



Otoño 2017

ETNOMUSICOLOGÍA

JORNADAS SIBE 2017

LOSING MY RELIGION: ESPIRITUALIDAD, RELIGIÓN Y MÚSICA POPULAR

Yolanda Criado 2

II JORNADAS INTERUNIVERSITARIAS DE ETNOMUSICOLOGÍA ESPAÑOLA Y LATINOAMERICANA: RETOS Y HORIZONTES

Katerine Zamora Caro 5

UN ESPACIO PARA EL ESTUDIO DE LAS MÚSICAS POPULARES URBANAS EN EL 66 FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA Y DANZA DE GRANADA

Elena María Moreno Martínez 9

ESCRIBIR SOBRE MÚSICA: ROLES, ESPACIOS Y RETOS DEL PERIODISMO MUSICAL. JORNADA IASPM-ESPAÑA

Héctor Fouce 13

MUSIC, NATION AND REGION IN THE IBERIAN PENINSULA: (RE)SOUNDING HISTORY, IDENTITY AND HERITAGE IBERIAN MUSIC STUDIES SYMPOSIUM

Diego García Peinazo 17

TESIS

Tesis doctoral: *Discursos, identidades y transgresión en la música popular española (1980-2010): el caso del glam rock y sus variantes*. Autora: Sara Arenillas Meléndez

Diego Motta Álvarez 20

Tesis doctoral: *Música callejera en Madrid: entre el arte y el ruido*. Autor: Flavio Sousa

Héctor Fouce 22

ETNOLECTURAS

Reseña: Christopher Doll. 2017. *Hearing Harmony: Toward a Tonal Theory for the Rock Era*

Sergio Lasuén 24

ENTREVISTA

Luis Torrejón, técnico de grabación: *"El ingeniero de grabación es el hombre que inicia y termina una grabación"*

Sergio Araya Alfaro 27

INVESTIGACIÓN

Antonio Pérez Olea como compositor de documentales: las últimas obras del director de cortometrajes (1974-1978)

Diana Díaz González 42

Alerce, la otra música...un correlato en tiempos de dictadura

Sergio Araya Alfaro 68

Dossier "Las músicas populares y el periodismo: Ejemplos desde España, Portugal y Brasil"

Zósimo López, Pedro Nunes y Fernán del Val (coordinadores)

Una introducción a los estudios sobre periodismo musical

Zósimo López, Pedro Nunes y Fernán del Val 99

Mediatización de las controversias estéticas en la prensa musical: *Rockdelux* y la escena indie

Héctor Fouce 119

Rolling Stone edição brasileira (1972) – cena carioca e jornalismo musical

Cléber Sberni Junior 141

O jazz no *Diário de Lisboa* na década de 1920

Mariana Calado 163

Vedetas precisam-se: o papel da revista rádio e televisão na criação de novos intérpretes em Portugal no início da década de 1960

João Ricardo Pinto 183

O papel da imprensa na reconstrução de memórias televisivas

Sofia Vieira Lopes 211

Música e política na revista Mundo da canção no período revolucionário português (1974-1976)

Hugo Castro 241

Confrontos e debates: interpretações sobre a história da música popular no Brasil

Luã Ferreira Leal 268

Periodismo musical: el concepto indie en la prensa musical especializada. Estudio de la revista *Rockdelux*

Asier Leoz 291

Datos de los autores

318

Equipo

Dirección: Teresa Fraile Prieto y Eduardo Viñuela Suárez

Equipo editorial: Fernán del Val, Gonzalo Fernández Monte, Llorián García Flórez, Rubén Gómez Muns, Isabel Llano Camacho, Susana Moreno Fernández, Mariló Navarro, Sara Revilla Gútiéz, Maria Salicrú-Maltas

EDITA: SIBE Sociedad de Etnomusicología
www.sibetrans.com

CONTACTO: etno.cuadernos@sibetrans.com

Losing my religion: espiritualidad, religión y música popular **Encuentro SIBE 2017**

Universidad de Cantabria, 15 y 16 de diciembre de 2017

Yolanda Criado

En el mes de diciembre la SIBE ha celebrado un encuentro en la ciudad de Santander invitando a los investigadores a abordar, desde los parámetros metodológicos de la Etnomusicología, las manifestaciones que tienen que ver con lo religioso y con los fenómenos que están al lado de ellas. La propuesta era relacionar todo ello con las prácticas musicales tanto en el ámbito de las músicas tradicionales como en el de las populares.

Como comunicadores y oyentes durante los días 15 y 16 de diciembre han asistido un total de cuarenta científicos de diversas universidades, como la Complutense de Madrid, la Universidad de Oviedo, la Autónoma de Barcelona, la Universidad de Valladolid, la Universidad de Sevilla, la Universidad de Granada, así como investigadores del panorama internacional procedentes de países como México o Chile.

El sugerente título que ha dado nombre a las Jornadas ha sido *Losing my religion: espiritualidad, religión y música popular* y la organización de los dos días que ha durado el encuentro ha sido llevada a cabo por el Aula de Música de la Universidad de Cantabria y el Grupo Complutense de Músicas Populares. El lugar, el Paraninfo de la Universidad de Cantabria en el centro de Santander.

En este encuentro, el punto de partida ha sido la idea de que la modernidad, lejos de aminorar las manifestaciones religiosas y espirituales, lo que ha hecho ha sido diversificarlas. Por eso se ha puesto de manifiesto cómo la dimensión espiritual y trascendental se puede manifestar en la música pop, el *new age* o el rock y por ello son temas que deben ser tratados por la comunidad científica.

En esta dirección se dirigieron las comunicaciones del viernes que, tras la acogida y presentación de las Jornadas por parte de los organizadores, Julio Arce y José Santos, comenzaron con una sesión plenaria y cuatro mesas temáticas. Desde el Music Archive of Finland, el doctor Antti-Ville Kärjä abrió el encuentro con una interesante e inspiradora conferencia en la cual realizó un recorrido sobre cómo se produce la mitificación de la música, con el objetivo de analizar las conexiones que existen entre lo sagrado y lo popular. Para ello, Kärjä propuso cuatro perspectivas diferentes: el origen, la autonomía, el estrellato y el concepto de autenticidad. La importancia que lo sagrado tiene en la construcción de la identidad ha llevado al investigador a reconceptualizar lo popular y a profundizar en la mitificación que se produce en el contexto musical. Al analizar lo popular a través de lo sagrado, este

estudioso ha encontrado puntos de conexión que invitan a repensar lo popular.



Una de las mesas temáticas de las Jornadas en la Universidad de Cantabria

Posteriormente, comenzaron las mesas que abordaron diversos temas. En primer lugar, se estableció un diálogo entre lo tradicional y lo espiritual. Seguidamente, varios investigadores debatieron sobre la idea de *performance* en contextos religiosos y espirituales, y en las sesiones posteriores se analizó el poder de algunos ritos, así como sus implicaciones en el trance. La primera mesa de la tarde, inaugurada por Eulalia Febrer, invitaba a la reflexión sobre la capacidad de la danza y la música para la meditación, en este caso meditación en movimiento que hace llegar a los bailarines a un estado más allá de lo cotidiano. La idea del trance y la gestión de la fiesta popular fue desarrollada también en la comunicación de Eulàlia Durán, estableciendo una relación entre las raves y las fiestas de Sant Antoni de Viana en Palma de Mallorca. En ambas fiestas se consigue un estado alterado de conciencia a través, entre otras cosas, de la música que las acompaña. La escena conocida como Pagan Folk y su relación con el imaginario medieval también tuvo su espacio en la comunicación de María

Montes, que se centró en el Festival Castlefest. En cuanto a los procesos transculturales y la migración en las comunidades religiosas actuales, mesa moderada por Ruth Piquer, se expusieron temas como el repertorio de las iglesias otavaleñas Unidos en Cristo, el repertorio de la congregación de la IERE en Valencia o el sonido de la Iglesia Philadelphia y la transformación de la música Pentecostal gitana.

El sábado por la mañana la conferencia plenaria sobre trascendencias y música popular comenzó con la idea de la flamenquización del flamenco. Eduardo Iglesias, profesor de la Universidad Complutense y ponente invitado por la organización, diferenció ambos conceptos planteando la problemática de su estudio desde un punto de partida alejado de las ideas preconcebidas del flamenco para mostrar finalmente cuál de los dos conceptos es el que opera en lo trascendente. Terminó con la definición de cultura musical bajo la perspectiva de que la cultura no crea identidad, sino que la identidad es creada por las personas.



Conferencia plenaria de Eduardo Iglesias (UCM)

Las comunicaciones de la mañana siguieron en esta línea, centrándose en la expresión y religiosidad del flamenco y también en el repertorio sefardí de las sinagogas en Marruecos y sus sinergias entre lo religioso y lo popular. En las siguientes sesiones se abordó el paso de todas estas manifestaciones religiosas a los medios de masas bajo la idea de paso del púlpito a la pantalla, tanto en películas de animación, en los vídeos subidos a YouTube como en el modelo virtual.

Como apuesta para la divulgación de las Jornadas, este año se ha contado con el apoyo de Radiotelevisión Española, que emitió en directo desde el patio del paraninfo de la Universidad de Cantabria el programa La Riproposta de Radio Clásica. Aquí, Yolanda Criado entrevistó al director de las jornadas, Julio Arce, y al director del Aula de Música de la Universidad de Cantabria, Pepe Santos, así como a tres de las investigadoras presentes en el congreso. Además, fue el momento para la presencia de la música en directo con la participación de músicos representantes de la música tradicional y popular de Cantabria.



Emisión en directo de La Riproposta de Radio Clásica

El debate sobre identidades y posmodernidad cerró las mesas temáticas del encuentro, que finalizó con la asamblea de la SIBE, en la cual se aprobaron los presupuestos, se analizó la situación de la revista *Trans* y se aprobó como sede para la celebración del Congreso SIBE de 2018 la Universidad de Oviedo.



Ponentes, organizadores y participantes compartiendo un momento de ocio durante las Jornadas

II JORNADAS INTERUNIVERSITARIAS DE ETNOMUSICOLOGÍA ESPAÑOLA Y LATINOAMERICANA: RETOS Y HORIZONTES

Universidad de Valladolid, 27 de octubre de 2017

Katerine Zamora Caro

Las *II Jornadas Interuniversitarias de Etnomusicología española y latinoamericana: retos y horizontes* se celebraron el viernes 27 de octubre de 2017 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid. Coordinaron este evento Susana Moreno Fernández, de la Universidad de Valladolid (UVA), y Ruth Piquer Sanclemente por la Universidad Complutense de Madrid (UCM).

Este segundo encuentro congregó a estudiantes de grado, máster y doctorado de la UVA y la UCM en un espacio propicio para la difusión y discusión de trabajos de investigación etnomusicológicos en curso. Las primeras jornadas tuvieron lugar en abril de 2016 en la Universidad Complutense de Madrid y versaron sobre las nuevas perspectivas en la investigación etnomusicológica.

En esta ocasión, la inauguración corrió a cargo de las doctoras Ruth Piquer Sanclemente y Susana Moreno Fernández, y las diez sesiones se dividieron en cuatro bloques en torno a las siguientes líneas: músicas tradicionales y folk; géneros y escenas transnacionales; etnomusicología audiovisual; y música y rituales.

En el primer bloque de las sesiones, músicas tradicionales y folk, Víctor Sanz Gómez, doctorando por la UCM, presentó

los avances de su proyecto doctoral *El Archivo de Folklore de la Sección Femenina en Segovia: procesos de tradición oral, contexto y difusión*. Sanz expuso una aproximación al contexto durante la recopilación, así como los criterios que guiaron este trabajo, además de una revisión de algunos textos y fichas que acompañan las casi 300 transcripciones de música de tradición oral del fondo segoviano. Su exposición se centró en aspectos como la divulgación y el manejo del repertorio a través de coros, danzas y la impresión de cancioneros.

El segundo bloque de la mañana estuvo dedicado a los géneros y escenas transnacionales. Katerine Zamora (UCM) comunicó los progresos en su investigación doctoral *El circuito de la música de gaita colombiana entre Madrid, Bogotá y Montes de María*, centrándose en los aspectos metodológicos que resultan de trabajar un tema cruzado por la migración, las cuestiones de identidad y las escenas musicales. Esta investigación se enfoca en la escena transnacional de música de gaita colombiana, tomando como unidad de análisis la red alrededor de un grupo de gaita colombiana en Madrid y los grupos con los que mantiene comunicación en Bogotá y Montes de María en Colombia. Se conjuga el modelo que Rice presenta en *Toward the Remodeling of Ethnomusicology*

(1987) con el concepto de escena (Bennett y Peterson, 2004) para describir los enclaves alrededor de la música en las actuales condiciones de globalización. Seguidamente a la exposición de los aspectos metodológicos, se presentaron algunos vídeos del trabajo de campo sobre la gaita colombiana en Madrid en el que se apreciaron grupos de gaita que forman una red social bastante interconectada y que mantiene lazos con las escenas de Bogotá y el Caribe colombiano.

En esta misma línea sobre géneros y escenas musicales, la intervención de Marina Arias Salvado (UCM) cerró la mañana con *Y se formó la Gozadera: diálogos (pan-)latinos en YouTube*. Este trabajo explora los símbolos de identidad latina en los circuitos comerciales presentes en la canción de reguetón y salsa *La Gozadera*¹, lanzada en 2015 por el dúo Gente de Zona con la colaboración de Marc Anthony. Arias realiza un análisis en cuatro niveles (música, letra, videoclip y análisis de los comentarios de YouTube), mediante el cual examina la transculturación en los géneros de reguetón y salsa, música e identidad latina y los intereses de las audiencias de estos géneros musicales considerados *mainstream*. Además, se lleva a cabo una reflexión sobre el concepto de “latinidad” alimentando un valioso aparato teórico que trazan nombres como el de Kattari (2009), que trata el tema de la latinidad o panlatinidad en la salsa.

Las sesiones de la tarde giraron en torno a la línea de etnomusicología audiovisual y fueron abiertas por Sandra García Pindado

(UVA) con su documental *Una aproximación en La Nave: aproximación etnográfica*, un trabajo que registra las actividades del proyecto “La Nave del Teatro Calderón”, de Valladolid, en el que Sandra García es a la vez participante. Documenta tanto su experiencia en este taller de creatividad de diferentes expresiones artísticas como las del resto de participantes. Algunas cuestiones que formaron parte de su intervención fueron precisamente los desafíos de abordar la labor de investigador documental-participante-editor.

En esta misma línea de investigación sobre etnomusicología audiovisual, los profesores Raquel Jiménez Pasalodos y Matías Isolabella (UVA), hicieron una contextualización sobre su trabajo documental *De la tierra a la música. Un proyecto sobre la tradición de las ta'rija-s*, tambores de cerámica típicos de Marruecos. Este instrumento está vinculado a diferentes contextos musicales y rituales de la cultura islámica, como un símbolo de su identidad. Particularmente las *ta'rija-s* se emplean en rituales que pertenecen al ámbito de lo femenino y por lateralidad a los niños, quienes viven su infancia en el espacio social de sus madres. El trabajo de Jiménez e Isolabella se centra en la relación entre las fuentes históricas, las prácticas contemporáneas y las experiencias individuales de las mujeres con este instrumento en el Marruecos actual. Examinan las persistencias y los cambios en el proceso de producción, los imaginarios asociados al instrumento al igual que el uso en contextos musicales. La riqueza visual del corto preparado para

¹ vídeos disponibles en YouTube

esta presentación puso sobre la mesa la relevancia del trabajo audiovisual para la comprensión de procesos culturales y su valor para la musicología.

Las sesiones de la segunda parte de la tarde estuvieron dedicadas a música y rituales con la participación de cuatro ponentes de la Universidad de Valladolid y la Universidad Complutense.

Julia Escribano (UVA) exhibió el trabajo *El repertorio popular religioso de la Semana de Pasión en las áreas rurales del suroeste soriano: transcripción, ordenación y análisis musical*, fundamentado en el material musical y la información obtenida gracias al trabajo de campo sobre el canto popular religioso de la Semana de Pasión llevado a cabo en diversas áreas rurales del suroeste de la provincia de Soria. Debido a los cambios sociales y los procesos de cambio producidos en las últimas décadas del siglo XX, se propone realizar una etnografía que permita conocer cómo era la celebración de la Semana Santa y su música antes de los cambios producidos por la modernidad, labor que resulta a su vez imprescindible para comprender su desarrollo en el contexto actual.

Gustavo Domínguez comunicó los resultados de su trabajo de fin de máster de la UCM *La fiesta como espacio de cohesión. El caso de Mompox y las procesiones de Semana Santa*. Para esta ponencia se presentó un estado del arte sobre las investigaciones de la Semana de Pasión y, específicamente, las de Colombia en relación con la Semana Santa en Mompox. Domínguez contrapone el concepto de fiesta al de espectáculo,

presentando este último como una ruptura de sus componentes. Un tema que alimentó el debate y que llevó al análisis de ambos conceptos llegando a concluir que “fiesta” y “espectáculo” en la actualidad investigativa musicológica no son necesariamente términos contrapuestos, sino que obedecen muchas veces a las transformaciones sociales de fiestas tradicionales o a la sacralización del entretenimiento. Esto último está presente en muchos elementos del espectáculo y aparece cotidianamente en el discurso de los *mass media*, solo por mencionar un ejemplo, con las etiquetas de ídolo y fan o fanático, las cuales resultan tan familiares.

Jeris Grace Rosado (UCM) expuso una interesante disertación sobre *La música en las iglesias otavaleñas: Unidos en Cristo y Rey de Reyes*, donde explicó las prácticas musicales dentro de iglesias evangélicas conformadas en su mayoría por ecuatorianos de la región de Otavalo asentados en Torrejón de Ardoz y Lavapiés en la Comunidad de Madrid, y el uso de un repertorio musical en la construcción y reafirmación de su identidad. Entre sus conclusiones muestra que, entre varios factores que contribuyen a la cohesión social, el que más relevancia ha tenido en la constitución de estas iglesias ha sido la lengua *kichwa*, aunque paradójicamente acentúa las diferencias entre los grupos etarios que asisten al culto. La mezcla y fusión de géneros como el sanjuanito, el tinku y el huayno son elementos comunes del tópico andino en ambas iglesias. Finalmente se destaca que la música es el elemento a través del que se representan,

se reconstruyen y se reafirman como pueblo otavaleño-cristiano.

Cerró esta intensa jornada sobre música y rituales la intervención del doctorando Leonardo Díaz Collao (UVA), con la presentación de un estado del arte sobre la música mapuche titulada *Hacia una revisión de las investigaciones etnomusicológicas sobre música mapuche*. Díaz registra investigaciones etnomusicológicas sobre el mundo mapuche realizadas desde los años 70 del pasado siglo hasta llegar a los estudios del año 2010. Además, realiza un análisis de los enfoques y las circunstancias sociopolíticas que motivaron estos trabajos, lo que exhibe gran cantidad de trabajos de tipo organológico y (por las condiciones de desplazamiento a las que se ha visto sometido este pueblo indígena de Chile y Argentina) un giro hacia el estudio de prácticas musicales en el contexto urbano. En contraste, se encuentran muy pocos estudios sobre la música en el contexto ritual y, según Díaz, en algunas de ellas es discutible su orientación etnomusicológica.

La clausura de las jornadas estuvo a cargo de sus organizadoras, que agradecieron a todos los ponentes su participación, así como a los asistentes entre los que se encontraban los profesores de la Universidad Complutense, Victoria Elí Rodríguez y Julio Arce Bueno, y de la Universidad de Valladolid, Raquel Jiménez Pasalodos y Jaime Vidal.

Referencias bibliográficas

Bennett, Andy, y Richard Peterson. 2004. *Music Scenes Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.

Kattari, Kim. 2009. «Building Pan-Latino Unity in the United States through Music: An Exploration of Commonalities Between Salsa and Reggaeton». *Musicological Explorations*.

Rice, Tim. 1987. «Toward the Remodeling of Ethnomusicology». *Ethnomusicology* 3: 469-488. doi:10.2307/851667.

UN ESPACIO PARA EL ESTUDIO DE LAS MÚSICAS POPULARES URBANAS EN EL 66 FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA Y DANZA DE GRANADA

Granada, 20-22 de octubre de 2017

Elena María Moreno Martínez

En el contexto cultural y académico del 66 Festival Internacional de Música y Danza de Granada, la Universidad de Granada ha organizado entre los meses de marzo y noviembre de 2017 una nueva edición de sus "Cursos Manuel de Falla". Como parte de dichos cursos, y aprovechando la conmemoración de los 65 años del nacimiento y de los 15 de la muerte de Joe Strummer, el "Taller de Musicología: Analizando músicas populares urbanas" ha tenido lugar durante el penúltimo fin de semana de octubre, ofreciendo una perspectiva integradora de las músicas populares urbanas en los estudios musicales y, a su vez, hospedando un encuentro de la NIMiMS¹ (Network for the Inclusion of Music in Music Studies). Ésta es una red formada por profesionales y docentes que, estimando que el estudio estandarizado de la música a menudo se aleja de la música en sí, propone tomar conciencia de ello y no perder de vista que la música es el objeto que nos ocupa y la razón de ser de nuestra decisión de hacer de ella nuestra profesión. Se trataba, por tanto, de un curso dedicado al arte de la calle, orientado a estudiar esas músicas que forman parte del interés común.

Este "Taller de Musicología", que superó el número de matrículas estimado inicialmente, contaba con unos ponentes de primera línea: Bob Davis y Steve Parker, profesores de la Universidad de Leeds Beckett (Londres), Franco Fabbri, de la Universidad Estatal de Milán, Sergio Lasuén, profesor del Conservatorio Profesional de Música de Lucena, y Philip Tagg, profesor de la Universidad de Liverpool que, a pesar de encontrarse enfermo, quiso estar presente por videoconferencia. A ellos se sumaría también Esa Lilja, profesor de la Universidad de Helsinki y presidente de las NIMiMS. Todo ello estuvo coordinado por Fernando Barrera, profesor de la Universidad de Granada.



¹ <http://nimims.net>

El punk de The Clash y Joe Strummer sirvió como nexo de unión entre ponencias. En su entrevista al coordinador del curso, Canal Sur Radio preguntaba: "¿Realmente Joe Strummer merece un homenaje así? — Sí, —contestaba Fernando Barrera, —para cualquier persona del mundo a la que le dijese que es únicamente una figura reconocida del punk y parte del grupo The Clash sería suficiente, pero quedarnos ahí es decir muy poco; Joe Strummer fue mucho más que eso". Y es que para grupos de artistas granadinos como los 091, que habían hecho verdaderos esfuerzos para ir a Madrid a ver a The Clash en concierto anteriormente, la llegada de Joe Strummer a la Granada de los 80 supuso una auténtica revolución creativa y musical. El vínculo del artista con la ciudad de Granada sería tan íntimo que trascendería los límites de lo artístico, entablando lazos de amistad con personas como Antonio Arias y Gabriel Contreras (al que el propio Joe apodó como "Mad Doc"), cuyas vivencias tuvimos la oportunidad de escuchar en persona, como colofón final del curso.

Para sus organizadores, este taller suponía un verdadero triunfo, dado que ha sido el primero en las 48 ediciones de los Cursos Manuel de Falla que se dedica íntegramente a las músicas populares urbanas, con la premisa de ofrecer a los asistentes unas herramientas básicas para poder trabajar con este tipo de músicas, tarea que no se antoja sencilla si tenemos en cuenta la enorme diversidad existente en este ámbito.

Franco Fabbri, miembro de la NIMiMS y profesor de la Università Statale di Milano, introdujo al alumnado a la metodología

analítica de Philip Tagg a través de interesantes ejemplos tomados de la música de cine e italiana, girando en torno a figuras, entre otras, como las del cantautor (palabra cuyo origen también fue objeto de estudio durante la ponencia) Fabrizio de André o los compositores de cine Dimitri Tiomkin y Ennio Morricone.

Bob Davis, que comenzaba su primera intervención diciendo "*The sound is what really catches people*"², propuso, durante un interesante workshop con ejemplos musicales tomados del punk de The Clash, adoptar el rol de detectives cuando se trata de escuchar música, en analogía al trabajo que un detective privado realiza cuando recrea los hechos para comprender lo que ha ocurrido en un caso por resolver. Así, se planteaban cuestiones como ¿por qué a veces los productores quieren a un determinado intérprete y no a otro? ¿quién hace posible que el sonido esté mezclado de forma equilibrada? ¿nos paramos a pensar en cuántas personas y cuántos elementos son necesarios para conseguir un buen producto final? Para Davis, la capacidad de escucha, unida a la capacidad de ver el sonido a través de los analizadores de espectro, constituye una condición indispensable para estudiar y valorar la calidad de las músicas que escuchamos.

Steve Parker, también profesor titular de Leeds Beckett y productor e ingeniero que ha trabajado con artistas de primer nivel como los Rolling Stones, focalizó su intervención en el trabajo realizado con

² "El sonido es lo que realmente capta la atención de la gente".

músicos en un estudio profesional, animando a todos los presentes a observar con detalle las diferencias de calidad sonora entre versiones grabadas con equipos domésticos y versiones grabadas y trabajadas en estudio. De esta manera, ayudó a la audiencia a comprender la importante labor del ingeniero de sonido, cuyo trabajo en el estudio, además de marcar la diferencia, es dedicado, minucioso y preciso.



Sergio Lasuén, profesor, músico y compositor con el que tenemos la inmensa suerte de contar en nuestro país, demostró cómo es posible realizar un acercamiento a asignaturas del currículum musical como la Armonía y el Análisis a través de las músicas populares urbanas. Lasuén supo captar en todo momento la atención del alumnado, ofreciendo una clase magistral auténtica, participativa y muy instructiva, en la que pudimos también conocer la herramienta en cuyo desarrollo trabaja incansablemente y que hoy en día constituye un valioso recurso en sus clases y en las de otros muchos docentes: Armonía Aplicada³, una aplicación web que ofrece la posibilidad de aprender Armonía

³ armoniaaplicada.com

y entrenar la capacidad auditiva de manera lúdica, cultural e integradora. Todo ello trabajado a través de una gran variedad de ejemplos musicales tomados entre distintos estilos y épocas de música popular urbana.



Philip Tagg, una de las figuras más reconocidas en cuanto al estudio de músicas populares urbanas se refiere y referente actual para muchos docentes e investigadores, no quiso perder la oportunidad de compartir sus ideas con el alumnado e hizo el esfuerzo de participar a pesar de haber salido recientemente del hospital. A través de una conexión por videollamada, expuso su metodología analítica (anteriormente ya presentada por Fabbri) a través de ejemplos audiovisuales creados por él mismo y ofreciendo muy amablemente el acceso a materiales de desarrollo propio como fuentes útiles de información⁴.

El encuentro de la NIMiMS brindó a los asistentes la oportunidad de conocer no sólo las ideas y propuestas de esta red, sino también a Esa Lilja, presidente de esta organización, docente e investigador cuyo campo de estudio lo sitúa como uno de los

⁴ Estos recursos están disponibles en: <http://tagg.org/ptavmat.htm>

mayores referentes actuales en el estudio de la armonía en el heavy metal. A través de ejemplos tomados de su propio libro⁵, *Theory and Analysis of Classic Heavy Metal Harmony*, dio a conocer una pequeña parte de dichas investigaciones.

Junto a todos estos magníficos ponentes tuvimos la oportunidad de escuchar una serie de breves comunicaciones en torno a Joe Strummer y otras músicas populares urbanas, de la mano de jóvenes investigadores que fueron invitados para compartir sus reflexiones y objetos de estudio: Irene Chicharro, Manuel Segura, Ugo Fellone y Marco Antonio de la Ossa.

En definitiva, el "Taller de Musicología: Analizando músicas populares urbanas", organizado de manera impecable en cuestiones logísticas y con mucha ilusión y firmeza en sus ideales, entusiasmó a los asistentes no sólo por tener como objeto de estudio las músicas populares urbanas, músicas que forman parte de nuestra vida cotidiana y de nuestra memoria, sino también por la ecléctica variedad, cercanía y calidad profesional y humana de sus ponentes. Este curso ha supuesto, sin lugar a dudas, un paso más en la inclusión de estas músicas en la formación musical nuestro país, un ámbito de trabajo en cuya validez creemos cada vez más docentes y profesionales de la música.

⁵ Libro disponible para su descarga en el siguiente enlace: <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/19430>

ESCRIBIR SOBRE MÚSICA: ROLES, ESPACIOS Y RETOS DEL PERIODISMO MUSICAL. JORNADA IASPM-ESPAÑA

Universidad Complutense de Madrid, 20 de octubre de 2017

Héctor Fouce

Cuando el famoso dinosaurio del cuento, ahora convertido en un ser digital de naturaleza musical, se despertó, los intermediarios todavía estaban allí. Cuando a inicios del siglo Internet eclosionó, los profetas anunciaron que había llegado el fin de los odiosos *gatekeepers*, aquellos personajes que apelaban a sus especiales posiciones profesionales, a sus conocimientos o a su prestigio acumulado para decidir quién llegaba a los medios y a las industrias culturales. Ahora, casi dos décadas después, nos hemos dado cuenta de que nunca los intermediarios habían sido tan poderosos y omnipresentes. Facebook, Google, Twitter... son el escenario de nuestros sueños y nuestras pesadillas.

Ahora ya no existen *gatekeepers*: estamos en la era de los *influencers*. Pero aceptar el cambio de términos no implica eliminar la realidad que refieren: el exceso de información hace necesario que alguien filtre la ingente cantidad de contenidos. Spotify te ofrece todo el bagaje musical de un siglo de música grabada: pero también proporciona los atajos para salir de ese tupido bosque en forma de listas y recomendaciones.

Y, en la era del algoritmo, un quijotesco personaje permanece: el periodista musical. Hace décadas, las armas que hacía

que fuese tenido en cuenta eran el acceso preferente a los músicos, la capacidad de estar en todos los lugares en los que pasaban las cosas (y poder contarlas) y una ingente colección de discos, producto en parte del esfuerzo personal y, a partir de la entrada en la profesión, de una relación profesional con las discográficas que se disputaban los escasos espacios informativos y opinativos sobre música.

Motti Regev explicó que si el rock se convirtió en su momento en un movimiento cultural de peso fue, en buena medida, gracias al trabajo de los periodistas musicales. Estos fueron los que crearon el vocabulario, los mecanismos de clasificación, las etiquetas y géneros; los que divulgaron los nombres de los grupos, explicaron sus sonidos, trazaron genealogías y delinearon influencias; los que explicaron por qué una blasfemia en el escenario por parte de Jim Morrison o una interpretación distorsionada del himno norteamericano desde la guitarra de Hendrix tenían un cierto sentido en su contexto cultural. Y, sumando todos estos rasgos, crearon el panteón de rockeros ilustres, el canon de discos que era necesario conocer (y adquirir), las prácticas que eran necesarias para ser reconocido y triunfar. Del mismo modo que los estados nación se apoyan, en buena medida, en las comunidades imaginadas que nacen con la

prensa escrita (tal y como ha explicado Benedict Anderson), la prensa musical creó a los hijos del rock and roll (como dijo Miguel Ríos).



Fernán del Val (centro) y Ruth Piquer (derecha), presidente y secretaria de IASPM España, junto al ponente Motti Regev

El periodismo musical se ha hecho precario como toda la profesión en España. Ahora existen cientos de blogs que compiten con las revistas. ¿Hacen estos blogs periodismo musical? ¿O son simplemente espacios para el alarde personal, para airear los muchos conocimientos, los contactos privilegiados, el acceso a zonas VIP? Una de las ventajas de ser periodista musical en la era analógica era el acceso a la música: los oyentes accedían al discurso de los periodistas, a sus razonamientos, clasificaciones y críticas, pero no tenían acceso a la música en sí misma. El disco estaba en poder del periodista y la rotundidad de su discurso era lo que nos empujaba a comprar un disco u otro. Como fans de la música la única forma de escuchar aquello que estaba por salir era la radio; pero era sobre todo la prensa escrita (y más tarde el audiovisual) donde se construían los discursos que legitimaban la

música popular. En nuestra era del acceso inmediato a la música, ese rol legitimador es más poderoso que antes: los oyentes ya conocen cómo suena, pero eso no significa que manejen las categorías necesarias para comprenderla y evaluarla ¿Es el trap la modernidad máxima o la enésima música de quinquis que seduce a los burgueses? ¿Es el indie mera distinción cultural en plena crisis de las clases medias? Dar respuesta estas cuestiones, construir el sentido social de lo que sucede musicalmente, sigue siendo la labor del periodista musical. Que cuenta, frente a la competencia del académico como intérprete, con la posibilidad de apelar a su subjetividad para sustentar sus datos.

Una necesaria revisión del sentido del rock pasa por ajustar cuentas con el escaso papel que se ha reconocido a las mujeres en este campo, como postularon Ruth Piquer, María Martín Consuegra y Patricia Godes en un diálogo intergeneracional. Si en el rock las chicas estaban encasilladas en el rol de *groupie*, ese mismo papel se les asignaba cuando accedían al *backstage* como periodistas. No estaban allí por la música, no accedían debido a su interés en el fenómeno cultural: iban a hacerse con los favores de machos dominantes. O eran objeto de deseo o eran condenadas a la irrelevancia. En otras jornadas recientes, Isabel Valdés contaba la anécdota de que un día llegó a hacer una entrevista y, tras presentarse, le preguntaron ¿Cuándo llega el periodista de *El País*? Las mujeres no cuentan, no pesan, no se ven. Como señaló Godes, se las tolera cuando son jóvenes y divertidas, la guinda del pastel, pero, como

en tantos ámbitos de la cultura, cuando maduran son arrinconadas.



De izquierda a derecha, Ruth Piquer, Patricia Godes y María Martín Consuegra.

Por eso es tan importante reivindicar el papel de mujeres como Mercedes Arencibia, directora en su momento de la edición española de *Liberación* y después de *Mundo Joven*. O de Berta Yebra, aguantando el paso con *Popular 1* desde los 80. O de la mordacidad de Julie Burchill en *New Musical Express* o Caroline Coon desde *International Times* y los arranques del punk. Con más mujeres en el periodismo musical se pondría coto a los juicios estereotipados y a los comentarios machistas que pueblan los medios. Siempre que se evite caer en otro estereotipo, avisaba Godes: no se trata de que haya mujeres en la prensa para que se escriba sobre mujeres. Se trata de que haya una visión de la realidad, en su diversidad y complejidad, desde una mirada femenina.

Fernando Navarro, periodista de *El País*, radiografió la situación del periodismo musical en los medios generalistas a preguntas de Héctor Fouce. Buena parte de la conversación giró en torno a la dificultad que tienen los medios para

publicar contenidos no ligados a la agenda de la industria musical. Las noticias se equiparan a las novedades: se informa del último disco, de la nueva gira. De ahí nacen las entrevistas y, si hay suerte, algún reportaje o informe que revisa la trayectoria de un músico o un grupo. Ligado a esta agenda, el interés del propio periodista choca con la creciente necesidad de los medios, en un entorno digital, de lograr tráfico, apelando al máximo posible de lectores. La conversación recuperó algunas ideas del libro *Música de mierda*, en el que Carl Wilson explora el mundo musical de Celine Dion como excusa para sumergirse en la complejidad del gusto y de la crítica. “La audiencia es mi respuesta a las críticas” aseguró la cantante canadiense. Muchos años antes, Elvis Presley anunciaba desde la portada de un disco que 50 millones de fans no pueden estar equivocadas. Y, sin embargo, la crítica musical se empecina en crear un espacio impermeable al gusto de la mayoría. El canon crítico remite a un gusto educado, sofisticado y capaz de ser argumentado. Pero quizás el poder de la música, como arte popular, está en otro lugar: no tanto en la calidad de la composición según parámetros musicales ni en su capacidad para articular identidades, sino en dar expresión a deseos, realidades y experiencias que los oyentes no logran verbalizar pero que reconocen como propios en las canciones. Wilson, como antes Simon Frith, suscribe esta idea. Tras una larga disquisición sobre el gusto como espacio de conflicto y distinción, quedó en el tintero la conclusión a la que el crítico americano llega tras su viaje por los territorios musicales de su aborrecida

Celine Dion: quizás el poder de la crítica, en un mundo en el que cada ciudadano tiene acceso a expresar su opinión musical, ya no reside ni en su acceso privilegiado ni en su gusto educado, sino en ofrecerse como espacio para comprender al otro, para explicar las motivaciones que hacen que a gente tan diferente de uno mismo le interesa una música. Dice Wilson que una crítica más pluralista debería poner menos énfasis en defender nuestras elecciones y más en comprender las razones del disfrute ajeno, con todo el desorden y el temblor que genera, para mostrar lo que esa música es para mí e invitarte a compararlo con lo que significa para ti. Esta es mi historia. ¿Cuál es la tuya?

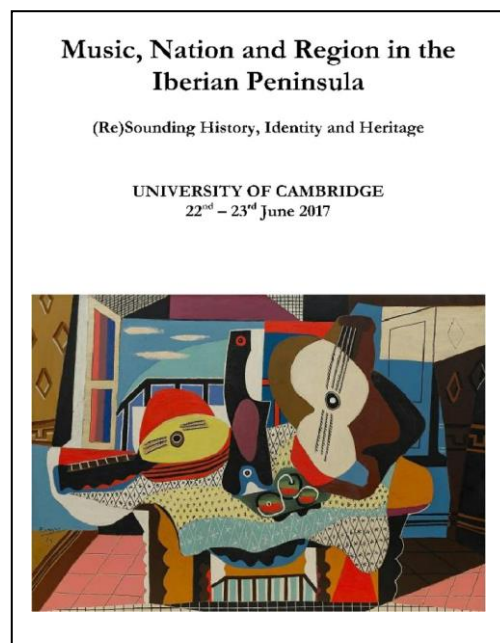
MUSIC, NATION AND REGION IN THE IBERIAN PENINSULA: (RE)SOUNDING HISTORY, IDENTITY AND HERITAGE. IBERIAN MUSIC STUDIES SYMPOSIUM

Universidad de Cambridge, Reino Unido, 22 y 23 de junio de 2017

Diego García Peinazo

Si para Homi K. Bhabha (2010: 11) “los orígenes de las naciones, como los de las narraciones, se pierden en los mitos del tiempo, y recién alcanzan su horizonte en el ‘ojo de la mente’”, el acto de contar, mediante una reseña, acerca de un congreso sobre música, identidades y construcción nacional, implica necesariamente algo de *nación* y *narración* de quien rememora, a través de estas líneas, lo que fue un extraordinario encuentro. Entre el 22 y el 23 de junio de 2017 tuvo lugar, en la Faculty of Music de la University of Cambridge, el Simposio *Music, Nation and Region in the Iberian Peninsula: (Re)Sounding History, Identity and Heritage*. En él se dieron cita un heterogéneo grupo de investigadores de distintas áreas de conocimiento procedentes de países europeos y de Estados Unidos, incluida la presencia de portugueses y españoles que desarrollan su actividad académica en la Península Ibérica o en Reino Unido. La voluntad de dicho encuentro fue abordar cómo músicas simbólicamente vinculadas a lo territorial, en diferentes contextos históricos, culturales y estilísticos, son parte importante tanto en la construcción de discursos nacionales y regionales como en la proyección y articulación de dinámicas patrimoniales. El comité científico contó

entre sus miembros con destacados expertos internacionales en este objeto de estudio, como Salwa el-Shawan Castelo-Branco (Universidade Nova Lisboa), Susana Moreno Fernández (Universidad de Valladolid), Cassandre Balosso-Bardin (University of Lincoln), Samuel Llano (University of Manchester) o Matthew Machin-Autenrieth (University of Cambridge). Éste último, a cargo de la coordinación general del evento en la icónica ciudad universitaria británica, ha publicado recientemente el trabajo *Flamenco, Regionalism and Musical Heritage in Southern Spain* (2017).



En el caso específicamente español y en lo que a la disciplina musicológica se refiere, cabe mencionar que la producción académica de los últimos años ha atendido a temáticas referidas a música, identidad, nacionalismos y construcción de la idea de España a lo largo de los siglos XIX y XX desde metodologías de la historia cultural, la politología, la semiótica, los *Popular Music Studies* o los *Cultural Studies*, entre otros. Valga citar, aun a riesgo de realizar un reduccionista y sumarísimo estado de la cuestión –habría que tener en cuenta un sinfín de consideraciones para no caer en dicho reduccionismo, desde temporales a aspectos de prácticas y géneros musicales locales en contextos territoriales específicos sujetos a lo “glocal”–, algunas publicaciones colectivas, como *Creación musical, cultura popular y construcción musical en la España contemporánea* (Alonso et al, 2010), *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)* (ed. Ramos López, 2012), *Made in Spain: Studies in Popular Music* (eds. Martínez y Fouce, 2013) o trabajos monográficos sobre la construcción de la idea de la música española en Francia durante el primer tercio del siglo XX, como *Whose Spain? Negotiating “Spanish Music” in Paris, 1908-1929* (Llano, 2013). Música y nación –ya se vincule al flamenco, a las músicas académicas, populares urbanas o las músicas tradicionales/locales de distintas comunidades autónomas objeto de una instrumentalización política durante determinados periodos de la historia contemporánea del país– ha sido y es, en efecto, un tema de abundantes debates en la musicología española, si se prefiere, tema “fetiché”. La complejidad es aún

mayor cuando acometemos, tal y como indica el título del simposio, “Nation and region”, siendo este último término, “región”, pertinente en lengua inglesa pero problemático en el contexto español, por sus implicaciones históricas y sociopolíticas. Esta situación, por un lado, se relaciona con la naturaleza poliédrica de los nacionalismos subestatales en España; a su vez, atestigua la diversidad y amplitud del objeto de estudio y, por tanto, el reto de acotarlo en el marco de un congreso internacional, cometido que fue, sin embargo, resuelto muy satisfactoriamente.

