulsor. Voltaremos a este aspecto mais adiante.

Outro aspecto que destacamos da narrativa de Y. sobre o bolero é o que ela percebe sobre as formas de dançar este gênero, ao se espantar pelo fato de no Brasil se dançar bolero de maneira muito “performáti-

ca”: uma forma lenta de dançar gafeira, segundo ela. Seu estranhamento nos faz pensar que, sendo alguém que gosta de dançar, ela reconhece no bolero uma forma de dançar junto ou “pegado”, como lembra, e não algo para ser exibido em concursos, como um tipo de dança em cursos de dança de salão, algo comum aqui no Brasil. Isso nos aponta para os sentidos do bolero nas suas memórias e em sua trajetória, de um tipo de música romântica em que a *performance* não é o mais importante, mas sim a escuta, a sonoridade e os afetos que isso pode trazer, levando à dança ou não. Em sua fala, parece estar presente a ideia de que o bolero é algo estranho aos brasileiros, não pertencendo a este lugar, sendo usado de maneira diferente de seu “original”, onde sentidos de pertença e identidade são acionados aqui, construindo-se como cubana e caribenha que dança de um modo específico, numa diferenciação nós-outros. Se em tantos outros momentos de seu depoimento, Y. se assume como “muito brasileira”, já adaptada à vida em São Paulo e no Brasil, aqui permite entrever uma afirmação de diferença por via da música e da dança, em que as identidades de próprio e estrangeiro mostram-se dinâmicas se fazendo e refazendo de diferentes formas, em diferentes circunstâncias.

Com isso percebemos o quanto os deslocamentos/migrações e as mídias entram em jogo na rearticulação das identidades, entendidas como um processo que é sempre dinâmico e relacional (nós/outros), construídas – e não dadas, autênticas ou estáticas – numa teia de relações em que entram disputas por poder e hegemonias, dispositivos discursivos, representações, negociações e produções de sentido (HALL, 2003).

Não estamos aqui julgando os gostos e predileções dos memorialistas como verdadeiros ou falsos, como apropriados ou não, apenas buscando compreender a complexidade dos jogos da memória e da multiplicidade de possibilidades de apropriação de um vasto repertório de sons, imagens, símbolos que as mídias sonoras e visuais e as canções oferecem. Estas apropriações não se dão de um só modo e nem com a mesma lógica para todos e aí é que mostram sua riqueza: no esforço interpretativo que solicitam por parte do pesquisador para buscar entrelaçar narrativas (no que se referem à música, mas também a outras questões) e a *performance* musical.

O que assumimos é que o discurso memorialístico é lembrança e esquecimento, contendo aquilo que o memorioso julga importante ser

registrado, num jogo conflituoso que tem por trás a trajetória que se quer enfatizar e a imagem que se quer salientar no presente. Na elaboração de uma metodologia no trabalho com a memória, o esquecimento é levado em conta como algo que a integra, tanto quanto a lembrança. O esquecimento se remete à ruptura e à lacuna, que pode ser uma defesa, uma vontade; de suas incongruências, novas interpretações e possibilidades de releitura são geradas. Nestas narrativas estão presentes os esquecimentos, os ocios, os vazios requerendo um olhar apurado e um esforço interpretativo do pesquisador (PEREIRA, 2004).