Los ejes temáticos que estructuraron el congreso se centraron tanto en aspectos consolidados en el objeto de estudio como a metodologías emergentes: música, territorio, políticas culturales y patrimonio, especialmente en repertorios relacionados con el flamenco y el fado –entendiendo también éstos, más allá de las músicas tradicionales y en el marco de la hibridación, como prácticas vinculadas a la *World Music*, tal y como apuntó Susana Moreno en su comunicación sobre Dulce Pontes–, pero también otras músicas y prácticas musicales locales que devienen músicas “glocales” en Portugal y España o proyectos de investigación como HERITAMUS; músicas populares urbanas, discursos nacionales y transnacionales en negociación con nacionalismos subestatales; territorialidad y fronteras “líquidas” a través de los intercambios musicales; poder y nacionalismos musicales en España y Portugal durante la primera mitad del siglo XX, desde la propaganda de Estado hasta la auralidad o la acción de las tecnologías de grabación en dichos

discursos, siendo analizadas desde el campo emergente de los Sound Studies; o el flamenco desde la hibridación y los discursos de autenticidad. Todo ello, enmarcado por dos *keynotes* magistralmente desarrolladas por Salwa el-Shawan Castelo-Branco, reputada etnomusicóloga del INET-Universidade Nova Lisboa y Francisco Cruces Villalobos, catedrático de antropología de la UNED, que versaron sobre territorialidad, patrimonialización y construcción sonora del Alentejo (Portugal) y sobre las nociones de intimidad, participación e intercambios expresivos a través de la interpretación musical colectiva, respectivamente.

Tras la clausura del congreso, el pianista Daniel Jordan (University of Cambridge) interpretó “Almería” de la Suite Iberia (1909) de I. Albéniz, así como el *Hommage à Debussy* (1920) y la *Fantasia Baetica* (1919) de Manuel de Falla, demostrando la apuesta de esta universidad británica por la integración de estudios de interpretación musical y musicológicos en un mismo espacio universitario. Del encuentro cabe resaltar la actitud reflexiva y dialógica de los y las investigadoras que se dieron cita para abordar la “cuestión nacional” (o, si se prefiere, plurinacional, de las nacionalidades o de los nacionalismos sub-estatales) en las músicas simbólicamente narradas como portuguesas y españolas. Los debates e intercambios, tanto en los turnos de preguntas como en las pausas para el café, propiciaron un enriquecedor y renovado estado de la cuestión, que a menudo deviene, para el caso que nos ocupa, casi una cuestión de estado(s).

Referencias bibliográficas

- Alonso, Celsa et al. 2010. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: ICCMU.
- Bhabha, Homi K. (comp.). 2010. *Nación y narración: entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Llano, Samuel. 2013. *Whose Spain? Negotiating “Spanish Music” in Paris, 1908-1929*. Oxford: Oxford University Press.
- Machin-autenrieth, Matthew. 2017. *Flamenco, Regionalism and Musical Heritage in Southern Spain*. Farnham: Routledge.
- Martínez, Silvia y Fouce, Héctor (eds.). 2013. *Made in Spain: Studies in Popular Music*. New York: Routledge.
- Ramos López, Pilar (ed.). 2012. *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. La Rioja: Universidad de La Rioja.

Tesis doctoral:

"Discursos, identidades y transgresión en la música popular española (1980-2010): el caso del glam rock y sus variantes"

Autora: Sara Arenillas Meléndez. Universidad de Oviedo

Diego Motta Álvarez

El pasado 11 de septiembre tuvo lugar en la Universidad de Oviedo la defensa de la tesis doctoral de Sara Arenillas Meléndez, dirigida por la Dra. Celsa Alonso. El principal objetivo de este estudio es analizar el fenómeno del glam rock y sus variantes en España.

Para realizar este análisis, la autora tomó como referencia los trabajos de Philip Auslander y Van M. Cagle. El primero aborda el glam desde los estudios sobre performance, mientras que el segundo se centra en la condición del glam como subcultura y la relación entre éste y el pop art de Andy Warhol. Otros trabajos, como el de Theo Cateforis sobre la *new wave*, Matthew Bannister sobre la música y el fenómeno indie o el de Lawrence Grossberg sobre la inautenticidad de la posmodernidad, sirvieron a la autora para analizar los procesos de hibridación que el glam experimenta en España. Para el estudio de la articulación de las identidades de género se utilizaron, entre otros, los trabajos de Judith Butler, Victor Seidler y R. W. Connell.

Se trata de un trabajo con una estructura tripartita. La primera sección busca la definición del glam como género musical, y para ello su autora reflexiona sobre los

aspectos generales del glam internacional, especialmente el anglosajón. Una vez hecho esto, nos encontramos con una cronología en la que se muestra cómo el fenómeno glam se adaptó a España, así como la biografía de los distintos grupos que serán objeto de análisis en la tercera y última parte del trabajo.

En esta tercera parte, Arenillas explica que el glam rock tuvo una aparición minoritaria en la década de los setenta en España dentro de la escena rock nacional gracias a grupos como Burning o Brakaman. En la siguiente década aparecerán discursos ligados a una mayor transgresión en términos de género. Así, nos encontramos con figuras como Tino Casal, La Orquesta Mondragón, Almodóvar & McNamara o Paco Clavel. Dentro de la escena heavy, grupos como Bella Bestia y Sangre Azul también se vincularon al género. A partir de los noventa encontramos referencias como Los Bichos, Babylon Chat y Circodelia, adaptando el glam estos dos últimos dentro de la vuelta al rock clásico que tuvo lugar en torno al año 2000. Por último, la autora analiza grupos como Glamour to Kill o Nancys Rubias, quienes recogen el legado de los ochenta, hibridando el rocanrol *revival* del glam con

la electrónica, el sintetizador, el pop y el punk.

En las conclusiones del trabajo Arenillas reconoce dos rasgos que definen al glam: el énfasis en la parte performativa de la música (la teatralidad) y el juego con las identidades de género a través de la utilización de elementos (visuales y musicales) atribuidos al sexo opuesto. Además, afirma que lo que sucedió en España fue una adecuación de las estrategias básicas del glam (uso de elementos femeninos, énfasis en la performance y el espectáculo teatral, la sensibilidad camp, el dandismo, el *queer*, etc.) al contexto particular nacional, entendiendo el glam como parte del canon del rock y el pop anglosajón e hibridándolo con las tendencias propias de cada momento.

El tribunal, compuesto por Santiago Fouz-Hernández (Durham University), Eduardo Viñuela (Universidad de Oviedo) y Silvia Martínez (Universidad Autónoma de Barcelona), alabó la rigurosidad, la capacidad de síntesis mostrada y la innovación y originalidad del tema de estudio, otorgándole así el título de doctora con la máxima calificación.



De izquierda a derecha, la directora Dra. Celsa Alonso, el Dr. Santiago Fouz-Hernández, la nueva doctora, la Dra. Silvia Martínez y el Dr. Eduardo Viñuela.

Tesis doctoral:

"Música callejera en Madrid: entre el arte y el ruido"

Autor: Flavio Sousa. Universidad Autónoma de Madrid

Héctor Fouce

La música en la calle ha sido objeto de controversia en muchas ciudades del mundo. Por una parte, los músicos aportan color al paisaje urbano y facilitan la única experiencia musical de muchos ciudadanos. Pero los vecinos se quejan del ruido y de las aglomeraciones; más recientemente, muchas voces reclaman que la música callejera es un ingrediente más de los procesos de gentrificación de los centros de las ciudades globales. Pero esas mismas sensibilidades políticas apelan a la libertad de expresión para defender la decisión de cualquier músico para hacer de la calle un escenario.

Buena parte de estos conflictos, localizados en la ciudad de Madrid, son abordados en la tesis doctoral de Flavio Sousa, presentada en septiembre de 2017 en el Departamento de Antropología Social de la Universidad Autónoma de Madrid y dirigida por Paloma Gómez Crespo. El tribunal estuvo compuesto por Juan Ignacio Robes (UAM), Sara Sama (UNED) y Héctor Fouce (UCM) y otorgó a la tesis el sobresaliente cum laude al alcanzar la unanimidad.

Flavio Sousa ha hecho un seguimiento etnográfico de los músicos de calle en Madrid en busca del significado de esta práctica cultural. Lo interesante del trabajo es que se realizó mientras tenía lugar la

negociación entre ayuntamiento, vecinos y músicos para lograr un estatuto legal que supere la actual situación. El anterior equipo municipal había obligado a los músicos a pasar un examen para lograr la autorización y había limitado severamente las posibilidades, al prohibir la amplificación y la percusión. El nuevo equipo municipal pretende cambiar la situación, pero lo hace en un distrito centro habitado por vecinos que sienten que la presión turística está convirtiendo sus calles en una permanente atracción y no en un lugar para vivir.

El mérito del trabajo de Flavio Sousa es que aborda la situación evitando maniqueísmos, trazando el mapa de la complejidad del asunto. En primer lugar, aborda lo que significa la música en la calle para los mismos artistas, cómo estos la conciben como una experiencia musical con identidad propia y no como una mera situación transitoria mientras se buscan mejores condiciones (acústicas y laborales). Y se detiene a delinear el problema del espacio público cuando este es cruzado por el sonido: si bien una calle es un lugar común, la música que se hace en ella invade los espacios privados de las casas y genera tensiones. No es lo mismo ser un paseante que puede detenerse o evadirse de una música que ser el vecino

encadenado a las melodías que suben de la calle hasta su cuarto de estar.

La tesis doctoral, que hace uso del sonido y de las fotografías como herramientas complementarias del análisis, debería ser un instrumento para llegar a un entendimiento entre las partes en conflicto. Ejemplifica la capacidad de ciertos trabajos académicos para modelar nuestro espacio común. Si en una democracia las decisiones deben tomarse tras la discusión de puntos de vista convenientemente informados, cabe esperar que esta tesis sea una herramienta que permita que la música callejera en Madrid alcance un estatus legal que ponga en paridad su importancia como fenómeno cultural y su capacidad para construir ciudad, atendiendo a las diferentes necesidades e intereses de vecinos, visitantes y músicos.

Reseña:

Christopher Doll. 2017. *Hearing Harmony: Toward a Tonal Theory for the Rock Era*. University of Michigan Press. 330 pp. ISBN: 978-0-472-07352-8.

Sergio Lasuén

En *Hearing Harmony: Toward a Tonal Theory for the Rock Era*, Christopher Doll presenta una propuesta de análisis armónico específico para músicas populares urbanas¹. No siente la necesidad de tomar como punto de partida los conceptos sobre los que se asienta el análisis armónico tradicional; incluso cuando utiliza algún término normalizado, examina su idoneidad en el contexto en el que trabaja hasta el punto de reformular o matizar su significado. Su enfoque, por tanto, se adscribe a una visión diacrónica del estudio de la armonía tonal, creando una terminología específica para el estudio de la armonía en el rock.

No es un libro divulgativo: la complejidad y alcance del objetivo prefijado requiere conocimientos previos por parte del lector. No obstante —y esta es quizás una de las mayores virtudes de este libro—, no olvida en ningún momento la experiencia sonora, la música real. Este interés por la escucha se plasma, por un lado, en la gran cantidad de temas musicales en los que fundamenta cada una de sus propuestas. Por otro lado,

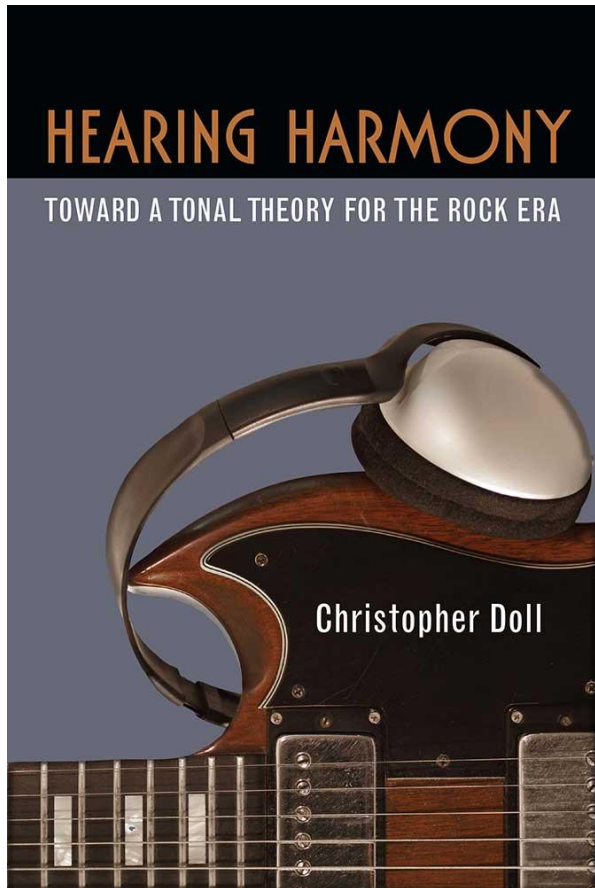
¹ Doll entiende el término «Rock Era» en un sentido amplio, identificándolo con las músicas populares urbanas en Estados Unidos y Reino Unido desde los años cincuenta hasta nuestros días, sin ningún prejuicio estético dentro de este periodo.

el autor consigue que incluso de sus planteamientos más complejos se derive una utilidad práctica, alguna idea que permita enriquecer nuestra escucha.

En los dos primeros capítulos Doll cuestiona conceptos teóricos básicos, profundizando en aspectos como la función armónica —potenciando su capacidad predictiva hasta el punto de diferenciar el cuarto grado, por ejemplo, entre predominante y subdominante dependiendo de su resolución en una dominante o en la tónica, respectivamente—, el concepto de centro tonal —en detrimento de la tonalidad— o la ampliación de lo que la teoría tradicional relaciona con los dominantes secundarios mediante la utilización de prefijos —*hyper* e *hypo*— que le permiten predicciones de segundo orden. Mención aparte merece lo que el autor califica como *rogue dominants*², dominantes sin sensible muy habituales en el rock en estructuras como $\flat VI \ \flat VII \ I$. Considerar ese $\flat VII$ como un acorde de intercambio modal del área de ‘subdominante menor’ no tendría mucho sentido en este contexto. Así, su

² Otros autores utilizan términos equivalentes a *rogue dominant*. Entre ellos se podrían citar *modal dominant* y *rock dominant* (O'Donnell 2005), aunque este último se usa también con otras acepciones.

consideración como *rogue dominant* surge como una alternativa coherente con el papel que Doll otorga a las funciones armónicas.



En el tercer capítulo se muestran las peculiaridades de numerosos patrones, estructuras o progresiones armónicas mediante la utilización de una cantidad ingente de ejemplos de diferentes épocas y estilos.

El capítulo siguiente supone uno de los mayores avances respecto al discurso que el propio autor mantenía en su tesis doctoral (Doll 2007), al prestar una atención especial y sistematizar la armonía de temas donde las fundamentales de sus acordes se basan en la escala pentatónica menor. Asimismo, profundiza en lo que él llama *meta-schemas*, líneas melódicas

reconocibles, generalmente cromáticas, que conforman un patrón determinado con implicaciones armónicas, a pesar de que las fundamentales de los acordes finalmente utilizados para armonizarlas difieran de una canción a otra. Es un concepto aparentemente complejo que en el libro queda bastante claro gracias a un esfuerzo de sistematización mediante la utilización de un gran número de ejemplos.

Los dos últimos capítulos son quizás los más personales. Las temáticas que abordan ya constituyeron una parte fundamental de la tesis doctoral de Doll, pero el paso de los años le ha permitido ampliar su visión e implementar un discurso mucho más accesible para el lector, sin perder un ápice de rigor (más bien al contrario). Una explicación pormenorizada excedería las pretensiones de esta reseña, pero quizás sea obligado al menos mencionar, por su candente actualidad, el concepto de *ambiguity*. La repercusión que presumiblemente va a tener *Hearing Harmony* se pudo ya vislumbrar en el último congreso de la Society of Music Theory, que tuvo lugar el pasado mes de noviembre en Arlington. En una sesión titulada *Tonality in Rock*, coordinada por Nicole Biamonte (McGill University) en la mañana del 3 de noviembre, tres de las cuatro ponencias versaban precisamente sobre la ambigüedad tonal³. En una de ellas, titulada *Double-Tonic Complexes in Rock*

³ Además de la citada en esta reseña, las otras dos ponencias sobre cuestiones relacionadas con la ambigüedad tonal fueron *Multi-Centric Complexes in Rock* y *Multimodality and Tonal Ambiguity in Rock's Aeolian Progression*, pronunciadas respectivamente por Mathew E. Ferrandino (University of Kansas) y Mark Richards (Florida State University).

Music, las dos primeras citas que aparecen en el documento gráfico utilizado por el profesor de la Universidad de Oregón Drew Nobile pertenecen precisamente al sexto capítulo del libro que estamos reseñando⁴.

En otro orden de cosas, sería interesante destacar que el proceso de revisión de este libro ha sido más largo de lo habitual (el primer manuscrito data de 2013). Esto ha permitido que un gran número de especialistas en análisis en músicas urbanas haya trasladado sus sugerencias al autor. Aunque no hay cambios sustanciales en la versión definitiva, sí que se pueden anotar algunos detalles concretos que de alguna manera pulen definitivamente un libro al que acompaña, además, una cuidada encuadernación⁵.

Hearing Harmony supone la culminación de un recorrido personal de Christopher Doll que comenzó incluso antes del inicio de su formación musical cuando, a los trece años —tal y como cuenta el propio autor al comienzo de la introducción—, despertó su curiosidad una respuesta de John Lennon en la que hacía referencia a los acordes de "In My Life". Desde entonces, este proceso se ha ido plasmando en numerosos artículos, así como en su tesis doctoral.

La sección de agradecimientos del libro se abre con una cita textual de John Lennon,

según la cual «sometimes the chords got to be an obsession...». *Hearing Harmony* demuestra que esta obsesión por los acordes no es exclusiva de Lennon, ya que parece evidente que al menos su autor la comparte. No se sabe hasta qué punto puede ser algo contagioso.

Referencias bibliográficas

Doll, Christopher. 2007. *Listening to Rock Harmony*. (Tesis doctoral). New York: Columbia University.

Nobile, Drew. 2017. "Double-Tonic Complexes in Rock Music" (SMT 2017 Presentation). [academia.edu](https://www.academia.edu/12545160/Double-Tonic_Complexes_in_Rock_Music). https://www.academia.edu/12545160/Double-Tonic_Complexes_in_Rock_Music [Consulta: 17 de noviembre de 2017).

O'Donnell, Shaugn. 2005. "On the Path: Tracing Tonal Coherence in Dark Side of the Moon". En *Speak to Me: The Legacy of Pink Floyd's Dark Side of the Moon*, ed. Russell Reising, 87-103. Burlington, VT and Aldershot, UK: Ashgate.

⁴ Dicho documento se puede consultar en el perfil personal del profesor Nobile en [academia.edu](https://www.academia.edu/12545160/Double-Tonic_Complexes_in_Rock_Music): https://www.academia.edu/12545160/Double-Tonic_Complexes_in_Rock_Music (Nobile 2017).

⁵ Para esta reseña se ha utilizado la versión con tapa dura. Existe otra con tapa blanda, disponible por algo menos de la mitad de precio, así como una versión para Kindle.

Entrevista con Luis Torrejón, técnico de grabación:

“El ingeniero de grabación es el hombre que inicia y termina una grabación”



Sergio Araya Alfaro

Hablar de Luis Alberto Torrejón Torrejón (Santiago, Chile, 1936) en el ambiente de la industria discográfica nacional es hablar literalmente de “palabras mayores”, pues su nombre no sólo remite a alguien vigente en la industria desde el año 1959 –lo que evidencia una experiencia transversal en sistemas de registro musical por seis décadas–, sino también por ser dueño de un impresionante y llamativo récord: ostentar más de 110.000 registros fonográficos certificados¹.

En efecto, cada vez que entrevisté a un músico o técnico de grabación cuya época activa se sitúe en las décadas 60 o 70,

¹ En palabras del propio entrevistado, la revista *Studio Sound* le hizo llegar dicha información vía fax en fecha no precisada en esta conversación.

irremediamente, surgió como referente obligado la figura de don Luis –como uno suele llamar en un acto de máxima deferencia y respeto a quien no siendo el que iniciara la historia de las grabaciones de música en Chile– lograra, sin proponérselo, instalarse como el verdadero pionero de una actividad que atraviesa la industria cultural como es la música grabada.

Sin embargo, más allá de circunstancias anecdóticas y apreciaciones personales, lo realmente importante a nuestro modo de ver –y eso queda reflejado en las respuestas que bien pueden considerarse una declaración de principios– es el hecho que Luis Torrejón inconscientemente asigna al oficio de registrar música un

carácter epistemológico en tanto fuente de conocimiento válida para estructurar el relato historiográfico de un período determinado.

Con esos antecedentes, una calurosa tarde de enero nos dirigimos a Torrejón Estudios², el estudio de grabación que conserva desde hace más de veinte años en la calle Santa Victoria, pleno centro de Santiago, y en un alto a la revisión de un registro reciente, nos dimos a la tarea de conocer en primera persona su dilatada trayectoria.



Don Luis, por favor cuéntenos quién es usted y cómo llega a ser considerado por muchos el principal actor en la industria discográfica chilena

No sé si principal, pero...a ver. Mi nombre es Luis Torrejón, Luis Alberto Torrejón. No sé qué otra cosa más decir, los grados universitarios, mis estudios...

Por ejemplo ¿Qué estudios tiene, cuál es su formación?

² Anteriormente denominado Sonotec, cuando era propiedad de Antonio Zabaleta, cantante melódico integrante en la década del 60 del dúo Los Red Junior y de posterior carrera solista en los años 70.

Ya, correcto. Estudié en el Colegio Sagrados Corazones de Valparaíso la primaria, y la secundaria en el Liceo Eduardo de la Barra. Los estudios universitarios los hice en la Universidad Federico Santa María.

¿Qué estudios realizó en la universidad?

En el fondo soy un egresado de ingeniería electrónica. Aparte de unos meses, no, dos años que hice especialidad en la Universidad Católica y, a su vez, unos cursos que hice en la Escuela de Electrónica en la Armada de Chile cuando estuve en la Armada, porque también estuve en la Armada. Mira, todo porteño se precia de tener algunas cosas típicas: haber estudiado en el Liceo Eduardo de La Barra, haber pertenecido a la Universidad de Playa Ancha o la Universidad Federico Santa María, haber estado en la Armada y haber jugado por el Wanderers³.

Precisamente iba a señalar a Wanderers.

En [las divisiones] juvenil e infantil jugué por el Wanderers, en la época que estaba un entrenador de apellido Pérez. El entrenador nuestro era un cuartelero de la sexta compañía de bomberos. Después, ya me gradué en la parte electrónica y me dediqué a eso. Me retiré del fútbol después que estaba en la actividad. Y el año 1959, cuando yo estaba en la Armada de Chile, gané un concurso e ingresé a ella, donde estuve trabajando casi 4 años en el sub-departamento de electrónica. Hasta ahí llegó un personaje que era una especie de

³ El Club de Deportes Santiago Wanderers es un equipo de fútbol profesional representativo de la ciudad de Valparaíso y que milita actualmente en la Primera División A del fútbol chileno.

promotor de las compañías, hablemos de electrónica y RCA Víctor, que estaba en Santiago, en la calle Vicuña Mackenna⁴, todavía me acuerdo. Carlos Paniagua se llamaba este hombre, y él fue al sub-departamento de electrónica, llevando varios personajes. Entre ellos me contactó a mí y me preguntó si yo quería venirme a la RCA Víctor a trabajar. Y, bueno, el sueño de uno es tener mejores aspiraciones ¿no? En la Armada se ganaba un sueldo bajísimo. Cincuenta y nueve escudos era mi sueldo; bajísimo comparado con el resto. De ahí el año 1959 me vine a la RCA Víctor a presentarme para dar una especie de certamen, esos típicos exámenes que hacen de respuestas positivas y negativas y obviamente que yo había recién salido de la Escuela Electrónica de la Armada, estaba más o menos bien preparado en todo sentido, no digo que sea un mago ni nada, pero había dominado todo el tema de la electrónica. Me fue bien, quedaron impresionados y me llevaron al laboratorio para que yo me viniera al Laboratorio de la RCA Víctor, a la parte electrónica, con Carlos Hamanns, que era el ingeniero en jefe de la RCA. Ya era presidente de la compañía RCA Víctor un señor que se llamaba Julio Ríos. De ahí yo regreso a la Armada y pido permiso. Porque lo que hacen en la Armada es que tú no puedes salir, pedir permiso para ir por 3, 4 días. No, tienes que pedir permiso sin goce de sueldo antes de salir. Lo que hice, pedí 2 meses y me vine a trabajar y lo renové

⁴ La avenida Vicuña Mackenna es una de las principales arterias de la capital, tiene carácter residencial e industrial y recorre varias comunas de norte a sur. En el denominado paradero 1, en el número 3333, se ubicaban las instalaciones de la discográfica RCA Víctor.

nuevamente por 2 meses y a la tercera vez mi licencia definitiva por pérdida del valor militar (rfe).



Fachada actual de Matías Cousiño 150, donde se ubicaban los estudios de RCA Víctor. En el sexto piso del mismo edificio, se encontraban los estudios de Radio Minería, lo que potenciaba el vínculo natural que existía entre la industria del disco y la radio como principal canal de difusión en los años 60 y hasta mediados de la década del 70 (Fotografías del autor).

¿Así de convencido estaba?

Cuando llegué a la RCA Víctor me llevaron con el jefe de personal, él era muy amigo o compadre, como se dice, con el gerente de discos y a él le impresionaba el certamen que yo había dado siendo que era simple. Me llevó a hablar con él y ahí yo empecé en discos sin tener idea, si yo era electrónico. Me lleva a la fábrica de discos y ahí veo prensas hidráulicas, vi cómo estaban haciendo los discos, me llevan a conocer un poco y fui al segundo piso donde tenía su gerencia el señor Héctor Urbina y me dijeron: "usted se va a trabajar con nosotros". Ahí ya no supe más, yo pensé que iba al laboratorio, pero no fue así. Quedé en la fábrica de discos. Y al mes y medio yo, como era electrónico, me iba

hacer cargo de la mantención de todos los equipos, y al mes y medio viajé al estudio de grabación que tenía la RCA en la calle Matías Cousiño 150 y fuimos al sexto piso. Le hacía mantención a los equipos. Estuve en mantención uno 15 a 20 días. De improviso, el técnico de grabación que se llamaba Atilio Rizzo –un italiano que no era técnico de grabación en realidad– no vino a la grabación de un coro. Y ahí el gerente me pregunta si me atrevo a grabar. En ese momento hice mi primera grabación.

¿Esa fue su primera grabación, el coro?

No, no recuerdo con quién la hice porque después ya no paré nunca más. Grabé. Y bueno, terminé ese día como a las cuatro de la madrugada de grabar todo. Y de ahí para adelante no paré. Ahora, yo tengo una actitud que posiblemente a la gente le gustó: yo no soy impositivo ni nada, sino que soy de la idea que el músico debe ser un amigo nuestro. Ahí me hice autodidacta y empecé a estudiar sonido. Estamos hablando del año 1959, en el mes de julio probablemente.

Imagino, entonces, que había mucho ensayo y error en ese minuto, aunque cuando conversamos con don Fernando Mateo⁵ él señaló que mucho espacio para ensayo y error no había. En ese sentido ¿cómo se enfrenta usted a esto tan nuevo pero donde, dadas las circunstancias, tenía que sacar un producto terminado como es una grabación, un disco?

⁵ Técnico electrónico iniciado a los 12 años como radio-controlador en una radioemisora de la ciudad de Curicó. Presente en la industria discográfica nacional desde comienzos de la década del 70 hasta el año 1985, es el continuador del trabajo iniciado en 1959 por Luis Torrejón.

Correcto. Teníamos en la RCA Victor cuatro micrófonos...

¡Sólo cuatro micrófonos!

Eran cinco en realidad, pero realmente había uno que no valía la pena, dinámico, que se usaba para el bajo. Dos micrófonos Neumann M49, un 77DX que era RCA y un 44DX, de los que se usaban en las radios. Esos micrófonos teníamos, y con esos cuatro micrófonos grabé durante diez años. Todo lo que se grabó, toda la Nueva Ola⁶ se hizo con esos cuatro micrófonos, considerando que grabé con conjuntos, con orquestas de quince músicos y con la Orquesta Sinfónica, con coros, cuarenta músicos.

¿De cuántas pistas estamos hablando don Luis?

No, una pista no más.

¡Una pista!

Monoaural, era todo monoaural. Lo que sí había que hacer era grabar y no equivocarse. Ni uno equivocarse, ni los músicos. Ahora, ahí venía el detalle de quién graba en Chile. Bueno, se habla mucho del director de orquesta, el director artístico, de producción, qué sé yo. En este caso, en Chile, lo único que se encontraba en el estudio, y siempre fue así, era yo y el técnico, y los músicos. El que decidía al final

⁶ Movimiento musical surgido en Chile hacia fines de la década del '50 con marcado carácter imitativo del *twist* y el *rocanrol*. Tremendamente mediático, tuvo un fuerte impacto en la juventud, siendo apoyado por los sellos discográficos con la publicación de *singles* promocionales cada semana, factor indicativo tanto de su difusión como del comportamiento de la industria discográfica.

era yo. Si usted escucha todo lo que está grabado... En Inglaterra confirmaron hace más de 10 años que yo había grabado en treinta años más o menos 11.646 *long plays*; estamos hablando de más de cien mil títulos. No tenía ni idea que había grabado tanto. Ahora, recién, hace menos de tres años me empecé a dar cuenta de lo que hice, porque los músicos, ellos me lo dicen. Hace poquito que me hizo un reconocimiento la SCD⁷, el lunes pasado, el lunes 11, por lo que yo aporté a la música. Creo que sí, puede ser que haya aportado, pero yo no me considero... yo soy de muy bajo perfil, no me hago problema.

Pero es indudable que usted tiene una importancia tremenda en la industria discográfica chilena. Puede resultar un poco azaroso como usted lo cuenta, de una manera muy casual, pero también existe una forma de trabajo que no es menor. Haber grabado con una cantidad impresionante de músicos y una diversidad de música, y haber mostrado una tremenda capacidad de adaptación, a mí me parece que no es un tema menor.

No, claro. En el momento no había una carrera universitaria en tecnología del sonido como lo hubo después. Yo revisé el año 1965 el primer prospecto de estudio de la Universidad Austral de Valdivia, lo revisé porque cuando me lo mandaron a mí yo era supuestamente un personaje. Lo revisé y di unos consejos, unas sugerencias para

⁷ La Sociedad Chilena del Derecho de Autor, es una Corporación de Derecho Privado sin fines de lucro que administra los derechos autorales de músicos e intérpretes. Fue fundada en 1987 por los propios artistas en reemplazo del antiguo Departamento del Pequeño Derecho de Autor administrado en ese momento por la Universidad de Chile.

que le enseñaran a la gente no tanta acústica. Bueno, depende del área de la parte de sonido que quisieran enseñar. Lo que es grabación en el concepto básico, clásico, eso es ingeniería musical, no es otra cosa. A ver, qué pasa... la crítica musical tiene que dominar todas las partes del sonido y obviamente lo acústico, que es un dominio mayor. En Dusseldorf, Alemania, son 9 años de estudio, o sea, 5 años para terminar la carrera y después 4 años más de postgrado para la parte de ingeniería musical. El ingeniero musical que sale de ahí yo lo puedo hacer, yo lo he hecho: ya sea diseñar instrumentos musicales, trompetas, trombones; hacerlos, diseñar, no grabar solamente. Finalmente, acá se ha confundido que el ingeniero en grabación o técnico en grabación es un perillero no más, que está en los controles.

¿Puede profundizar ese punto?

Acabo de leer una entrevista a Fernando Montes⁸ hablando de mí como “el mago de las perillas”. Bueno sí, yo muevo las perillas, son controles que uno hace. Pero hay que tener un conocimiento más allá, hay que saber música, pero la música de uno tiene que ser... a ver, a una tendencia más física. Hay algo que se llama física o la llaman música física, o la física de la música más que ser músico. Segundo, tener el talento... sí, pero tener sensibilidad como músico para poder grabar, porque si no, no tiene sentido.

⁸ Cantante perteneciente al movimiento de la Nueva Ola y que al momento de esta entrevista se encontraba grabando su última producción en Torrejón Estudios.



Santa Victoria N° 151, en la comuna de Santiago:
fachada de la casa donde funciona desde hace
veinticinco años Torrejón Estudio
(Fotografía del Autor).

Personalmente creo que existe un factor importante al momento de sentarse detrás de una mesa de grabación, que es el tema de la sensibilidad. ¿Usted toca algún instrumento? ¿Tiene alguna formación musical? ¿Cómo llega a ese punto?

Sí, claro, pero soy malo, toco piano normal, como cualquier persona.

Pero imagino que eso le permitió tener en cierta forma un criterio al momento de grabar. De partida, no todas las personas tocan “piano normal”, como usted señala.

Lo que pasa conmigo es que yo toco un instrumento, pero a su vez empecé a grabar y empecé, bueno, yo soy un tipo

muy... en la [Universidad Técnica Federico] Santa María enseñan eso, a ser un tipo disciplinado y a ser obcecado como se dice. Entonces yo tengo que estudiar estos sonidos y dominar el tema, y para eso, en muchos casos, por ejemplo, yo llegué de un viaje que hice a Alemania. Hice un postgrado en Alemania en ingeniería musical justamente. Allá se hace mucho más caso a los créditos, lo mismo que tú estás haciendo. A uno que graba ni siquiera lo consideran en las carátulas, es muy poco acá. Afuera no, se considera todo. Pero como RCA Víctor era una compañía internacional, tenía que reportar a la casa matriz en Estados Unidos todas las personas que intervinieron en la grabación, y obviamente iba yo. De ahí sacó lo que me explicaban ellos, la revista inglesa *Studio Sound*, la información para decir que yo grabé once mil y tantos *long plays*, yo no tenía idea. Pero ellos lo sacaron de ahí, porque en todas estoy yo. Ahora, en Europa se respeta mucho el crédito, quién hizo tal cosa, el músico, la carátula.

Bueno, eso está asociado directamente con el tema de los derechos de autor.

Correcto, bueno ahí hay un detalle que es medio filudo acá...

En Chile siempre ha sido complicado el derecho de autor.

Claro, en otros países, en todo el mundo se respeta. Acá no. Se considera... fíjate qué divertido, le dan derecho de autor a quien diseña la carátula del disco, le dan derecho de autor a todos los músicos que participan, que tocan un tema, ellos reciben el 3,5% de derecho de autor...

Por derechos conexos...

Claro, por derecho conexo. Toda la gente, el que diseña la carátula también, pero al técnico no. Inclusive me hicieron un reconocimiento en la SCD, que es la Sociedad de Derecho de Propiedad Intelectual, pero he recibido del presidente Álvaro Scaramelli una invitación y yo creo que no era necesario, pero él lo explica: “todos los años nosotros en la SCD hacemos una cena anual”. Y agrega: “siempre hacemos un homenaje a distintas personas que han participado, o han hecho posible o colaborado en la música nacional, por ende, queremos hacerle un reconocimiento”, y dice muy claro: “es en este contexto solamente”. O sea, yo no pertenezco a la gente, olvídate. Yo lo entendí así. Hubo un momento en que pensé no ir, por respeto a los músicos, los artistas. Yo siempre digo, el reconocimiento mío es más de la gente, soy amigo de todo el mundo. Grandes amigos como Valentín Trujillo⁹, con el que hemos trabajado, pero ellos son un reconocimiento más que nada, más que títulos, etc. Entonces, bueno, estoy en la Biblioteca Nacional, creo que en un archivo de la Universidad Católica, en la Universidad de Chile. Pero no es tanto los títulos, no, entonces es eso. Voy a hacer una aclaración, o una reflexión en realidad: ¿cuál es la función que tiene el ingeniero de grabación?

¿Cuál es la función según su experiencia?

El ingeniero de grabación es el hombre que inicia y termina una grabación. Vamos a

⁹ Pianista y compositor de dilatada trayectoria en el medio local.

grabar, correcto. Si lo vamos a grabar tenemos un compositor que escoge el tema. Músicos que van a tocar los instrumentos: trompetas, trombón, guitarra, etc. Y tenemos un arreglador y un director de orquesta. Todos ellos reciben derecho de autor, son todos reconocidos. Perfecto, para quién la vamos a grabar, para un cantante, el cantante también recibe los derechos, todo. Él es el popular ¿no? el conocido. Y el hombre que decide grabar también, todo está en ese contexto, pero no se considera que para grabar necesitan el estudio de grabación. Cuando vienen a grabar, estamos hablando de grabaciones como deben ser, no la grabación solamente de computación, en el sentido de un cuartito y uso de computador que simula en esas grabaciones de plástico, o sea, simulan trompetas, trombones, todo. Está muy bien, pero le quitan la mitad de los armónicos a la canción.

Ese aspecto me parece relevante ¿podemos ampliar la idea?

Todas las grabaciones digitales, y lo digo como electrónico, elimina la mitad de los armónicos de una edición musical, de una canción, lo que sea. Si tengo tres voces, tengo que pensar en una cuarta armónica. Si hay dos voces, una tercera armónica, eso. Y yo tengo que captarlo, tengo que captar eso, ésa es la verdad. Ahora, indica lo que tiene que hacer el ingeniero, tiene que saber y no leer. El otro día estábamos grabando con Fernando Montes y le dije a Fernando Otárola, su arreglador¹⁰: “Nunca,

¹⁰ Guitarrista y arreglador presente en la escena local desde la década del 60.

pero nunca, excepto una vez, grabé con la Orquesta Sinfónica en el estudio Splendid¹¹ el *Concierto de Aranjuez*". Eso fue para el Estudio Rojo de Estados Unidos, no para acá. Había 46 músicos, y esa vez les pedí no grabar porque estaba de vacaciones, pero me llamaron. Paré y les dije "no, en 10 días más". Primero me mandan las partituras, me mandan el padrón ¿no? el padrón de la grabación. Porque así estudio, sé en lo que me voy a meter, porque mi concepto es que quien graba tiene que entender qué es lo que está grabando, entender la letra y aún más meterse en el contexto del cantante y si no es el cantante, la orquesta.

En mi opinión existe un tema de sensibilidad expuesto ahí.

Exactamente. Mira, la esposa de Fernando Montes me vio grabar a mí, yo estaba masterizando qué sé yo, los planos; que sube, que baja, aproximo, y me dice "usted disfruta grabar". No me había dado cuenta que disfrutaba, porque yo me pongo muy nervioso, la presión me sube. Pero eso es lo que tiene que ser, tengo que saber música, pero más que saber leer y ser un erudito, un compositor... No, tengo que saber tocar un instrumento, de acuerdo, pero tener la tesitura completa del instrumento, eso es lo que tengo que conocer como ingeniero.

Perfecto, entiendo ese punto.

El que se sienta acá (señala su puesto) tiene que conocer la tesitura de todos los instrumentos. Recalcaba hace un rato que

¹¹ Antiguo estudio de grabación ubicado en el centro de la comuna de Santiago, en el subterráneo de Catedral 1029.

a Fernando Otárola, que hizo los arreglos para esta última canción de Fernando Montes, le dije "viejo, la próxima vez trae un padrón, pero no grabemos por secciones, para entender lo que vas a hacer". Tuve que meterme, porque uno tiene que prácticamente fabricar ideas, conceptos y sensaciones. Porque la música es eso.

Don Luis, a propósito de lo mismo, me llama muchísimo la atención el acercamiento y la perspectiva que usted tiene de algo muy técnico como una grabación. Sin duda su visión está atravesada por el tema de la sensibilidad, el criterio, el corazón. Y aquí está la pregunta de oro, ¿Cómo llega a grabar con una persona que es tanta pasión como Violeta Parra? ¿Cómo fue grabarla? ¿Cómo fue esa experiencia?

Todo lo que yo he grabado, siempre he hecho lo mismo. A ver...el otro día me llegó un mensaje de Gloria Simonetti, Ginette Acevedo, el Pollo Fuentes¹², todos me hablan como si yo fuera un artífice en el inicio de sus carreras. Creo que no, no he hecho nada, lo que sí hago es...para mí ellos son amigos. Se lo dije a Doménico Modugno¹³. Él venía con un grupo de periodistas: "ustedes quédense afuera por favor", y a Doménico le digo "tú acá no eres el artista famoso, acá eres uno más del equipo. Yo quiero que tú te metas en el tema y yo te voy a sacar partido. Nada más".

¹² Cantantes melódicos de gran popularidad en los años 60 y 70. José Alfredo "Pollo" Fuentes se mantiene activo con presentaciones en vivo.

¹³ Cantautor italiano nacido en 1928, de gran popularidad a nivel mundial y ganador del Festival de San Remo en 1958.

¿Y esa premisa funcionó con Violeta Parra?

Violeta era una mujer muy sencilla, una mujer de un carácter muy introvertido, que tenía muchas amarguras adentro, una cosa explosiva. Ahora, yo lo entiendo, porque es la típica persona creativa, es una tremenda pero tremenda compositora, una mujer que creaba. Muchas cosas se llevó con su partida... grabé muchas cosas con ella, pero nunca... (piensa unos segundos) ella entraba al estudio y me decía "Luchito, aquí vengo". Inclusive en el último long play hay cuatro temas que grabamos de los doce...

¿Se refiere a *Las últimas composiciones*?¹⁴

Claro, grabamos... grabó ella sola con su instrumento, porque los demás, todos se pelearon. Yo intentaba administrarlos a todos, pero no, era una tendencia enojarse. "Oye, tenemos que sacarle partido a esto, por favor", entonces había momentos de ese tipo. Los últimos los grabó ella sola porque los tipos no querían venir. Y vino sola, porque había que terminar el disco. Como "La jardinera", "Gracias a la vida" y otros, los hizo ella porque había que terminarlos. Nunca tuvo problemas de afinación, era muy segura. A lo más le pedía interpretación. Como es ella, cantaba con sobrecogimiento.

Claramente eso funcionó entonces.

¹⁴ "Las últimas composiciones" corresponde al último registro realizado por la artista nacional el año 1966 y publicado por el sello discográfico RCA Víctor. Contiene las canciones más reconocidas de la autora, entre ellas "Gracias a la vida", "Run run se fue pa'l norte" y "Volver a los 17".