Na fala de K., professora de 44 anos que vive há 11 anos no Brasil, por mais que o *flin* e a distinção a ele ligado surgissem em muitos momentos de maneira voluntária e racional, fragmentos involuntários a fizeram recordar de canções interpretadas por Olga Guillot – conhecida como “la reina del bolero” –, cantora cubana de grande sucesso na América Latina hispânica, que viveu fora de Cuba desde os anos 1960. Num certo momento de nossa conversa num café na Vila Madalena, K. me disse que nem sabia por que estava se lembrando de Guillot àquela altura, algo que ela não escutava (e dizia não gostar) há tanto tempo. Mas a letra de “Tu me acostubraste” ia pontuando a narrativa sobre sua vida, amores, afetos e como marco e símbolo de uma mulher “um tanto exagerada”, como se referiu à cantora, mas que marcou formas de expressar sentimentos. Vemos na narrativa de K. elementos de canções em que se podem sentir e escutar pulsões de um erotismo que transcende as letras, alcançando a voz e todo o corpo, na alegoria de decotes, batons vermelhos, cílios postiços e desejos pulsantes e vitais que não se quer domesticar ou camuflar. Uma polissemia de frases que revelam muitas possibilidades de amores, paixões, identidades e construções de gênero, num fluido espaço criado pela canção e sua escuta em que diversas subjetividades podem se expressar, uma vez que ao ouvinte estes não ditos soam como familiares e subentendidos na trama de suas memórias afetivas (ZAVALA, 1991). Como sugere Castillo Zapata (1990), nos boleiros figuram dramaticamente a enunciação da palavra teatralizadora do amor onde intérpretes surgem como sacerdotes(isas) que celebram a festa sagrada de um culto, o culto amoroso característico do Caribe hispano-americano, em que os(as) intérpretes são venerados(as) pelo público, com suas características de modulação, entonação, dicção, ornamentos que ultrapassam a garganta, mas expressam um corpo por inteiro.

Outra questão se apresentou nas entrevistas: o fato de os ouvintes dizerem que escutam muitas músicas, bolero e muitas outras, do mundo inteiro. Ora, se isso não é novidade, sendo comum a vários grupos na atualidade, nos chama a atenção a forma como isso se constitui para aquilo que vínhamos discutindo sobre as canções como sistemas peritos que colaboram na construção de identidades e modos de ser e estar. Particularmente N., produtor de audiovisual de 47 anos, há seis meses no Brasil, nos conta que uma de suas preocupações ao se mudar para cá era ter na bagagem um HD externo de computador com todas as suas músicas preferidas, que englobam estilos e gêneros variados. As canções parecem formar um repertório de imagens, sons, símbolos, significados para uso dos ouvintes, sendo que as apropriações que fazem são diferenciadas (variando por classe, capital cultural, gênero, geração etc.), ainda que César Portillo de la Luz e Omara Portuondo tenham sido unanimidade entre todos os informantes como música/cantor(a) favorito(a). Para N., a escolha das canções para se escutar depende do clima do dia, do estado emocional, das “lembranças que se quer retomar”. Ora, De Nora (2000) aponta para o fato de que mobilizamos a música para ações e sentimentos na existência social, ressaltando também a existência de um *self* flexível e variável do homem moderno que se adapta, repercutindo mais uma vez a ideia de reflexividade já aludida, em que canções são acionadas para fazer pensar e sentir e retornam como modos de ser e agir para que os indivíduos se sintam refletidos em suas dores, amores, alegrias, afetos e emoções. A possibilidade de termos acesso a quase todas as músicas do mundo nos torna uma espécie de DJs de nós mesmos, criando a própria trilha sonora de nossas trajetórias, usando-as para elaborar nossas narrativas, nossa construção de identidade, bem como mobilizando a música para acionar estados de ânimo necessários em dias e momentos específicos.

Um aspecto que foi levado em conta nesta pesquisa e discutido em outros artigos (PEREIRA, 2014) foi a questão das migrações transnacionais e seu papel juntamente com as mídias eletrônicas e a tecnologia na configuração de sensibilidades, identidades fluidas, atuando em estilos de vida perpassados por fluxos locais/globais e cosmopolitas. Não perdemos de vista que as vidas narradas por estes ouvintes encontram-se entre experiências vividas em Cuba e também em grandes metrópoles como São Paulo (e Barcelona, Miami, entre outras), onde despontam

modos e estilos de vida que se compõem dos dinamismos da experiência urbana na atualidade. Entre estas, gostos, estilos de vida e consumo cultural, onde características de onivorismo (PETERSON e KERN, 1996) se fazem presentes. A noção de onivorismo cultural surge dentro do debate da sociologia norte-americana nos anos 1990, numa certa refutação à teoria bourdiana do *habitus* e da distinção via capital cultural. O gosto musical eclético (especialmente entre adeptos de estilos juvenis de vida) e de práticas musicais que escapam às delimitações de classe ou geração previstas fazem parte de uma lógica cultural global que abre espaço para gostos e consumos musicais não apenas das culturas legitimadas, mas do que é considerado alternativo, não comercial, fazendo parte das identidades e experiências cosmopolitas de viver em cidades globais com forte presença da interculturalidade.

J. lembra de muitos boleros durante a entrevista concedida e diz uma frase, segundo ele, muito corrente em Cuba: “Olvide al tango, cante um bolero”. Segundo ele, o tango argentino é trágico, é triste e sem saída, no sentido de que não há um ponto de fuga para os impasses do amor e do sujeito amoroso, restando-lhe a morte ou o destino triste. No bolero, para J., sempre há uma saída, sempre há uma forma de retomar, de recomeçar, de ver o lado bom das coisas. Diante de minha expressão de dúvida frente a esta afirmação, J. cantou vários boleros famosos tentando me mostrar como há sempre um “retorno” nas letras dos boleros, letras que para ele sugerem esperança. Sua fala sobre o bolero, contra o tango – este sim, “muito triste e desalentador”, segundo ele –, demonstra a vontade de valorizar o gênero musical cubano, sua identidade caribenha, que, segundo ele, tem a ver com alegria e uma certa “malandragem” na forma de lidar com a vida, com os percalços, com as dificuldades. Ao contar sua vida, J. falou de amores fracassados, relacionamentos marcados pelo ciúme e pela traição, deixando transparecer uma narrativa tão performativa quanto a das canções.

Entre os sistemas peritos estão presentes também elementos da cultura midiática (canções, filmes, telenovelas etc.) que ajudam a construir narrativas no processo de reflexividade social já aludido, sendo acionados e manejados pelos sujeitos para contar suas próprias vidas e construir sentidos para elas. A narrativa de J. parecia um grande bolero, em que as canções dramáticas que sugerem a exacerbação dos sentimentos encontravam eco e apoiavam a construção que fazia de sua própria vida,

marcada por amores difíceis numa estética semelhante à dos boleros, no que retomamos a noção de reflexividade estética (DENORA, 2000), este recurso de que se pode lançar mão para a compreensão, expressão e regulação da vida social, tornando-se um agente estético.

## À GUIA DE CONCLUSÃO

A pesquisa realizada teve como objetivo compreender algumas memórias da escuta do bolero entre seus ouvintes – imigrantes cubanos estabelecidos no Brasil –, buscando pensar a reverberação dos signos musicais no cotidiano tanto no passado quanto na atualidade, sem a pretensão de dar conta de um número elevado de entrevistados ou de uma avaliação quantitativa de gostos e consumo musical, que cruzassem etnia, classe, geração, gênero, entre outras variáveis. Esta abordagem fica como desafio para investigações futuras.

Pela análise desta escuta na atualidade, tentamos reconstruir aspectos deste gênero musical na cultura mundializada. Canções que se mostram híbridas, mestiças e nômades desde suas origens, passando por transformações no seu desenvolvimento e consolidação com o advento das mídias sonoras do século XX e que, na escuta realizada e narrada por estes ouvintes aqui analisados, trouxe elementos para refletirmos sobre intimidade, relações público/privado, escuta midiática, migrações transnacionais, sentidos de identidade e pertencimento, cultura urbana.