El cantante es como un actor. El cantante es un actor completo. La diferencia es que tiene que escucharlo la gente y lo va a escuchar en un disco, no como un actor que lo ven en el escenario, tiene todo su cuerpo. No, acá es sólo la voz, sólo escucha su voz. Pero con la voz tengo que hacer reír o llorar a una persona, dependiendo del tema. Violeta era muy sensible y muy fácil de manejar, por lo menos conmigo. Nunca hubo ningún problema.

Probablemente está ese factor humano que usted involucraba en una grabación, más allá del aspecto técnico.

Sí, de la relación, claro. Era amigo de todo el mundo, para mí eran todos amigos. O sea, había una amistad por esa disposición, pero Violeta era de éstos, como lo fue Rolando Alarcón, Víctor Jara¹⁵ también. Dicen que eran muy complicados afuera. Que eran muy difíciles, decían los músicos. Conmigo no, éramos un equipo. Yo soy el menos importante, aquí la voz tuya, tu interpretación es lo que nos interesa. Lo mío no importa. Eso pasa con los músicos, con los artistas; que tengan sus momentos de explosión, de tristeza, pero yo me limito a colaborar. Yo siempre digo que soy un modesto colaborador.

Don Luis ¿Cómo vivió usted ese proceso que tuvo la industria del disco en Chile, que se vio bastante interrumpida por el golpe militar? Quiero ir un poco más allá, a la parte tecnológica. ¿Cómo fue pasar de un formato, de una manera de grabar a

¹⁵ Rolando Alarcón y Víctor Jara –junto a Violeta Parra– forman parte del movimiento nacido el año 1965 en "La peña de los Parra" conocido como Nueva Canción Chilena.

una instancia mucho más masiva y doméstica, como fue la aparición del casete? ¿Cómo ve usted eso en lo personal?

Todos los cambios tecnológicos son normales, tienen que venir. O sea, así como aparece el mundo digital, el mundo digital se debe exclusivamente –soy electrónico, así que entiendo– y entiendo el computador por dentro, un software, un sistema operacional, etc. En la Armada hacía la mantención de la Baquedano y el crucero O’Higgins¹⁶, radares, ecosondas, sonares, teletipos. Ahí usábamos procesamientos digitales de señales normales y los pulsos digitales son pulsos cuadrados y simplemente lo limitan a dos: 1 y 0. Ahora, variantes hay muchas para combinar, eso es todo. El gran problema de lo digital es que modifican –y aquí viene el detalle– y lo dije en Inglaterra, habían 8 o 7 ingenieros diferentes, gente de audio, con la MCI¹⁷. Ellos querían que compráramos una MCI. No, yo quiero una consola simétrica, electrónicamente simétrica, o sea que mi entrada sea balanceada y mi salida sea balanceada, aquí no vamos a grabar videos, vamos a grabar música. ¿Qué pasa? En el video perfectamente puedo “farrear”¹⁸ dos megas y no se nota tanto, o sea porque la vista, objetivamente tiene menos peso, menos, digamos remanencia visual que el oído, ése es el tema que uno tiene que dominar. Siempre la batalla mía hasta el día de hoy...

¹⁶ Naves de la Armada de Chile puestas en funcionamiento en 1944 y 1937 respectivamente.

¹⁷ Torrejón se refiere a la grabadora multipista análoga correspondiente a esa marca.

¹⁸ “Farrear” es un término que en Chile se utiliza coloquialmente como sinónimo de “malgastar”.

(piensa unos segundos) no ha habido músico, excepcionalmente un chico que aprendió mucho, que es muy buen músico, que es Toly Ramírez. Vicente Bianchi es otro caso excepcional. Generalmente el músico toca su instrumento, pero no se preocupa de la física del instrumento; cómo van las notas, las sensaciones, toca no más. Ése es el problema.



Multipista análoga MCI, modelo JH24 utilizada en las décadas del 60 y 70 por la dupla Luis Torrejón-Fernando Mateo (Fotografía del Autor).

Y ese sentido, hoy con toda la tecnología mediante ya sea de un punto de vista comparativo o si pudiera hacerlo realmente ¿Existe algo que usted hubiera hecho de una manera distinta o de una manera diferente? Estamos hablando de que antes lo recursos eran limitados... porque yo escucho la música de los años 70 o 60 y, de acuerdo a los recursos, a las disponibilidades técnicas de las que usted habla, yo encuentro que los discos suenan increíble.

Son un cuerpo armónico. Armónicamente están completos.

Sí, es una cosa redonda por decirlo de alguna forma, que suena muy bien y que uno lo puede escuchar en un muy buen equipo de sonido o en una radio cualquiera y no se aprecian grandes cambios. ¿Cómo se puede entender eso suponiendo que la tecnología nos lleva a un mejoramiento continuo?

No, claro, lógico.

Pero, hoy día, está eso que usted dice muy certeramente, que lo digital elimina armónicos, le quita un poco de sensibilidad, le quita un poco de humanidad a la música.

Técnicamente... a ver yo, como músico, como ingeniero musical, tengo que aprender a rescatar de la gente que toca instrumentos, que graba, el máximo de fidelidad posible. El único sistema hasta el momento que se ha mejorado mucho porque antes las mesas, las consolas eran a válvula, había hasta transistores e inclusive ni siquiera transistores. El ideal es que fuera válvulas ¿por qué? Porque las válvulas tienen mayor ventaja de dinámica, la música necesita dinámica, con respecto al transistor, al integrado, al chip. Entonces las consolas se compactan en este caso y el sonido análogo, hablemos así, es lo más asemejado al natural. Yo tengo que tomar algo que es natural y llevarlo hasta línea de medios o soportes naturales, y lo único natural que es más cercano es el sistema análogo. Se han mejorado los amplificadores, las consolas, las válvulas, que antes había que trabajar con fuentes

grandes, calurosas, de 300 volts, 400 volts. Hoy existen consolas de 120 volts, de 50, 60 volts. Hacen la misma función que el otro, pero no es análoga, entonces uno puede digitalmente controlar niveles pero no meterse en la música, la música es entrar sonidos, entrar simétricamente y salir simétricamente, eso es fundamental para que no pierda armónicos. El digital qué hace: es todo desbalanceado y la mitad del pulso, eso es todo. Por más que actives el ancho de banda no sirve, es lo mismo.

Don Luis, adivino un poco la respuesta, pero tengo que hacer la pregunta igual. ¿Hay algo que a esta altura de su carrera o trayectoria le gustaría o falte por hacer? ¿Quizás trabajar con algún grupo o músico determinado, algún tipo de música?

En una oportunidad quise grabar... hubiera sido lindo grabar con Pavarotti, pero falleció, entonces no pude haber grabado con él, a mí no me llaman muchas cosas así. Lo otro es Julio Iglesias, pero no pude grabar porque estaba en la Radio Bio Bio y la idea era que yo fuera a Los Ángeles a grabar, pero no, no fui. (Piensa) Pero no, alguien especial no tanto. Mira, toda persona, artista –cualquiera– entra en un estudio, le decía el otro día a Fernando Mateo, “mira Fernando ¿sabes qué pasa? Que el artista viene y esto es un mundo para él, cada disco es un mundo”. “Oye, esto va a sonar, me voy a hacer popular qué se yo, más a uno que es nuevo”. Entrar a un estudio de grabación a hacer un disco que va a ser tocado en la radio... Entonces eso no se puede hacer de otra forma; es como mi afán o exageración por la perfección, para al menos hacer las cosas bien. Yo no digo que hago maravillas, es

que queden bien hechas. Siempre le digo a los cantantes, a los músicos, “esto es un disco hijo, tú vas a pasar, vas a morirte y esto va a quedar. Y que no se diga que suena mal, que desafinó, que tiene un error”. No, entonces siempre buscamos el detalle.

Hizo grabación en vivo¹⁹ también, ¿no?

Muchas, todas las grabaciones que hice en el estudio de grabación desde el año... ¿tú dices en vivo con público?

Exacto.

No soy muy amigo de hacerlas, pero hice un Festival de la Guinda²⁰ que había en esos años, en Curicó, otro en Valdivia. En una oportunidad casi voy a Viña²¹, pero fui yo el que no quiso ir. Ese año fue el único año que el festival comenzó en enero, y yo pedí los equipos para tenerlos por lo menos 10 días antes. Unos cuatro días antes me avisaron que los tenían listos, pero no, dije yo no voy, porque yo pienso mucho en el riesgo que se corre. Fue muy comentado en las revistas eso... (ríe)

¿Y algún disco en vivo que haya grabado que le traiga buenos recuerdos, de los clásicos chilenos?

Uno que grabé con Arturo Gatica²², otros que no recuerdo muy bien. Grabé, hice como cuatro o cinco discos en vivo. Como te dije, yo era un tipo que estaba siempre en el estudio, de las nueve hasta las cinco de la mañana.

¿Le llamaba la atención algo de la música nueva que está sonando hoy de los músicos chilenos?

Sí, algunas cosas son interesantes, pero lo que veo es una tendencia. Siempre critico un poco eso. Antiguamente nosotros tocamos un tema de la década del 60 comparado con un tema de la década de ahora, hay una tremenda diferencia en cuanto a la calidad del tema, que armónicamente está bien construido, con secuencias melódicas, está construido con cuatro giros melódicos. Hoy en día prácticamente no hay estilos melódicos, lo que hay es una tendencia en una melodía, hay un giro y mucho ritmo. Hoy en día todo es ritmo, porque es la tendencia de hoy día, mucho ritmo, mucho. La pregunta es ¿cuánto va a durar eso? Cuando nosotros grabábamos la idea era que esto durara para siempre, y parece que el tiempo me dio la razón. Creo que es lo que iba a mencionar antes: el éxito nuestro o mejor dicho, a ver, la satisfacción nuestra o la mía por lo menos –no sé si los demás lo sentirán así– es que en un momento que uno está en la casa y su señora canta el tema o la radio lo toca, quien sea, están tocando una melodía porque la aprendieron del tema que habían

¹⁹ El concepto “en vivo” se utiliza acá como sinónimo de “en directo”, no como técnica de grabación.

²⁰ Durante los años 70 y 80 surgieron diversos festivales comunales en todo Chile que se realizaban en época estival y cuyo nombre estaba asociado a un aspecto característico de la zona donde se realizaban. Algunos sobreviven hasta hoy.

²¹ Torrejón se refiere al Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar, nacido en 1960 como un símil del Festival de San Remo realizado en Italia.

²² Cantante chileno de gran popularidad construida en base a un repertorio folclórico y el canto latinoamericano. Es el hermano mayor de Luis Gatica, bolerista de fama internacional.

escuchado, nada más, pero la diferencia es que yo lo grabé, participé en la creación de eso, entonces ¿Cuánta gente escucha “Gracias a la vida”? es lindo, porque yo hice eso y se dio a conocer. Las cosas que hizo Rolando Alarcón, “El cigarrito” de Víctor Jara; no sé, hay mucha grabación, cientos de grabaciones, muchas populares.

Presumo entonces que más de una vez ejerció el rol de productor musical.

Casi hacíamos nosotros de productor. Como le digo, no había nadie. Yo grabé el 90% de mi tiempo solo, con los músicos y yo. Venía el director de un sello o de una orquesta, preguntaban si podíamos grabar tal cosa y se iban, siempre fue así. Entonces uno hacía toda la parte de grabación, de lo demás se encargaban ellos, yo no me iba a meter en las carátulas, por ejemplo. Eso fue casi una cosa común, o yo la estimaba común al menos.

¿Siempre fue igual, en todos los lugares en que grabó?

Yo grabé en Alemania con Bert Kaempfert, y había 13 ingenieros y 9 personas; una consola de 48 canales, todo impecable. Están grabando adentro con su orquesta y 9 personas, pero todas tienen un papel ahí: director musical, director de orquesta, en fin. Seis ingenieros, yo era el cuarto. Yo me grabé, ellos me grabaron y decían hagamos esto, nada más y me dejaban las máquinas de grabar. Pero había un detalle: yo grabé, hicimos una toma, la primera toma. Vamos en el compás 14 o 16 e interrumpo la grabación. Yo hablo un poco de alemán y dije (habla en alemán). Ahora, se lo dije a Bert Kaempfert y me da la impresión,

según me explicaron después, que él grababa un tema en cuatro horas más o menos. Eso se demoraba, grabando en pista. No le gustaba parchar, o pinchar como le decían. En ese tiempo ya se pinchaba la cinta análoga, pero a él no le gustaba eso, le gustaba la orquesta completa, era el concepto tradicional de orquesta, como debe ser. Yo lo interrumpí, entonces pregunta “qué pasa, quiero escuchar”. Bueno, revisé la cinta, le marqué el punto y el bajo, que tenía que hacer un Do y un Mi, hizo un Fa, y le digo “ahí está”. Entonces el tipo se da vueltas y le dice a los demás: “este ingeniero me para las veces que quiera, este sí es un ingeniero”. En cuatro horas, grabamos nosotros seis temas, y él en cuatro horas grababa un tema.

Harta diferencia

Mucha. Porque lo iba parando. Y aquí viene el uso de la multipista. Los músicos vienen, hacen una toma en una y graban en un canal, en otro canal y los mismos músicos tocan otro y venimos mañana, oye las trompetas pongámoslas pasado mañana, y van así, eso no es lógico. Por eso le digo, como le decía a Parquímetro²³ y como le dije a Fernando Otárola, “es tu grupo el que esta acá y yo grabo en multipista todo separado, pero la gracia es que después tú mezclas”. Es una facilidad para poder mezclar bien, pero todo lo que es la armonía del grupo tocando, la amalgama...

Eso no se puede volver a repetir.

²³ Apodo del trombonista Héctor Briceño, músico de sesión de destacada trayectoria en el medio local.

Claro, si van separado no tiene nada no tiene nada. esa es la cosa, eso actualmente tiene que estar así esa es mi posición, no es ninguna otra. Yo admiro lo digital todo lo que quieran, pero en la música...no se metan con eso, porque no es correcto, o sea si uno quiere hacer digital bueno hágalo, en la parte electrónica los electrónicos, los ingenieros decimos que este sistema nuevo digital es discreto porque no es una cosa complicada, lo analógico sí que es complicado, un instrumento toca una nota y te sale la orquesta, tercera, segunda armónica. Eso es.

Don Luis, un poco para terminar: me quedo con la sensación de que esa marca que le informan a usted de Inglaterra de haber grabado 11 mil discos está dada no solamente por un tema de sensibilidad suya respecto de lo que, del músico que tiene al frente que está tocando respecto de la tesitura de la cosa como más técnica de la música sino además de que usted maneja la parte técnica desde adentro y me parece que conjuga muy bien esos dos mundos, me parece que conjuga una parte muy técnica con una parte que requiere muchísima sensibilidad y lo maneja en la medida adecuada ¿estoy errado?

No, está bien, es que mira yo, me han preguntado en una oportunidad en la Universidad de Chile, en la Escuela de Tecnología del Sonido²⁴, en la Escuela de Música me dijeron, "cuánto es el porcentaje de música que debe saber un técnico y cuánto de técnico en tecnología".

²⁴ Torrejón se refiere al Departamento de Tecnología del Sonido

Yo aproximadamente dije un 70% de tecnología y un 30% de músico. Mayormente tiene que tener sensaciones, tener sensibilidad. Después los chicos me sacaban en andas. En el caso mío yo creo que pongo un 50%-60% de tecnología y un 40% en la música. Había una periodista que tenía la revista *Ritmo*²⁵. Comentaba ella que si me escuchaba silbar una melodía, seguramente iba a pegar esa canción, porque me acordaba de la canción, cosa que era difícil, porque yo grababa una canción, grababa y vamos a otra, ¿no? Inclusive le explicaba a la chica que, haciendo un master, no uso compresor, uso el expansor, para que me ayude a los matices mínimos y que hizo el cantante y suba un poquito, pero el resto lo hago manualmente, todo. Así que los solos, los acercamientos al micrófono, la presencia cuando habla encima y cuando se aleja lo hago yo. Obviamente, cuando hago una toma yo mismo, siendo la misma grabación, grabamos la siguiente distinta, porque las reacciones más van a ser distintas. Pero sí, tienen el calor. Yo les digo a veces "mira, toca viejo, ¿pero hasta qué hora grabamos? hasta que perdamos el conocimiento. Mira, graba, toca y cuando a mí se me paren los pelos ahí está, ésa es la toma, ahí está, llegaste, te metiste, interpretaste, cantaste, ésa es muy buena". Siempre hago eso, y se lo digo a todos los músicos.

²⁵ Revista cuyo nombre oficial era *Ritmo de la juventud* y que se editó en Chile en las décadas 60 y 70. Constituyó el apoyo más explícito a la llamada Nueva Ola y en general a los cantantes chilenos de la época.

Bueno, claramente eso es un síntoma del compromiso suyo al nivel emotivo con el trabajo.

Sí, sí... emotivo, exactamente. Pasión, no sé cómo le quieran llamar.

Claramente existe pasión en mi opinión.

Sí, eso.

Don Luis, muchísimas gracias por esta conversación. En realidad, más que una conversación, ha sido una verdadera clase la que me ha dado. De verdad, estoy muy agradecido.

N. del Autor: esta conversación se llevó a cabo el 22 de enero del 2016 y constituyó una de las fuentes primarias consideradas para la investigación conducente a la obtención del grado de Magister en Musicología Latinoamericana en la Universidad Alberto Hurtado, titulada “Aproximación a la industria discográfica en Chile 1973-1989: nuevas prácticas, nuevas escuchas”.

Transcripción: Catalina Carrillo – Ivette Rapaport.

Fotografías: Claudia Vidal (excepto donde se indica)

Antonio Pérez Olea como compositor de documentales: las últimas obras del director de cortometrajes (1974-1978)

DIANA DÍAZ GONZÁLEZ

2017. *Cuadernos de Etnomusicología* N°10

Palabras claves: Nuevo Cine Español, cortometrajes, música audiovisual, documentales, Antonio Pérez Olea.

Keywords: *New Spanish Cinema, short films, audiovisual music, documentaries, Antonio Pérez Olea.*

Cita recomendada:

Díaz González, Diana. 2017. "Antonio Pérez Olea como compositor de documentales: las últimas obras del director de cortometrajes (1974-1978)". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°10. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es> ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

ANTONIO PÉREZ OLEA COMO COMPOSITOR DE DOCUMENTALES: LAS ÚLTIMAS OBRAS DEL DIRECTOR DE CORTOMETRAJES (1974-1978)

Diana Díaz González

Resumen

Antonio Pérez Olea (Madrid, 1923-2005) fue un destacado director de documentales, con una amplia producción en diferentes formatos, destacando sus cortometrajes desde 1963, en los que el compositor explora las posibilidades de la banda sonora en el discurso audiovisual. En este artículo completamos estudios anteriores sobre las creaciones de Pérez Olea en este género de obras, para valorar el desarrollo de las estrategias compositivas que emplea el realizador, de 1974 a 1978, como director de cortometrajes documentales. En este lustro, Pérez Olea cierra este tipo de producciones con *El libro profético* (1975), *Vendimiando un paisaje* (1976), *Goya, perro infinito* (1977), *Galicia, primer cuadrante* (1978) y *A partir de Olimpia* (1978), que son los títulos en los que nos centraremos en esta investigación.

De este modo, profundizamos en los temas que Pérez Olea trata en documentales de inspiración artística y la continuidad de su serie “Estilos y provincias”, para la difusión de la geografía española, en documentales de tema paisajístico y humano. Para ello, tenemos en cuenta la labor de Pérez Olea también como director de fotografía en esta selección de obras con guiones especialmente valorados en su momento de creación. Con todo, ofrecemos una interpretación de los procesos creativos de Pérez Olea, que ponemos en relación con las partituras que se conservan de algunas obras en el legado familiar y la documentación de archivo, sobre todo de expedientes de rodaje e informes de censura ministeriales. Asimismo, esto nos permitirá aportar información acerca de las productoras cinematográficas de la época, en relación a las propuestas empresariales del propio director madrileño, para asegurar la distribución de sus documentales, hasta la década de 1980.

Palabras clave: Nuevo Cine Español, cortometrajes, música audiovisual, documentales, Antonio Pérez Olea.

Abstract

Antonio Perez Olea (Madrid, 1923-2005) was an outstanding director of documentaries with an extensive production of different formats films, highlighting short films since 1963, in which he explored the possibilities of the soundtrack in audiovisual discourse. In this article, we complete previous studies on Perez Olea's short films, to investigate the compositional strategies developed by the director, from 1974 to 1978. In those years, Perez Olea directed *El libro profético* (1975), *Vendimiando un paisaje* (1976), *Goya, perro infinito* (1977), *Galicia, primer cuadrante* (1978) and *A partir de Olimpia* (1978). They are his last short documentaries. We will focus on them in this research.

In this way, we delve into Perez Olea's artistic-inspired documentaries and the continuity of his "Estilos y provincias" series, for the dissemination of Spanish geography, in a human and landscape sense. Thus, we consider Perez Olea's work in the direction of photography and scripts. Perez Olea's scripts were well considered in his time. However, we propose assessments of Perez Olea's creative processes, relating to scores in the family legacy and the archival documentation, considering filming and censorship reports. In addition, we provide information about film producers, in relation to the Madrilenian director business initiatives, to ensure the distribution of his documentaries, until the 1980s.

Keywords: *New Spanish Cinema, short films, audiovisual music, documentaries, Antonio Pérez Olea.*

Breves coordenadas biográficas y creativas del autor

El lustro que estudiamos en esta investigación, de 1974 a 1978, supone la conclusión de los trabajos de Antonio Pérez Olea (Madrid, 1923-2005) como director de cortometrajes documentales, en la línea de su actividad en la década anterior de 1960, que es tiempo de producción y de formación del director y compositor¹. Recordemos que Pérez Olea obtuvo en la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) los títulos de Director de fotografía y de Sonido en 1954, además de sus estudios en el Centro Sperimentale di Cinematografia (CSC) de Roma, donde en 1959 se tituló en Cámara. Allí recibió lecciones del compositor italiano Angelo Francesco Lavagnino (1909-1987), que entonces se había especializado en música de cine –incluyendo el género del documental–, a partir de la composición de la banda sonora de la película *The Tragedy of Othello* (1952), protagonizada por el propio Orson Welles. Paralelamente, Pérez Olea realizó sus estudios musicales en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, donde ya en 1947 recibió el Diploma de Primera Clase como profesor de Armonía. Pérez Olea se formó también en dirección orquestal, en el Conservatorio Nacional de Música de París durante el curso 1955-1956 –a través de la *Section Spéciale des Étrangers*–, aunque finalmente se orientó hacia la composición.

En esos años sabemos que Pérez Olea asiste además a las clases de composición del Curso Internacional de Música Española de Santiago de Compostela, al menos en su cuarta edición, tras la fundación en 1958 de esta iniciativa para la difusión de la música española, bajo dirección de Óscar Esplá y con nombres de la talla de Federico Mompou, Joaquín Rodrigo o Xavier Montsalvatge en el claustro de profesores, de quienes Pérez Olea recibiría magisterio. Por entonces, Pérez Olea había recibido ya los primeros reconocimientos como compositor, fuera también del campo audiovisual, por su *Suite de cantos*, Premio de Música “Ciudad de Barcelona” en 1958, para colecciones de danzas o canciones de carácter popular. Con toda probabilidad, esta fue su obra musical aparte del cine de mayor calado, para voz y orquesta,

¹ Esta investigación se enmarca en el proyecto *Músicas en conflicto en España y Latinoamérica: entre la hegemonía y la transgresión (siglos XX y XXI)* (HAR2015-64285-C2-1-P).

entre otras piezas para canto y acompañamiento, y otras páginas en formato de cámara (Pérez Gutiérrez, 1998).

Según nuestras pesquisas, Pérez Olea se decidió por la vía musical académica, tras obtener el título de Profesor de Composición por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en 1978, para acceder por oposición al claustro del centro poco tiempo después. Así, en octubre de 1982 se encontraba en fase de concurso oposición, ya ocupando una plaza como interino de profesor de Armonía en este conservatorio². De este modo, su actividad se orienta a la vida académica, avalada por la labor cinematográfica del compositor internacional, como señalaba Joan Padrol (1982), al referirse a sus trabajos musicales y de dirección para coproducciones italianas, americanas e incluso alemanas del cine español, además de la edición de bandas sonoras como *Noche de verano* en LP por la CAM (Creazioni Artistiche Musicali) italiana en 1962.

No obstante, comprobamos que su actividad profesional para el cine y la televisión se extendió a la década de 1990, sin abandonar los trabajos como documentalista, al frente de la fotografía y la banda sonora, hasta el cortometraje *Ríos de Luz* –sobre los sistemas de producción de energía y las centrales hidroeléctricas de la empresa Iberdrola–, que cierra además el catálogo compositivo de Pérez Olea, dirigido por José Antonio Ramos Terrados, en 1995. No en vano, como recogiera Padrol (1982), Pérez Olea defendió el género de cortometraje documental, en el sentido de que, a diferencia del cine, le permitía al autor “expresar en diez minutos una cosa” (p. 49).

Con todo, de 1974 a 1978 Pérez Olea firma sus últimos cortos documentales como director, compositor, encargado de la fotografía y guion, completando esta línea de su actividad que tratamos en anteriores estudios (Díaz, 2018, en prensa). Así, en este artículo profundizamos en los siguientes títulos: *El libro profético* (1975), *Vendimiando un paisaje* (1976), *Goya, perro infinito* (1977), *Galicia, primer cuadrante* (1978) y *A partir de Olimpia* (1978),

² En octubre de 1982 Pérez Olea solicita al Ministerio acreditación como responsable de guion, dirección, música y fotografía de una selección de documentales: *La Alpujarra (Un mundo inquieto)*, *El bajo Aragón*, *Galicia, primer cuadrante*, *Tormes y Tiétar (El río que no cesa)*, *La vejez luminosa* y *Viaje al país cubista*, para presentar en dicho concurso. (Archivo General de la Administración, AGA (3),121,36/04951).

valorando posibles conexiones con anteriores obras de Pérez Olea en el análisis de los recursos empleados por el compositor audiovisual. Para la distribución de estos documentales, Pérez Olea extendió su colaboración con el productor José Esteban Alenda, iniciada en el marco de la Cooperativa Cinematográfica Olimpia³, con *En Madrid de 5 a 7*: cortometraje de 1964 dirigido por Emilio M. Ayuso, con música y fotografía a cargo de Pérez Olea. La etapa de la cooperativa Olimpia alcanza, al menos en el catálogo de Pérez Olea, hasta *Mundo Romano*, cinta de 1973, si bien existen evidencias en los expedientes de la Junta de Calificación y Apreciación de Películas que demuestran que en 1975 aún seguía activa la Cooperativa, bajo presidencia del propio Antonio Pérez Olea⁴.

La colaboración del director con José Esteban Alenda en este formato de obras siguió a partir de 1974 para la distribución, pero bajo el nombre de Cinematografía Aplicada a la Industria (Ciaplind), facilitando así la continuación de los trabajos de Pérez Olea como director y compositor de cortometrajes documentales. De este modo, Pérez Olea solicitaba ya en 1973 el registro de Ciaplind como empresa independiente, realizando *La Torre de Babel*, uno de los documentales más valorados del catálogo del director madrileño, que sin embargo todavía se produjo vinculado a la Cooperativa Cinematográfica Olimpia. Así, Ciaplind, con Pérez Olea como director propietario, aparece inscrita en el Registro de Empresa Cinematográfica del Ministerio de Información y Turismo con el número 368, como sucesora de la cooperativa Olimpia, y en la rama dedicada a documentales industriales.

Paralelamente, en la década de 1970 se difunden los trabajos previos de Pérez Olea en el género de obras que nos ocupa, a través de José Esteban Alenda Distribución, aunque no de manera demasiado amplia en el territorio español, según los certificados de exhibición de películas en los fondos

³ La Cooperativa Cinematográfica Olimpia aparece inscrita en el Registro Oficial de Cooperativas del Ministerio de Trabajo (Dirección General de Promoción Social. Sección de Cooperativas), con el número 11547, y se dispone su encuadramiento en la Unión Nacional del Cooperativas de Industriales, en fecha de 30 de mayo de 1964. En el momento de su registro se recogen los siguientes nombres y cargos, que se observa rotan en años siguientes, a excepción del cargo del Presidente: José Antonio Ramos Terrados (Secretario de la Junta Rectora), José Esteban Alenda (Presidente), Antonio Pérez Olea (Tesorero), José Menéndez Ayuso (Vocal). En 1966 se incorporan Emilio Menéndez Ayuso (Secretario) y Diego Gómez Sempere (vocal).

⁴ Véase AGA (3),121,36/04256.

ministeriales. Con toda probabilidad, uno de los cortos más visionados de Pérez Olea fue *Torre de Babel, S.A.*, reconocido con la Espiga de Oro en el Festival de Valladolid en 1974, suponiendo una crítica irónica a organizaciones de tipo capitalista, mientras en los expedientes se valoraba “una obra con mínimos elementos y máximas intenciones (...) [que] nos remite a la realidad bíblica, con todos sus significados y sentidos”⁵. Otros documentales a destacar en cuanto a su difusión, según nuestra labor de archivo, serían los de tipo paisajístico: *Tormes y Tiétar (El río que no cesa)* (1967) y *La Alpujarra, un mundo inquieto* (1968)⁶.

A partir de Olimpia: arte y crítica social

Los temas de inspiración artística se imponen en el catálogo de cortos documentales de Pérez Olea, también de 1974 a 1978, en buena parte por influencia de su esposa, Lore María Meyer, historiadora del arte, quien colabora como ayudante de dirección en este tipo de obras desde 1963, nacidas por iniciativa de Pérez Olea, a diferencia de otros documentales de su catálogo, bajo dirección de Guillermo F. Zúñiga, Antonio José Betancor o Jesús Rubiera, en el caso de la década de 1970. Es curioso que, entre los documentales de corto formato estudiados hasta la fecha, dirigidos por Pérez Olea, solo *Mundo romano* (del año 1971, según nuestra última revisión de expedientes) sufrió modificaciones singulares debido a la censura en este caso de guion, debido a la insistencia en los efebos y los textos latinos seleccionados que se consideraron propugnadores de la homosexualidad, lo que la Comisión de Apreciación consideró, en su sesión de 7 de octubre de 1970, “algo totalmente recusable”⁷.

De manera similar, *La luz y la sombra* (1971) acogió otra pequeña crítica de la comisión el mismo año, solicitando suprimir la expresión “mujeres y efebos” del guion. El documental *La luz y la sombra* propone un recorrido por

⁵ Fuente: AGA (3),121,36/04189. *Torre de Babel S.A* está disponible para su visionado en <https://www.youtube.com/watch?v=wobnpCO8YdM&t=319s> [Consultado por última vez, en 25 de octubre, 2017].

⁶ De *Torre de Babel, S.A.* se expidieron licencias oficiales en 1973, 1976 y aún en 1981. De *Tormes y Tiétar*, en 1973 y 1981; y *La Alpujarra, un mundo inquieto* tuvo varias tiradas de copias en 1969, 1976 y 1981. En ese último año localizamos nuevas licencias de exhibición para otros documentales que se destacan en el catálogo: *La luz y la sombra* (1971) y *Rías y ramblas* (1968).

⁷ Véase AGA (3),121,36/05057.

diferentes estilos arquitectónicos en España en un estudio intelectual y plástico de una diversidad de monumentos –de Madrid a Granada y pasando por León o Burgos–, a partir de la idea del claroscuro según el uso de la luz en la parte fotográfica del documental, a cargo igualmente de Pérez Olea.

En lo que respecta a la protección oficial de la obra del director, hay que señalar una merma en las subvenciones de cortometrajes como *A partir de Olimpia*, ya en 1974. Hasta ese año, la labor de documentalista de Pérez Olea era reconocida por la entidad ministerial con ayudas nunca inferiores al treinta por ciento; siendo el máximo de ayuda para este tipo de obras de un cincuenta por ciento del coste total de la película según la legislación de 1964⁸, cuyos efectos en la producción española ha estudiado entre otros Santiago Pozo (1984). A este respecto, se comprueba que documentales de Pérez Olea que estudiamos en anteriores investigaciones, como *Bajo Aragón*, *La Vejez luminosa* o *Mundo romano*, recibieron el treinta por ciento de ayuda tras rectificar la comisión su baremo a petición del propio director. Sin embargo, Pérez Olea tuvo que hacer frente a reducciones en las ayudas bajo la nueva normativa ministerial para la protección del cine español de 1971⁹, con el retraso en los pagos y el confusionismo de la aplicación de esta normativa, según recogen autores como el crítico José María Caparrós (1983).

En el catálogo de Pérez Olea, estas cuestiones quedan de manifiesto en la producción de documentales como *A partir de Olimpia*¹⁰, que profundiza en las representaciones del desnudo femenino en la pintura a partir del cuadro *Olympia* de Édouard Manet, y los cambios sociales y políticos que se vinculan a la evolución de los derechos de la mujer, valorando relaciones estéticas y sociales hasta mediados del siglo XX.

“Olimpia” no es el primer desnudo de la pintura mundial, ciertamente, pero sí la primera vez que un desnudo no se acompaña de pretextos bíblicos, alegóricos o mitológicos. Y coincide –en el año 1865– con las formas más virulentas de reclamación por la mujer de sus plenos derechos civiles.

⁸ Orden Ministerial de 19 de agosto de 1964. Capítulo V. “Películas de Interés Especial”.

⁹ Capítulo V de la Orden Ministerial de 12 de marzo de 1971, para el régimen de subvención para películas de corto metraje.

¹⁰ *A partir de Olimpia* también está disponible en el canal de YouTube dedicado a Pérez Olea creado por sus familiares. Véase <http://youtu.be/sjwniC9SiSE>. [Consultado por última vez, en 30 de octubre, 2017].

A partir de *Olimpia* el desnudo femenino sufre los tratamientos más dispares, unas veces de acuerdo con los movimientos de liberación de la mujer, otras veces indiferentes o incluso contrarios al mismo. Y esa marcha paralela o divergente de la mujer en el Arte –a través de su desnudo– y en la Vida –en su proceso reivindicativo–, desde entonces hasta nuestros días, es el objeto primario del documental.

Secundariamente, pero no menos importante, es la mostración de la evolución del concepto “desnudo” en el último siglo del arte pictórico¹¹.

Pérez Olea recibió el permiso de rodaje de *A partir de Olimpia* el 12 de junio de 1976, siete meses tras su solicitud, con el habitual aplazamiento de la concesión de los beneficios de la subvención hasta realizarse la película, según determinaba el Artículo 37 del Capítulo V de la orden mencionada de 1971. Del mismo modo, la Comisión de Apreciación de Guiones se reservó la confirmación de la autorización del guion hasta la presentación de la película, al considerar que “del texto no se desprende con detalle la clase de cuadros objeto del reportaje”; lo que movió al director a solicitar una aclaración al negociado, si bien en la documentación no se observa relación de obras para las imágenes, aparte de la referencia a una “cuidadosa selección de reproducciones artísticas de los propios libros cuyos textos han servido para la documentación del guion literario. El número de libros seleccionados supera el centenar”¹². Meses adelante, Pérez Olea insistía en que el documental se acogiera a las normas de protección vigentes en la fecha de permiso de rodaje¹³, tras enviar en diciembre de 1977 la primera parte de la documentación del cortometraje, y a la espera de enviar la primera copia standard¹⁴. Esto, tras haber solicitado una prórroga de seis meses para completar el rodaje¹⁵, debido a la dificultad de conseguir todos los documentos gráficos, lo que retrasaría la entrada en montaje y sonorización¹⁶.

¹¹ Sinopsis del guion del documental *A partir de Olimpia*, conservado en AGA (3),121,36/05210.

¹² Consúltese AGA (3),121,36/05210.

¹³ Entonces entraba en funcionamiento el Real Decreto 3071/1977, de 11 de noviembre, por el que se regulaban determinadas actividades cinematográficas, y que disponía, en su artículo 13.3 que “las películas españolas de corto metraje, acogidas al régimen de subvenciones, recibirán una cantidad igual para todas ellas, a cuyos efectos se fijará en los presupuestos del fondo de protección a la cinematografía una cifra global anual que no podrá exceder del cinco por ciento de los mismos” (*Boletín Oficial del Estado (BOE)*, nº 287, de 1 de diciembre de 1977, pp. 26420-26423).

¹⁴ Carta de Pérez Olea al Negociado de Producción, en fecha de 10 de enero de 1978.

¹⁵ Carta de Pérez Olea al Negociado de Producción, en fecha de 10 de abril de 1977.

¹⁶ En los datos finales de *A partir de Olimpia* destaca el uso de los estudios Sincronía para efectos y locución, y de los estudios de rodaje Truca, además de los nombres habituales en el

Con todo, la gestación de *A partir de Olimpia* fue particularmente dificultosa hasta que se concluye en 1978¹⁷, teniendo además en cuenta las reducciones del guion previo que localizamos en los archivos¹⁸. No en vano, Pérez Olea decidía, por primera vez en su carrera, imponer un recurso tras serle notificada la valoración de la subvención de la cinta, en palabras del director, “en demanda de una mejor y más justa estimación de los valores cinematográficos –culturales y técnicos– de dicha producción”¹⁹. En este documento, Pérez Olea, defiende su rigor estético, emotivo y técnico en su dilatada labor de documentalista, para el ámbito de la exhibición comercial, con un ajuste honesto de los datos finales, mientras defiende las características y necesidades del director de este tipo de obras audiovisuales:

El cortometraje no puede ser estimado cada vez más como un subproducto y obligado por ello a ser desarrollado en lugares no profesionales –salas particulares de montaje, música de archivo, locuciones en “cassette”, colaboradores no profesionales, etc, etc...– porque, aparte del perjuicio producido a las empresas profesionales de cada ramo y el deterioro de la propia moral profesional se determina una caída vertical de calidad y eficacia que no puede ser nunca finalidad de un Organismo dependiente de un Ministerio de Cultura²⁰.

Finalmente, la Subdirección General de Empresas Cinematográficas rectificó la valoración previa de 1 punto; de manera que, según la Subcomisión de Valoración Técnica, reunida el 23 de octubre de 1978, resolvió estimar el recurso y conceder al documental una subvención de 2 puntos, con cargo al Fondo de Protección al Cine Nacional. *A partir de Olimpia* se aceptó para su

trabajo de documentalista de Pérez Olea, que fueron EXA, para la sonorización, y Madrid Film para el montaje. En el equipo técnico aparecen también colaboradores habituales del director: Manuel Amigo en la producción y José Salcedo a cargo del montaje.

¹⁷ Incluso, localizamos proyectos inacabados como *A punta de lápiz*, documental sobre el dibujo infantil, para el que Pérez Olea pidió en febrero de 1978 una prórroga de rodaje de un año, debido al tiempo y costes de la sonorización que le ocupaban, por entonces, *A partir de Olimpia* y *Galicia, primer cuadrante*. (AGA (3),121,36/05248).

¹⁸ Revisamos el guion para el cortometraje que sirvió de base para diseñar el comentario en *off*, y sobre el que Pérez Olea realizó reducciones y modificaciones (Madrid: Jomar, 1975). Puede consultarse el fondo registrado en la Biblioteca Nacional de España (BNE), T/49288.

¹⁹ La memoria puede consultarse en el expediente de la película, en AGA (3),121,36/05210.

²⁰ *Ibidem*.

visionado en salas comerciales y únicamente para mayores de 16 años, siguiendo el artículo 14 de la Orden Ministerial de 7 de abril de 1978²¹.

En nuestro análisis, comprobamos que el comentario se impone, con la voz femenina en *off*, en la banda sonora, a través de una crítica al puritanismo social a partir del cuadro de Manet. Según los expedientes, Pérez Olea simplificó elementos de la banda sonora y redujo la duración total del cortometraje (de un metraje de 420 a 385) para ajustar la diferencia de costes respecto al presupuesto inicial²². Estas cuestiones se desprenden del guion musical conservado, que Pérez Olea firma en enero de 1978, según el manuscrito en el archivo familiar²³. Este documento, aunque incompleto, señala hasta 14 temas que el compositor habría proyectado inicialmente para un piano. Como se muestra a continuación, nosotros identificamos hasta cinco temas que se desarrollan en la banda sonora y que parten del guion musical conservado. Tengamos en cuenta que el piano es instrumento protagonista de la banda sonora de otros documentales importantes de Pérez Olea, según hemos estudiado, como *El Río que no cesa* (Premio Nacional de Turismo, 1966), utilizando el compositor, en ambos, técnicas extendidas. No en vano, el sonido del piano forma parte de los recuerdos familiares, como nos relató la hija del realizador, Mónica Pérez Olea.

En el piso familiar de Telémaco 26 [Antonio Pérez Olea] tenía un piano Cussó color granate de media cola de estudio con el que no tocaba, sino que probaba melodías que componía para las películas, Por entonces, aún tenía en Goya 11, en casa de su madre, un piano de media cola, [en] un piso en el cual podía tocar sin molestar a vecinos, sin ser molestado por su familia (éramos 3 niños pequeños en un piso muy pequeño), ni ser oído; yo creo que eso le daba la posibilidad no solo de concentrarse sino de ensimismarse, de inspirarse. Más tarde compró un piano eléctrico Hohner que tuvo primero en Villamantilla (en su finca) y luego en Telémaco.

En *A partir de Olimpia*, el piano sostiene un continuo sonoro a través de la música, que se ajusta al diálogo. Pérez Olea lleva esto a cabo por medio del

²¹ Orden por la que se dictan normas de aplicación y desarrollo del Real Decreto 3071/1977, de 11 de noviembre, por el que se regulan determinadas actividades cinematográficas (*Boletín Oficial del Estado* (BOE), nº 93, de 19 abril de 1978, pp. 9022-9026).

²² Como dato, señalar que el coste total del documental fue de 761.840 pesetas.

²³ Agradecemos la colaboración de Claudio Pérez Olea para poder acceder a los manuscritos.

desarrollo libre de los temas, difícil de reconocer, debido además a la labor posterior de montaje (véase tabla en el Anexo).



Figura 1. Primer tema de *A partir de Olimpia*, al inicio del documental.



Figura 2. Tema 5 de *A partir de Olimpia* (minuto 5:04).