Bolero como instigante tema para se compreender textos culturais na contemporaneidade, bem como a escuta musical e os afetos e sensibilidades engendrados por ela. Bolero que, de alguma maneira, constrói uma cartografia labiríntica dos imaginários do amor romântico na América Latina, uma espécie de educação sentimental popular, com sua economia libidinal de corpos, vozes, rosas vermelhas, gardênia, excessos e amores elaborados pelo discurso do desejo (ZAVALA, 1991), com duelos entre vida e morte, sagrado e profano, amor e ódio, suas alegorias e sensualidades. Um bolero vivo, repleto de dobras e curvas de sons e corpos em movimento, pulsantes, que trazem em si as alegorias do viver, da paixão, do sofrimento, da beleza.

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Samuel. “The politics of passion: the impact of bolero on Brazilian musical expressions”. *Yearbook for Traditional Music*, v.31, p. 42-56, 1999.
- \_\_\_\_\_. “Brega: music and conflict in urban Brazil”. *Latin American Music Review*, V.9, N. 1. p. 50-89, 1988.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1988.
- CASTILLO ZAPATA, Rafael. *Fonomenologia del bolero*. Caracas: Monte Ávila, 1990.
- DENORA, Tia. *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- GIDDENS, Anthony. *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Califórnia: Stanford University Press, 1999.
- \_\_\_\_\_. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Ed. Unesp, 1993.
- \_\_\_\_\_. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Ed. Unesp, 1991.
- GUERRERO, Juliana. “El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización”. *TRANS*, N.16, 2012. Disponível em: <[http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans\\_16\\_09.pdf](http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_09.pdf)>. Acesso em: 15 jul. 2015.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1994.
- HALL, Stuart. *Da diáspora – identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- LOYOLA FERNÁNDEZ, José. “El filin: génesis, desarrollo y transcendencia internacional”. In: TEJEDA, Dario e YUNEN, Rafael Emilio (Orgs.). *El bolero en la cultura caribeña y su proyección universal*. Santo Domingo: INEC, 2010.
- \_\_\_\_\_. *En ritmo de bolero – el bolero en la músicaailable cubana*. Porto Rico: Ediciones Huracán, 1996.
- PARTY, Daniel. “Um pequeno defecto: el bolero de Lucho Gatica entre sus fans y la crítica”. In: MORAÑA, Mabel e SÁNCHEZ PRADO, Ignacio (Orgs.). *El lenguaje de las emociones: afecto y cultura en América Latina*. Madrid: Vervuert Iberoamericana, 2012, p. 227-242.
- PEREIRA, Simone Luci. “Consumo e escuta musical, identidades, alteridades – reflexões em torno do circuito musical ‘latino’ em São Paulo/



- Brasil”. *Chasqui - Revista Latinoamericana de Comunicación*, CIESPAL, Equador, n.128, 2015.
- \_\_\_\_\_. “Uma certa escuta da cidade – práticas musicais entre cubanos em São Paulo”. *Revista LOGOS*, n.31, 2014.
- \_\_\_\_\_. “Recepção da música midiática – Alguns aportes teórico-metodológicos para a reflexão sobre a escuta”. *Revista Resonancias*, v.1, n.33, 2013.
- \_\_\_\_\_. “Sobre a possibilidade de escutar o outro: voz, world music e interculturalidade”. *Revista E-COMPOS*, n.15, 2012.
- \_\_\_\_\_. “À Escuta do Bolero: memória, identidade e gêneros musicais na dinâmica dos fluxos locais e globais”. In: TEJEDA, Dario e YUNEN, Rafael Emilio (Orgs.). *El bolero en la cultura caribeña y su proyección universal*. Santo Domingo: INEC, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Escutas da Memória: os ouvintes das canções da Bossa Nova*. Tese de doutorado em Ciências Sociais. São Paulo. Pontificia Univ. Católica de São Paulo, 2004.
- PEZA CASARES, Maria del Carmen de la. *El bolero y la educación sentimental en México*. México/DF: Universidad Autonoma Metropolitana – Unidad Xochimilco, 2001.
- PETERSON, Richard e KERN, Roger. “Changing highbrow taste: from snob to omnivore”. *American Sociological Review*, 61 (5), p. 900-907, 1996.
- SÁNCHEZ FUARROS, Iñigo. “‘¡Esto parece Cuba!’ Prácticas musicales y cubanía en la diáspora cubana de Barcelona”. Tese de doutorado em Antropologia Social e Cultural. Barcelona/Espanha: Universidade de Barcelona, 2008.
- SERRANO AMAYA, José Fernando. *Menos querer más de la vida. Concepciones de vida y muerte en jóvenes urbanos*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2004.
- STOKES, Martin. *The republic of love: cultural intimacy in Turkish popular music*. Chicago: Chicago Press, 2010.
- ULHÔA, Martha Tupinambá de. “Bolero, bossa Nova y fílin: estética y ideología en la música brasileña y cubana”. In: TEJEDA, Dario e YUNEN, Rafel Emilio (Orgs.). *El bolero en la cultura caribeña y su proyección universal*. Santo Domingo: INEC, 2010.
- VALENTE, Heloisa. “The blurred soft beat of smouldering hearts: the nomadic bolero”. *Lied und populare Kultur/Song and Popular Culture*, n.53, 2008.