Se trata de música incidental en la que predominan los ritmos sincopados y a contratiempo, que aportan ligereza a la banda sonora, teniendo además en cuenta las anotaciones del compositor: “todo un poco en ritmo de tren”. Esto conecta con el desenlace del documental, para el que se inserta el ruido del traqueteo de un tren, mientras Pérez Olea crea efectos dinámicos a través del movimiento de cámara. Pensamos que el material que el compositor utiliza en los minutos 1:49 y 5:04 tendría también esta función cinética (véase tabla en el Anexo), de manera que el piano imita el sonido del tren, siguiendo Pérez Olea las mismas ideas que en otro de sus documentales, *Viaje al País Cubista* (1972). A su vez, observamos un uso recurrente del primer tema, ya sea en su aparición inicial (figura 1), o bien variado y de forma fragmentada, teniendo en cuenta que en su desarrollo llega a confundirse con el quinto tema que identificamos con apoyo de la partitura (figura 2).



Figura 3. Tercer tema de *A partir de Olimpia* (minuto 0:54).



Figura 4. El “tema de París”, de *Ninette y un señor de Murcia*.

Igualmente, cabe destacar el tercer tema que identificamos en el documental (figura 3), por su similitud con el “tema de París” del carrillón (véase figura 4) en la banda sonora de la película *Ninette y un señor de Murcia* (Tito’s Films, 1965), dirigida y protagonizada por Fernando Fernán Gómez. En el largometraje, el carrillón era el París del amor, para envolver escenas íntimas y la llegada de Andrés a la capital francesa (Díaz, 2017). En *A partir de Olimpia*, el tercer tema al que nos referimos, también repetitivo y sinuoso, se presenta en bloques que emplean imágenes de cuadros del impresionismo francés. La selección de pinturas apoya por los temas, elementos de la imagen, su técnica, estilo o el contexto de creación las ideas que expone el texto, que a su vez es apoyado por la música, en ocasiones de forma emotiva y en contrapunto a la imagen, como en caso del tema 4, que se genera a partir de un motivo cromático descendente mientras acentúa los contrastes de registros (véase figura 5 y tabla en el Anexo).



Figura 5. Motivo inicial del tema cuarto, de *A partir de Olimpia* (minuto 4:23).

Figura 6. Tema segundo, de *A partir de Olimpia* (minuto 0:24).

Un retrato psicológico de Goya a través de sus pinturas

El documental *Goya, perro infinito* se rodó de marzo a octubre de 1977 de manera discontinua, según se obtenía el material original para los rodajes, los envíos a laboratorio para el primer montaje y un cambio de título, que la Comisión de Guiones aceptó en junio, tras la solicitud de rodaje de este cortometraje en 1975, con el título original *Del vivir de Goya*²⁴. Pérez Olea justificaba este cambio para evitar dificultades en el Registro de la Propiedad Intelectual, por similitud del título con la obra *El vivir de Goya* de Eugenio d'Ors –obra por otro lado significativa para la elaboración del guion–, y en relación a “una de las secuencias principales del documental, que ha motivado incluir en el comentario una frase del poeta Pablo Neruda, “herramienta, perro infinito””²⁵. Con todo, parece que la selección de obras de Francisco de Goya para este

²⁴ *Goya, perro infinito* está disponible en <http://youtu.be/m8iqU8IEUZg>. [Consultado por última vez, en 15 de noviembre, 2017].

²⁵ De este modo, aclaraba Pérez Olea que en el nuevo título sugerido del documental, *Goya, perro infinito*, no se encerraba ningún significado peyorativo; sino al contrario, como una “frase de sublimación poética”. (Fuente: AGA (3),121,36/05210).

trabajo fue, una vez más, la razón principal que se argumenta para prolongarse el rodaje, pues Pérez Olea solicita en abril una prórroga de 6 meses por la dificultad de acceder a coleccionistas particulares, “a fin de aportar nuevos elementos iconográficos en un film de este pintor, bien por exigencias de guion, bien por difusión de obras de su catálogo prácticamente olvidadas”²⁶.

Así, *Goya, perro infinito* presenta un comentario basado en textos de Alexander Gottlieb Baumgartens, Eugenio d’Ors, Wyndham Lewis y Francis Donald Klingender sobre el artista zaragozano; si bien Pérez Olea concibió este documental sobre los cuadros de Goya como testimonio de la propia vida del pintor, con la idea de hacer un examen psicoanalítico dentro de las teorías de Sigmund Freud y de Herbert Marcuse²⁷.

Su tosquedad rural [dice Pérez Olea sobre Goya], confrontada de continuo con la hipocresía cortesana, la burguesía pseudopolitizada y el amorfismo popular determinan una vida atormentada, reprimida y una obra de arte en cierto modo malograda. Su catarsis final tuvo lugar y tiempo mucho antes de su muerte, en sus “pinturas negras”, que es una genial intuición del inconsciente humano que el psicoanálisis iba a poner de manifiesto casi un siglo después²⁸.

También en *Goya, perro infinito* el guion que firma Pérez Olea es la referencia para la selección y montaje de imágenes y la creación de la banda sonora, con el uso del piano y de dispositivos electrónicos, buscando variedad de timbres y efectos sugestivos por parte del espectador²⁹. En este sentido, la hija del director, Mónica Pérez Olea, valoraba, en declaraciones para la autora del presente artículo, la labor del guionista en la producción de documentales.

Hacia horas de investigación literaria y se metía en los temas a fondo; le recuerdo leyendo y estudiando, y luego escribiendo, con su máquina de escribir, a veces hasta las tantas de la noche, en el comedor. Él mismo redactaba las voces en *off* de sus

²⁶ Consúltense la documentación que conserva la caja correspondiente a la signatura AGA (3),121,36/05210.

²⁷ *Goya, perro infinito* se reconoce por la comisión de visionado con la valoración de 3 puntos para la subvención, en marzo de 1978, con lo que sería uno de los documentales más valorados por el organismo oficial, de los estudiados en esta investigación.

²⁸ Extracto de la sinopsis del guion de *Goya, perro infinito*, en AGA (3),121,36/05210.

²⁹ En la ficha técnica destaca, además de los estudios habituales, la sala de montaje regentada por el famoso productor (y futbolista) Elías Querejeta, para el montaje que comprende el copión imagen y cuatro bandas sincrónicas de sonorización y asistencia a mezclas.

documentales que, como pueden oírse, son fruto del estudio y de la creatividad de los temas expuestos (Goya, cubismo, avantgardismo, sobre el rol de las mujeres [...]).

La cinta se estructura en tres bloques, titulados “El Muñeco y la Corte”, “El Hombre y la Barrabasada” y “La Catarsis”. En el primer bloque, una variedad de planos de escenas infantiles de pinturas de Goya, combinadas con otras escenas costumbristas como *La riña en el Mesón del Gallo (1777)* se identifican con las vivencias que marcarían al propio artista en su etapa infantil, logrando la entrada afectiva del espectador en el relato (Colón, Infante del Rosal y Lombardo, 1997), a través de las gradaciones del tempo del piano, el uso expresivo del silencio, y el ruido de ladridos y el viento, de carácter diegético al aproximarse a las vivencias del Goya niño desde el interior de la imagen.

Hay que destacar dos cortes para subrayar la referencia al pintor Francisco Bayeu, valedor de Goya, y sobre todo la llegada de éste a Madrid (minuto 2:17), donde difícilmente Goya debió encajar, según el guion, entre la nobleza y flamenquería. Pérez Olea reconoce la represión interna de Goya –al que trata en segunda persona en el texto–, en pinturas candorosas de ingenuidad aparente, en especial *El Pelele (1791-1792)*, con planos detalle que se combinan con una música de carácter infantil por su timbre y ligereza, pero que logra un efecto opresivo, por el perfil circular de la melodía y la ruptura armónica. Hasta el terror de las primeras *pinturas negras*, que introduce la imagen solo con el ruido del viento, muy efectivo, antes de la presentación del segundo bloque.

En “El Hombre y la Barrabasada” (desde el minuto 3:48) se percibe un oscilador para ampliar el sonido. También hay dos cortes de la banda sonora con función narrativa: en el minuto 5:11 para introducir una música de carácter improvisado, casi a modo de tocata, que contrasta en el registro agudo, y que luego recupera los diseños del final del primer bloque, acorde con el guion que subraya la aprobación de Goya como pintor del rey: “¿De verdad es un triunfo verse pintor obligado del *muñeco* que aspira a ser hombre, sino del hombre que ha conseguido hacerse muñeco?” Los ladridos que se funden con la música aportan también unidad entre bloques. El otro corte en el minuto 6:37 marca la parte del guion dedicada a la duquesa de Alba, con barridos de

cuadros populares mientras la banda sonora tiende hacia un continuo sonoro buscando nuevos timbres.

El último bloque de “La Catarsis” (minuto 7:43) desarrolla esa idea del continuo sonoro que combina con sonidos diegéticos de las escenas de los cuadros como *El Entierro de la sardina*, por tanto, en la línea de otros documentales previos de Pérez Olea, como *Viaje al País cubista* (1972). Así, encadena de nuevo la música de final del primer bloque, que identifica con el mundo infantil; aquí mientras se refiere al hijo y nieto de Goya en la locución (minuto 4:40). El discurso sonoro se rompe en el 9:57 para encaminar el final de la cinta, con la integración del sonido del sintetizador, osciladores y voces manipuladas de rezos, además del ruido manipulado del ladrido del perro, en una síntesis casi liberadora del discurso.

Experimentación sonora para un documental de tema bíblico

En la misma línea, Pérez Olea recorre en *El Libro profético* con su cámara ilustraciones mozárabes, a través de zoom y panorámicas, que sirven de soporte visual a los *Comentarios al Apocalipsis* del Beato de Liébana, en una extractada exposición del *Apocalipsis de San Juan*, intercalando tres comentarios a dichas ilustraciones, para situarlas estilística e históricamente³⁰. Para ello, el director emplea una selección de miniaturas de códices del *Beato de Fernando I y Sancha (Beato de Facundus)* y *Beato de Liébana*, del siglo XI. *El Libro profético*, que terminó de rodarse en noviembre de 1976, fue valorado positivamente por la Comisión de Apreciación de películas, que le concede una subvención de hasta 5 puntos, según la Orden mencionada de 1971³¹. La banda sonora destaca en esta selección de obras por su variedad tímbrica, de texturas y estilos en la parte musical, que fluyen en breves secciones de hasta dos minutos, como apoyo narrativo al guion de tema bíblico, y en una práctica en la que Pérez Olea muestra su versatilidad compositiva, como apreciamos en otros documentales de la década de 1960. A diferencia de los cortos anteriores,

³⁰ Disponible en <http://youtu.be/vFDbG8PSuXE>. [Consultado por última vez, 15 de noviembre, 2017].

³¹ En su informe de 11 febrero de 1977, los miembros de la comisión reflejan valoraciones considerando *El libro profético* “muy buen documental, serio y perfectamente exportable”. También se valora como “buen documental, con gran interés y realizado con meticulosidad”.

no destacan aquí elementos cíclicos y se subraya el carácter libre en el desenvolvimiento de la banda sonora, de manera experimental.

De este modo, Pérez Olea emplea en la banda sonora un piano, instrumentos de percusión incluyendo batería, de metal destacando la trompeta, el sintetizador y con toda probabilidad también osciladores. Además, en el minuto 1:54 introduce música de órgano para ilustrar las labores de copia de los pergaminos. En este punto conviene anotar que, hasta donde hemos investigado, solo los documentales *Camino a la música contemporánea* (1973) y *La luz y la sombra* (1971) de los dirigidos por Pérez Olea, en formato breve, incluirían música preexistente; en el segundo caso, para la variedad de estilos y periodos de la arquitectura en el recorrido que presentan las imágenes del documental, a través de danzas populares del siglo XV, música del renacimiento español y un cuarteto de Boccherini del Archivo del Palacio Real.

En *El Libro profético* observamos varios recursos del compositor audiovisual, que valoramos en anteriores documentales como *Rías y ramblas* (1968), en cuanto al tratamiento del sonido de instrumentos tradicionales para la búsqueda de efectos sonoros con fines descriptivos y narrativos, en este caso buscando, con la trompeta, identificaciones sonoras con elementos que subraya el guion, de forma que nos adelanta la visualización de los mismos, como el cordero divino y las voces angelicales (a partir del minuto 3:00). Asimismo, introduce música de jazz con la ampliación de la banda de instrumentos eléctricos (minuto 4:03), con la versatilidad que el compositor ya mostraba en obras como *La Vejez luminosa* (1971), pero en este caso para acentuar el ritmo paralelamente al contenido del guion, sobre los juicios divinos del Apocalipsis. También la percusión se amplía en el minuto 6:44 para apoyar con sonoridad orientalizante las viñetas mozárabes de las imágenes. Aunque a destacar es la sección del minuto 8:15 sobre las mujeres del Apocalipsis, donde la cuerda manipulada se suma a los efectos sonoros también con fines descriptivos y afectivos.

El retrato paisajístico y humano en los cortometrajes de Pérez Olea

Pérez Olea completa también este lustro la serie de documentales de “Estilos y provincias”, que ya se valoraba positivamente en la década de 1960 en cuanto a la selección geográfica, para difundir los atractivos naturales y turísticos de lugares menos transitados en la pantalla³². Este era el caso de cortometrajes como *Bajo Aragón*, sobre tierras de Teruel, o *Románico y romántico* (ambos de 1969), este último grabado en Soria y su provincia³³. *Vendimiando un paisaje* (1976) es el documental número seis de la serie “Estilos y provincias” que dirigió Pérez Olea³⁴, dentro de la línea quizá más tradicional del género del documental, como señalan Llinás y Riambau (1996). En *Vendimiando un paisaje*, el realizador propone un recorrido personal por tierras de Ciudad Real en el que la idea fundamental es la conexión de los elementos del paisaje (naturaleza, hombre y arquitectura). En este sentido, la música en la banda sonora tiene la función principal de dar continuidad al discurso, de una manera similar a *A partir de Olimpia*, aunque inédita en los documentales de esta serie, si bien el guion, como en anteriores obras, tiende a organizarse en breves vectores según la localización en distintas zonas geográficas, que indican las pausas de la voz en *off*, mientras la parte musical se desarrolla sin cortes bruscos tras los títulos del documental.

Pérez Olea logra esto a través de dos estrategias compositivas: el manejo de una variedad de instrumentos tradicionales y eléctricos que le permite renovar los colores tímbricos según cada sección (destacando melódicamente el fagot) y el uso insistente del piano (y el carrillón) con ritmos agitados. Esto se produce a partir del minuto 0:30, cuando la visión del paisaje se amplía paralelamente a la intensificación del ritmo musical, lo que responde a la idea del guion, del poder de la combinación de los elementos paisajísticos en el espacio. Este procedimiento observamos que se vuelve a utilizar a partir

³² Existen dudas acerca de la fecha de *Ceres-K*, quinto documental de la serie, centrado en Cáceres, que tendremos que resolver, pues este cortometraje aparece fechado en el catálogo de la Filmoteca Española en 1971, y en otras fuentes en 1974.

³³ En cuanto a *Románico y Romántico*, el informe de censura valoró positivamente que “como pocas veces ocurre, no se trata del clásico documental turístico español, hecho a lo largo de un viaje en coche, con fotografías que más tarde se empalman a como dé lugar, sino que hay un estudio previo del tema, realizado con intención y cuidado”. (Informe de censura del guion, en AGA (3),121,36/04998).

³⁴ Disponible en <http://youtu.be/AJAaIFHGKuk>. [Consultado por última vez, 15 de noviembre, 2017].

del minuto 9:39, dando así un carácter cíclico al documental, como es habitual en las prácticas de Pérez Olea como compositor audiovisual. No en vano, *Vendimiando un paisaje* se cierra con el mismo material musical de los títulos, destacando en esta parte el violonchelo, la flauta, el piano y la guitarra en la instrumentación.

La versatilidad del compositor queda patente una vez más en esta obra, en la que también se observan procedimientos de identificación (Kassabian, 2001), en la parte del documental dedicada al Siglo de Oro español, primero con el protagonismo de las cuerdas para ilustrar con carácter arcaizante imágenes de Montiel, Villanueva de los Infantes y Villamanrique (minuto 7:51), y después con las llamadas de la trompeta con aire españolizante a propósito de las balconadas de Almagro (a partir del 8:38), anticipando al espectador a la referencia de la tradición taurina en el guion y la fotografía.

Con *Galicia, primer cuadrante* se cierra la serie de “Estilos y provincias”³⁵. El documental obtuvo un accésit en los Premios Nacionales de Turismo para películas de corto metraje en 1978, siendo este el último reconocimiento del autor en certámenes nacionales, tras anteriores premios otorgados por el Sindicato Nacional del Espectáculo y del Ministerio de Información y Turismo. En *Galicia, primer cuadrante* Pérez Olea vuelve a la provincia que había retratado en *Rías y Ramblas* (1968), donde recorría parte de la provincia y pueblos costeros de La Coruña, hasta el cabo Finisterre. Su rodaje se prolongó hasta marzo de 1978, para lograr el ambiente invernal que recoge el final de esta cinta, donde un viajero se escapa de la ciudad para buscar, en los rincones más olvidados de la provincia de Lugo, “la verde verborrea de su paisaje y el aislamiento feliz en su compartimentada geografía. E intenta comprender por qué sus habitantes se ensueñan con los encantos de la fantasmal “gran ciudad””³⁶.

Galicia, primer cuadrante fue valorado por la Subcomisión de Clasificación como un “documental correcto y expresivo” para las salas comerciales, en julio de 1978. Sin embargo, a diferencia de otros documentales de la serie, se le concede solo 1 punto de subvención; por lo que Pérez Olea

³⁵ Disponible en <http://youtu.be/5qjd9785hcl>. [Consultado por última vez, 15 de noviembre, 2017].

³⁶ Extracto de la sinopsis del guion de Pérez Olea para *Galicia, primer cuadrante* (en AGA (3),121,36/05248).

volvió a presentar recurso contra la resolución de la Dirección General de Cinematografía. Para ello, emplea los mismos argumentos que para la revisión de la ayuda para *A partir de Olimpia*, pero la comisión no aprecia esta vez su petición, argumentando que “la película no contiene valores cinematográficos suficientes para estimar el recurso interpuesto”³⁷.

Al igual que en *Vendimiando un paisaje*, como en anteriores documentales de la serie, en *Galicia, primer cuadrante* no hay un desenlace específico, sino que lo importante es el trayecto por diferentes zonas geográficas lucenses, que determinan las secciones del documental. En este caso, la banda sonora recupera procedimientos experimentales que el compositor había utilizado en obras anteriores, como la música concreta de *Rías y ramblas* (1968), recordando las obras de Pierre Henry de la década anterior, también aquí para reforzar la crudeza de la labor de labranza (minutos 3:39-4:38). No obstante, la combinación de instrumentos, medios electrónicos, ruidos naturales y la voz humana en la banda sonora de *Galicia, primer cuadrante*, pensamos que no alcanza el interés de otros trabajos audiovisuales de Pérez Olea, como el cortometraje mencionado, *Rías y ramblas*. Esto, aunque en el documental de 1978 el sonido grabado, además de cumplir una función descriptiva paralelamente a las imágenes, añade información a la parte visual en algunos puntos, como adelantándose al guion para recrear de forma imaginaria el escenario de una romería (a partir del minuto 5:53). Asimismo, se denotan recursos en el guion que el realizador solía llevar a cabo en la preparación de documentales como *La Vejez luminosa* (1971), en cuanto a la realización de entrevistas a los lugareños.

En la banda sonora de *Galicia, primer cuadrante* lo principal es la utilización de tres temas de carácter popular que se combinan para dar continuidad al discurso sonoro, siguiendo las ideas de *A partir de Olimpia*, de manera alternada o junto con los ruidos ambientales. En la parte musical se aprecia una manipulación del timbre de los instrumentos que, con toda probabilidad, conectan con la tradición folclórica gallega, como a través de la introducción del birimbao en el acompañamiento. En el archivo familiar se conserva una partitura manuscrita del guion musical que, aunque sin fechar,

³⁷ En comunicado de la Subdirección General de Empresas Cinematográficas, en fecha de 12 de diciembre, 1978.

comprobamos que no corresponde con la versión definitiva, en tanto que en el documental se reduce el número de temas, mientras algunos se modifican, igual que su ordenación para la obra audiovisual.

De este modo, Pérez Olea utiliza un tema inicial (véase figura 7) que recupera en la mitad de la obra, a partir del minuto 5:24. El segundo tema se presenta en el minuto 1:40 (figura 8) y vuelve a escucharse fundido con el ruido en el minuto 4:37. Existe un tercer tema que consideramos el tema principal (véase figura 9), el cual aporta especial continuidad al discurso; incluso reaparece al final de la obra, sobre el sonido del birimbao, que se convierte en otro elemento cíclico de la banda sonora. Este tema se incluye además en el minuto 8:24 tras una ruptura que hay que destacar en el discurso sonoro, con la introducción (en apenas 40 segundos) de una música en estilo *bossa* donde las bocinas de los barcos, con las imágenes del puerto, se simulan con instrumentos tradicionales, siguiendo también prácticas de Pérez Olea en anteriores documentales.

Figura 7. Tema inicial de *Galicia, primer cuadrante*.



Figura 8. Tema segundo de *Galicia, primer cuadrante*.

Figura 9. Tema principal de *Galicia, primer cuadrante*.

Conclusiones finales

El lustro de 1974 a 1978, en el que Pérez Olea completa su labor de dirección de cortometrajes documentales, supone así la continuación de trabajos de la década de 1960 en este género de obras, para la exploración del compositor de los recursos de la banda sonora. También en estos años se imponen sus documentales de inspiración plástica, que sirven al realizador para tratar diversidad de temas artísticos, sociales y culturales. En ellos destaca la selección de imágenes que trabaja con medios mínimos, mientras prevalece el uso de primeros planos y detalle, y movimientos verticales y de zoom de cámara, para introducir al espectador en las escenas de las propias ilustraciones, mientras capta la expresividad de los personajes de Goya o las cualidades técnicas de la pintura moderna en *A partir de Olimpia*, que sin duda fue uno de los trabajos más laboriosos de Pérez Olea. Pensamos que la falta de apoyo oficial y las dificultades económicas y temporales que llevaron a la reducción de este proyecto, pudieron influir, con el desánimo del director, en el cierre de su etapa como director de cortometrajes documentales en 1978.

También esto se dejó sentir en otros de sus títulos de tema paisajístico y humano, a pesar de la particularidad de *Vendimiando un paisaje*, y de *Galicia, primer cuadrante*, que seguía el modelo de *Rías y ramblas*, aunque quizá con cierto agotamiento en la utilización de los recursos sonoros del compositor audiovisual.

Del compositor se destaca su versatilidad en este lustro, para transitar por diferentes estilos mientras practica estrategias para aportar continuidad al discurso desde la banda sonora. A este respecto, recurre a estrategias de documentales anteriores, aún de manera novedosa, como en el montaje de *A partir de Olimpia*. También en esta selección de obras de Pérez Olea se impone el piano, solo y de manera experimental, o con otros instrumentos y dispositivos electrónicos, con la misma idea de ampliar los efectos sonoros. Los guiones, que firma Pérez Olea, son el germen del discurso audiovisual, y a sus textos, de calidad probada, se subordina el trabajo fotográfico que dirige el madrileño, así como su música, buscando identificaciones sonoras en el sentido más amplio, como en la banda sonora de documentales como *Galicia, primer cuadrante*, con el que el director concluye su serie “Estilos y provincias” en 1978.

Bibliografía

Caparrós, José M. 1983. *El cine español bajo el régimen de Franco, 1936-1975*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona.

Colón, Carlos; Infante del Rosal, Fernando y Lombardo, Manuel. 1997. *Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas*. Sevilla: Alfar.

Díaz, Diana. 2017. "Los inicios de Antonio Pérez Olea como compositor y director de fotografía en el Nuevo Cine Español". En *Música y medios audiovisuales: análisis, investigación y nuevas propuestas didácticas*, ed. Ramón Sanjuán, Laura Miranda, 2, 67-79. Alicante: Letra de palo Ediciones.

_____. 2018. "Antonio Pérez Olea como compositor y director de documentales (1963-1973)". En *Actas del IX Congreso Nacional de la Sociedad Española de Musicología: Musicología en el siglo XXI: nuevos enfoques, nuevos retos*. Madrid: SedeM (en prensa).

Kassabian, Anahid. 2001. *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York, London: Routledge.

Llinás, Francisco. 1996. "El cortometraje en los años 60 y 70". En *Historia del cortometraje español*, coord. Pedro Medina, Luis M. González y José Martín, 163-166. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares, Comunidad de Madrid, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Caja de Asturias.

Padrol, Joan. 1982. "Antonio Pérez Olea". *Dirigido por*. Julio-agosto: 47:49.

Pérez Gutiérrez, Mariano Moshe. 1998. "Antonio Pérez Olea". En *Diccionario del cine español*, ed. Jose Luis Borau, 668-669.

Pozo, Santiago. 1984. *La industria del cine en España: legislación y aspectos económicos, 1896-1970*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona.

Riambau, Esteve. 1996. "Coqueteos con Víctor Hugo: El Cortometraje en el Nuevo Cine Español y la Escuela de Barcelona". En *Historia del cortometraje español*, coord. Pedro Medina, Luis M. González y José Martín, 167-180.

Anexo. A partir de *Olympia*: la música en el montaje del documental

Minutos	Bloques (guion)	Música en bso	Fotografía	Observaciones
0:00	Títulos	Tema 1	<i>Olympia</i>	(No se contemplan)
0:24	Una crítica al puritanismo: <i>Olympia</i> se "desnuda de pretextos"	Tema 2 (figura 6)	<i>Olympia</i> de Manet	Modulador de tono en la música. La fotografía tiende a seguir el ritmo musical en diferentes encuadres.
0:54		Tema 3	Cuadros de Goya, Degas, etc.	Fotografía que destaca el desnudo femenino. Logra fluidez y correspondencia entre texto, ritmo musical e imágenes.
1:49	El escándalo: la mujer quiere ser protagonista, no objeto	Tema 1	Cuadros de Manet	Piano percusivo (destaca mensaje de guion). Las miserias e instintos del hombre en una sociedad machista industrial.
2:00	La mujer en el entorno social y personal: nuevas dimensiones críticas	Tema 3	Manet, Monet, Renoir, Degas	Tema musical y desarrollo. Planos detalle: profundiza en estudios de la figura femenina y su sensualidad, y la integración social de la mujer.
3:07	El deseo de realización personal de la mujer	Tema 1	Renoir, Degas	Recupera 1:49 en el piano y amplía desarrollo. Prevalecen planos detalle con movimientos verticales de cámara.
3:37	El amor: la mujer legítima y la hetaira	Tema 1	Van Gogh, Degas, Rouault	Tema y desarrollo. La ruptura del fauvismo: apoya el texto (división del papel de la mujer en el amor, 4:03)
4:23	Paraísos antirrepresivos	Tema 4	Gauguin, Rousseau	Contrapone imágenes del postimpresionismo y naif. La armonía disonante apoya el texto en contrapunto a imágenes de isleñas.
5:04	La mujer en la pintura y los cambios tecnológicos	Tema 5	Seurat, Léger	Acordes en cascada (igual que 11:18). Tema. Titubeos de cámara (zoom). Puntillismo, cubismo.
5:30	Las obligaciones domésticas	Tema 3	Matisse, Derain, Braque	Tema. La mujer como adorno en el estudio artístico: fauvismo. Cubismo analítico: la percepción de la forma cambia: la mujer pierde sensualidad.
6:12	El exotismo y erotismo de la mujer española a través de los artistas	Tema 4	Sorolla, Romero de Torres, Nonell, Picasso	Contraste de sonoridad: desarrollo, técnicas extendidas (golpeo) simula una guitarra (refuerza guion). La reinención de la mujer en el cubismo ("el carácter dislocado del ser")
7:20	Cambios económicos y sociales, y liberación sexual	Tema 2	Bonnard, Van Dongen	Desarrollo del tema musical. Los nabis: la vida moderna y nueva burguesía; se simplifican las formas.
8:34	Modigliani y la mujer	Tema 1	Modigliani, Puvis de Chavannes	Desarrollo del tema. Modigliani y su estilo propio (deformación de figuras).
9:07	Los conflictos internos de la mujer: temores de la represión y la libertad	Tema 2	(Varios), Munch	Desarrollo; armonía disonante, efecto estático: las reflexiones internas (texto) Selección plástica de diversos estilos.
9:31		Tema 1	Picasso, Kirchner, Munch	Desarrollo (igual que 10:20). La visión surrealista y agresiva de la mujer: tragicismo.
10:25	La visión del "macho"	Tema 1	Miró, Duchamp, Boccioni	Tema y desarrollo. Se acelera el tempo de la música y voz en <i>off</i> . Los mundos interiores del surrealismo, el futurismo.
11:38	El camino de la independencia y libertad	(Tren)	Varios (mitad siglo XX)	El ruido se introduce sin cortes.
11:51		Tema 1		Tema y desarrollo (retoma 10:25).

Alerce, la otra música...un correlato en tiempos de dictadura

SERGIO ARAYA ALFARO

2017. *Cuadernos de Etnomusicología* N°10

Palabras claves: rescate, casete, industria, tecnología, dictadura.

Keywords: rescue, cassette, industry, technology, dictatorship.

Cita recomendada:

Araya Alfaro, Sergio. 2017. "Alerce, la otra música...un correlato en tiempos de dictadura". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°10. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es> ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

ALERCE, LA OTRA MÚSICA...UN CORRELATO EN TIEMPOS DE DICTADURA

Sergio Araya Alfaro

Resumen

Sólo la profunda convicción ideológica y personal de Ricardo García permitió que quien había estado detrás de gran parte de la industria discográfica y la radiotelefonía local hasta ese momento pudiera, en plena dictadura, dar vida a su proyecto más ambicioso y con el que iba a trascender definitivamente en la historia de la música popular chilena: la creación del sello discográfico Alerce. Esta instancia llegaría a cobrar especial relevancia no sólo por ser uno de los puntales de la reactivación de la industria que había sido silenciada por la dictadura tras el golpe militar de 1973, sino también por la puesta en valor que haría del movimiento denominado Canto Nuevo en un escenario adverso y controlado, generando con ello los espacios necesarios para lo que su fundador denominara “la otra música”. De esta manera, Alerce –de la mano de nuevas tecnologías de registro y reproducción domésticas masificadas por la política económica de la dictadura- se transformaría en un verdadero cronista de época por medio del registro de una banda sonora que llegaría a ser un factor fundamental en el proceso del retorno a la democracia.

Palabras clave: rescate, casete, industria, tecnología, dictadura.

Abstract

Only the ideological, personal and deep conviction of a man called Ricardo García, who until times of dictatorship had been behind an important part of the recording industry and local radio broadcasting, allowed him to found a record label –Alerce– which would make him go down in the History of Chilean Popular Music definitively. Alerce would be especially important because it became one of the actors that made the reactivation of the recording industry possible after the coup of September 1973. Besides, Alerce staged –against all odds,

including absolute control of mass media by the authorities- the style named *Canto Nuevo* and other alternative musical trends not supported by the official media which García called “the other music”. Thus, Alerce –along with new recording technologies and home playing mass distributed by the economic policy of dictatorship- became a real “story teller” through a sound track and would become a gravitating matter in the process of return to democracy.

Keywords: rescue, cassette, industry, technology, dictatorship.

Introducción y aspectos metodológicos

Uno de los factores relevantes al momento de abordar la presente investigación –principalmente por constituir el sello discográfico Alerce un objeto de estudio y sujeto histórico plenamente vigente en el mercado discográfico local– fue el levantamiento de información que permitiera complementar en más de una forma lo referido hasta ese momento tanto en la prensa escrita como en artículos y textos académicos, configurando de esta manera “la otra parte” de la historia de un sello discográfico tan relevante como éste y que debía ser necesariamente consignada en pos de una mayor objetividad. Esto, sobre todo, si consideramos que logró sobrevivir a pesar de surgir en un período crítico de la industria y del consumo de música grabada y enfrentar una férrea competencia con multinacionales que dominaban el mercado local en ese momento, varias de las cuales posteriormente se fusionaron o definitivamente desaparecieron del mercado discográfico¹.

Para ello, se hizo evidente –a la vez que necesario– el recabar aquellos antecedentes que pudieran aportar quienes habían formado parte del organigrama de Alerce Producciones Fonográficas en cualquiera de sus etapas de producción y registro, las cuales, como establece la presente investigación, abarcan desde el casete y el vinilo hasta el soporte digital del disco compacto (CD) y la descarga *online*².

¹ Ejemplo de ello lo constituye la desaparición de CBS Records -adquirida por la firma Sony Corporation of America en 1988-, EMI –en el año 2011, al ser comprada por Citigroup y vendida posteriormente al grupo francés Vivendi- y la aparición de conglomerados como Bertelsmann Music Group (BMG) en el año 1987.

² En la actualidad prácticamente todo el catálogo de Alerce Producciones Fonográficas está disponible en el sitio www.portaldisc.com

De esta manera, fueron invitadas a participar de este proceso aquellas personas que han estado ligadas históricamente a los procesos de producción de Alerce. Aun cuando no está la totalidad de los protagonistas, la riqueza de los testimonios entregados –creemos– constituye en buena medida el eje discursivo no sólo del organigrama de la discográfica en tanto empresa, sino que además refleja en gran medida el espíritu al que supo dar forma su creador –Ricardo García– al punto de transformarlo en el *slogan* de la compañía: “La otra música”.

En la siguiente tabla aparecen en orden cronológico las personas que fueron entrevistadas para la presente investigación y que constituyeron una fuente relevante para la construcción y complemento de este relato.

Nombre	Cargo	Período de Actividad
Rudy Wiedmaier	Músico, productor y compositor	Registro de fonograma “Amigo imaginario” (1987)
Viviana Larrea	Promoción Dirección Ejecutiva	1988 – 1992 1992 a la fecha
Marisol González	Administración y Ventas	1988 a la fecha
Amaro Labra	Músico Director de Comunicaciones Promoción y Difusión	1988 – 1990 (Distribución de registros fonográficos editados en forma independiente con la agrupación Sol y Lluvia) 1991 - 2000
Claudio Gutiérrez	Encargado de Proyectos Especiales	1992 – 2007
Mónica Larrea	Directora de Arte	1992 a la fecha

De los “Espacios de Representación de la Música en dictadura 1973-1989”

En relación a la configuración del mapa “Espacios de Representación de la Música durante la dictadura 1973-1989” inserto en el presente artículo (ver anexo), creemos pertinente señalar que, a nuestro modo de ver, constituye un efectivo ejercicio para poner en discusión o al menos relativizar un concepto que a nivel local ha sido construido –e instalado– desde los medios de comunicación en los últimos treinta años –principalmente escritos– y denominado “apagón cultural”, instancia que aludiría a una escasa y/o nula actividad artística durante la dictadura militar instaurada en Chile a partir del 11 de septiembre de 1973.

En términos metodológicos, la construcción del mapa se realizó considerando principalmente las siguientes variables:

- a) La información aparecida en revistas y diarios de la época con la programación o cartelera semanal.
- b) El testimonio de músicos que participaron en dichas actividades.
- c) El testimonio de asistentes a los recitales o presentaciones.
- d) El propio conocimiento del autor de algunos espacios referidos.

En ese sentido, dicho mapa devela no sólo un circuito estable –y real– para la música en vivo que desde mediados de los años 70 abarcó varias comunas de la Región Metropolitana³. Si consideramos que mucha de la música que se generó en dictadura responde performativamente a la figura del cantautor o a una sonoridad más vinculada a lo acústico o electroacústico, es menester señalar que por su dinámica de ensayos necesitaba de espacios reducidos que eran frecuentemente compartidos con otras disciplinas como el teatro, la danza, la poesía y talleres gráficos, entre otras⁴. Esto evidencia un entramado cultural multidisciplinario que frecuentemente se replicaba en lo que

³ Las principales –además de la comuna de Santiago, que aglutinaba la mayor parte de los espacios para la música en vivo– serían las contiguas a ésta, es decir, Recoleta, Independencia, Maipú, Providencia, Ñuñoa, Macul y San Miguel.

⁴ A mediados de los años 80 era común encontrar en el casco histórico de Santiago antiguas residencias de dos o más pisos subarrendadas para estos efectos.

hemos denominado “Espacios de Representación de la Música durante la dictadura 1973–1989”.

Existe, por lo demás, un detalle que propició en ese momento no sólo la existencia, sino también la permanencia de este circuito: la medida restrictiva implementada por la dictadura militar denominada “toque de queda”⁵. Esta instancia, que acotaba en términos horarios la circulación o libre tránsito de la ciudadanía e incluso del transporte público, implicó que las comunas aledañas al centro de la capital –en un afán genuinamente estratégico– generaran sus propios focos de creación y difusión de su música, ampliando con ello el radio de acción de los músicos y sus propuestas. Esto significó en la práctica que las autoridades tuvieron que diversificarse en múltiples focos de tensión y atención, puesto que cada espacio o escenario representaba finalmente una instancia ideológica y, en consecuencia, una amenaza para la estabilidad del régimen militar.

Como veremos en el presente artículo, este circuito o mapa de la escena anti-dictatorial representa además el modo más eficiente en que circuló la música proscrita, la que supo –en complicidad con la masificación del casete experimentada hacia fines de los años 70 y comienzo de los 80– no sólo entregar eficientemente un mensaje dirigido a la recuperación de un sistema democrático de gobierno, sino también educar en cierta forma a una generación huérfana de una sonoridad inmediata previa a la instauración de la dictadura. Ambas instancias –creemos– hubieran sido imposible sin su existencia.

La reconfiguración de una industria

En el presente artículo abordaremos el desarrollo experimentado en Chile por el sello discográfico Alerce en su etapa probablemente más significativa, esto es, el período comprendido entre los años 1976 y 1990. Con una presencia en el medio local que sobrepasa los cuarenta años, Alerce constituye un referente más que significativo no sólo por el contexto social y político en que nace y se desarrolla como sello discográfico, sino también por los artistas que llegaron a formar parte de su catálogo. Develar su accionar

⁵ Esta medida de control y vigilancia estuvo vigente hasta 1987.

interno aparece entonces como uno de los objetivos, y para ello apelaremos – entre otras instancias– al testimonio de sus protagonistas, entre los cuales destacan principalmente ejecutivos y músicos, elementos a la postre indispensables al momento de estructurar una suerte de relato que dé cuenta de la forma en que Alerce llegó a representar una verdadera trinchera para el canto de autor en plena dictadura.

En ese sentido, nos permitiremos como punto de partida el siguiente parangón: al igual que en la historia relatada por Darnell Martin en la película *Cadillac Records* (Estados Unidos, 2008), donde el director cuenta ágilmente el surgimiento del blues en la ciudad norteamericana de Chicago en la década de 1950, y la relevancia que éste llegó a tener en la industria discográfica y cultural estadounidense, el nacimiento en Chile del sello discográfico Alerce, fundado por Ricardo García en el año 1976⁶, está dado principalmente por el afán de rescate y puesta en valor de lo que su creador llamó “la otra música”, concepto que debemos entender –valga la redundancia– desde la alteridad y como elemento constitutivo de identidad. Hacemos esta analogía porque creemos que a partir de esa premisa –cargada ciertamente de una clara ideología de izquierda en plena dictadura militar– es posible entender el legado de un hombre determinante en la industria discográfica nacional de los últimos cincuenta años en prácticamente todas sus etapas de producción. De igual manera, es tan válido como necesario señalar que el proyecto de una discográfica se contextualiza a partir de los intereses y motivaciones más personales de Ricardo García.

Efectivamente, ya con la experiencia de haber realizado una labor importante en la radiotelefonía local en los años 50 y representando una suerte de ideólogo detrás de la Nueva Canción Chilena⁷, podemos observar principalmente a partir de esta última instancia que el ideario de García está atravesado por el concepto bolivariano de “la Patria Grande”, que motivaba a dicho movimiento y que –tal como a los músicos que lo integraron– a él le interesa sobremanera construir, pero siempre desde lo identitario.

⁶ Su verdadero nombre era Juan Osvaldo Larrea García, pero optó por un seudónimo, práctica común en la industria musical de la época.

⁷ Movimiento con marcado sentido americanista y de rescate por los valores y luchas de las clases desprotegidas de Latinoamérica, representadas en su música y que reconoce en Violeta Parra su punto de inicio en el plano local.

Probablemente haya sido la convicción de que la música es el sonido de una época lo que en cierta forma gatilló en Ricardo García “el hacer cosas” desde la música. Cercano en su juventud a diversas disciplinas artísticas desde la praxis⁸, finalmente es desde la gestión y la administración de recursos que sus ideas y proyectos se verán consolidados. De esta manera, y dueño de una probada experiencia en todos los aspectos que involucraba en esos momentos una producción musical, García –con recursos mínimos y según propia confesión “con dinero sólo para pagar treinta o cuarenta horas de grabación” (Osorio 1996: 27) – contacta a Carlos Necochea –integrante del grupo Los Curacas– y decide grabar a los conjuntos Chamal y Ortiga, dando por iniciadas las actividades de un sello discográfico que marcaría varios hitos en la industria local durante la dictadura e incluso en el proceso de retorno a la democracia, siendo probablemente el más importante el hecho de representar una suerte de resistencia cultural y evidentemente política mientras el país estaba sumergido en la experiencia autoritaria de una dictadura militar.

Esta resistencia cultural, atendiendo a la labor desarrollada por García en buena medida desde los afectos, bien podría entenderse como una “metáfora de algo poético frente al embate mercantilista de las multinacionales”, según señala Amaro Labra, músico fundador de la agrupación Sol y Lluvia y ejecutivo del sello en la década de los 90⁹. Esto resulta particularmente interesante si consideramos que hasta el año 1973 el disco en tanto objeto físico estaba considerado desde la industria como un agente cultural –apoyado incluso desde el Estado– y el sobre o funda que lo contenía, un soporte conceptual a la vez que publicitario, instancia que indudablemente potenciaba y retroalimentaba el funcionamiento de la industria.

⁸ Había incursionado en su juventud en la literatura y la pintura, logrando cierta relevancia a nivel local.

⁹ Entrevista realizada por el autor del artículo el 16 de diciembre del 2016.



1.- Arriba: pequeña muestra de la producción en casete que grafica el cruce de la Nueva Canción Chilena y el Canto Nuevo, origen de Alerce. Abajo: álbumes que contienen carátulas originales, representativas de gran parte de la producción del sello. (Archivo Alerce – Fotografías del autor)



Con el afán primigenio de rescatar el legado de la mencionada Nueva Canción Chilena, pero consciente de que el contexto histórico, político y social era otro, el sello Alerce cobijaría con propiedad al movimiento que el propio García denominaría “Canto Nuevo”. Este movimiento, musicalmente y en tanto

práctica, “se situaría en torno a la continuación y restauración de una tradición entendida como democrática, en oposición a un presente marcado por el autoritarismo” (Osorio 2011: 257) y se emparentaría con su antecesor por medio de una sonoridad marcadamente latinoamericana, pero a diferencia de aquél –en términos de registro y difusión– estaría asociado a un nuevo soporte cuya existencia e importación se vería beneficiada grandemente por la economía de libre mercado impulsada por el régimen militar: el casete compacto.

El cierre de las plantas prensadoras de discos, la censura a los sellos y la quema o destrucción de matrices supuso un cambio en el paradigma cultural asociado hasta ese momento a los discos en cualquiera de sus formatos. De esta manera, y en medio de la masiva práctica del copiado doméstico de cintas iniciada a comienzos de la década de los 80 con la aparición en el mercado del casete, Alerce –en forma paulatina– no sólo restituye desde los contenidos el carácter cultural de un determinado registro sonoro¹⁰, sino también su sentido cultural cuando su público objetivo accede al original, obligando a su resguardo –incluso preservación– cuando esto sucede.

La circulación de música regrabada tanto pública como privada que surge con el casete –y quizás aquí radica su mayor peso social y político– prontamente permitirá la reactivación de un “nosotros” en plena dictadura, es decir de un sujeto colectivo extraviado en los primeros años del golpe militar. Esa sensación de compartir un sentimiento y de instalarlo socialmente desde un “nosotros” posibilitará que el gran público –tal como había sucedido con “Venceremos” o “El pueblo unido” en tiempos de la Unidad Popular¹¹– haga suyas canciones emblemáticas en la lucha por el retorno a la democracia, como “A mi ciudad”¹² o “En un largo tour”¹³.

¹⁰ Se entenderá tácitamente durante la dictadura el concepto de cultura como un conocimiento o actividad que posibilita y/o favorece la reflexión y la crítica.

¹¹ Coalición de partidos de izquierda determinante en el triunfo de Salvador Allende en las elecciones presidenciales de 1970.

¹² Compuesta por Luis Le Bert, voz principal de Santiago del Nuevo Extremo e incluida en el disco homónimo publicado por Alerce el año 1981. https://youtu.be/mTn_naBDi6I

¹³ Compuesta por Amaro Labra, vocalista de Sol y Lluvia y cuya primera versión está incluida en el disco *Canto + Vida*, editado en forma independiente el año 1980 y distribuido por EMI ODEON. Una segunda versión aparece en + *Personas*, editado en 1988 por EMI ODEON. Ambas producciones hoy pertenecen al catálogo de Alerce. https://youtu.be/4oOWghSh3_Q

Esa suerte de cooperativismo social, es rescatada precisamente por Viviana Larrea –actual directora de Alerce– cuando señala:

A mí me importa mucho decir que el sello Alerce, la discográfica, existe porque hay artistas también, entonces el valor de los músicos y cantantes no se puede dejar afuera y nosotros no habríamos sido nada si alguien no hubiese estado cantando y hubiese sido necesario registrar eso. Entonces, yo creo que fuimos muy importantes por eso, porque pudimos registrar y conservar una memoria, pero están los artistas que fueron muy importantes y cómo ellos se vincularon y se trabajaba en una especie de núcleo¹⁴.

Respecto de la denominación del nuevo movimiento de cantautores – también conocido en algunos círculos como “Canto Joven”–, el propio García se encargaría en su momento de señalar las diferencias que a su juicio presentaba esta nueva música en una entrevista publicada el año 1981:

Cuando yo escucho a Ortega o a Santiago del Nuevo Extremo, siento que hay algo distinto, un sonido diferente. Nuevo también es el tiempo en el cual se desarrolla esta creación: nuevas condiciones, nuevas experiencias. Hay formas y tratamientos que no podrían haber existido antes del 73¹⁵.

Aun cuando García no profundiza respecto de las “nuevas formas y tratamientos”, podemos inferir que estamos en presencia de un sujeto históricamente bien situado, que conoce su propio contexto. Ahora bien, en relación al formato casete, digamos que éste representó en ese momento una verdadera revolución, pues generaría a poco de aparecer en el mercado nuevas formas de escuchar la música, y con ello nuevas prácticas. Una de las más importantes, sin duda, sería la forma de sociabilizar por medio de una determinada audición.

¹⁴ Entrevista realizada por el autor el 24 de septiembre de 2014.

¹⁵ *La Bicicleta*, nº11, abril-mayo, 1981, pp.14-16.



2.- Equipo modular (3 en 1), marca Electra, modelo indeterminado. Este dispositivo de reproducción y grabación revolucionó la forma de consumo y escucha de la música a comienzos de los años 80.

(Fotografía: gentileza Nayive Ananías)

Este último factor resultaría determinante, y dada la condición de regrabable en dispositivos de uso doméstico, el casete jugaría un papel decisivo en la circulación de todo tipo de música, lo que sería particularmente ventajoso más que para el catálogo de Alerce para sus objetivos en términos de rescate de un determinado tipo de música. Esta circulación efectiva y eficiente otorgaría al formato casete –impensadamente, es lo más probable– el carácter de proscrito y subversivo al propagar propuestas y discursos contrarios al régimen militar. Esto se llevaría a cabo principalmente por medio del copiado doméstico favorecido por la importación de un dispositivo en particular: el equipo de sonido modular, conocido por el público consumidor como “tres en uno”¹⁶.

Al respecto, Ricardo García grafica en cierta medida el paisaje en el que se insertaba la industria discográfica en ese momento:

¹⁶ Este equipo contaba con tocadiscos, radio, reproductor y grabador de cintas. Es importante señalar que en un afán por “tener” la música de su interés, los usuarios también recurrían a la regrabación enfrentando físicamente un reproductor y un grabador, sistema que captaba el ruido ambiente, dando como resultado final un producto de mala calidad. En ese sentido, el *qué* y el *cómo* adquirieron una singular importancia al momento de experimentar el fenómeno de la escucha.

Sin embargo, el receptor real es mucho más amplio. Cada disco de Alerce llega a grupos más o menos grandes, interesados particularmente en el folklore y la música nuestra, y se regraba en casetes que, a su vez, llegan a otros grupos. Esto es bueno para la difusión pero malo para nosotros¹⁷.

Sin embargo, el año 1979 la firma japonesa Sony pondría en el mercado mundial un nuevo reproductor de música que revolucionaría definitivamente el acto de la escucha: el *walkman*¹⁸. Este dispositivo representaba en una primera instancia el rompimiento del espacio físico que debía recorrer el sonido entre los parlantes y el auditor, determinado hasta ese momento por la radio y el tocadiscos. Por otra parte, el concepto asociado al nuevo reproductor era el de “música portátil”, y su audición se realizaba exclusivamente por medio de audífonos, lo que suponía una escucha privada. Esto resulta particularmente relevante, pues por primera vez en dictadura una acción privada podía evadir eficientemente –aun en espacios públicos– el control y la censura de las autoridades de turno, otorgando de paso el carácter de subversivo tanto al soporte (casete) como a la nueva forma de escuchar música (el *personal estéreo*).



3.- Izquierda: Imagen que refleja fielmente la práctica del copiado doméstico en los años 80, en este caso del disco homónimo de la banda Congreso, editado por EMI en el año 1977.

Derecha: Versión remozada del dispositivo *Walkman* de la firma japonesa Sony, que incluye radio AM/FM y que fuera comercializada en Chile a partir de mediados de los años 80.

(Colección del autor y Verónica Cárdenas - Fotografía del autor)

¹⁷ *La Bicicleta*, n°11, abril-mayo, 1981, pp.14-16

¹⁸ En Chile sería conocido como “personal estéreo”, nombre asociado principalmente a la marca nacional IRT (Industria de Radio y Televisión) <https://youtu.be/szC13xdDnoU>

Extrapolando esta instancia, podemos señalar que el casete constituyó un soporte que posibilitaba la “intervención” de un original y con ello daba origen a uno nuevo por medio de “compilados” que respondían básicamente al gusto personal de quien los realizaba, instancia que otorgaba una presencia privada y efectiva exponencialmente muy superior a cualquier selección de canciones programadas en una radioemisora o las existentes comercialmente en el mercado. Respecto de la importancia que llegó a tener el nuevo formato, el musicólogo Juan Pablo González refiere:

Patentada por Philips en 1963 para la grabación de la voz hablada, la casete se masificaría a fines de los años setenta a partir de las mejoras de sonido producidas por el uso de la cinta de cromo y el sistema Dolby. De este modo, la casete adquirió diversas formas de uso con nuevos equipos reproductores al alcance de muchos. Esto aumentó el acceso a la música grabada, compensando en parte el descenso en la calidad sonora que representaba la cinta ante el vinilo. En otras palabras, se cambiaba calidad por cantidad (2017: pp. 9-30).

En este contexto es que Alerce se hace cargo y vehicula inteligentemente la entrega de un paisaje sonoro a una generación que, en cierta forma, había crecido huérfana de referentes inmediatos en lo musical, y pone a su disposición una parte de la historia política, social y económica por medio del legado de la Nueva Canción Chilena, reeditando parte de su catálogo, permitiendo de esta forma una continuidad discursiva respecto de la identidad latinoamericana que había sido fracturada por el golpe militar de 1973.

En ese sentido, podemos señalar que surge como un ente aglutinador desde la periferia cultural una instancia que podemos denominar o entender como “circuito de representación de la música en dictadura”, y que se refiere a los espacios que propiciaban la reflexión respecto del momento histórico que vivía el país, fueran éstos peñas, campus universitarios o barrios determinados.

El carácter reflexivo y crítico generado al interior de dichos espacios se vería reforzado por las versiones de muchas de las canciones emblemáticas de la Nueva Canción grabadas por quienes constituían la nueva escena musical de la cantautoría. Consideramos esto como otra singularidad de la relevancia

de Alerce, en tanto se opone a lo que Attali asevera cuando señala que “la grabación significa la muerte de la representación” (1995: 72-122).

Precisamente, el encuentro que se produce entre la audición de música grabada y la retroalimentación efectiva que se daba en las actuaciones en vivo, genera un constructo estético –visual y sonoro– desde la música popular que no estaba al alcance de la política represiva de la dictadura. Esto resulta significativo si consideramos que el mismo Attali plantea que el manejo y la estética de la música popular “implica o permite un control político para imponer normas sociales” (1995: 72-122).

Si algo caracterizó el trabajo de Ricardo García fue la capacidad para categorizar los movimientos musicales de su época tanto como la puesta en valor de determinadas “ideas-fuerza” que llegaron a constituir verdaderas directrices en la producción de Alerce. Así, podemos establecer una continuidad en su línea discursiva que va desde la lejana Nueva Ola¹⁹ en los años 60 hasta el propio Canto Nuevo en la década siguiente, instancia que refleja la agudeza y capacidad estratégica de su mentor al instalar incluso en los medios oficiales un movimiento claramente anti-dictadura, utilizando sus propios parámetros y referencias.

Efectivamente, es importante señalar en este punto que la dictadura tuvo desde un comienzo un carácter higienizante y depurador. En ese contexto, se planteaba una remoción de los paradigmas económico, político y social donde “lo nuevo” jugaba un papel fundamental. En ese escenario, el Canto Nuevo no sólo logró protagonismo en la televisión –aún en desarrollo pero constituida como medio oficial de la dictadura y controlado por ella–, sino que desde su presencia en los diversos *rankings*²⁰ de la época colaboró activamente en la rearticulación y reactivación de la industria fonográfica local, que había sido objeto de silenciamiento por parte del régimen militar.

Esta forma de instalar una forma de producción discográfica en el mercado tendría incluso una resonancia post-dictadura cuando Alerce abre sus líneas de producción a segmentos esencialmente juveniles y con sonoridades

¹⁹ Movimiento juvenil con fuerte carácter imitativo basado principalmente en los bailes de moda de la época -el rocanrol y el Twist- y cuyo repertorio estaba dado en gran medida por el cancionero italiano de música ligera de los años 60.

²⁰ En general las listas de preferencias publicadas por la prensa escrita eran entregadas por los programadores de las distintas radioemisoras, la mayoría de las cuales estaba intervenida o controlada por el régimen militar.

ligadas definitivamente al rock²¹. De ese tiempo datan los conceptos “el verdadero rock chileno” y “el sonido de los suburbios”, como ideas que refuerzan el sentido del rescate, en este caso asociado a bandas y propuestas que no estaban en la línea de acción de las multinacionales²². En ese sentido, digamos que la opción de Alerce por la crudeza del sonido proveniente del formato entregado por el rock clásico –guitarra, bajo, batería, voz– se sitúa en las antípodas de las multinacionales, que privilegian una sonoridad marcadamente pop; es decir, pulcra, liviana y que incorpora definitivamente al sintetizador como actor protagónico en la construcción de esa sonoridad. La opción de Alerce entonces supone una genuina forma por traspasar ciertos límites impuestos por los medios y la propia industria. No obstante, en el caso de la discográfica dirigida por García favoreció su sobrevivencia y reinención en momentos en que los cambios que suponía el fin de una dictadura y el retorno a un sistema democrático de gobierno permitían avizorar entre otras cosas, la implementación de políticas culturales desde el Estado que propiciarán una televisión y una prensa nacional donde primara un sentido crítico y reflexivo respecto de lo sucedido en el país en el período 1970–1990, con miras principalmente a lo que en líneas generales se entendía como “reconstrucción nacional”. Siendo la música y fundamentalmente su proceso de registro el sujeto/objeto histórico del que Alerce se hace cargo, podemos señalar que la discográfica en su accionar se constituye a sí misma como una fuente o correlato histórico en un período determinado especialmente sensible, a la vez que se yergue como una estructura epistemológica en tanto permite una forma o modo de conocimiento o aproximación a dicho período.

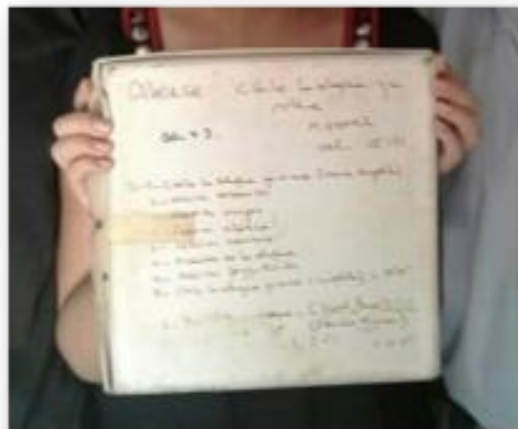
²¹ Géneros como el rap, el punk y el hip-hop fueron los principales beneficiados por esta iniciativa.

²² Discográficas como RCA, Sony o EMI ocuparon el rótulo de “Rock Latino” o “Nuevo Pop” para referirse a la nueva escena musical juvenil del Chile de los años 80.



5.- Logo original de Alerce, tallado por un artista desconocido en madera nativa y que se encuentra en las actuales oficinas del sello, en calle Los Navegantes 2197, comuna de Providencia. (Colección Sello Alerce – Fotografía del autor)

6.- Abajo. Izquierda: carátula del fonograma correspondiente a la banda sonora de la denominada “Campaña del No” y que simboliza el término de la dictadura militar en Chile. Derecha: imagen de la cinta master de la mencionada producción, encontrada en dependencias de Alerce en noviembre del año 2015. (Archivo Sello Alerce – Fotografía del autor)



En efecto, Alerce realiza en ese sentido un levantamiento de fuentes desde la oralidad que suponen las diversas instancias de representación de la música durante la dictadura, y a partir de eso genera una puesta en valor de la relevancia de lo cotidiano, instancia que se verá reflejada principalmente en el acto de sociabilizar en diferentes espacios. En ese sentido, es válido señalar que la actividad realizada por el sello discográfico en cierta forma exagera desde una perspectiva ontológica el valor de la vida en momentos particularmente álgidos y que apuesta por una recuperación de los espacios

por medio de una sonoridad que habita en la memoria. Esto lo podemos ver reflejado explícitamente en la imagen corporativa del sello, del que el propio García señala:

Hoy día el sello cuenta con un amplio catálogo en el cual se destacan las grabaciones de nuevos intérpretes del Canto Nuevo y reediciones de algunos de la Nueva Canción. Por esto, el logo del sello nos muestra un árbol caído y otro que se levanta, simbolizando el renacimiento del canto popular²³.

De igual manera –dado el *modus operandi* de la discográfica– es posible inferir que Alerce nunca se vio a sí mismo como una “fábrica de éxitos”²⁴, sino que a partir de lo señalado anteriormente, más bien se siente con la obligación de registrar el correlato histórico de una época desde la música. En esa perspectiva es que se hace cargo de “modos de hacer música” que finalmente se categorizan bajo diversos rótulos como “canción social”, “canción protesta” o “música con contenido”, todos los cuales apuntan definitivamente a lo mismo: a remover consciencias, o mejor aún, a crear una consciencia histórica.



7.- Producción *La fuerza de un pueblo* en formato casete, prueba fehaciente del sentido del rescate y de educación presente en el catálogo de Alerce.
(Archivo Sello Alerce – Fotografía del autor)

²³ *La Bicicleta*, n°11, abril-mayo, 1981, pp.14-16

²⁴ Esta instancia se refleja incluso en el hecho de que el sello nunca contó –incluso en la era del registro digital– con singles promocionales, constituyendo las propias producciones en su totalidad el elemento de difusión, instancia que dejaba en manos y criterio de los programadores radiales la canción a difundir.

La pregunta es ¿de quién o quiénes? ¿Cuál es el radio de acción o el público objetivo de Alerce? Sin duda alguna –y esto es otra impronta de Ricardo García– el segmento juvenil es la gran apuesta del sello que se materializa por medio del Canto Nuevo, como antes lo fuera la Nueva Ola o la propia Nueva Canción. Existe en el fundador del sello una marcada e interesante tendencia –además de un absoluto convencimiento– por otorgar al “sujeto juventud” un peso histórico específico. Será precisamente ese segmento generacional el llamado a generar los cambios sociales y políticos que hacia fines de la década del 70 comienzan a ser demandados por los sectores más populares. Señalemos que el protagonismo del segmento juventud se verá fuertemente apoyado y propiciado por el uso del antes mencionado casete, básicamente porque ese segmento ha tenido históricamente un acercamiento natural a la tecnología.



8.- Imagen que sintetiza no sólo una práctica, sino también el cruce definitivo de la tecnología y la industria cultural por medio de dos elementos que revolucionaron aspectos de la vida doméstica tan simples como escribir o escuchar música y en el que se vio inserta la industria discográfica nacional post-dictadura.

(Fotografía del autor)

Y he aquí que surge otro elemento distintivo de la producción de Alerce: gran parte de su catálogo se conforma y da especial importancia a “la canción” como forma musical²⁵, la que actúa como soporte de textos que se alejan del

²⁵ Aun cuando reedita obras representativas de formato mayor o distinta a la canción como la *Cantata Santa María de Iquique*, interpretada por Quilapayún, y *La fuerza de un pueblo, Documental Sonoro 1973-1989*.

mensaje unívoco, dando lugar a una intertextualidad que actúa muchas veces desde un lenguaje metafórico e incluso poético que no sólo logra sortear la censura sino instala un proceso reflexivo en el auditor, el que –en palabras de Chartier– está lejos de ser un “oyente disoluto”; vale decir, alguien que sólo accede a una escucha desde la entretención, escucha que en palabras de Szendy sería “distráida y por ende irresponsable” (2003, 145), dadas las circunstancias políticas del momento. Alerce, por tanto, provee los elementos necesarios y perfila la existencia de un sujeto activo, que conoce y se involucra con la música que escucha, vinculando esa audición con pensamientos políticos, filosóficos e históricos.



9.- Arte original de la edición realizada por Alerce de la *Cantata Santa María de Iquique*, compuesta por Luis Advis en el año 1969 e interpretada por Quilapayún, y que fuera editada originalmente en 1970 por el sello JotaJota.
(Archivo Sello Alerce - Fotografía del autor)

Esa misma canción es la que opera como elemento de denuncia, pero también como factor responsable de una cohesión social que unifica espacios desmembrados a partir del golpe de 1973 y controlados por la dictadura. Por otra parte, la existencia de un público social e históricamente situado permitirá ciertamente, el surgimiento –al menos en una facción importante de la juventud de la época– de un sujeto comprometido con los procesos políticos y sociales experimentados por el país en esos momentos. Este sujeto actuará desde el

margen y constituirá una suerte de disidencia. De igual manera –aun cuando la utilice– ese sujeto no estará condicionado por la tecnología cada vez más presente y llamativa que paulatinamente irá marcando presencia desde lo cotidiano –sobre todo en los medios de comunicación– por medio de una publicidad que se tornará paulatinamente tan agresiva como amable con el público cautivo.

En ese sentido, digamos que el “sujeto juventud reflexivo” es ajeno a la moda que impone el nuevo modelo económico y se instala como su propio parámetro, generando con ello un modo social e instalando el sentido de lo colectivo, factor a la postre fundamental al momento de cooperar en el derrumbe de la dictadura militar. Señalemos entonces que el “sujeto-joven-reflexivo-demandante” pondrá especial énfasis en el cambio, y que Alerce será –en gran medida– el responsable de sonorizar ese proceso, en una actitud absolutamente consistente con lo que planteara su fundador años antes al señalar que la música es el “sonido de la Historia”²⁶.

En efecto, digamos que al catálogo de Alerce pertenece una de las canciones más emblemáticas compuestas en dictadura y que es un reflejo de la intertextualidad antes mencionada. La previamente referida “A mi ciudad” constituye un verdadero crisol donde confluyen diversos sentimientos y estados de ánimo que resignifican sentimientos como la melancolía y el lamento, tan propios hasta ese momento de la llamada canción melódica o música romántica, género del que ciertamente Alerce no se hace cargo. Al respecto, el musicólogo Juan Pablo González en su estudio sobre la ciudad de Santiago en dictadura a partir de una construcción desde la música popular y cuya lectura recomendamos ampliamente, señala:

A diferencia del lamento del tango o del bolero, que es individual y amoroso, el lamento de la canción a Santiago es un lamento colectivo, que es performado y exorcizado desde el cuerpo del que canta y el cuerpo del que la escucha. (2017: pp. 9-30)

²⁶ En estricto rigor éste sería el nombre del programa a emitir probablemente por la extinta Radio Corporación.



10.- Ejemplos de cancioneros que era posible encontrar tanto en el comercio establecido como informal en la década de los 80 en Santiago. Todos ellos consideraban diversos estilos o géneros musicales, reflejando claramente los gustos del público consumidor. (Fotografía del autor)

Cabe entonces preguntarse: ¿Cómo opera una banda sonora en la construcción de un paisaje sonoro en el Gran Santiago durante los 80? Es indudable que uno de los factores relevantes –que bien podríamos señalar como punto de apoyo y/o verdadero brazo extendido de Alerce y en general del cantautor– es la figura del cancionero. Esta publicación en formato revista –e incluso más pequeño– contenía letras de canciones y los acordes básicos para ser interpretadas generalmente en guitarra²⁷ y funcionaba básicamente como un ayuda-memoria.

De esta manera, la oralidad inherente a una determinada canción se veía asegurada por la representación o puesta en escena de la que era objeto principalmente en poblaciones y barrios populares, donde su función pareciera estar dada por la recuperación de espacios. En ese contexto la revista *La Bicicleta* –a diferencia de otras publicaciones que sólo entregaban el cancionero como tal– cumplió un papel fundamental al establecer un diálogo entre las muchas demandas de los sectores populares y la realización de entrevistas a diversos representantes nacionales y latinoamericanos del medio artístico, científico e intelectual, transformándose en una especie de trinchera donde descansaba gran parte de la contracultura, perfilando de esta manera un lector exigente y con opinión. Para concluir esta idea, digamos que tanto la figura del cancionero como el casete que se copiaba domésticamente²⁸ forman

²⁷ Aun cuando eventualmente se consideraran números especiales dedicados a instrumentos como el charango y la quena, sonoridades particularmente llamativas para la juventud de la época.

²⁸ En estricto rigor no podríamos referirnos a “pirateo” por cuanto esta nueva práctica –denominada “copia social” por el autor George Yúdice– no considera el lucro como objetivo, sino más bien el compartir una experiencia sonora.

parte del sentido de lo colectivo en el que la discográfica Alerce nace, crece y se desarrolla.

Efectivamente, el sello funciona en ese momento en espacios vivos²⁹, donde se alternan la literatura, la danza y el teatro en conjunto con otras disciplinas, como talleres de filosofía y arte gráfico. El concepto de “lo vivo” es significativo si lo situamos en el contexto de una dictadura, pues actúa como un agente motivador y de evidente contraste. Esto se verá reflejado principalmente en las carátulas de discos y casetes. En ellas es posible apreciar una gráfica que –probablemente haciendo un guiño a la estética presente en el catálogo de la discográfica DICAP³⁰– enfatiza el uso de colores primarios aun cuando el contenido de las canciones tenga un halo reflexivo, intimista o definitivamente melancólico o nostálgico. La importancia de la gráfica a color de los fonogramas editados por Alerce, radica precisamente en que simboliza la esperanza, en oposición a un blanco y negro como símil del duelo o la situación dramática que vivía Chile en esos momentos y que, sin embargo, no impidió que la música hablara por sí misma.



21.- Carátula del casete de Santiago del Nuevo Extremo “A mi ciudad”, que incluye la canción homónima, verdadero himno para la juventud de los años 80.

Fuente: www.discogs.com (accesado en enero del 2017)

²⁹ Una de las actividades recurrentes la constituía el espectáculo “La gran noche del folclore”, instancia tanto musical como política realizada generalmente en el Teatro Cariola, ubicado en el barrio San Diego.

³⁰ Originalmente llamado Jota Jota (JJ), estaba administrado por el Partido Comunista de Chile. El diseño de prácticamente la totalidad de los discos editados por DICAP estuvo a cargo de los hermanos Antonio y Vicente Larrea.

Otro punto de inflexión en el catálogo de Alerce lo constituye la edición de música infantil, y esto básicamente porque lo transforma en un sello que se permite abrir sus posibilidades de permanencia en el mercado apelando a un *target* que le ha brindado beneficios económicos sostenidos en el tiempo³¹. Contrario a esta experiencia, sin embargo, es la conformación de Allegro, una división de música tropical que definitivamente no tuvo repercusión alguna y que hoy es señalada por Viviana Larrea como un fracaso rotundo y un intento de Ricardo García por consolidar “nuevos canales de ventas”³².



32.- Carátula del fonograma *Rondas de Gabriela Mistral y otras canciones para niños* en formato casete.

(Archivo Sello Alerce – Fotografía del autor)

Las diversas instancias que hemos visto hasta ahora nos informan de una absoluta coherencia entre el *slogan* del sello y su forma de operar, pues evidencia un sentido o interés en un corpus identitario desde el rescate mucho antes que desde lo comercial. En ese sentido, y tal como hemos manifestado en el presente texto, no es arriesgado señalar que Alerce no es un sello que

³¹ El fonograma *Rondas de Gabriela Mistral y otras canciones para niños* constituye quizás el mejor ejemplo al haber sido editado a través del tiempo en todos los formatos (casete, vinilo, disco compacto y descarga en línea).

³² Entrevista realizada el 07 de diciembre del 2016.

busque –en el transcurso de su historia- la canción *hit*³³, sino que actúa como un agente fundamental en el registro de un paisaje sonoro marginado y perseguido por el poder. El interés por el éxito comercial recién se vislumbrará en la década siguiente cuando se incorporan al equipo de trabajo el músico Amaro Labra y Claudio Gutiérrez, estudiante de Publicidad que asume el cargo de *Product Manager*, concepto indisoluble del modelo económico del libre mercado³⁴ en el que operan los sellos transnacionales.

Con el retorno a un sistema democrático de gobierno apenas iniciada la década del 90, Alerce continuó siendo un observador de los procesos sociales principalmente porque el modelo impuesto por el régimen militar se vería reflejado en lo que el músico Amaro Labra denomina “tres dictaduras”³⁵, las que estarían reflejadas en los ámbitos social, político y económico. Esta última afectaría directamente a la discográfica cuando una multinacional intenta adquirir su marca y toda su producción, intentando probablemente abolir o restringir el proyecto inicial al menos en sus aspectos más emblemáticos.

Y he aquí que surge un elemento distintivo del sello creado por Ricardo García: si bien es cierto Alerce funciona hasta finalizados los años 90 logísticamente con un organigrama similar al de cualquier empresa, el factor humano juega un papel determinante que impide actuar y pensar la actividad discográfica sólo desde una perspectiva comercial pues es básicamente un “experimento familiar”³⁶, y como tal requiere de un espacio amplio donde primen los afectos. Esta instancia en gran medida se traduciría en una cercanía permanente entre los directivos del sello y los músicos totalmente ajena al sentido jerárquico esperable en una producción musical.

En efecto, Alerce se caracterizó por generar espacios amplios para el actuar de quienes conformaban su catálogo, adecuándose no sólo a sus necesidades o requerimientos sino también respetando las ideas o conceptos que los músicos intentaban plasmar en el arte o carátulas de los discos y casetes. El hecho de dejar en mano de las bandas la producción musical de

³³ El interés por el éxito comercial estará orientado casi exclusivamente a las bandas de rock, hip-hop y rap entre otras.

³⁴ La incorporación de Gutiérrez supone un pequeño giro en la forma de trabajo cuando entre otras variables considera la participación de personal externo –puntualmente un fotógrafo– en la producción gráfica de los discos.

³⁵ Entrevista a Amaro Labra realizada el 16 de diciembre del 2016.

³⁶ Idem.

sus proyectos es otra prueba de la horizontalidad que primaba al interior del sello.

No obstante, la ausencia de un productor musical –figura esencial y determinante en el proceso de grabación en cualquier discográfica– afectaría negativamente a muchas producciones que no lograron reflejar con fidelidad la propuesta sónica de sus intérpretes³⁷. En el caso de Alerce, esta función recayó muchas veces en los propios artistas, cuya experiencia en ese plano al momento de grabar era muy poca o ninguna, dando como resultado en más de una ocasión producciones deficientes en términos sonoros e incluso estéticos, quedando acotada su puesta en valor al plano del registro.

¿Constituye esto en verdad una falencia o es simplemente el reflejo de un modo de concebir la música y sus modos de producción? Quizás desde esa perspectiva –vale decir, un recelo evidente respecto de una visión estrictamente comercial en contraposición a una coherencia a ultranza con una convicción personal y posición política– debamos entender que alguien especialmente visionario como Ricardo García soslayara el hecho que uno de los músicos con mayor presencia radial a comienzos de los años 80 como lo fue Miguel Piñera, no formara parte del catálogo de Alerce³⁸.

Esto probablemente se vea reforzado por el hecho de que el mencionado músico en ese momento era resistido por muchos de los protagonistas que conformaban la nueva escena de la cantautoría albergada por el sello, principalmente por sus cuestionados recursos como músico, el pertenecer a una familia con tradición demócrata-cristiana –situación compleja

³⁷ La industria discográfica local registra en su historia nombres relevantes en la producción musical. Entre ellos se cuentan Luis Urquidi, Camilo Fernández, Rubén Nouzeilles, Jorge Oñate, Antonio Contreras, Domingo Vial y Alejandro Lyon, todos los cuales incidieron favorablemente en el sonido e incluso en el repertorio de los artistas con quienes trabajaron. En Alerce, un ejemplo de producción deficiente es el de Compañero de Viajes, banda que en vivo lograba una *performance* altamente energética y cuyo único registro oficial posee una sonoridad más bien pareja, carente de matices y de la fuerza proyectada por la agrupación en sus actuaciones en vivo.

³⁸ En entrevista publicada por el sitio www.rebeldelautaro.blogspot.com (accesado en junio del 2015), Mario Navarro, el entonces dueño del Café del Cerro –epicentro de la movida musical capitalina en dictadura– señala que Miguel Piñera “doblaba la convocatoria de cualquier otro artista” que se presentara en su local. La popularidad que Piñera ostentaba en ese momento lo llevaría incluso al Festival de Viña del Mar el año 1983, ya en ese momento el evento por definición más popular y masivo del medio local y latinoamericano, del que Ricardo García había sido su animador durante ocho años en la década del 60.

dado el ambiente polarizado de la época—, y hacer gala de un oportunismo pocas veces visto en el medio local³⁹.

Otra forma de abordar esta situación es entender a cabalidad que — probablemente desde lo implícito pero innegablemente apegado al concepto que aquí subyace— Alerce se hace cargo de “cantores” y no de “cantantes”, categoría en la que podemos situar al mencionado Piñera. La diferencia, según se plantea en la publicación *La Bicicleta*, parece sustancial tanto como perentoria:

El canto, a diferencia de la canción -término que remite a una pieza única de creación individual-, se refiere al acto de cantar y no al producto en sí. Canto popular, entonces, es una especie de gran canción, difícil de segmentar y aislar en canciones, que reúne a muchas voces, difíciles también de ser individualizadas. El término cantor refuerza esta idea pues nos recuerda el oficio popular de cantar y transmitir la tradición musical de un pueblo o comunidad⁴⁰.

Tal como hemos señalado, el plano esencialmente afectivo en el que se desarrolló siempre la relación entre el sello y los artistas y que era privilegiada por quienes dirigían la discográfica, resultó ser una muestra de lo que Amaro Labra denominó “un experimento familiar”, el que podemos inferir desdibujaba inconscientemente la esperable jerarquización existente en todo organigrama empresarial. Debemos señalar que aún en este modelo de gestión, subyacía —y aún subyace— una estructura que Viviana Larrea no duda en calificar como “rígida”⁴¹, lo que en cierta forma estaría refrendando lo que hemos planteado en el presente texto.

Con todo, Alerce —ya sea desde la experimentación en tanto modelos de gestión, desde el terreno afectivo o incluso desde las convicciones personales que su fundador supo traspasar a su entorno más cercano hasta transformarlo en un verdadero legado— logró instalarse y proyectarse en el tiempo — adaptaciones mediante— como su propio parámetro en medio de una industria que vería modificados sus paradigmas en términos de producción en su más

³⁹ Su disco debut —también el más exitoso, “Fusión Latina”— fue grabado el año 1982 para el sello RCA Victor, e incluye, además del éxito “Luna llena” -original del grupo Agua- algunas canciones de su autoría y versiones de “El albertío” y “Casamiento de negros” de Violeta Parra, “Los momentos” de Eduardo Gatti y “Los pasajeros” de Julio Zegers.

⁴⁰ *La Bicicleta*, n° 11, abril-mayo, 1981, pp. 14-16.

⁴¹ Entrevista realizada el 07 de diciembre del 2016.

amplio sentido, devolviendo al registro fonográfico –y probablemente sea éste su principal legado– el carácter cultural y cultural extraviado en medio de la experiencia autoritaria de la dictadura.

Conclusiones

A la luz de lo expuesto en el presente texto, podemos señalar a modo de conclusión que el profundo conocimiento que Juan Larrea García –Ricardo García para efectos de esta investigación– poseía respecto de la industria de la música en el medio local tuvo un afortunado calce con diversos factores devenidos de la experiencia autoritaria que significó en Chile la implantación de una dictadura como forma de gobierno a partir de septiembre de 1973. De esta manera, el surgimiento del sello discográfico Alerce en el año 1976 constituye una verdadera puesta en valor de diversos significantes con profundo arraigo en una ideología de izquierda que, mutados en su forma por el cruce experimentado con elementos tecnológicos, se instalan de una forma que les permite constituirse en su propio parámetro.

Con la drástica remoción de los paradigmas político, social y económico, a partir de mediados de los años 70 se configuraría un nuevo escenario para la industria de la música cuando ésta lograra salir del receso producto del cierre de plantas, incautación y quema de matrices iniciado por las nuevas autoridades. En ese contexto, la experiencia de García –aquilatada como locutor, animador productor y disc-jockey– y sus convicciones más profundas permitieron que asumiera el desafío de registrar y producir música siempre desde la premisa del rescate, consolidando con ello la paulatina reactivación de la industria fonográfica local y –lo más importante– en los espacios generados y otorgados por una dictadura que controlaba prácticamente todos los medios de comunicación.

Dueño de una singular capacidad para categorizar la música y propiciar su circulación y puesta en valor por medio de verdaderos *slogans* o “ideas-fuerza”, García –apoyado por un férreo círculo cercano– no sólo vería transformarse en realidad quizás su proyecto más ambicioso; también –al registrar tanto un discurso abiertamente político como una estética sonora– estaría construyendo un correlato historiográfico. Junto con ello –en particular con el denominado movimiento Canto Nuevo– cumpliría el rol de educar a una

nueva generación desde la música, entregando referentes de una historia reciente en un escenario ciertamente adverso. En otras palabras, por medio de un paisaje sonoro, Alerce compartía con la juventud de la época –segmento etario conocido en profundidad por García– una tradición democrática en medio de una experiencia autoritaria.

Sin duda, y aunque a la distancia parezca una ironía, fueron las políticas de expansión económica del régimen militar y las leyes del libre mercado los principales aliados de Alerce. De esta manera, la creciente importación de artículos electrónicos –en especial los relacionados con la reproducción de música– permitiría la masificación del casete, dispositivo que revolucionó la forma de experimentar la música y que sería altamente efectivo en el sentido de permitir una circulación de la música proscrita por la dictadura a través de la escucha privada y portátil asociada al dispositivo *walkman* o personal estéreo.

Aun cuando el funcionamiento de Alerce estaba dado por una estructura de empresa –lo que conlleva implícitamente una planificación para abordar un mercado determinado– primaria hasta la muerte de su fundador –junio de 1990– el sentido de lo afectivo en el modo de producir música. Esto traería como consecuencia principal el no considerar aspectos fundamentales en lo que hasta ese momento se podía entender como “jerarquización del proceso de producción musical”, y que dicen relación con la ausencia de la figura del productor musical o elementos de promoción como los denominados *singles* o videoclips. Lo anterior, no obstante, resultaba a todas luces consistente con la política del sello al operar desde el rescate antes que desde un sentido comercial y, aún hoy, podría parecer infundado analizarlo si consideramos que muchas de las multinacionales contemporáneas de Alerce –incluso las que intentaron adquirir el sello– hoy no existen.

Con todo, resulta innegable la relevancia de la discográfica Alerce en la historia reciente nacional y que abarca los últimos cuarenta años. Es particularmente interesante la forma en que un hombre –dueño de una particular sensibilidad y absolutamente visionario y experimentado en las lides musicales– supo dar forma a un ideario donde primaba el sentido de lo americano, y creó –desde la alteridad– un correlato historiográfico con marcado sentido identitario.

Bibliografía

Chartier, Roger. 1996. *Escribir las prácticas (Foucault, de Certeau, Marin)*. Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL.

González R., J. 2017. "A mi ciudad: escucha crítica en la construcción simbólica del Santiago de 1980". *Revista Musical Chilena*, 70 (226), pp. 9-30.

Osorio, Javier. 2011. "La Bicicleta, el Canto Nuevo y las tramas musicales de la disidencia. Música popular, juventud y política en Chile durante la dictadura, 1976-1984". *Revista A Contra Corriente*, 8(3), 255-286. <http://www.ncsu.edu/acontracorriente/spring11/articulos/Osorio.pdf> [Consulta: enero, 2015].

Osorio, José (ed.).1996. *Ricardo García, un hombre trascendente*. Santiago: Pluma y Píncel.

Szendy, Peter. 2003. *Escucha. Una historia del oído melómano*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.

Yúdice, George. 2007. *Nuevas tecnologías, música y experiencias*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.

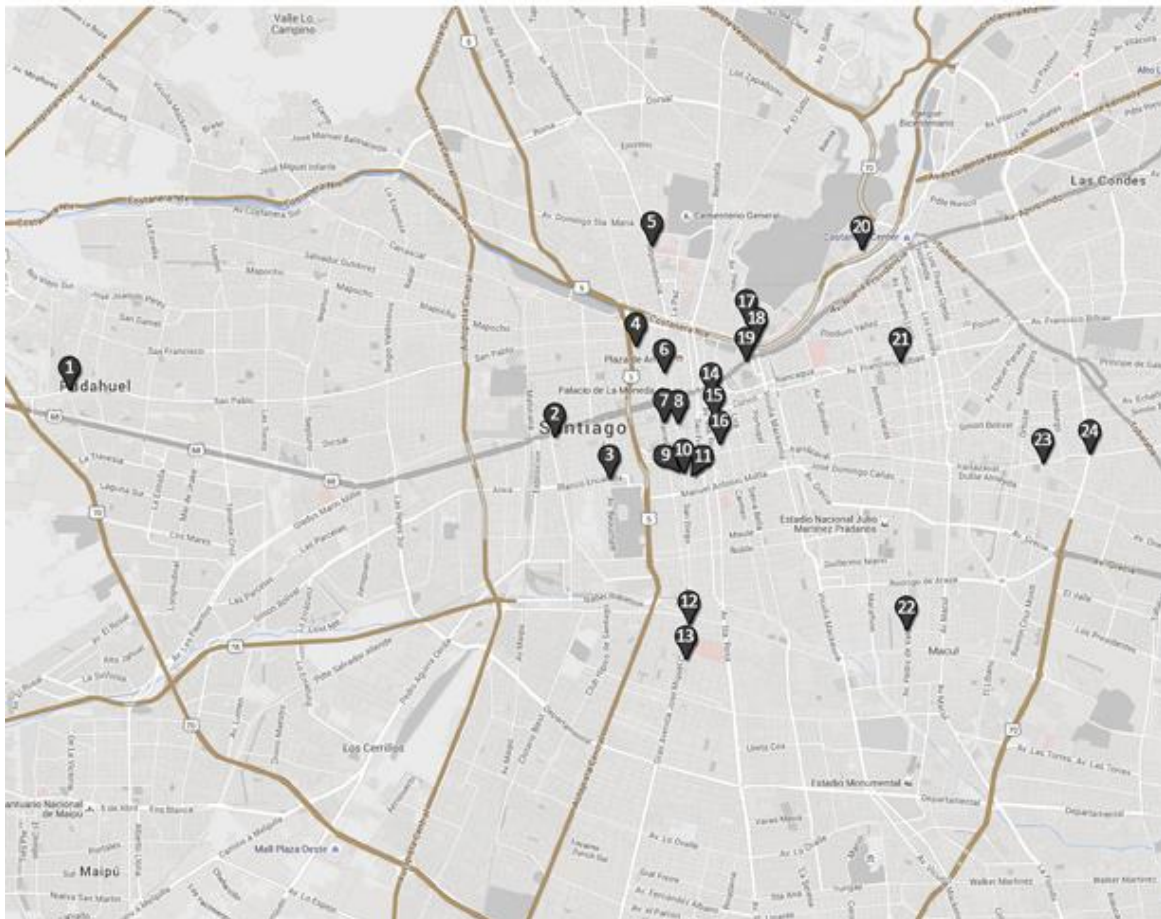
Entrevistas realizadas por el autor

- Marisol González: administrativa Sello Alerce; Santiago, 7/12/2016.
- Viviana Larrea: directora Sello Alerce; Santiago, 7/12/2016.
- Mónica Larrea: diseñadora y encargada de plataformas digitales Sello Alerce; Santiago, 7/12/2016.
- Amaro Labra: músico y ex ejecutivo Sello Alerce, 16/12/2016.
- Claudio Gutiérrez: ex Product Manager Sello Alerce, 17/1/2017.
- Rudy Wiedmaier: músico y productor, 28/2/2017.