VILA, Pablo (Ed.). *Music and youth culture in Latin America: identity construction processes from New York to Buenos Aires*. New York: Oxford University Press, 2014.

VILA, Pablo. “Identidades narrativas y música - una primera propuesta para entender sus relaciones”. *TRANS (Revista Transcultural de Música - Transcultural Music Review)*, n.2, 1996. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/a288/identidades-narrativas-y-musica-unaprimera-propuesta-para-entender-sus-relaciones>>. Acesso em: 30 Jan. 2013.

ZAVALA, Íris. *El bolero: historia de un amor*. Madrid: Alianza, 1991.



## SOBRE OS AUTORES

Alejandro L. Madrid

Profesor asociado de musicología en la Cornell University. Su trabajo ha recibido los premios Mexico Humanities Book Award de la Latin American Studies Association, Robert M. Stevenson y Ruth A. Solie de la American Musicological Society, el premio Woody Guthrie de la International Association for the Study of Popular Music-US Branch, el premio Béla Bartók de la ASCAP Foundation Deems Taylor/Virgil Thomson Awards, el Premio de Musicología Casa de las Américas y el Premio de Musicología Samuel Claro Valdés. E-mail: alm375 at cornell.edu

Carolina Spataro

Doctora en Ciencias Sociales, Magister en Comunicación y Cultura y Licenciada en Ciencias de la Comunicación. Es investigadora Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la Argentina (CONICET) y docente de la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires, Argentina. E-mail: carolinaspataro at yahoo.com.ar

Daniel Party

Profesor asociado de musicología y Director de Investigación y Postgrado de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Se especializa en música de América Latina y su diáspora, género

y sexualidad, música y dictadura, y migración. Actualmente es investigador responsable del proyecto Listening to Gender: A Hermeneutics of Music as Performance (2014-2018), financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (FONDECYT, Chile). E-mail: dparty at uc.cl

Martha Tupinambá de Ulhôa

Docente permanente do PPGM-UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; pesquisadora do CNPq (1C); editora-chefe do ARJ-Art Research Journal (2012-2016); coordenadora de Artes (2012-) da FAPERJ - Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, pela perspectiva da musicologia. E-mail: mulhoa at unirio.br

Simone Luci Pereira

Doutora em Ciências Sociais – Antropologia e Mestre em História. Pós-doutora em Música. Pós-doutora pelo Programa de Investigación PostDoctoral CLACSO “Ciencias Sociales, Niñez y Juventud”. Professora e pesquisadora titular do Programa de Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado) em Comunicação e Cultura Midiática – Universidade Paulista. E-mail: simonelp at uol.com.br









Este livro foi produzido no Rio de Janeiro pela Letra e Imagem Editora, sob o selo Fólio Digital, e impresso na gráfica Paym em novembro de 2016. As tipologias utilizadas foram Gill Sans e Charis SIL.