Anexo

Espacios de representación de la música durante la dictadura 1973-1989

- | | | |
|--|---|---|
| 1 La Pachanga
San Pablo 9399 | 9 Peña Doña Javiera
San Diego 847 | 17 Café del Cerro
Ernesto Pinto Lagarrigue 192 |
| 2 Estadio Chile
Bascuñán Guerrero / Alameda | 10 Teatro Caupolicán
San Diego 850 | 18 Fac. Derecho U.de Chile
Pío Nono / Bellavista |
| 3 Fac. Ingeniería U. de Chile
Beaucheff / Blanco encalada | 11 Casa Kamarundi
Arturo Prat 935 | 19 Kaffe Ulm
Alameda 151 |
| 4 Teatro Casino Las Vegas
Rosas 1531 | 12 Sala Lautaro
Paradero 2 de Gran Avenida | 20 Teatro Oriente
Pedro de Valdivia 99 |
| 5 Fac. Medicina U. de Chile
Campus Norte
Independencia 1027 | 13 Anfiteatro San Miguel
Alcalde Pedro Alarcón 1053 | 21 Parroquia Universitaria
Pedro de Valdivia / Bilbao |
| 6 Cine Gran Palace
Huérfanos 1176 | 14 Peña de Nano Parra
San Isidro / Marcoleta | 22 El rincón de Azócar
Los Plátanos 2476 |
| 7 Gimnasio Nataniel
Nataniel 167 | 15 Peña Chile Rie y Canta
San Isidro 266 | 23 Campus Oriente UC
Diagonal Oriente 3330 |
| 8 Teatro Cariola
San Diego 246 | 16 Casona de San Isidro
San Isidro 596 | 24 Gimnasio Manuel Plaza
Plaza Egaña / Irarrázaval |



Gráfica representativa de parte del circuito musical en Santiago durante la dictadura.

Diseño: Felipe Infante P.

Una introducción a los estudios sobre periodismo musical

ZÓSIMO LÓPEZ, PEDRO NUNES Y FERNÁN DEL VAL

2017. *Cuadernos de Etnomusicología* N°10

Cita recomendada:

López, Zósimo; Nunes, Pedro y del Val, Fernán. 2017. “Una introducción a los estudios sobre periodismo musical”. *Cuadernos de Etnomusicología*. N°10.

<URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

UNA INTRODUCCIÓN A LOS ESTUDIOS SOBRE PERIODISMO MUSICAL

Zósimo López, Pedro Nunes y Fernán del Val.

Ya por 1982, el musicólogo Phillip Tagg en sus “Assignment and Dissertation Tips” afirmaba que existía la necesidad de completar ciertas áreas de los *Popular Music Studies*. Partiendo de esa idea este número de *Etno-Cuadernos de etnomusicología* muestra la importancia de completar, no sólo algunas áreas de dicho campo de estudio, sino también ciertas áreas geográficas con estudios científicos sobre músicas populares fuera del mundo angloparlante.

Una de esas áreas, como se puede inferir si es que el lector ha llegado hasta aquí, es la del periodismo musical. La popularidad de la música popular (disculpe la cacofonía) existe porque existe una sociedad industrializada y esto conlleva adivinar que en dicha sociedad existe una comunicación social, que en muchos casos, descansa en los grupos de comunicación y en los medios de comunicación de masas. Uno de los agentes participantes en el proceso de la comunicación de masas es el periodista. Es este profesional el encargado de descubrir la noticia, de llegar a la historia, de construir el relato y (usando el medio de comunicación correspondiente) llegar al ciudadano para informarle. La polémica (si es que la hay) surge cuando el periodista, haciendo gala de su humanidad, comienza a plasmar su subjetividad en detrimento de la imparcialidad esperada y su entusiasmo (o el de un superior en la redacción) hace que el lector se vea persuadido.

Este es el gran poder que tiene el periodista y sobre todo el periodista especializado: la autoridad para guiar a la persona en su desconocimiento sobre la realidad... en este caso, musical. Incluso se puede proponer que los medios de comunicación afectan de forma prescriptora al consumo de la música popular en directo, pudiendo primar la inclinación hacia unos géneros musicales en detrimento de otros (López 2016: 332) y, con ello, también favorecer la comunicación sobre algunos artistas, locales de ventas de soportes musicales (casi no se puede hablar de tiendas de discos), tiendas de instrumentos musicales, locales de música en directo, etcétera... Para tener

una idea del poder historiográfico que puede llegar a tener un periodista, serán las hemerotecas futuras las que fijan imágenes y sonidos en el imaginario colectivo ya que son los profesionales de la información los que cincelan una rica, y a su vez obsolescente, iconografía y mitología popular (López 2016: 334) en el mármol de la memoria por medio de artículos, entrevistas, crónicas de conciertos, noticias y demás géneros periodísticos. Se da una convergencia en un punto del dominio de este tema, el del periodismo musical, cuando una persona alberga un conocimiento vasto y suficientemente articulado sobre la música y su comunicación a la ciudadanía y esto viene dado, habitualmente, por un periodista que se especializa en música o bien por un musicólogo con formación y/o dotes para la comunicación. Sea lo que fuere, se convierte en un prescriptor, una *autoritas* capaz de influir en una toma de decisión de compra de una canción, de un disco, de una entrada de un concierto... capaz de influir en nuestro conocimiento, gusto y crítica. Es por ello que el oficio del crítico musical es indispensable para un mundo en el que el “ruido” a veces es la banda sonora de nuestro consumo de música.

Partiendo de esta semblanza, podemos afirmar que los estudios sobre músicas populares han analizado el papel de la crítica musical desde una perspectiva simbólica, entendiendo que los críticos musicales son uno de los agentes fundamentales en la producción del valor de las obras artísticas, en la legitimación de unos géneros musicales sobre otros y en la elaboración de jerarquías del gusto. Los críticos actúan como exegetas, como creadores de discursos sobre el rock (Frith 1981: 177). Esta definición de los críticos musicales está influida por algunas corrientes teóricas de la sociología del arte, que han analizado el papel de los críticos de arte en general. Autores como Pierre Bourdieu (1995) o Howard S. Becker (2008) han reivindicado que la creación o producción artística es un proceso colectivo, no individual, en el que participan los artistas, pero en donde hay que tener en cuenta diversas variables sociales, económicas y políticas, así como a todo el conjunto de agentes que forman parte de ese mundo del arte o campo artístico, y que intermedian en su creación, producción, difusión y consumo.

Así, los juicios sobre el arte están basados en una serie de parámetros que establecen unos agentes, en especial los críticos de arte, que son quienes ayudan a desentrañar la calidad de las obras (Becker 2008: 161). Para

Bourdieu los críticos cumplen una función primordial dentro de los campos desde el punto de vista de la producción de una creencia en el valor de la obra de arte. Los críticos son aquellos que generan una creencia simbólica en ese objeto y lo consagran (Bourdieu 1995: 339), lo que a su vez también repercute en su valor económico, ya sea generando una reputación para el artista, descubriendo nuevos talentos u orientando las elecciones de los consumidores (Bourdieu 2003: 181).

Periodismo, música popular y subculturas: el caso anglófono.

Algunas de las ideas expuestas por Pierre Bourdieu han sido aplicadas en diversos trabajos sobre la crítica rock anglosajona (Regev 1994, 2007; Lindberg *et al* 2005, 2006; Appen y Dohering 2006; Schmutz 2005) si bien hasta mediados de los años noventa el estudio académico de la crítica rock, y de las músicas populares en general, estuvo influido también por la perspectiva *neogramsciana* (en términos de Regev 2002) o subculturalista. A grandes rasgos esta perspectiva entendía el rock como una música de resistencia frente al capitalismo, y su creciente institucionalización era entendida como una pérdida de autenticidad por parte del género, viendo a los medios de comunicación como un riesgo para la integridad de las subculturas. Ejemplo de ello es el seminal estudio sobre el punk de Dick Hedbige (2002), quien se mostraba muy crítico en ese trabajo con el papel que la prensa jugaba en el desarrollo de las subculturas. Hedbige consideraba que los medios manipulaban la idiosincrasia de las subculturas para mostrarlas al gran público, creando el pánico moral (Hedbige 2002: 118).

Frente a esos postulados los trabajos de Regev (1994) o Sara Thornton (1995) reivindicaron una aproximación *bourdiana* al estudio de las músicas populares, cambiando el prisma de análisis: no había que entender la legitimación del rock como un proceso de cooptación, sino de institucionalización. Así, Thornton explicaba que los medios de comunicación son esenciales para las escenas musicales ya que ayudan a crear, clasificar y distribuir el conocimiento cultural, realizando funciones como el etiquetar escenas o clasificar géneros (Thornton 1995: 151).

Diversos estudios sobre la prensa musical han seguido esa línea *bourdiana* de estudio, sobre todo a la hora de analizar la labor de la prensa

musical en los años sesenta y setenta en Inglaterra y Estados Unidos, y en cómo esa prensa comenzó a entender el pop-rock como una forma artística a la altura del cine o la literatura (Regev 2013; Lindberg *et al* 2005). Estos trabajos han examinado la labor de la crítica en la creación de discursos sobre la música popular, en la creación de criterios evaluativos y en la definición de qué grupos o discos pueden ser juzgados como arte dentro del pop-rock. Regev (1994: 86) explica que para que un producto cultural sea reconocido como forma artística, debe cumplir una serie de requerimientos:

1. La obra cultural debe contener, de alguna manera, cierta autenticidad, ser genuina, o estéticamente sofisticada, así como algún sentido filosófico, emocional, psicológico o social.
2. El significado y la forma de la obra son producto de una entidad creativa (normalmente un sujeto), cuyo espíritu y verdad interna están impresos en ella.
3. Esa entidad creativa que ha producido la obra lo ha hecho a partir de un compromiso con esa “verdad interna”, y no a partir de cuestiones utilitarias o consideraciones prácticas. Es la idea del arte por el arte.

Y quien ha definido el rock en esos términos son, sobre todo, los críticos musicales, esto es

un numeroso grupo de críticos, académicos y seguidores de la música popular que sostienen la creencia de que la música de los Beatles, Bob Dylan, los Rolling Stones o Jimi Hendrix - por nombrar algunos de los ejemplos más obvios- son arte auténtico, no menos auténtico de lo que pudiera ser cualquier otra forma de música seria. Durante los últimos veinticinco años esta *intelligentsia* del rock ha estado reivindicando que la música rock - entendida como un tipo de música popular- debe ser reconocida como una forma de arte (Regev 1994: 86).

La revista que se cita como clave en ese proceso de legitimación del rock es *Rolling Stone*, que aparece en 1967 en Estados Unidos. Esta revista dio al rock un tratamiento serio, y lo conectó con los nuevos valores de la juventud, siendo central en el campo de la crítica musical:

las ideas de Bourdieu sobre la manera en que la cultura es legitimada son particularmente ciertas en el caso de *Rolling Stone*, es la publicación de música popular que busca de una forma más clara la legitimación de algunos músicos... *Rolling Stone* ha tenido el poder de consagrar la música popular siguiendo la terminología *bourdiana* (Jones y Featherly 2002: 20).

Pero ¿de dónde surge la idea de legitimar al rock como forma artística? Gudmundson *et al* (2002) señalan la influencia de la crítica de cine, el arte folk y la alta cultura, así como algunas tesis de la Escuela de Frankfurt y de escritores como Tom Wolfe y Hunter S. Thompson. Para los investigadores nórdicos la crítica de rock es producto de una mezcla propia de los años sesenta, en la que aparece un nuevo tipo de intelectual a caballo entre las vanguardias, el arte pop, lo *camp* y la utopía contracultural (Gudmundson *et al* 2002: 43). Junto a periodistas como Dave Marsh, Greil Marcus o Lester Bangs, diversos trabajos apuntan a la labor de Ralph J. Gleason, Nat Hentoff (Jones y Featherly 2002: 22 y 23) o John Landau (Frith 1981: 159), entre otros. Aparte de cuestiones propias del campo, otros autores (Frith 1981; Peterson 1990; Regev 2002) apuntan a que este proceso de legitimación del rock va en paralelo a la aparición de la juventud como concepto, a la mejora en los niveles educativos, a la legitimación de la cultura popular desde otros campos (cine, jazz, arte pop) y a cambios en la estructura social: Bourdieu (1995) ya señalaba que las revoluciones en los campos artísticos se producían cuando nuevos grupos sociales entraban en ellos. Desde esa perspectiva hay que entender que legitimar el rock era, al fin y al cabo, legitimar el gusto de toda una generación, la de los *babyboomers*, quienes formaban parte de lo que se ha llamado *las nuevas clases medias* o nueva clase (Gouldner 1979; Lash 1990). En el fondo la lucha por la legitimación del rock, y de la cultura popular en general, ha sido la lucha por legitimar un nuevo tipo de gusto estético.

Aparte de la evolución histórica de la crítica y de sus elaboraciones ideológicas, los analistas de la crítica rock también han analizado a la crítica desde la óptica *weberiana* del “grupo social”. Jones (2002) coincide con Appen y Dohering (2006) al caracterizar a los periodistas y críticos musicales como un grupo homogéneo, formado por jóvenes de raza blanca, de entre unos 20 y 40 años, con un nivel educativo alto (carrera universitaria). La idea de la crítica

musical como grupo social homogéneo se ha plasmado en diversos estudios sobre el canon del pop rock (Appen y Dohering 2006; Schmutz 2005; Val, Pérez Colman y Noya 2014): estas investigaciones han profundizado sobre cómo existe un canon musical compartido por los críticos, un canon en el que se reproducen esos rasgos socioeconómicos; los grupo escogidos suelen estar formados por hombres de raza blanca, y ligados a escenas de clase media, estando apenas representadas las mujeres, los sujetos de otras razas ni las escenas ligadas a las clases bajas (heavy metal, hip-hop...).

El rock como forma cultural legítima: el crítico en los países no anglófonos.

Como hemos visto, la mayor parte de los trabajos académicos sobre la crítica, y sobre músicas populares en general, se han centrado en el caso anglosajón, existiendo una ausencia de estudios sobre crítica musical fuera de esa tradición (Nunes 2010: 43), aunque poco a poco los trabajos sobre crítica musical fuera del contexto anglosajón han comenzado a florecer (Varriale 2014, 2015; Rudent 2000; Nunes 2010; Venrooij and Schmutz 2010, Val Ripollés 2017a, 2017b). Uno de los autores que mejor ha sentado las bases para una sociología de la crítica musical en países no anglófonos es Motti Regev. Para este autor (2007: 318) el pop-rock es una música asumida ya por todas las culturas occidentales, aunque en ella se produce un diálogo entre los aspectos formales y estéticos del género (el sonido y la instrumentación eléctrica, las técnicas de grabación en estudio, la influencia de los estilos del pop-rock global) y determinados elementos culturales autóctonos (las temáticas de las letras, la lengua en la que se canta, el uso de músicas o sonidos locales). A grandes rasgos, en casi todos los productos culturales actuales confluyen elementos autóctonos y foráneos, disipando las fronteras nacionales, cuestión a la que Regev ha bautizado como “cosmopolitismo estético”, esto es, el hecho de que la construcción de las culturas nacionales en la actualidad esté basada en gran medida formas de arte de origen extranjero, como la música rock o el cine, produciéndose una hibridación entre elementos culturales locales y extranjeros. (Regev 2007: 319).

El proceso de asimilación del rock por parte de cada cultura, su autenticación como música local, o nacional, se produce a partir del desarrollo

de una serie de elementos. El primero es el establecimiento de un “aparato de producción de sentido, que defienda la idea del rock como arte” (Regev 1992: 10). Y quien juega ese papel, como ya hemos visto, es la crítica musical, que se encarga de traducir a las coordenadas culturales locales el conocimiento acumulado sobre el pop-rock, su mitología y su historia, generando así una explicación y una justificación sobre la importancia del rock, no sólo a nivel internacional, sino como una forma cultural autóctona (Regev 2007: 325). A partir de estas ideas Val Ripollés (2017a: 4) apunta a que en los países no anglófonos los críticos de rock cumplen varias funciones:

1. Establecer un *habitus* rockero: diseminar los conceptos a partir de los que valorar la música, explicar la historia del rock, quiénes son los grupos y discos canónicos, los momentos clave de esa comunidad...
2. Legitimar esa música como una forma artística válida, siguiendo el patrón anglófono.
3. Legitimar esa música como un producto cultural autóctono. Para que sea una forma artística válida ha de ser una forma artística autóctona. El pop-rock nacional no puede ser simplemente una copia del pop-rock anglosajón. Los grupos musicales de cada país tienen que enraizar esa música con la cultura local. El crítico por un lado exige esa hibridación, al tiempo que la valora.

Los trabajos de Regev han sido de gran influencia en el desarrollo de estudios sobre crítica musical fuera del contexto anglosajón, si bien algunos autores han problematizado algunos de los postulados de Regev. Por ejemplo, los estudios de Lindberg *et al* (2005, 2006) sobre la prensa musical en los países nórdicos sostienen que en el caso nórdico la crítica rock ha dialogado con el legado de la prensa anglófona, siguiendo sus patrones pero adaptándolo a su realidad (Lindberg *et al* 2006: 260), si bien se observa que los críticos no siempre han defendido que los músicos utilicen su lengua natal, a diferencia de lo señalado por Regev. En Noruega, por ejemplo, se han dado diversos debates acerca de qué idioma utilizar en el rock, noruego e inglés, si bien en general los críticos entienden que es una elección estética que depende de

cada grupo (Lindberg *et al* 2006: 259). Los trabajos de Nunes (2010) sobre el rock en Portugal también muestran cierta tolerancia de la prensa portuguesa con el uso del inglés. También sobre Portugal, Paula Guerra ha observado que la crítica musical ha estado demasiado obnubilada por las novedades anglosajonas, dejando de lado la promoción del producto local (Guerra 2013: 91).

Los diversos estudios comparativos realizados por Schmutz *et al* (2005) sobre crítica musical también han problematizado algunas de las afirmaciones de Regev. Los trabajos de estos autores han estado dedicados a la importancia de la música en la prensa cotidiana, dejando de lado la prensa especializada. Aunque Regev ha señalado que el rock se legitima a través de los discursos del arte autónomo, Venrooij y Schmutz (2010) analizan los discursos empleados por los críticos en periódicos de EE.UU., Alemania y Holanda, en la evaluación de discos, concluyendo que estos utilizan una combinación de criterios artísticos y populares, si bien existen diferencias entre países ligadas a cuestiones como la rigidez de la estructura social o el sistema educativo. De hecho, el rock progresivo, género muy ligado a la idea del rock como arte, es un género despreciado por gran parte de la crítica musical (Venrooij y Schmutz 2010: 398). A su vez estos autores coinciden con Lindberg *et al* (2006) al mostrar que la presencia de periodistas musicales en prensa cotidiana es una forma de legitimar ese subcampo del periodismo especializado.

El problema de los trabajos de estos investigadores es que sobredimensionan el papel de la prensa cotidiana, dejando de lado a la prensa especializada. De igual forma ligan el uso de un discurso de alta cultura o de cultura popular a variables como la estructura social, el sistema educativo o la posición de ese país en el mercado cultural global pero, como reconocen, no abordan las cuestiones que tienen que ver con el propio campo cultural: el grado de profesionalización del campo, el bagaje educativo de los críticos, la autonomía del campo con respecto a presiones externas... (Venrooij and Schmutz 2010: 401), cuestiones que ayudarían a profundizar mejor en la caracterización de los críticos.

El *gatekeeping* del gusto y su la relación con la industria musical.

Algunos estudiosos de la crítica pop-rock atribuyen al periodista musical, sobre todo en su vertiente como crítico, un papel de *gatekeeper* del gusto, al seleccionar los artistas sobre los cuales se debe escribir, y contribuir así a la formación del gusto de los consumidores y a la creación de una comunidad selectiva de oyentes, convertidos ellos mismos en creadores de opinión a través de su gusto por determinados géneros y estilos musicales propuestos por el crítico (Hirsch 1972/1990; Shuker 1994, Nunes 2010, 2011). Tal supuesto parte de la noción de *gatekeeping* propuesta por Kurt Lewin (1947) que aplica al periodismo en las diferentes fases de la edición de una noticia. El *gatekeeping* es el proceso a través del cual las ideas y la información son filtradas antes de ser publicadas en un medio de comunicación de masas. Este proceso se da en diferentes fases del proceso de construcción de una noticia, ya sea en el momento en el que el periodista selecciona sus fuentes de información, o cuando el editor decide qué asuntos van a ser tratados y publicados.

En contrapunto a este abordaje, otros autores se han centrado en la relación de los periodistas musicales con la industria fonográfica. Desde el punto de vista de la industria, el periodismo musical se sitúa en una posición algo ambivalente. Por un lado, los periodistas musicales están en una posición de doble dependencia: por un lado, de las discográficas, que hacen posible o facilitan el acceso a los materiales periodísticos (artistas, conciertos, discos y otros materiales de promoción) y, por otro, de los lectores, que son los que aseguran las ventas del periódico o revista. A su vez, los periodistas, en cuanto que productores / mediadores culturales, tienen que articular la tensión generada por esta doble dependencia, gestionando la relación entre lo comercial y lo artístico en la música pop. Además, por su finalidad, el periodista pertenece en primer lugar a otra industria –la prensa escrita– y a una organización profesional –la cabecera para la cual escribe.

La simple asunción de que el crítico de música está alineado, o bien con la industria, o bien con el artista, o bien con el público, es replicada por ciertos autores (Stratton 1983; Shuker 1994) que ven, antes, una correcta, pero no siempre explícita, complementariedad entre el periodista, el lector y la industria:

Al enfatizar la importancia de los aspectos no económicos de la producción musical, ellos [los periodistas/críticos] estimulan la discusión “cultural” como, por ejemplo, cuál es el valor estético de diferentes piezas musicales. Este tipo de discusión hace disminuir, en el consumidor, la consciencia de los condicionantes económicos bajo los cuales los sellos discográficos operan. Simplificando, los consumidores se hacen menos conscientes de las necesidades de los sellos discográficos en vender su producto, en el contexto del capitalismo (Stratton 1983: 295).

Para Stratton (1982, 1983), la prensa musical debe saber resolver la tensión entre arte y capitalismo para poder ser legitimada junto con el público. Es por esa razón que la prensa musical, funcionando al igual que la radio, como correa de transmisión de la industria, reivindica su independencia o incluso muestra una oposición en relación a esta. De ahí surge la ilusión de que el arte (valorado por periodistas y críticos) es independiente de sus modos de producción capitalista. Stratton afirma también que las ideologías subyacentes al periodismo musical cumplen una función (ideológica) de separación de la prensa, sobre todo en su función de crítica musical, en relación a la industria musical. El discurso ideológico de la crítica de música popular, en toda su diversidad, empatiza, por regla general, tanto con el artista como con el lector, en la creación de una percepción de independencia en relación a las discográficas (Stratton 1982). A fin de sobrevivir como empresa rentable, la prensa musical tiene, pues, que anclar la tensión entre capitalismo y arte para el consumidor de música. Tal tensión es visible en los discursos de la crítica del rock, especialmente en la oposición, sugerida por Stratton, entre la “emoción” y la “intrusión del análisis”:

sugerí que la intensidad del énfasis en la “emoción” para definir calidad es tan grande que no permite la intrusión de análisis (...) Sugiero que es posible invertir esta frase y sugerir que es el miedo de la intrusión de análisis, en verdad al miedo del capitalismo, que exige el énfasis en la emoción (Stratton 1983: 281).

El núcleo de la cuestión es que los criterios para definir lo que es un buen disco, siendo generados en oposición a los valores de la industria musical, también dependen de ella y no estarían ahí si no tuvieran ese valor esencial de oposición. Estos criterios resuelven, en el fin del proceso de producción, el problema de la música en lo que se refiere a arte y en lo que se

refiere a las mercancías. Al celebrar el “arte” (como lo no racional, emocional) en la música popular, los críticos de música revisten el producto de la credibilidad necesaria para ser vendido como tal.

De esta manera, en contraposición a la idea según la cual el periodismo es independiente de la industria musical, algunos trabajos sugieren que los periodistas desempeñan su labor, en la mayor parte de las veces, en beneficio de la industria musical (Frith 1981; Stratton 1982; Reynolds 1990; Negus 1992; Toynbee 1993). Tanto los periodistas como los sellos discográficos comparten un mismo interés en mantener a los consumidores de música al corriente de los lanzamientos más recientes. Los estudios centrados en la industria musical no dejan mucho espacio para la autonomía del periodismo, poniendo el énfasis en los mecanismos de cooptación llevados a cabo por los sellos en relación a los periodistas (Chapple y Garofalo 1977; Frith 1981; Negus 1992). Negus menciona las estrategias llevadas a cabo por los departamentos de promoción en las casas discográficas con el objetivo de promover a sus artistas. Tales estrategias incluyen identificar al crítico correcto para escribir sobre un artista determinado, estableciendo un contacto personal y socializando:

de forma idéntica al equipo de promoción [publicitaria], el promotor de prensa intenta sensibilizar a la comunidad periodística para con un artista (...) En el momento en que el material del artista está listo para ser lanzado, el promotor de prensa sabrá a quien le gusta un artista en particular y quién podrá escribir la pieza o la crítica más interesante e influyente (Negus 1992: 120).

Klein (2005) sostiene que, debido a un conjunto de restricciones, los críticos de música acaban muchas veces por desempeñar para la industria un papel de *majorete* o animador más que de *gatekeeper*. Entre esas restricciones, ella menciona la relación profesional entre la revista y los sellos discográficos que podrán comprar publicidad dentro de la misma; las restricciones de espacio que llevan el descenso de críticas negativas; la relación con el artista y el papel del publicista que identifica el crítico correcto a quién enviar copias del nuevo lanzamiento. Pero también sugiere que los críticos pueden influenciar en las decisiones del sello en relación a ciertos artistas (Frith 1981; Klein 2005).

Mientras que muchos autores apuntan al poder de la industria musical en controlar la agenda de la prensa (Frith 1981; Breen 1987; Reynolds 1990; Savage 1991; Negus 1992; Toynbee 1993; Shuker 1994) otros proponen un estudio de la relación más centrado en la prensa musical y en sus estrategias de gestión de esa relación (Forde 2001). Aunque Negus sugiera que la prensa musical está controlada por los sellos, es también notable que su perspectiva privilegia el punto de vista de los promotores de prensa y de los agentes de publicidad en detrimento del punto de vista del periodista. El nexo indisoluble entre la prensa y la industria musical es incuestionable pero, más allá de tal asunción, es importante averiguar cómo esa dependencia es vivida en la relación profesional que se establece entre ambas partes. En su investigación, centrada en las relaciones entre periodistas y promotores de prensa, Forde (2001) sostiene que dicha relación no será necesariamente unívoca, ni siquiera completamente determinista. Al contrario, Forde sugiere que existe una relación compleja de dependencia mutua, caracterizada por complacencia, compromiso y resistencia en ambos lados de la relación. El producto de esas relaciones es más imprevisible del que el sugerido en estudios previos.

Los artículos de este número

Los ocho artículos que componen este número abordan diferentes aspectos de la prensa musical en el contexto ibérico y suramericano, ofreciendo un conocimiento que va más allá de esa realidad en países como España, Portugal y Brasil, ofreciendo nuevos ángulos de abordaje sobre el tema.

El artículo de Mariana Calado se centra en el caso particular del jazz en Portugal en la década de los años veinte del siglo XX y de su cobertura en la prensa, en el caso concreto del periódico *Diário de Lisboa*. Una correcta ambivalencia en la atención a aquel estilo musical se nota en la frecuencia de noticias sobre jazz y la valorización del mismo. Se establece, pues, una distinción importante entre la atención dada a un determinado universo musical y el sentido del discurso acerca del mismo. En el caso del jazz en el *Diário de Lisboa*, parece haber una estrategia dualista por parte del periódico de reseñar los eventos relacionados con un estilo que se hace popular en Portugal en aquel periodo pero, por otro lado, está el hecho de excluirlo de las críticas de

música a la vez que es objetivo de valoraciones despreciativas en reportajes y artículos.

El artículo de Hugo Castro aborda las relaciones entre música y política centrándose en la revista *Mundo da Canção*. La prensa musical que se posiciona políticamente con unos valores ideológicos (de izquierda) en contra del *Estado Novo* es un terreno por explorar en los estudios sobre la música popular en Portugal. A través del trabajo realizado, en el que se cruza el análisis del discurso en la revista con el testimonio de colaboradores y ex-directores de la publicación, es posible comprender el contexto político y profesional en el cual surge la revista, así como sus implicaciones en la línea editorial y en el discurso sobre música en dicha publicación. Un discurso en el que se observa una relación entre algunos géneros musicales y determinadas ideologías políticas, como en el caso de los cantautores o de los grupos regionales de raíz tradicional, entendidos como verdadero arte popular, al tiempo que la canción ligera y el “nacional-cançonetismo” eran criticados por estar desprovistos de contenido revolucionario

En el caso de los textos de Sofia Lopes y de João Ricardo Pinto encontramos un abordaje a la prensa musical en su relación con otros medios de comunicación en un contexto particular: el Portugal de las décadas de los sesenta y setenta, todavía marcado por el impacto del Estado Novo y por una proximidad entre la cobertura de la música en la prensa y la televisión estatal y su importancia como espacio para la visibilidad de los músicos. Poniendo el énfasis en la cobertura de la prensa sobre dos eventos televisivos de naturalezas distintas, pero de innegable impacto en la proyección de la música hecha en Portugal –el *talk-show Zip-Zip* en 1969 y el Festival RTP de la Canción en 1975– el artículo de Sofia Lopes nos lleva a pensar en el papel de la prensa escrita simultáneamente como fuente de información privilegiada para la reconstitución de aquellos dos eventos y como filtro ideológico para la comprensión de los mismos. De este modo, el texto sugiere cuestiones de ámbito metodológico sobre el importante papel de la prensa musical como fuente de información, identificando el papel del periodista como constructor de opinión y *gatekeeper*, y reconociendo que la construcción de la realidad a través del discurso periodístico conformado por valores ideológicos es un

terreno movedizo para el investigador, que lo obliga a adoptar una postura crítica con esa fuente de información.

El artículo de João Ricardo Pinto, por otro lado, se centra en la estrecha relación entre la prensa escrita y la televisión en la divulgación de nuevos artistas. Centrándose en el caso de la revista *Rádio e Televisão* y su papel en la proyección de nuevos artistas que ganarían visibilidad en el concurso televisivo *Vedetas Precisam-se*, emitido en el inicio de la década de los sesenta, Pinto presenta el estudio de caso como un ejemplo del papel de la prensa en tanto que creadora de flujos musicales, al mismo tiempo que nos aporta luz sobre las sinergias entre los diferentes medios de comunicación que integraban la industria del entretenimiento en aquel periodo. La exposición de artistas en un ecosistema mediático que incluía, en departamentos no estancos, la radio, la televisión y la prensa se hizo fundamental para el éxito de estos.

El artículo de Luã Ferreira Leal se centra en el trabajo de tres críticos musicales en el contexto de Brasil de las décadas de 1960 y 1970, en concreto en la importancia que tuvieron en las interpretaciones sobre la modernidad a través de los libros que publicaron sobre música popular brasileña. Abordando temas como la época de oro y los pioneros de la música popular brasileña, y el destino de las escuelas de samba, estos críticos, convertidos en historiadores no-académicos al publicar estas obras, establecen cuadros importantes de interpretación de la música popular y de sus relaciones con la política en un periodo marcado por el golpe militar de 1964, contribuyendo de esta forma en la discusión acerca de la música popular e integrándola en un debate público más amplio acerca de la idea de modernidad. De este modo, el artículo apunta a cuestiones importantes acerca, no solo del papel del periodista de música en el espacio público, sino también de su estatuto en función del soporte del discurso utilizado (prensa escrita y/o libro).

El artículo de Cléber Sberni Junior se centra en la edición brasileña de la revista de música *Rolling Stone* en el periodo de 1971 a 1973 y en su papel en la divulgación de una emergente escena rock carioca que compartía los ideales transnacionales de la contracultura, así como de una proximidad con la música popular brasileña. Asumiendo que la publicación formaba parte de esa escena musical, el autor nos presenta el discurso, promovido por un equipo joven, de

valorización de las prácticas de los grupos y artistas conectados a la escena, sobre todo a través de las actuaciones en directo. Integrando reseñas de conciertos y el seguimiento regular de las actividades de los artistas conectados a la escena, la revista funcionaba como una especie de portavoz, certificando la legitimación del rock en el mercado de bienes simbólicos del Brasil de aquel momento. El artículo plantea así cuestiones interesantes acerca del papel de la prensa musical y su conexión con escenas y movimientos musicales y su impacto en la evolución de los mismos.

En cuanto a los trabajos en castellano, firmados por Héctor Fouce y Asier Leoz, ambos giran en torno al mismo objeto de estudio, la revista musical *Rockdelux*, si bien ambos parten de perspectivas diferentes, resultando dos textos complementarios que iluminan diversos aspectos sobre el periodismo musical en España. En ambos casos nos encontramos con trabajos de gran rigor metodológico que ponen de manifiesto la utilidad del análisis documental al realizar este tipo de estudios.

El texto de Leoz aborda una tarea ardua y compleja: la de definir un género o escena como es el *indie*. Para ello Leoz aporta un ingente trabajo documental en torno a la revista *Rockdelux*, analizando su papel como ideóloga de dicha escena. En este sentido el trabajo de Leoz está en clara conexión con las teorías de Thornton (1995) en torno al papel de la crítica musical como generadora de etiquetas. El trabajo de Leoz profundiza en esa cuestión, aportando una reflexión novedosa: las etiquetas muchas veces escapan al control de la revista que las generó, produciéndose la paradoja de que la propia revista se desmarque de una escena que en su momento aupó.

El trabajo de Leoz también es de gran interés ya que confirma una afirmación realizada por Frith (1981) tiempo atrás: la de que el papel de la prensa musical es eminentemente ideológico. Mientras que otros medios, como la radio y la televisión, pueden tener mayor influencia en la venta de música, la labor de la prensa influye en cómo hablamos y evaluamos la música popular. Una revista como *Rockdelux*, a pesar de no tener una gran tirada, se ha convertido en un referente básico dentro del campo musical, y su línea editorial y su defensa de determinadas escenas ha tenido un enorme peso en dicho campo.

Al hilo de estas cuestiones, el trabajo de Héctor Fouce viene a completar la visión de dicha revista. Este artículo aporta, de fondo, una interesante reflexión sobre la relación entre la crítica musical y los contextos históricos. Si durante los años noventa, años de bonanza económica en España, el *indie* fue una escena legitimada, en parte, por las clases medias españolas (de las cuales se nutre en gran medida el periodismo musical), al tiempo que otras escenas, más politizadas, como el rock urbano, eran ignoradas por estos críticos, la llegada de la crisis económica ha modificado la forma en la que se evalúa la música más hedonista. En los últimos años en España estamos observando cómo una parte de la crítica musical está “politizando” sus criterios evaluativos, rechazando el apoliticismo de la escena *indie* y abriéndose a géneros con mayor contenido social como el rap, el punk o el rock urbano. Este proceso abre un interrogante, para futuras investigaciones, en torno a la relación entre música y política, que algunos autores han empezado a desbrozar (Val Ripollés 2017a).

Partiendo de esa reflexión Fouce problematiza la labor del crítico musical entendiéndolo como un mediador clave en un espacio de gran importancia, como es el de la esfera pública. Desde ahí Fouce analiza, a partir de un número recopilatorio de la revista *Rockdelux*, cómo se han tratado temas conflictivos en la misma, y de qué manera su periodismo ha sido capaz, o no, de introducir los debates de cada época dentro del mundo musical.

Referencias bibliográficas

Appen, Ralf von y Dohering, Andre. 2006. “Nevermind the Beatles, here's Exile 61 and Nico: ‘The top 100 records of all time’ – a canon of pop and rock albums from a sociological and an aesthetic perspective”. *Popular Music*, vol. 25 (1): 21-39.

Becker, Howard S. 2008. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Bourdieu, Pierre. 1995. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

_____. 2003. *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Córdoba y Buenos Aires: Aurelia Rivera.

Breen, Marcus. 1987. "Rock Journalism: Betrayal of the Impulse". En *Missing in Action: Australian Popular Music in Perspective*, ed. Marcus Breen. Melbourne: Verbal Graphics Pty.

Chapple, Steve y Garofalo, Reebee. 1977. *Rock'n Roll Is Here to Pay: the History and Politics of the Music Industry*. Chicago: Nelson-Hall.

Forde, Eamonn. 2001. "From Polyglottism to Branding: on the Decline of Personality Journalism in the British Music Press". *Journalism*, 2(1): 23-43.

Frith, Simon. 1981. *Sound effects. Youth, leisure and the politics of rock'n'roll*. New York: Pantheon Books.

Gouldner, Alvin W. 1979. *The Future of Intellectuals and the Rise of the New Class*: New York: Seabury Press.

Gudmundson, Lindberg, Michelsen y Weisethaunet. 2002. "Brit crit. Turning points in British rock criticism, 1960-1990". En *Pop music and the press*, ed. Steve Jones, 41-64. Philadelphia: Temple University Press.

Guerra, Paula. 2013. *A instável leveza do rock. Gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*. Porto: Edições Afrontamento.

Hedbigge, Dick. 2002 [1979]. *Subcultura. El significado del estilo*. Londres: Routledge.

Hirsch, Paul. 1972. "Processing Fads and Fashions: an Organisation-Set Analysis of Cultural Industry Systems". En *On Record: Rock, Pop and the Written Word*, ed. Simon Frith e Andrew Goodwin (1990). London: Routledge.

Jones, Steve. 2002. "The intro. Popular music, media and the written word". En *Pop music and the press*, ed. Steve Jones, 1-15. Philadelphia: Temple University Press.

Jones, Steve y Kevin Featherly. 2002. "Re-viewing rock writing. Narratives of popular music criticism". En *Pop music and the press*, ed. Steve Jones, 19-40. Philadelphia: Temple University Press.

Klein, Bethany. 2005. "Dancing About Architecture: Popular Music Criticism and the Negotiation of Authority". *Popular Communication*. 3(1): 1-20.

Lash, Scott. 1990. *Sociology of postmodernism*. London: Routledge.

Lewin, Kurt. 1947. "Frontiers in Group Dynamics". *Human Relations*, 1: 5-41.

Lindberg, Ulf; Gudmundsson, Gestur; Michelsen, Morten y Weisethaunet, Hans. 2005. *Rock criticism from the beginning: amusers, bruisers & cool-headed cruisers*. New York: Peter Lang.

_____. 2006. "Critical negotiations: rock criticism in the Nordic countries". *Popular Music History* 1.3: 241-262

López, Zósimo. 2016. *La verbena (en)cubierta: las actuaciones musicales en salas con programación periódica a través de la prensa local de Vigo (noviembre 1975 - agosto 1990)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

Negus, Keith. 1992. *Producing Pop: Culture and Conflict in the Popular Music Industry*. London: Arnold.

Nunes, Pedro. 2010. "Good Samaritans and oblivious cheerleaders: ideologies of Portuguese music journalists towards Portuguese music". *Popular music*. Volume 29/1: 41-59.

_____. 2011. "Os Jornalistas de Música e a Indústria Musical: entre o *gatekeeping* e o "cheerleading". *Trajectos*, 18: 53-69.

Peterson, Richard A. 1990. "Why 1955? Explaining the advent of rock music". *Popular music*, vol. 9 (1): 97-116.

Regev, Motti. 1992. "Israeli rock, or a study in the politics of 'local authenticity'". *Popular music*, vol. 11 (1): 1-14.

_____. 1994. "Producing artistic value: the case of rock music". *The Sociological Quarterly*, vol. 35 (1): 85-102.

_____. 2002. "The 'Pop-Rockization' of Popular Music". En *Studies in Popular Music*, eds. Hesmondhalgh y Negus, 251-264. London: Oxford University Press.

_____. 2007. "Ethno-National Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism Made from Within". *Cultural Sociology*, vol. 1 (3): 317-341.

_____. 2013. *Pop-rock music. Aesthetic cosmopolitanism in late modernity*. Cambridge: Polity Press.

Reynolds, Simon. 1990. "Return of the Inkies". *New Statesman and Society*, 31(8): 26-27.

Rudent, Catherine. 2000. *Le discours sur la musique dans la presse française. L'exemple des périodiques spécialisés en 1993*. Tesis doctoral. Paris-Sorbonne University.

Savage, Jon. 1991. *England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock*. London: Faber & Faber.

Schmutz, Vaughn. 2005. "Retrospective cultural consecration in popular music: *Rolling Stone's* greatest albums of all time". *American Behavioral scientist*, 48: 1510-1523.

Schmutz, Vaughn; Venrooij, Alex van; Janssen, Susanne y Verboord, Marc. 2010. "Change and Continuity in Newspaper Coverage of Popular Music since 1955: Evidence from the United States, France, Germany, and the Netherlands". *Popular Music and Society*, Volume 33, Issue 4: 501-515.

Shuker, R. 1994. *Understanding Popular Music*. London: Routledge.

Stratton, J. 1982. "Between Two Worlds: Art and Commercialism in the Record Industry". *The Sociological Review*, 30: 267-285.

_____. 1983. "What is 'Popular Music'?" *The Sociological Review*, 31(2): 293-309.

Tagg, Philip. 1982. *Analysing popular music: theory, method and practice*. Consultado en <http://www.tagg.org/articles/pm2anal.html> a 04 de noviembre de 2017.

Thornton, Sarah. 1995. *Club cultures: Music, media and subcultural capital*. Cambridge: Polity Press.

Toynbee, Jason. 1993. "Policing Bohemia, Pinning up the Grunge: the Music Press and Generic Change in British Pop and Rock". *Popular Music*, 12(3): 289-300.

Val, Fernán del; Noya, Javier y Pérez-Colman, C. Martín. 2014. "¿Autonomía, sumisión o hibridación sonora? La construcción del canon estético del pop-rock español". *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 145: 147-180.

Val Ripollés, Fernán del. 2017a. "'Sing as you talk': Politics, popular music and rock criticism in Spain (1975–1986)". *Journalism*: 1-20.
<https://doi.org/10.1177/1464884917719586>

_____. 2017b. *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: un análisis sociológico del rock en la Transición*. Madrid: Fundación SGAE.

Varriale, Simone. 2014. "Bourdieu and the sociology of cultural evaluation: lessons from the Italian popular music press". *Rassegna Italiana di Sociologia*, 1/2014: 121-148.

_____. 2015. "Cultural production and the morality of markets: popular music critics and the conversion of economic power into symbolic capital". *Poetics*. Volume 51: 1–16.

Venrooij, Alex van y Schmutz, Vaughn. 2010. "The Evaluation of Popular Music in the United States, Germany and the Netherlands: A Comparison of the Use of High Art and Popular Aesthetic Criteria". *Cultural Sociology*, vol. 4 no. 3: 395-421.

Mediatización de las controversias estéticas en la prensa musical: *Rockdelux* y la escena *indie*

HÉCTOR FOUCE

2017. *Cuadernos de Etnomusicología* N°10

Palabras claves: *Indie; Rockdelux; prensa musical; mediatización; controversias.*

Keywords: *Indie; Rockdelux; music press; mediatization; controversias.*

Cita recomendada:

Fouce, Héctor. 2017. "Mediatización de las controversias estéticas en la prensa musical: *Rockdelux* y la escena *indie*". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°10.
<URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

MEDIATIZACIÓN DE LAS CONTROVERSIAS ESTÉTICAS EN LA PRENSA MUSICAL: *ROCKDELUX* Y LA ESCENA *INDIE*

Héctor Fouce

Resumen

Este artículo propone un análisis del número 300 de la revista *Rockdelux*, que ofrece un balance de las tres décadas de existencia de la revista. RDL ha tenido un papel fundamental en la consolidación de la escena *indie* en España y esta escena ha sido objeto de debate por su incapacidad de dialogar con los problemas de su tiempo, por mantener una actitud esteticista y ajena a lo político. El análisis busca encontrar cómo construye RDL su discurso en relación a su contexto histórico, social y político.

Palabras clave: *Indie*; *Rockdelux*; prensa musical; mediatización; controversias.

Abstract

This paper provides an analysis of the issue 300 from the music magazine *Rockdelux* that offers a balance of the three decades of the magazine. RDL had an important role in the indie scene in Spain. Now this scene is under scrutiny because of its supposed inability to establish a dialogue with its time's problems. It has been accused to keep an aesthetic attitude foreign to political questions. The analysis seeks to find in which ways the magazine discourse deals with its historical, social and political context.

Keywords: *Indie*; *Rockdelux*; music press; mediatization; controversies.

Introducción. Una prensa musical *indie*

No es posible entender la manera en la que el mundo musical se organiza sin tener en cuenta su naturaleza mediatizada: las categorías, etiquetas y valores que las audiencias usan se crean en una interacción dinámica entre estas y los medios, configurando mundos de sentido que estructuran comunidades de oyentes.

Uno de los géneros musicales en el que el papel de la prensa musical es fundamental es el *indie*: el discurso del género apela a una vertiente artística que requiere de la validación de los críticos, al tiempo que se desea apelar a un público minoritario pero entendido (a la sazón, un público informado que lee a los críticos). No es casualidad que sea un género que se asocia a las clases medias educadas y a las clases creativas. La experiencia del *indie* está fuertemente mediatizada por la prensa musical (Cruz 2015, Lenore 2014) y, en la actualidad, por las redes sociales, que vehiculan la manera de informarse de las generaciones más jóvenes (Casero 2012)

El medio por excelencia que articula la escena *indie* en España es *Rockdelux*. Sus portadas, críticas y rankings tienen enorme importancia para definir quién está en la escena y para articular la jerarquía dentro de ella, y sus categorías y etiquetas proporcionan a los oyentes herramientas para el análisis y la evaluación de las bandas que escuchan.

En los últimos años se ha venido discutiendo la relación entre el *indie* y la crisis política y social que desde 2008 azota al país. Críticos como Lenore (2014) han afirmado que el género impide la participación política y el desarrollo de una conciencia social al apelar meramente a valores estéticos y escapistas, y de generar un discurso elitista que excluye todo estilo ligado a las clases populares. De este modo, las clases medias que escuchan *indie* configuran un mundo simbólico anglófilo, irónico y escapista que impide todo diálogo con otros grupos sociales. Faltas que comparte RDL, puesto que es la publicación que articula este mundo de sentido.

Este artículo busca presentar evidencias que sustenten o contesten estas acusaciones, tomando como objeto de estudio el número 300 de RDL, que ofrece una panorámica de sus tres décadas de existencia. Analiza los asuntos que el número aborda, su universo de referencia, la manera de apelar al lector y los valores que moviliza.

Mediación y mediatización

Entender la música popular es ser capaz de manejarse en el amplio mar de sus contradicciones. Estas habilidades son necesarias para ser un oyente o un fan, para ser un músico o un productor, para manejar una discográfica o una tienda de discos. Pero, sobre todo, son necesarias para manejarse como periodista musical: fans, artistas, productores o gentes de la industria tienen que manejar esa contradicción a través de sus prácticas cotidianas. Pero los periodistas musicales deben además construir un discurso. No sólo realizan acciones, sino que necesitan argumentarlas y defenderlas a través de las palabras. De alguna manera, están obligados profesionalmente a cuestionarse día tras día las lógicas de valoración, producción, consumo e intermediación que el resto de los mencionados simplemente ejecutan.

Escuchamos la música que nos gusta, pero desde una mirada más amplia en realidad escuchamos (y hacemos) la música que somos capaces de consumir, aquella que por razones de tiempo, espacio, capacidad económica o capital cultural se nos ha revelado y ante cuyos códigos reaccionamos con naturalidad (o domesticando nuestra extrañeza). Valoramos una canción por lo que nos dice, por cómo nos hace sentir: le damos un valor práctico, le permitimos expresar nuestros sentimientos y emociones, aunque sea de manera vicaria. Pero esas canciones han llegado a nosotros no solo impulsadas por la ambición comunicativa de un artista, sino también por la ambición de hacer dinero de diversos agentes económicos (lo que no impide que estos también hagan valoraciones estéticas de la música). Escuchamos aquí y ahora canciones que intensifican la vivencia del presente, pero al tiempo construimos nuestra memoria y nos insertamos en una tradición (Frith, 2001)

Este mundo de contradicciones se hace más palpable cuando nos enfrentamos a él desde la posición del periodista musical. Una de las *boutades* más citadas sobre música es aquella de Zappa que defiende que “hablar de música es como bailar de arquitectura”. No es cierto. Hablar de música es una parte intrínseca del hecho musical. Como oyentes, defendemos unas músicas y despreciamos otras, hacemos constantes juicios de valor sobre lo que escuchamos y creamos nuestro mundo social en base a opiniones compartidas sobre las canciones que nos gustan, las que aborrecemos o las que simplemente nos dejan indiferentes. Como ha explicado Arendt, necesitamos

dar forma expresiva a la experiencia para hacer emerger un mundo que pueda ser compartido con los demás.

Para nosotros, la apariencia, algo que ven y oyen otros al igual que nosotros, constituye la realidad. Comparada con la realidad que proviene de lo visto y oído, incluso las mayores fuerzas de la vida íntima, las pasiones del corazón, los pensamientos de la mente, las delicias de los sentidos, llevan una incierta y oscura existencia hasta que se transforman, desindividualizadas, como si dijéramos, en una forma adecuada para la aparición pública. La más corriente de dichas transformaciones sucede en la narración de historias y por lo general en la transposición artística de las experiencias individuales (Arendt, 1993: 59).

La fuerza de la música popular radica en su dimensión social. Cabe argumentar que esta dimensión no es solo patrimonio de la música popular, sino también de la música culta. La esfera pública que ha descrito Habermas (1994) nace, precisamente, en los salones burgueses en los que se discute sobre literatura y música. Sólo después se configura a la manera en la que ahora la concebimos, como un espacio de intermediación entre las preocupaciones ciudadanas y las decisiones del gobierno democrático.

Esa esfera pública es un espacio de diálogo y de desencuentro. Frente a ciertas visiones de la esfera pública que enfatizan su dimensión de espacio de consenso, es necesario enfatizar la dimensión creativa del desencuentro y del disenso. Recurriendo de nuevo a Arendt, (1993: 66-67)

La realidad de la esfera pública radica en la simultánea presencia de innumerables perspectivas y aspectos en los que se presenta el mundo común y para el que no cabe inventar medida o denominador común... Sólo donde las cosas pueden verse por muchos en una variedad de aspectos y sin cambiar su identidad, de manera que quienes se agrupan a su alrededor sepan que ven lo mismo en total diversidad, sólo allí aparece auténtica y verdaderamente la realidad mundana. (...) El fin del mundo común ha llegado cuando se ve sólo bajo un aspecto y se le permite presentarse únicamente bajo una perspectiva.

Esta dimensión conflictiva de la esfera pública es fundamental para entender el periodismo musical. Como señala Frith (2001) recordando su experiencia de crítico de *rock*, esta es una práctica que es un imán para recibir cartas de odio cuando se critica a un artista o un estilo, ya que “al «poseer»

una determinada música, la convertimos en una parte de nuestra propia identidad y la incorporamos a la percepción de nosotros mismos.

El periodismo musical, y en especial el crítico musical, tiene la obligación de explicitar el origen de sus juicios de valor. ¿Por qué este disco merece ser escuchado? ¿Por qué este artista está sobrevalorado? ¿A qué otras canciones, estilos o géneros recuerda este nuevo tema? La prensa musical es el ámbito en el que los juicios de valor se articulan de la manera más clara (Frith 2001).

La visión idealizada de la música popular se basa en una conexión directa entre alguien que hace una canción para expresar un estado de ánimo y otra persona que escucha la música y la hace suya para hacerla expresar sus propias emociones, aspiraciones o conflictos. Hay mucho de la herencia romántica en esta visión, pero es sabido que la música popular (como todas las manifestaciones culturales en nuestra época) responden a un proceso de mediación en el que intervienen diferentes actores. Muchas canciones nacen como puros productos enfocados al mercado (desde los clásicos el Tim Pan Alley, las producciones de Phil Spector o la Motown o las modernas composiciones de Rihanna o Katy Perry, como ha relatado en detalle Seabrook (2017), y otras nacen de forma distraída y cobran forma en el proceso de ensayos, grabación de maquetas y reproducción en directo. Pero en ambos casos las canciones circulan a través de tecnologías, procesos sociales y decisiones económicas que articulan la relación entre músicos y oyentes de manera compleja y diversa en función tanto de la naturaleza de los músicos como de las audiencias (Negus 2005).

Entre estos procesos de mediación está el periodismo. Buena parte de las cosas que creemos saber y que forman parte de nuestro bagaje no nos han llegado a través de la experiencia directa, sino de forma mediada. Entre la realidad, a menudo alejada de nosotros, y el conocimiento opera una tupida red de medios de comunicación cuya labor es precisamente realizar esa labor en intermediación entre una realidad compleja y distante y unos públicos, una mediación de un tipo peculiar a la que llamamos mediatización.

Por mediatización entendemos la dinámica de participación de los sujetos sociales en el entorno virtual de los flujos mediáticos deslocalizados, donde adquieren recursos cognitivos y simbólicos que, una vez apropiados y territorializados en procesos

intersubjetivos —en los que son mediadores los amigos, la familia, la educación, las redes sociales— entran a formar parte de los materiales de los que se sirven esos sujetos para formar sus identidades y sus modelos cognitivos, éticos, estéticos, políticos. (Peñamarín 2008: 63)

Es decir, la mediatización es un ciclo en el que interaccionan individuos, colectivos y medios de comunicación: estos proveen imágenes, discursos y explicaciones en torno a eventos que pueden estar sucediendo en cualquier lugar del mundo a individuos ubicados en un tiempo y un lugar concretos. Y estos individuos utilizan estos conocimientos para elaborar los discursos con los que interaccionan a nivel social: las experiencias de los grupos sociales alimentan a los propios medios a la hora de crear nuevos textos.

Es obvio que la tarea de mediatización ha cambiado al modificarse el entorno comunicativo en el que vivimos. Antes de la explosión de internet, los medios de comunicación tenían una clara posición de control sobre el acceso a la realidad: decidían qué fragmentos de lo que estaba aconteciendo llegaba al conocimiento común en función, idealmente, de sus valores noticiosos y filtrado por unos condicionantes profesionales (la objetividad, la equidistancia). Los medios actuaban como gatekeepers, porteros que abrían o cerraban la puerta a los sujetos sociales, asuntos o perspectivas que competían por abrirse paso hacia unos espacios o tiempos limitados. Conscientes de su poder, los medios tradicionales fueron jugando con sus audiencias (Aladro 2013). En el nuevo entorno digital esta posición de dominio se ha modificado: una amplia mayoría de ciudadanos está en condiciones de producir sus mensajes y hacerlos circular en la red. Aunque lo cierto es que la abundancia de contenidos presentes en internet ha generado la necesidad de nuevos gatekeepers que pongan orden, encuentren o jerarquicen la información, de modo que han aparecido nuevos intermediarios y procesos de mediatización más poderosos pero más invisibles para los usuarios (Pariser 2017).

¿Qué objetivo tiene la mediatización del periodismo musical? No existe una gran tradición de análisis del periodismo musical, y tampoco de la prensa cultural en su sentido más amplio. Una de las primeras monografías sobre el tema aseguraba que el fin del periodismo cultural es “conocer y difundir los productos culturales de una sociedad a través de los medios masivos de

comunicación” (Tubau 1982). Es decir, se acepta, de manera poco crítica, que el rol del periodismo musical es meramente dar a conocer las novedades generadas por las industrias culturales. De forma más ambiciosa, Rivera (1995: 6) propone que el periodismo cultural es

aquél que refleja idealmente las problemáticas globales de una época, satisface demandas sociales concretas e interpreta dinámicamente la creatividad potencial del hombre y la sociedad –tal como se expresa en campos tan variados como las artes, las ideas, las letras, las creencias, las técnicas...

Aunque este no es el lugar para hacerlo, se hace necesario cuestionar cuáles son los objetivos del periodismo cultural como paso previo para analizar la naturaleza y la dinámica de la esfera pública cultural. Como he señalado en otro trabajo (Fouce y Pedro 2017), una esfera pública cultural en la que las grandes cuestiones sobre el poder, el cambio social o la identidad están ausentes de la discusión no puede generar un periodismo cultural que vaya más allá de la discusión estética. Por muy virulentas que sean las polémicas en torno a un disco o un artista, tienden a tener un reducido alcance social y temporal. Sin embargo, la cultura necesita ser un espacio en el que las cuestiones sociales circulan y articulan controversias para trascender los muy reducidos límites del entorno cultural y convertirse en mecanismo de cambio social (Álvarez 2015).

Indie, clases creativas y política

Una de las discusiones de más largo alcance generadas en el mundo musical español reciente ha tenido en su centro la evaluación del *indie*. Este género musical se consolida en los años 90 apelando a la independencia, entendida tanto a nivel productivo (rechazo a las discográficas y los canales de divulgación establecidos) como estética (al margen de los gustos de la mayoría, con canciones ruidistas y cantadas en inglés y un rechazo a la estética glamurosa de las estrellas del pop y el *rock*). Lo que nace como una reacción a la consolidación de la Movida en el *mainstream* se ha ido convirtiendo en una escena que alimenta una pujante red de festivales, con

artistas capaces de llenar pabellones deportivos como Vetusta Morla, Love of Lesbian, Izal o Iván Ferreiro (Val Ripollés y Fouce 2016).

El debate nace a raíz de la publicación del libro de Víctor Lenore *Indies, hípsters y gafapastas* (2014). Lenore, que había sido un actor importante de la escena desde el sello Acuarela, el fanzine Malsonando y, sobre todo, la revista *Rockdelux*, acusaba al *indie* de ser “la banda sonora de la clase dominante”. Caracterizaba al género por el individualismo y el consumismo, la incapacidad de establecer proyectos comunes escudándose en el uso generalizado de la ironía y el elitismo. Lo acusaba también de ser clasista, de ser un tipo de música creado y escuchado únicamente por las clases acomodadas que disponen de un capital cultural que, admitía, es cada vez más fácil de conseguir en la era de internet. Esta abundancia cultural se contrapone con una realidad de escaso capital monetario: los consumidores de *indie* formarían parte de esas clases creativas que trabajan en sectores como la cultura, el diseño o los medios de comunicación, marcados tanto por la envidiada informalidad de las prácticas laborales como por la precariedad financiera. “Escribo para una revista de lujo y vivo al borde la miseria, decía una redactora en un ataque de síntesis” (Lenore 2014: 123).

Esta crítica al *indie* nace del choque cultural que el 15M supone para buena parte de las clases medias españolas, tremendamente afectadas por la crisis económica que arranca en 2008. Responde a un despertar de la conciencia política que está en la base de la ocupación de las plazas en 2011, la aparición de Podemos al año siguiente y, sobre todo, el éxito de las candidaturas municipalistas en las elecciones de 2015. Tal y como hemos analizado en otros trabajos (Val Ripollés y Fouce 2016, Fouce y Val Ripollés 2017) el género ha experimentado un giro hacia lo político: grupos como Vetusta Morla o Niños Mutantes, y más recientemente Los Planetas, han publicado discos cuyas letras tienen una lectura política.

Reconocer esta nueva centralidad de lo político implica asumir la falta de contenidos de este tipo en las producciones del género anteriores a la crisis. La aparición de una nueva generación de cantautores de forma coetánea a la primera encarnación del *indie* (cuando aún era un género minoritario, ruidista y con las canciones en inglés) fue saludada de forma irónica y despectiva (véase Val Ripollés y Fouce 2016). El concepto de independencia manejado desde los

inicios del género enfatizaba más el control artístico que las cuestiones relativas al modo de producción. La idea original de música independiente tenía que ver con crear un circuito alternativo desde el que hacer circular nuevas formas de entender lo social, a la manera del hardcore de Fugazi o Minutemen (Lenore, 2014: 129). Si bien es cierto que buena parte del *indie* español fue hecho circular desde discográficas independientes, no existe un mensaje alternativo (en términos sociales o políticos) vehiculado a través de sus canciones.

RockDeLux, una longeva aventura editorial

Rockdelux nace en 1994 recogiendo el testigo de la revista Rock Especial. “El parto en noviembre fue traumático y el recién nacido no gustó a algunos, pero con los años fue madurando hasta convertirse en el referente actual como único medio musical serio de pago en papel”¹ (RDL 300: 1984). Este enunciado ignora y ningunea a su competidora *Ruta 66*, que surge de forma paralela y también con su equipo fogueado en Rock Especial. Los inicios de la revista reflejan el esfuerzo por construir una línea editorial clara. En su evaluación del año 1985 afirman:

La revista cumplía su primer año con una amalgama poco clara, diseño incluido (con algunas páginas totalmente ilegibles), de contenidos entre la posmovida, el clasicismo *rock*, el mainstream de grandes nombres, el metal más convencional y el intento por reflejar algunas de las propuestas más novedosas e interesantes de aquí y de allí. [...] La línea editorial de *Rockdelux* estaba todavía en construcción.

La revista nace cuando la Movida está agotándose y comparte en esos primeros años con la escena de la música popular nacional el rumbo errático en busca de nuevas propuestas buscando “alejarse de “horterismo de la postmovida”. Un repaso a la selección de mejores discos del final de los ochenta muestra a las claras la atención a las nuevas bandas *indie* que comenzaban a sonar en EEUU y Reino Unido (The Smiths, REM, Dinosaur Jr, Pixies). Cuando, ya en los noventa, aparezcan grupos *indie* nacionales, la

¹ En las siguientes páginas se harán numerosas alusiones a los contenidos del número 300 de RDL. Puesto que el resumen de cada año ocupa una página y estas están ordenadas de forma cronológica, referiré directamente al año en el mismo texto en lugar de añadir la referencia que no haría sino complicar la lectura.

revista dará cumplida cuanta de sus logros hasta el extremo de crear una publicación exclusivamente dedicada al género: *Factory* se editó entre 1994 y 2000. Este esfuerzo por dar noticia del *indie* nacional tras años de línea editorial poco clara han identificado RDL con la escena. Uno de los directores, Juan Cervera, explicaba así esta vinculación:

La escena *indie* de los noventa se sobrevaloró bastante. Nosotros lo hicimos, está claro. Dedicamos un espacio a bandas que tal vez no lo merecían, que no nos gustaban ni a nosotros. Pero también pienso que era necesario sobrevalorarla. Si no, las bandas realmente buenas que han quedado de todo aquello, ¿hubieran seguido tocando o lo hubieran dejado? Los Planetas, por ejemplo. A menudo tocaban mal, apenas ensayaban... Un desastre, pero supieron pulir sus carencias y ahora son absolutamente respetados. Creo que es una etapa que había que pasar. Bien, ya la hemos pasado (Entrevista a Juan Cervera, cit. en Leoz 2015: 460)

Para seguir de cerca la nueva escena, RDL apostó por reclutar a los autores de los fanzines que estaban al tanto de la escena: las lágrimas de Macondo, Malsonando y Kool'zine. Para Lenore, que venía firmando como Víctor Malsonando en el fanzine:

Rockdelux se estropea cuando nos contratan a los tres de *Malsonando*. En el 91, *Rockdelux* tenía una línea estupenda: abierta, ecléctica, con música negra, atenta a cualquier cosa mínimamente alternativa... Se empezó a estropear cuando desembarcamos nosotros sin saber escribir, sin cultura musical y sin más criterio que el esnobismo. Porque la falta de cultura y la arrogancia van de la mano. Es un cóctel clásico (Lenore en Cruz 2015: 808).

En el actual momento de revalorización de las aportaciones y excesos del *indie*, este apoyo de RDL es fuertemente criticado. Uno de sus colaboradores habituales en la época, Blas Fernández, afirmaba: “En la música española, desde los años 60, no ha habido escena tan sobrevalorada por la crítica como el *indie*. ¿Qué culpa tienen *Rockdelux* y Radio 3? Mucha” (Fernández en Cruz 2015: 809). Mikel López Iturriaga, que dirigía la sección musical de *El País de las Tentaciones*, otra publicación que apostó en su momento por el *indie*, señala que

Cierta revista tuvo un influjo nefasto sobre este movimiento, sobre todo en sus inicios. Una patulea de criticastros onanistas se dedicaron a sentar cátedra sobre lo que valía y lo que no, y lo peor es que los grupos y sus seguidores se lo creyeron. Qué dirán sus colegas, qué dirán sus fans más cerriles, qué dirá el *Rockdelux*... (López Iturriaga en Gil 1998: 36).

A pesar de todas estas declaraciones de allegados y competidores, la dirección de RDL rechaza ser identificada como una revista de la escena:

Cuando alguien hace esa acusación lo único que demuestra es, o bien que no conoce *Rockdelux*, o bien que no la entiende, así de claro. Sí es posible que buena parte de nuestro público se identifique a sí mismo como *indie*, sobre todo aquel que creció con la revista en los años noventa, cuando prestamos mucha atención a la escena independiente, porque en ella sucedían algunas de las cosas más interesantes de la época. Pero revista *indie*... Es totalmente ridículo ¡Yo detesto el *indie*! Es una etiqueta que odio, por reduccionista, tópica, infantil... (Carrillo, cit. en Leoz 2015: 14).

Asier Leoz, en su tesis doctoral sobre la revista, demuestra que esa apuesta por el *indie* existió, pero es capaz de ir más allá de críticas y descalificaciones para dar una explicación:

Rockdelux ha articulado un discurso acerca de la escena *indie* española de los noventa, y que ese discurso está motivado por la búsqueda de nuevos valores musicales que la revista lleva a cabo al principio de esa década que den un relevo a una etapa que se considera en la revista creativamente agotada, además de viciada por la servidumbre del periodismo musical a la industria (Leoz 2015: 462)

Todo este debate no tendría sentido fuera de una controversia más general en torno a los valores del *indie* y a su influencia en el contexto musical español en los lustros previos a la crisis. Se critica el apoyo de RDL a la escena porque esta se valora como algo pernicioso: elitista, anglófila, clasista, escapista, individualista y consumista. Demasiadas críticas para demostrarlas en un solo artículo; centraremos en análisis en la cuestión del escapismo y la incapacidad conectar con lo político. Un rasgo que, lejos de ser patrimonio del *indie*, fue una característica general de la cultura española entre los años de la Transición y el estallido del 15M (Martínez 2012, Val Ripollés 2017).

“El *indie* partió de una clase media con nula conciencia colectiva” explica Nacho Vegas, protagonista de la escena. “Aunque algunas bandas contaban entre sus miembros con gente comprometida políticamente de manera bastante activa, ello nunca se reflejaba en las letras... Cuando se me ocurrió mencionar el tema [la lucha por la oficialidad del asturiano que conectaba con las reivindicaciones de la izquierda] mis compañeros me interrumpieron al grito de “Panfleto”, “Panfleto” (en Lenore 2014: 15-16). Para sus críticos, el *indie* supone “una derrota política, una rendición ante las dinámicas de consumo que hacen la vida más insípida, individualista y aburrida” (Lenore 2014: 31). El ansia de distinción, la necesidad de sentirse especial a través del consumo cultural especializado y a la última, implicaría necesariamente la incapacidad para actuar en común con otros diferentes, de reaccionar ante las injusticias y el desprecio hacia las masas. “Cuando consideras que acercarte a una manifestación contra la guerra es signo de aborregamiento quizá el problema es que tu necesidad de sentirte especial es más fuerte que tu antimilitarismo” (Lenore 2014: 86).

RDL hizo balance de sus contenidos en su número 300, publicado en noviembre de 2014. En este número, más extenso de lo normal, dedicaba una página a analizar cada uno de los años de andadura de la revista. ¿Cómo se entrecruza la experiencia musical con su contexto histórico cuando RDL propone una revisión de sus 30 años de historia? ¿Pretende conectar los problemas globales y las demandas sociales con las obras musicales, como proponía Rivera como objetivo del periodismo cultural, o simplemente da cuenta de las novedades y de la sucesión de estilos y tendencias? Un análisis de la revisión histórica de RDL, de la mano de sus propios redactores y directores, nos permitirá, por un lado, comprobar si esas conexiones con la criticada ideología *indie* están presentes y, por otro, ver de qué manera entiende RDL su rol como publicación cultural.

RDL 300: tres décadas de música popular en perspectiva

La historia se vive hacia delante pero sólo cobra sentido al contarla hacia atrás. Damos sentido a los hechos que han pasado al narrarlos, al generar relaciones causales y correlaciones. Y contamos nuestro pasado desde el presente, desde el individuo que somos en la actualidad, con intereses, puntos

de vista y prioridades diferentes a los que teníamos cuando sucedieron aquellos hechos y con la desmemoria selectiva activada. Conocemos además qué hechos sucedieron a los que estamos narrando, lo que nos permite dar un sesgo a nuestro relato para conectar o hacer desaparecer las relaciones entre hechos anteriores y posteriores.

Atender a la historia de RDL contada año a año nos permite precisamente reconstruir el relato que la revista hace de sus 30 años de vida: permite a la revista justificar sus cambios y mudanzas, dar sentido a la cobertura de ciertos temas en su contexto, conectar estilos, obras y artistas con su contexto temporal. La propuesta de análisis es sencilla, a partir de esta premisa de que las narraciones dan sentido a la historia de una manera interesada desde el presente del enunciador. ¿Qué ha pasado en el mundo en estos 30 años que merezca la pena reseñar para RDL? ¿Qué ha sucedido en España? Y, cerrando un poco más el foco, ¿qué ha pasado en el mundo de la música? Es decir, qué eventos, personajes o situaciones contribuyen a dar sentido a la música que ha sonado en estas tres décadas en las páginas de RDL.

La mayor parte del resumen de cada año está dedicada a personalidades musicales, estilos emergentes y discos señalados. Cada año se hace balance de quiénes ocuparon las portadas, de los discos del mes, de grupos debutantes y de fallecidos ilustres, así como se recuerdan los discos del año según la revista. Hay, como es esperable, atención detallada a los momentos de cambio de la revista y a sus proyectos paralelos, desde el concurso de maquetas a la publicación de Factory.

En el repaso a la historia de RDL no hay mención alguna a hechos históricos de naturaleza no musical hasta 2001. “El cine y la literatura nos hicieron creer que vivíamos en estaciones orbitales y viajaríamos a Júpiter, pero los atentados del 11 de septiembre a la Torres gemelas y al Pentágono nos hicieron dar de bruces contra el suelo”, proclamaba la entradilla. No hay mención alguna a Reagan o Thatcher, a la Perestroika y la caída del muro de Berlín, al nacimiento del euro, al Nuevo Laborismo de Tony Blair. 2003 es “el año de la invasión de Irak” (con más detalles a nivel nacional) y hay que esperar una década más para encontrar otra referencia histórica: al final de la página dedicada a 2011, un pequeño párrafo se abre con “la revista se hizo eco

de otros prismas de la realidad: hubo espacio para debatir sobre Wikileaks y el 15M”, para a continuación enumerar diversos escritores y dibujantes que produjeron novedades ese año.

La conexión de la música con la realidad española tampoco es reseñada de forma extensa: en 2003 se dedica todo un párrafo, en posición central, a reseñar que “el No a la guerra tomó las calles y se hizo bien presente en la gala de entrega de los Goya”, para continuar señalando la implicación de ciertos músicos del entono angloparlante (Dixie Chicks, Massive Attack o Springsteen) en las protestas. En este contexto sorprende que se dedique un extenso párrafo final de 2004 a recordar que “en el número de marzo *Rockdelux* se posicionó políticamente contra el Partido Popular, ante las inminentes elecciones, tras ocho años de prepotencia e intolerancia en el gobierno”. El texto recuerda a las víctimas del 11M y el intento de manipulación informativa por parte del gobierno de Aznar. La sorpresa no viene sólo por la inclusión del asunto en la memoria de la revista, sino por el mismo hecho de que se llegase a producir en su momento.

En 2009 hay otra breve mención a la realidad española al traer a la memoria que “aquel 2009 el gobierno Zapatero aprobó el anteproyecto de la Ley Sinde, estéril y muy polémico intento por combatir la piratería con el cierre de webs. La pelotera se arrastraría años y los resultados siguen siendo nulos”. Y en 2014, año final de la recopilación, RDL hace una referencia a la situación catalana: “Cataluña quiere votar (pero no puede). El nacionalismo es la forma más perniciosa de política, pero la falta de diálogo es su triunfo definitivo”, anuncia antes de anticipar un conflicto “sin solución a corto plazo”. Llama la atención que no aparezcan menciones a algunos momentos de importancia, como la entrada de España en la CEE en 1986, las Olimpiadas y la Expo de 1992 o, más recientemente, la crisis financiera o el 15M (igualado en importancia a Wikileaks en una línea ya citada más arriba).

Se puede argumentar que la revista meramente se hace eco de cuestiones musicales y que no hay espacio para hacer una cronología de eventos históricos. Pero ¿cómo entender las canciones de los Smiths fuera del contexto del thatcherismo? ¿Cómo dar sentido al discurso del brit-pop sin mencionar los aires de cambio generados por la llegada al poder del Nuevo Laborismo de Blair? Hay menciones al brit pop en cada año entre 1994 y 1997,

y en 1998 el texto se abre con una referencia a Pulp para reconocer que ese año “las portadas de RDL tuvieron regusto a teína... Manu Chao y Beastie Boys fueron los únicos en alterar el monocromatismo británico en las cubiertas”. Llama la atención la desconexión entre la producción musical y su contexto político en una revista tan declaradamente anglófila como RDL.

La revisión del contexto productivo de la música (tecnologías, discográficas, salas, festivales) es más extensa: arranca con el cierre del templo de la Movida Rock Ola en 1985 y se cierra con la referencia a la irrupción del *streaming* como formato de consumo preferente de la música. Sobre las discográficas, se menciona el auge de la independientes en 1985, el conflicto entre RCA y los grupos *indies* en 1996 y se recuerdan los informes sobre las discográficas *indies* que celebraban sus primeras décadas o lustros en 1999.

La escena del directo se narra con más detalles: en 1984 se menciona que “por aquel entonces no se prodigaban las visitas de artistas internacionales” antes de dar la lista de visitantes extranjeros. Al año siguiente se hacen eco del cierre de la sala Rock Ola. En 1994 se menciona la apertura de la sala Nitsa Club y el Sónar y el “auge de los minifestivales” que, en 1996, se hacen grandes: “La idea del festival de gran formato empieza a arraigar”, mencionando el Espárrago Rock, Bam, WOMAD, Pirineos Sur, FIB, Festimad y Doctor Music, con un apunte a la “burbuja festivalera 1.0”. Esa escena de festivales ya es central en 2008: se reseña la publicación ese año de un reportaje en dos partes en el que los directores de los festivales evalúan la escena. Varios señalan “la entrada de dinero público como un grave problema”; esta reflexión sobre un problema estructural contrasta con la atención prestada a “las críticas hacia las políticas agresivas de Sinnamon, organizadores del Summercase” a los que se acusa de “prácticas neoliberales conservadoras”. Es llamativo que un asunto de alcance local sea el que haga aparecer conceptos políticos tan rotundos en un contexto marcado por la concentración de la producción musical en manos de unas pocas empresas, que no se vuelve a mencionar. Del mismo modo, la centralidad del dinero público en la escena de la música en directo en España no será mencionada ni antes (cuando los bisoños ayuntamientos democráticos lanzaron los cachés ofreciendo conciertos gratis de los artistas punteros) ni después (cuando, después de 2008, la crisis

afectó fuertemente a los gobiernos locales y las programaciones musicales se vieron perjudicadas).

La tecnología que ha revolucionado la música en estas tres décadas tampoco tiene un lugar central en la historia musical de RDL. No se menciona la sustitución del vinilo por el CD en los 80, pero sí la aparición de una nueva tecnología y sus consecuencias: en 1999 “el mp3 y la crisis de la industria discográfica estaban al caer”. En 2006 se hacen eco de que “la era digital se iba acelerando por momentos y MySpace triunfaba como medio de difusión musical y de nueva bandas” señalando el caso de los británicos Arctic Monkeys que “se estrenaban a lo grande con el disco de debut más vendido, gracias a la red social y el intercambio de mp3”. No será hasta 2013 en que las menciones a la tecnología aparezcan de nuevo: ese año el texto se abre con “Hola *streaming*, adiós CD”, para luego recordar la publicación de sendos informes sobre el futuro de la industria discográfica y Spotify. En esta acelerada revisión del cambio tecnológico no hay menciones a Napster, la Digital Millennium Copyright Act y las batallas legales entre discográficas y consumidores, Creative Commons, iTunes o YouTube.

Más allá de las referencias a la crisis de la industria musical que aparecen en la segunda mitad del periodo de la cronología, se mencionan en 1987 las “ocurrencias recaudatorias” de la SGAE de Teddy Bautista “décadas antes del infame canon digital” (nunca mencionado después, como tampoco los escándalos en SGAE que llevaron a la detención del propio Bautista) y en 2012 la entradilla enfatiza “la nefasta subida del IVA, letal para la cultura en general y la música en particular, y puntilla para una industria agonizante, abatida por el todo gratis”.

Más allá de la política, ¿hay espacio para recoger los problemas sociales y las luchas de los grupos minoritarios? ¿Se explicitan representaciones de raza o clase? ¿Se hace mención a las identidades de las mujeres o los gays como grupo social diferente? Al fin y al cabo, las políticas de la identidad han impulsado buena parte de las luchas en las últimas décadas. En 1986, se recuerda que desde la portada el grupo de *rock* ilegales proclamaba que “todas las mujeres son unas putas” y se recogían algunas declaraciones que es probable que la revista no se atreviera a publicar hoy. La presencia de nombres femeninos es constante en la revista, aunque las relaciones de poder

relacionadas con el género apenas se problematizan: en 2005 Víctor Lenore discutía con MIA sobre “el cariz abiertamente misógino de algunas de las canciones” de reggaetón que la artista defendía. En 2013 RDL publicaba una “detallada respuesta” a un extenso y provocativo reportaje que publicó la revista Diagonal sobre machismo en el *indie*. Los gays, cuya visibilidad arranca en la Movida, sólo son mencionados a raíz de una visita ampliamente reseñada de Rufus Wainwright que escenificó “la crucifixión del Mesias Gay” en 2005.

No hay apenas menciones a los conflictos de la identidad negra a pesar de que desde 1986 se menciona reiteradamente el *hip hop*, que es descrito en un informe del año siguiente como “nuevo pop para teenagers negros”. Se recuerda el informe sobre Public Enemy en 1988, titulado *Black panthers in rap* y que incluía la traducción de algunas canciones. Se mencionan también que “en la guerra entre raperos de Estados Unidos tocó a Notorious Big morir de un balazo” en 1997. En otros años se hace mención a la música africana al calor del estallido de la *world music*, con especial atención a Cuba el año de Buenavista Social Club y a Mali, que en 2013 es objeto de un reportaje que “ponía el dedo sobre la creatividad en un país sometido a una intolerable represión”.

Las drogas, que tan asociadas suelen estar a las diferentes subculturas musicales, reciben una única mención irónica para contraponer el éxito del tema de The Verve “Drugs don’t work” y la eclosión de diferentes géneros ligados a la electrónica. Considerando que estas décadas son las de la epidemia de la heroína (y el SIDA), de los yuppies y la cocaína, del éxtasis ligado a las raves y a la no mencionada ruta del bakalao, esta ausencia es llamativa. No hay mención alguna a relaciones de clase social, más allá de una referencia marginal a la universidad “Si en 1995 ibas a la universidad, una de las preguntas que quizás te hicieron fue ¿y tú de quién eres? ¿De Oasis o de Blur?”

Conclusiones. Política para una juventud desmovilizada

Asier Leoz (2015: 471), en su estudio sobre la revista, considera que esta es un “prescriptor reticente”: que “ejerce una autoridad pero no lo expresa”. Su autoridad deriva de dos conceptos: “el criterio”, que remite tanto a la selección temática como en la forma de aproximarse a los temas y en su

estilo de escritura, y la “relevancia histórica; el hecho de que los juicios y vaticinios que se hacen desde la revista soporten el paso del tiempo y se cumplan” (Leoz 2015: 470). Eso permite calificar a RDL como prensa musical formativa, citando el estudio pionero de Luis Gutiérrez Espada (1976).

Jordi Biancotto (cit en Leoz 2015: 472), colaborador de la revista, valoraba RDL en su blog como “la ventana hacia una noción adulta del *rock*, reflexiva, sin el embelesamiento hacia el *star system* que profesaban otras publicaciones, y con una imagen de independencia respecto a la industria. Tratando al *rock* como un objeto cultural, no como un fenómeno juvenil”. Se asume el concepto de cultura de manera no problemática, como el conjunto de las producciones culturales a las que se atribuye un valor estético, creativo e innovador. La idea de alternativa, de novedad, de progreso y de vanguardia, la necesidad del cambio constante hacia un futuro, recorre el balance de estas tres décadas.

Es una idea de la cultura ligada al modelo romántico del genio creativo y bastante alejada de formulaciones que ligan lo cultural a la vida cotidiana, como las de Hall (1989) o Williams (1982), o a su contexto de producción y consumo en la sociedad capitalista. La afirmación de Biancotto (cit. en Leoz 2015: 473) de que sin RDL España sería “un país con una cultura de música popular más desordenada, deficiente y frívola” parece asumir que la aproximación de RDL a la música es la opuesta, pero, de nuevo, asume los conceptos de manera no problemática, como si lo opuesto a la frivolidad sea el criterio estético o la valoración histórica y no su conexión con las experiencias cotidianas, los problemas sociales y los cambios globales. Como veíamos más arriba, un periodismo cultural de calidad sería, precisamente, el que es capaz de conectar los textos culturales con los problemas y debates de su tiempo: en este sentido, el resumen que RDL ofrece de su trayectoria no muestra su línea editorial inserta en esas coordenadas.

El análisis del balance de las tres décadas de RDL hecho por la propia revista deja clara una visión de la autonomía del arte que ha caracterizado la cultura española desde los años de la Transición. La mayoría de los estilos musicales que se han sucedido en estas tres décadas han dejado de lado las temáticas políticas y sociales: las que no lo han hecho, desde el *rock* urbano al *rock* radical vasco, han sido marginadas por los medios (Val Ripollés 2017).

Resulta por tanto difícil compartir la visión de Santi Carrillo, uno de los directores de la revista, cuando afirma que “nuestra editorial busca la independencia para sintonizar con individuos con gusto y criterio; es una idea personalizada, selectiva, no clasista y finalmente, política” (Carrillo, cit. en Leoz 2015: 470). El énfasis en la personalización del gusto, frente a su sentido social, impide lo que Arendt llama “aparición” en el espacio público. El gusto queda reducido a una mera elección personal. La música, según el discurso de RDL, no puede entrar a formar parte de las discusiones en la esfera pública puesto que queda reducida al disfrute individual, ajeno a las circunstancias históricas.

RDL asume la misión de poner orden en la amplia oferta de discos y conciertos que las industrias culturales ponen en circulación. Lo hace con criterio propio, pero asumiendo un rol conservador, un rol en el que la misión de la prensa cultural es ordenar y poner en valor los productos culturales. Si bien ocasionalmente se detiene a evaluar asuntos de política internacional o nacional o el contexto económico y tecnológico en el que se producen los discos, no considera que su misión sea interpretativa. No se trata de usar la música para dar sentido al momento histórico o a las identidades, ni de hacer que estas expliquen una determinada producción musical. El suyo es un mensaje esteticista en el que la música transmite sensaciones y sobre todo recrea el universo interior de sus creadores, más allá de hacerse eco de las condiciones históricas en las que se produce este mensaje. La mediatización que propone RDL pretende ser meramente estética, ignorando las fuertes connotaciones políticas, en tanto relaciones de poder, de los procesos de canonización y exclusión (Wilson 2014)

En tanto la revista apostó fuertemente por el *indie* en la década de su consolidación y expansión, los valores del género y los de la revista están ligados y ambos responden, sin pretenderlo, a las condiciones históricas de su momento: un momento en el que lo político no tuvo apenas presencia en la vida cotidiana de las clases medias, un momento de desmovilización y de falta de crítica social que sólo se ha revertido cuando las largas fauces de la crisis han atrapado a las clases medias. Un momento en el que la música, como el campo de la cultura en general, se replegó sobre si misma, produciendo una esfera pública mutilada. Más allá de las valoraciones estéticas, la aparición de

temas políticos en géneros musicales tradicionalmente ajenos a la crítica social ha generado una esfera pública de mejor calidad, una mediatización más dinámica y una democracia de mejor calidad y con una banda sonora capaz de establecer diálogo con su contexto.

Bibliografía

Aladro, Eva. 2013. "Las teorías profesionales y las cinco crisis del periodismo". *CIC Cuadernos de Información y Comunicación* 18: 69-81.

Álvarez, David. 2015. *Lo que hicimos fue secreto. Influencias subterráneas en la ciudad de Madrid*. Trabajo de Fin de Master. Master en Comunicación, Cultura y Ciudadanía Digitales. Universidad Rey Juan Carlos y Medialab Prado. Inédito.

Arendt, Hanna. 1993. *La condición humana*. Barcelona: Paidós.

Casero, Andreu. 2012. "Más allá de los diarios: el consumo de noticias de los jóvenes en la era digital". *Comunicar* 39: 151-158.

Cruz, Nando. 2015. *Pequeño circo, historia oral del indie en España*. Madrid: Contra.

Frith, Simon. 2001. "Hacia una estética de la música popular". En *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*, ed. Francisco Cruces, 413-435. Madrid. Trotta.

Fouce, Héctor y Pedro, Josep. 2017. "Hipsters, ¿alternativos o masivos? Límites de la controversia en la esfera pública cultural". En *Innovación, participación y controversia en la esfera mediática*, ed. Miguel Álvarez-Peralta y Guillermo Fernández. La Laguna: Cuadernos Artesanos de Comunicación (en prensa).

Fouce, Héctor y Val Ripollés, Fernán del. 2017. "Indignación y política en la música popular española: el imaginario de los videoclips independientes". *Signa* 27.

Gutiérrez, Luis. 1976. *Historia de la joven prensa musical*. Madrid: Doncel.

Habermas, Jürgen. 1994. *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gili.

Hall, Stuart y Jefferson, Tony (eds). 1989. *Resistance through rituals*. Londres: Unwin Hyman.

Lenore, Víctor. 2014. *Indies, hipsters y gafapastas, crónica de una dominación cultural*. Madrid: Capitán Swing.

Leoz, Asier. 2015. *Rockdelux en la configuración de una escena musical indie en España (1990-2000)*. Bilbao: Universidad de Deusto.

Martínez, Guillem (coord.) 2012. *CT o la Cultura de la Transición, crítica a 35 años de cultura española*. Madrid: Debolsillo.

Negus, Keith. 2005. *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós.

Pariser, Eli. 2017. *El filtro burbuja*. Barcelona: Taurus.

Peñamarín, Cristina. 2008. “¿Hay vida política en el espacio público mediatizado?”. *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, 13: 61-78.

Rivera, Jorge. 1995. *El periodismo cultural*. Buenos Aires: Paidós.

Rockdelux. 2014. Número 300.

Seabrook, John. 2017. *La fábrica de canciones*. Barcelona: Reservoir Books.

Tubau, Iván. 1982. *Teoría y práctica del periodismo cultural*. Barcelona: ATE.

Val Ripollés, Fernán del y Fouce, Héctor. 2016. “De la apatía a la indignación. Narrativas del rock independiente español en época de crisis”. *Methaodos, Revista de Ciencias Sociales*, 4 (1): 58-72.

Val Ripollés, Fernán del. 2017. *Rockeros insurgentes, modernos complacientes. Un análisis sociológico del rock en España*. Madrid: Fundación SGAE.

Williams, Raymond. 1982. *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós.

Wilson, Carl. 2014. *Let's talk about love*. New York: Bloomsbury.

Rolling Stone edição brasileira (1972) – cena carioca e jornalismo musical

CLEBER SBERNI JUNIOR

2017. *Cuadernos de Etnomusicología* N°10

Palavras-chave: Música – história e jornalismo musical, bandas de rock.

Keywords: *Music – history and music journalism, rock bands.*

Cita recomendada:

Sberni Junior, Cleber. 2017. “Rolling Stone edição brasileira (1972) – cena carioca e jornalismo musical”. *Cuadernos de Etnomusicología*. N°10. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es> ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

**ROLLING STONE EDIÇÃO BRASILEIRA (1972) – CENA CARIOCA E
JORNALISMO MUSICAL**

Cleber Sberni Junior

Resumo

O artigo tem por intuito descrever e analisar a revista *Rolling Stone* editada no Brasil entre dezembro de 1971 e janeiro de 1973, originalmente uma republicação traduzida do periódico em circulação nos Estados Unidos desde 1967. Especificamente, o artigo pretende analisar a forma como a revista integrou a cena do rock carioca, ao promover e registrar a atividade musical, colaborando para a difusão do rock. Sediada no Rio de Janeiro, a publicação dava visibilidade a uma movimentação de grupos de rock iniciantes e artistas que compartilhavam da valorização da contracultura e do diálogo com o rock e a *MPB*. Fica evidente que a revista fazia parte da cena musical que ela mesma ajudava a fomentar, evocando momentos, valorizando experiências e eventos musicais, reclamando espaço para o rock e atuando na construção de legitimidade para o estilo. *Rolling Stone* contava com textos originais e serviu de suporte para a atuação de jovens jornalistas, sendo importante nas trajetórias desses profissionais. O corpo editorial foi encabeçado por Luiz Carlos Maciel e Ezequiel Neves e contou com a colaboração de jornalistas, artistas e artífices da cena cultural e musical brasileira. Entre as bandas que eram atuantes no Rio de Janeiro e que tiveram destaque pela publicação estão: O Terço; A Bolha; Módulo 1000; O Faia; Paulo, Cláudio e Maurício; Sá, Rodrix & Guarabyra; entre outros. O início dos anos 1970 registrou marcante movimentação jovem transnacional influenciada pela contracultura, cujo ideário circulava via música, livros e publicações. Podemos identificar neste momento histórico, o desenvolvimento do mercado de bens simbólicos no Brasil, impulsionando tanto a indústria fonográfica, como o mercado de jornais e revistas. É, neste contexto, que *Rolling Stone* esteve nas bancas, destinada ao público jovem e com perfil de revista especializada, tratando de informações e notícias da movimentação em torno do rock e contracultura.

Palavras-chave: Música – história e jornalismo musical, bandas de rock.

Abstract

***Rolling Stone* Brazilian Issues (1972) – Rio’s music scene and music journalism**

The aim of this paper is to describe and analyze the *Rolling Stone* issues published in Brazil between December 1971 and January 1973, based on the original U.S. magazine in circulation since 1967. More specifically, the goal is to assess how the magazine looked at Rio’s rock scene while promoting and keeping record of the musical activity at the time, thereby helping to disseminate rock. With its headquarters located in Rio de Janeiro, the publication gave visibility to incipient rock bands and artists that placed a high value on the counterculture and the dialog with rock and MPB (Brazilian Popular Music). Notably, the magazine was part of the music scene it fostered, evoking moments, valuing experiences and music events, making room for rock, and helping establish the authenticity of the genre. *Rolling Stone* published original texts and provided a support base for young journalists, playing an important role in their careers. The editorial staff was headed by Luiz Carlos Maciel and Ezequiel Neves, but journalists, artists, and artisans from the Brazilian cultural and musical scenes also lent a hand. Some bands that performed in Rio and were thrust into the limelight by the magazine included O Terço, A Bolha, Módulo 1000, O Faia, Paulo, Cláudio & Maurício, Sá, Rodrix & Guarabyra, among others. The early 1970s witnessed an impressive transnational youth movement influenced by the counterculture, whose ideology was reflected in music, books, and publications. It was then that the market for symbolic goods arose in Brazil, spurred both by the recording industry and by the market for newspapers and magazines. This was the context in which *Rolling Stone* was inserted when it hit the newsstands in Brazil. It was a specialized magazine for the younger public that provided information and news about rock and counterculture.

Keywords: *Music – history and music journalism, rock bands.*

Introdução: A *Rolling Stone* edição brasileira

O historiador Marcos Napolitano afirma que, no início da década de 1970, com a crise dos festivais da canção promovidos pelas redes de televisão e o cerceamento da criação musical pela censura, que se intensificou neste momento, “a música jovem, o pop e o rock” tornaram-se importantes tendências do mercado musical brasileiro. Segundo o autor, a partir do “Tropicalismo, diga-se, o pop e o rock passaram a fazer parte, inclusive, dos vários idiomas musicais que caracterizavam a música brasileira” (2014: 179). Neste momento, na hierarquia cultural da sociedade brasileira, a *MPB* (*Música Popular Brasileira*)¹ chega dotada de alto grau de reconhecimento junto às parcelas de elite da audiência musical, mesmo que segmentos do meio intelectual não compartilhassem “desta valorização cultural excessiva”. A *MPB* neste momento consolidava a sua “vocaçãõ de ‘popularidade’”, articulando aspectos da “cultura política nacional-popular com a nova cultura de consumo vigente após a era do ‘milagre econômico’, entre os anos de 1968 e 1973” (Napolitano 2002: 2).

Podemos identificar neste momento histórico, um amplo desenvolvimento do mercado de bens simbólicos no Brasil, impulsionando tanto a indústria fonográfica, como o mercado de jornais e revistas. É, neste contexto, que *Rolling Stone* esteve nas bancas, destinada ao público jovem tratando de informações e notícias da movimentação em torno do rock e contracultura, mantendo espaço para os artistas identificados com a *MPB*, bem como para o cenário em que se desenvolvia o rock na cidade do Rio de Janeiro.

A *Rolling Stone* editada no Brasil entre dezembro de 1971 e janeiro de 1973, surgiu originalmente como uma republicação traduzida do periódico em circulação nos Estados Unidos desde 1967 e que até hoje está em atividade, presente em edições traduzidas em diversos países. Os estilos musicais predominantes em suas páginas eram o rock de língua inglesa (produzido nos

¹ O conceito de *MPB*, para Marcos Napolitano, é impensável sem a ideia de uma cultura política marcada pelo nacional-popular de esquerda. “A busca de uma expressão que fosse, ao mesmo tempo, nacional e cosmopolita, popular e sofisticada marcou a gênese da *MPB* ‘moderna’, em meados dos anos 1960, tornando-a o centro da reorganização da própria tradição musical brasileira. [...]. Esses dilemas foram vividos sob o signo de escolhas que pareciam autoexcludentes, e estiveram presentes como um todo: tradição e ruptura, engajamento e vanguarda, nacionalismo e cosmopolitismo, populismo e revolução, folclore e erudição, cultura popular e indústria cultural” (2006: 126-127).

Estados Unidos e Inglaterra), o rock produzido no Brasil e a *MPB* de influência tropicalista.

Os parâmetros que norteiam as linhas editoriais e referências culturais e musicais de *Rolling Stone* estão ligadas ao universo da contracultura que, no Brasil, mistura-se ao clima tenso dos anos de recrudescimento da ditadura militar no início da década. A edição brasileira possui um vínculo forte com uma cultura estrangeira, sinalizando para uma cultura jovem mundializada, mas por outro lado, é possível também afirmar que as edições de *Rolling Stone* apresentam um extenso mapa da cena musical identificada com o rock e a contracultura no Rio de Janeiro do início da década de 1970.

Sediada no Rio de Janeiro, a publicação era distribuída para todo o Brasil, vendida em bancas de jornal das principais cidades do país². Impressa em papel-jornal a revista tinha suas páginas ilustradas por farto material gráfico e fotográfico, e em seu momento inicial, a revista chegava às bancas quinzenalmente com uma tiragem que totalizava 25.000 exemplares, depois da edição número 14, em meados de 1972, a publicação passa a ser um periódico semanal, com a tiragem diminuída para 10.000. Ao todo, foram veiculadas 37 edições³, que traziam artigos originais que abordavam temas locais, e textos traduzidos da *Rolling Stone* norte-americana que tratavam de grupos e artistas do rock internacional, e bem como da movimentação jovem ao redor do mundo.

Em *Rolling Stone* a produção musical é abordada em seus diversos aspectos e a publicação repercute a música em seus processos de criação, produção e circulação, mesmo não desenvolvendo e sistematizando uma crítica musical centrada em elementos técnico-musicais. Como título especializado, o papel desempenhado por *Rolling Stone* vai além da publicação de textos e notícias sobre o rock, *MPB* e contracultura. Sua atuação

² A revista chegava até as bancas pela empresa Fernando Chinaglia Distribuidor, portanto com a utilização de aparatos formais de distribuição; além de possuir vendedores informais que circulavam por pontos do Rio de Janeiro para vendê-la.

³ Com 37 edições, o número zero saiu em dezembro de 1971, como exemplar promocional, em busca de possíveis anunciantes. A ele, seguiram mais 36 edições regulares e comercializadas em bancas de jornal. Atualmente o conteúdo integral dos exemplares de *Rolling Stone* podem ser consultados na *internet* pelo Projeto Pedra Rolante – Hemeroteca Digital *Rolling Stone* Brasil, que pode ser acessada pelo endereço eletrônico: <https://www.pedrarolante.com.br/>.

aponta para a promoção das atividades da cena musical carioca e de seu circuito musical.

Como afirmamos a pouco, *Rolling Stone* contava com textos originais e serviu de suporte para a atuação de jovens jornalistas, sendo fundamental nas respectivas trajetórias desses profissionais. O corpo editorial é formado por Luiz Carlos Maciel como editor e Ezequiel Neves é o redator. Joel Macedo, que atua durante boa parte da existência da publicação como correspondente no exterior, a partir de dezembro de 1972 será o responsável pelo departamento de jornalismo. A então estudante de jornalismo Ana Maria Bahiana é a assistente do editor, e Lapi tem as funções de diretor de arte e ilustrador, as fotografias ficaram a cargo de Geraldo Melo. O jornalista Okky de Souza, recém-chegado de uma temporada na Inglaterra, fazia a tradução dos textos de autores estrangeiros publicados em *Rolling Stone*. Jefferson “Dropé” Tomassi faz o papel de repórter volante, além de ajudar na distribuição da revista e venda nas ruas, bem como na realização de serviços operacionais. Quanto à direção editorial, teremos, para toda a sua curta existência a manutenção da dupla editor e redator.

A este processo de formação do grupo inicial, podemos acrescentar ainda outra lista extensa, volátil e oscilante de colaboradores, que contava com Tárík de Souza, José Emílio Rondeau, Jamari França, Maurício Kubrusly, Álvaro Cardoso Gomes, Walda Menezes, Monica Hirst, Carlos Gouveia, Therezinha Russo, Cláudio Lysas, Fernando Lemos, Carlos Ferreira, Paulo Machado, Ronaldo Tapajós, Carlos Alberto Sion, Théo P. Drummond, Affonso Seabra, Ibanez Filho, Peninha Schmidt, Ademir Lemos e Marinaldo Guimarães; como também artistas e escritores como Capinam, Paulo Coelho, José Simão, Odete Lara, Chacal, Hélio Oiticica e Antônio Bivar; e, ainda, músicos como Gabriel O’Meara, Jorge Mautner, Luiz Carlos Sá e Zé Rodrix. Esta longa lista indica uma aproximação da revista com os artífices da cena cultural e musical brasileira do princípio da década de 1970.

Uma análise da publicação nos permite apreender que a atuação coletiva do grupo de jovens jornalistas envolvidos com a publicação, revelava ações e ideias em torno de um objetivo comum, qual seja, a valorização do rock produzido por aqui e a sua divulgação. Assim *Rolling Stone* servira de suporte para a atuação desses jovens jornalistas, e a publicação serviu – além

de seus objetivos de informar e promover – de experiência e laboratório de projetos, e foi fundamental nas respectivas trajetórias desses profissionais, forjando assim uma rede de jornalistas com história e ideias compartilhadas. Observamos que a experiência de *Rolling Stone* foi importante tanto para os projetos coletivos do grupo – vide o *Jornal de Música*⁴, sucessor de *Rolling Stone* – quanto para as trajetórias individuais desses jornalistas junto à imprensa periódica de grande alcance.

Ao acompanharmos a atuação dos jornalistas e artífices do circuito cultural presentes nas páginas da publicação, podemos perceber e observar elementos da própria especificidade da cena musical atrelada ao rock no Rio de Janeiro no início da década de 1970. Assim, as atuações do periódico e dos jornalistas revelam afinidades, e até um comprometimento para com artistas identificados com a cena rock.

Segundo Jeder Janotti Junior, a ideia de cena musical⁵ pode ser entendida como uma série de práticas musicais que se desenvolvem em um tempo e espaço urbano específicos, articulando-se como processos sociais que envolvem produção, consumo e circulação de músicas. Essa produção musical, identificada como cena, está atrelada ao jornalismo e à crítica musical (2012: 7).

A relação estabelecida entre a cena e o jornalismo musical revela elementos que se articulam, e tanto o periódico quanto os jornalistas que nele atuam, são fundamentais na produção de formas de divulgação e na constituição de uma rede de informações, atuando decisivamente na constituição da referida cena musical. Assim periódicos e jornalistas vão construir apreciações musicais e contribuirão para a constituição dos referenciais que servirão de parâmetros para a diferenciação e identificação dos membros da própria cena.

⁴ Com perfil independente e constituído a partir de uma gestão coletiva a publicação chega às bancas em novembro de 1974, encartado na revista mensal colecionável *Rock a História e a Glória*, ambos criados por Tárík de Souza, Ezequiel Neves e Ana Maria Bahiana. A publicação possuía, assim, uma dupla personalidade, e durou três anos. Com características de título especializado em música, possuía longos textos e entrevistas. No *Jornal de Música*, a cena nacional tinha um peso grande, com matérias, resenhas de discos e entrevistas, trazendo ainda perfis de artistas emergentes, lançamentos independentes, *shows* e cartas dos leitores.

⁵ Os pesquisadores brasileiros Jeder Janotti Junior e Felipe Trotta utilizam-se dos referenciais do canadense Will Straw e a ideia de cenas musicais nos estudos sobre música e comunicação.

Felipe Trotta aponta que podemos utilizar a ideia de cena musical como uma “porta de entrada para um determinado conjunto de questões que gravitam em torno da música”, que não está restrita a sonoridade, mas incluindo toda a ambientação e os elementos que a cercam (2013: 59). Assim, a ideia de cena “opera, então, como agente da conformação de um espaço relativamente fechado de repertórios compartilhados e de circuitos de gostos que se tornam distintivos”. (2013: 63).

Dessa maneira, os textos publicados em *Rolling Stone* sinalizam os rumos da cena musical em torno do rock no Rio de Janeiro no início dos anos 1970, mais especificamente os eventos ocorridos no ano de 1972, já que a publicação encerra as suas atividades em janeiro de 1973. Além disso, a revista acompanhou e divulgou a influência do rock sobre a produção musical brasileira, abarcando em seus textos esse processo, flagrando assim, a incorporação de referências mundializadas e cosmopolitas ao panorama musical brasileiro.

Rock no Rio de Janeiro: um cenário musical no início da década de 1970

Uma caracterização do panorama musical do Rio de Janeiro no início da década de 1970 identificado com o rock, pode ser aberta pelas considerações do produtor Carlos Alberto Sion na matéria “Rock à brasileira”⁶ publicada em *Rolling Stone*. Colaborador da revista, Sion é um ativo produtor e agitador cultural, e acaba por se tornar uma das figuras-chave no processo de divulgação e profissionalização do rock⁷, e comenta na revista movimentação em torno desse estilo musical:

No princípio de 71 o panorama da música pop no Rio se caracterizava por uma série de grupos isolados, todos com uma consciência já formada de que necessitavam partir para seus próprios trabalhos porque já era tempo de mostrarem que não eram simplesmente grupos de yê-yê-yê como a caretada costumava chamar. Eram raros os elementos desses grupos que transavam entre si e não havia uma perspectiva imediata

⁶ A matéria de *Rolling Stone* é apresentada na forma de um diálogo entre Paulo Machado, integrante da banda Sociedade Anônima, e o produtor Carlos Alberto Sion.

⁷ Carlos Alberto Sion foi então o produtor responsável por organizar concertos e eventos musicais, depois de perceber o desgaste que os bailes provocavam nas bandas, que ansiavam em mostrar novos trabalhos para além do protocolar repertório de rocks e *pop*. Sion tem a percepção, nesse momento, de que existe uma movimentação em torno do rock, e passa, a partir de meados de 1971, a produzir espetáculos de rock. De forma gradativa, foi ocorrendo a adesão de grupos e de espaços, e Sion se tornaria um dos “mais importantes realizadores de eventos ligados ao rock” no Rio de Janeiro naquele momento (Rodrigues 2014: 271).

de começarem um trabalho em conjunto, pois os empresários (trambiqueiros e mafiosos pela própria natureza) se dispunham a interromper este processo fomentando a rivalidade entre os grupos (Sion, Machado 1972: 20).

Sion assinala um momento difícil, mas com sensíveis melhoras em relação à situação anterior, quando os grupos de rock eram confundidos com os grupos de yê-yê-yê⁸. Entre as dificuldades enumeradas está também a ausência de um trabalho estabelecido profissionalmente, tanto na organização e produção dos eventos, como na atividade musical. Essa fala demarca territórios e afirma diferenciações entre as bandas apoiadas e divulgadas nas páginas de *Rolling Stone*. Assim, essa movimentação em torno do rock tem os seus primeiros contornos apresentados, e a revista vai se dedicar a acompanhar de perto a trajetória dos artistas ligados ao estilo musical e identificados com a contracultura, que se apresentam no circuito carioca.

As atividades das bandas tiveram uma ampliação, proporcionada pela organização de eventos pelos novos produtores, como Sion e Marinaldo Guimarães, e outros leques de atuação serão abertos, pois até aquele momento, as apresentações dos grupos de rock estavam quase que restritas aos bailes em clubes sociais e auditórios de escolas, sem nenhuma produção e infraestrutura mais elaborada, denotando certo improvisado e amadorismo.

A maior exposição das bandas, a partir daquele momento, vai paulatinamente abrir também as portas dos teatros, incrementando assim a visibilidade e alargando o circuito musical de atuação dos grupos de rock.

O primeiro *show* coletivo que reuniu os grupos da cena do rock do Rio de Janeiro teve como objetivo a arrecadação de fundos para o Instituto Villa-Lobos⁹. Participaram os grupos Fenda, A Bolha, Sociedade Anônima, O Terço e Módulo 1000, e acabou por render bons resultados, e segundo Sion: “Daí pra frente o negócio cresceu paca e foi necessário arranjar um lugar que acomodasse o público que ia se formando e aumentando”, e o local

⁸ Referência ao refrão *yê-yê-yê* da canção *She Loves You* dos Beatles, no Brasil também existe a identificação com o programa de televisivo transmitido entre 1965 – 1968 pela Rede de Televisão Record, *Jovem Guarda*, que teve como expoente Roberto Carlos. A expressão *yê-yê-yê* designa artistas e grupos musicais identificados com rocks e canções mais melódicas e açucaradas, além de versões para português de sucessos do rock internacional.

⁹ Segundo Nélio Rodrigues o primeiro *show* realizado por Sion foi o concerto para arrecadar fundos para o conservatório. Foram realizados dois dias de apresentações, em maio de 1971 nos auditórios do antigo prédio da UNE (União Nacional dos Estudantes) na praia do Flamengo, local em que o conservatório estava instalado naquele momento (2014: 272).

disponibilizado para dar prosseguimento às ações foi o auditório do Museu de Arte Moderna (MAM) no Rio de Janeiro (Sion, Machado 1972: 20).

A *Rolling Stone* trazia comentários sobre esta movimentação, informando com texto de Ronaldo Tapajós que o MAM “vivia um clima festivo de efervescência criativa (...) e *happenings* realizados por artistas plásticos contando com a colaboração de vários conjuntos ligados”. Os grupos “ligados” eram exatamente os identificados com o rock, A Bolha, Módulo 1000 e o trio Paulo, Cláudio e Maurício. As apresentações funcionavam como parte de um *happening*¹⁰ e também procuravam neste momento um diálogo com as artes plásticas (Tapajós 1972: 7).

Segundo o músico Paulo Machado, esses eventos chegaram a reunir até três mil pessoas nos auditórios do MAM. O produtor Carlos Alberto Sion afirma que a organização dos eventos envolvia os integrantes das bandas e o produtor, e funcionava em sistema de cooperação e divisão de tarefas, com os lucros divididos entre os grupos que participavam da atração. Com essa estrutura de funcionamento, ocorreram apresentações musicais de, entre outros, O Terço; A Bolha; Sociedade Anônima; Módulo 1000; Sá, Rodrix & Guarabyra; Milton Nascimento e Som Imaginário; Paulo, Cláudio e Maurício (Sion, Machado 1972: 20).

Com o desenvolvimento dessas atividades e sua paulatina aceitação por parte do público, ocorre um acúmulo de experiência e trabalho, levando a uma maior frequência nos eventos e melhora na organização, o que dará maior expressão aos grupos ligados a cena de rock do Rio de Janeiro. Porém, até então, as apresentações em teatros e espaços alternativos não se constituíam frequentes, e os bailes em clubes sociais eram uma maneira encontrada para garantir dinheiro, constituindo-se, muitas vezes, como o verdadeiro ganha-pão de algumas das bandas de rock.

O grupo A Bolha, é um exemplo sintomático dessa situação. O conjunto começa as suas atividades ainda em 1965, quando respondia pelo nome *The Bubble*. Na década de 1970, já como A Bolha, segue as tendências do rock internacional, abarcando em seu repertório rock psicodélico, hard rock e rock

¹⁰ As apresentações estavam calcadas no sucesso do evento artístico *Orgamaurbana* de Flamarion e Luis Otávio Pimentel, com a participação de Hélio Oiticica, e apresentação do percussionista Naná Vasconcelos (Tapajós 1972: 7).

progressivo. Em relação aos LPs, a banda tem uma discografia restrita a dois álbuns, embora tenha lançado uma série de compactos ao longo de sua carreira sem atingir repercussão comercial.

No artigo publicado em *Rolling Stone* “A Bolha: o rock no terceiro mundo”, de Fernando Lemos e Cláudio Lysias, as apresentações musicais são abordadas, destacando certa leitura pessimista em relação à cena rock no Rio de Janeiro:

Rock por aqui sempre foi BARRA PESADA. Os pais eram contra, os clubes eram contra, os empresários ditavam as regras, cerceavam a moçada. Os conjuntos não podiam fazer os sons deles, era só o que os empresários queriam. [...]. Em 1971 pintou mais alguma coisa (Teatro Ipanema, Teatro Teresa Raquel¹¹, Guarapari, Concertos), mas ainda é pouco. BARRA PESADA (Lemos, Lysias 1972: 15).

Esta passagem expressa uma carga pessimista e crítica em torno da cena musical do rock no Rio de Janeiro. Lemos e Lysias afirmam que o rock “sempre foi BARRA PESADA”, denotando descrédito e desaprovação ao estilo musical. Em seguida elencam oposições gerais contra os grupos musicais que pretendiam se dedicar ao rock, destacando as categorizações negativas quanto ao trabalho dos empresários pelo “cerceamento” das atividades de criação artística das bandas e o direcionamento das atividades das bandas para os bailes como forma de sobrevivência.

Essa descrição negativa em relação aos empresários, e as relações econômicas que mantinham os grupos, também são comentadas por Carlos Alberto Sion, que os qualifica como “trambiqueiros e mafiosos pela própria natureza”. Segundo o produtor, esses “empresários – que não eram empresários e sim camelôs – só queriam saber de grupos que cantassem no mais puro inglês dos sucessinhos do *hit parade*” (Sion, Machado 1972: 20).

Os grupos que se vendiam a esse preço eram roubados descaradamente. Por exemplo: Nas festas em subúrbios que eram as que rendiam mais [...] os conjuntos ficavam sempre com a menor parcela da grana. [...]. O mercador aí valia mais que a

¹¹ O Teatro Teresa Raquel, inaugurado em 1971, teve uma importante participação no circuito musical do período. Em seu palco, tocaram Gal Costa, Novos Baianos, A Bolha, e outros.

mercadoria e isso malandro é o maior absurdo que pode existir (Sion, Machado 1972: 20).

A perspectiva negativa em relação aos empresários desdobra-se na atividade dos grupos de rock, direcionados aos bailes nos clubes sociais, que até então eram as mais assíduas e lucrativas, embora sujeitassem às bandas às condições impostas pelos empresários, e também às limitações em relação ao repertório.

Em relação aos bailes, Fernando Lemos e Cláudio Lysias tecem várias críticas, apontando como problemas a desaprovação do público em relação às criações musicais próprias e o rock cantado em português, dificuldades de infraestrutura e organização, lembrando que os próprios membros do grupo montaram toda a aparelhagem de som durante a tarde, pois a banda não possuía uma equipe para o serviço (Lemos, Lysias 1972: 15). Mas depois de todas as objeções emendam:

Aí veio A Bolha: o baile começou. Primeiro timidamente – homens dançando com homens, mulheres com mulheres, cada grupo de um lado do enorme salão. [...] O baile pegou fogo: o salão cheio de pares dançando. DANÇANDO. O conjunto tocando forte, música deles meio perdidas no meio dos rocks bons de dançar. [...]. Bom de dançar e bom de ouvir. A Bolha é um bom conjunto de rock. Nos bailes é difícil ouvir o verdadeiro som d'A Bolha, mas já dá pra sentir. Em Cascadura, um grupo de pessoas ficou em volta do conjunto parado o tempo todo. Curtindo um som. Uma curiosidade de quem está sendo apanhado de surpresa, não de quem está ouvindo pela primeira vez. Viva a curiosidade! (Lemos, Lysias 1972: 14).

Nas descrições dos autores, a banda é bem vista e elogiada, e A Bolha é considerada como uma boa banda de rock. Os jornalistas também lançam olhares sobre o comportamento do público, que é caracterizado como curioso, mas que fundamentalmente está ali para se divertir e dançar. O texto também deixa transparecer diversos preconceitos que vão além dos bailes, mas relacionados com a classe social do público que os frequenta, ironizando e caricaturando o ambiente e o comportamento dos seus frequentadores.

No artigo os colunistas fazem uma interessante oposição entre o baile e o *show*, entendidos como espaços de apresentações musicais muito distintos entre si, exatamente por demandarem do grupo repertórios e comportamentos

diferentes. Nos bailes, existe a necessidade protocolar de apresentar a faixa de sucesso dos grupos do rock internacional. Nos *shows* existe a possibilidade de serem apresentadas de forma mais direta as músicas da banda. Os autores apontam: “*Show*, para eles já é outra jogada: tocam o que querem, o público é ligado, acompanha A Bolha há muito tempo. Mas um *show* bom custa a pintar” (Lemos, Lysias 1972: 14).

Os eventos são muito distintos e para observarmos as disparidades entre baile e *show*, e entre os seus respectivos públicos e repertórios, pontuamos os comentários dos membros de A Bolha, que afirmam que o público dos bailes: “[...] não entendia nada. Queriam ver a gente tocando Hendrix, *Rolling Stones*, qualquer coisa, menos músicas nossas. Queria dançar, tirar sarro” (Lemos, Lysias 1972: 15).

O artigo expõe a situação da banda e seus projetos, sinalizando as dificuldades de afirmação de um trabalho artístico próprio e autoral. Nas entrelinhas do texto, aparece um quadro desfavorável para A Bolha – e, por extensão, aos grupos de rock – na produção de um trabalho artístico autoral, esbarrando nas atividades dos bailes e nas dificuldades de aceitação de um repertório novo por parte do público.

Essa questão – dos bailes e seu público, e da apresentação do repertório autoral – também é tratada no texto “Módulo 1000 nas Bocas”¹², de Carlos Ferreira, porém, os membros do grupo possuem uma visão diferente, embora em sincronia com alguns aspectos observados pelos músicos de A Bolha, os integrantes do Módulo 1000 afirmam:

Precisamos aceitar ainda contratos de bailes em clubes, não que tenhamos preconceito contra bailes, embora limite a criatividade do músico, mas a atitude do público que vai aos bailes é alienada e passiva, não se ligam no conjunto nem no som – apenas uma minoria – querem somente música para dançar (Ferreira 1972: 17).

Essas passagens de *Rolling Stone* apontam para as condições em que os músicos identificados com o rock produziam suas atividades e a circulação de seu trabalho artístico, apontando que as bandas estavam atreladas às apresentações ao vivo, e que os artistas dividiam suas carreiras entre os bailes

¹² A matéria conta com depoimentos dos integrantes do Módulo 1000.

nos subúrbios do Rio de Janeiro, além de apresentações em teatros ou espaços alternativos.

Está explícito que o trabalho dessas bandas é apoiado pela *Rolling Stone*, e que o público está sendo informado e cativado. Mas, por outro lado, a leitura da revista consegue deixar clara a dificuldade de afirmação do rock autoral como estilo musical naquele momento. Assim, ao longo da publicação de *Rolling Stone*, observamos a existência de um comprometimento quanto à ampliação da audiência para garantir uma visibilidade das bandas de rock, e também alimentar e ajudar o construir o circuito musical. Essa atuação significa um apoio e adesão ao projeto das bandas de rock, assim como apoio aos produtores e espaços envolvidos, de modo que a valorização da cena musical é uma das causas advogadas por *Rolling Stone*.

A ampliação de espaços para apresentações musicais, tanto em boas condições para os músicos, quanto para proporcionar o aumento do público, são assuntos do pequeno texto “Um Mecenas, pelo amor de Deus”, assinado pelo músico Zé Rodrix e impresso na capa de *Rolling Stone*, e que se inicia nos moldes de uma fábula:

Meus amores; na antiga Grécia apareceu um dia um senhor muito rico, calmo, muito rico, sábio, riquíssimo, de grande visão, cheio de ouro: chamava-se Mecenas. Um dia, em viagem pelo mundo descobriu, com grande prazer da rapaziada da contra-cultura da época, que habitava os mais estranhos lugares, o grande valor da arte popular, dita de contestação. Mecenas mandou descer alguns dos menores sacos de ouro do lombo de seus andarilhos e resolveu patrocinar um lugar onde os músicos e artistas, que estavam, por assim dizer, em meio às fezes das portas fechadas, puderem trabalhar e serem vistos em paz, já que estar em paz é condição precípua do ser humano (Rodrix 1972: 1).

Depois de articular os elementos que compõem sua fábula recheada de alegorias, Rodrix retorna para a sua realidade, e, falando do Rio de Janeiro, cita positivamente o Teatro Teresa Raquel como um bom exemplo de satisfação dos anseios de um artista. Porém, o foco do texto aborda a necessidade de mais espaços em que os artistas pudessem se apresentar, sem fazer concessões e sem vulgarizar sua produção. No texto, podemos perceber o tom crítico sobre as condições dos músicos em relação aos

espaços disponíveis para apresentações, que são consideradas precárias e longe do ideal. Em suas palavras, o espaço não deveria permitir que houvesse restrições aos músicos, e deveria abrir-se aos mais diversos estilos musicais, garantindo espaço para “tudo o que se faz no Brasil”, sem “preconceito de carece ou qualidade ou raiz” (Rodrix 1972: 1).

Em dezembro de 1972, um empreendimento desse tipo, conforme os anseios e o clamor de Zé Rodrix é aberto, com a reinauguração no Rio de Janeiro, do Teatro da Lagoa, agora sob a direção do produtor e empresário Marinaldo Guimarães. O texto publicado em *Rolling Stone*, “O Faia e O Terço no Teatro da Lagoa” – não assinado – diz que o espaço “é um excelente lugar para se tocar”, com uma infraestrutura para bandas e público e, flagra a apresentação das duas bandas no local. O autor identifica que o conjunto O Faia está inibido com o tamanho e a amplitude do espaço, mas “com o mesmo senso de sempre, e um som maneiro e marcante e a amplificação numa boa”, O Faia faz uma apresentação elogiada. (sem autoria 1972: 7).

O artigo informa que O Faia tem um repertório de composições próprias tocadas em suas apresentações; e comenta a expectativa dos membros do grupo, de que essas canções pudessem ser gravadas. No mês anterior, artigo de Ana Maria Bahiana já tratava das expectativas da banda em relação à gravação de suas músicas.

Depois desses seis meses de apresentações quase contínuas, O Faia está cheio de planos pra partir pra várias. O plano maior mesmo é a gravação de um disco, que eles consideram fundamental para a complementação do seu trabalho. O disco confere um certo status ao artista, facilita muito as transas de divulgação, eles dizem, e, além disso, é o melhor meio de mostrar a mais gente o trabalho e o som do grupo (Bahiana 1972: 9).

No texto a questão da inserção das bandas de rock na indústria fonográfica aparece desdobrada em dois pontos: em primeiro lugar, o “disco confere um certo status ao artista”; e, em segundo, o disco é identificado como o “o melhor meio de mostrar a mais gente o trabalho e o som do grupo”. Estas são questões que podem caracterizar boa parte das bandas da cena musical carioca, e aproximam O Faia e os grupos de rock da cena musical, sinalizando

para as dificuldades do processo de profissionalização da atividade das bandas e as difíceis relações entre artistas e gravadoras.

A gravação do disco é uma referência para o trabalho de O Faia, assim como é também para as bandas iniciantes da cena musical do rock do Rio de Janeiro. No texto de Bahiana publicado em *Rolling Stone*, existe a afirmação de que o disco qualifica o trabalho do artista, colocando-o num patamar superior, servindo quase que como uma chancela da indústria fonográfica e, por consequência, um tipo de legitimação da produção musical.

Para além da questão do disco como legitimador da obra do artista, ele tem a importante função de promover a circulação da obra musical que, materializada em um compacto ou LP, pode ser levada a diversos locais, adquirida pelo público e servir ainda para radiodifusão, constituindo-se como um vigoroso veículo. Para os músicos de O Faia, o disco é entendido como uma possibilidade de ser ouvido para além do circuito do Rio de Janeiro.

A necessidade de profissionalização dos grupos de rock, o acesso do público às mídias e ao disco são assuntos presentes nas páginas da revista, e parte do compromisso da *Rolling Stone* está exatamente em preencher etapas deste processo, abrindo um canal de divulgação da produção do rock. Nestes termos, Bahiana quer dar aos artistas de O Faia maior visibilidade, já que enfatiza os anseios e desejos da banda em gravar. A impressão que fica é que o disco é, tanto para a autora como para o grupo, algo fundamental para a carreira da banda.

Assim, a atuação da revista em promover a atividade das bandas também funciona como forma de interpelar a indústria fonográfica e defender os projetos das bandas identificadas com a cena carioca. A *Rolling Stone* se coloca como parte da cena musical, apresentando uma cumplicidade para com grupos e artistas.

Entre as bandas que se dedicam ao rock em uma linha purista tendo como referência o hard rock e rock progressivo – bandas como O Terço, Módulo 1000 e A Bolha – sem um diálogo musical maior com a *MPB*, podemos observar trajetórias fonográficas assimétricas, não muito regulares, formando uma tímida discografia que acaba não gerando um mercado vigoroso. Assim, ao observarmos a carreira dessas bandas, identificamos que a indústria fonográfica não vai aderir ao projeto, e o rock produzido no início da década de

1970, no Brasil, terá uma existência marginal em relação ao mercado. E como não gravam, ou gravam de maneira muito esparsa, essas bandas não vendem. Porém, isto não quer dizer que os grupos de rock absolutamente não gravam. Entretanto, ao contrário do que poderíamos dizer sobre a década de 1970 e o vigor e desenvolvimento da indústria fonográfica no país, neste momento, estes grupos de rock estão mais restritos ao universo de apresentações musicais em teatros e bailes no Rio de Janeiro, do que inseridos na indústria fonográfica.

Em relação ao universo de apresentações musicais, retomamos os artigos citados de *Rolling Stone* – “Um Mecenas, Pelo amor de Deus” e “O Faia e o Terço no Teatro da Lagoa” – que devem ser observados segundo o desenvolvimento da cena musical e a constituição do circuito. Em relação ao Teatro da Lagoa e a ampliação do circuito musical, apontamos como relevante a atuação do produtor e empresário Marinaldo Guimarães, diretor do espaço e empresário da banda Módulo 1000, que vai realizar também a produção do emblemático evento O Dia da Criação.

Na *Rolling Stone* Ezequiel Neves descreve com muita empolgação O Dia da Criação, concerto de rock ao ar livre realizado no estádio municipal de Duque de Caxias¹³. Segundo o colunista durante muitas horas várias bandas se revezaram no palco em apresentações musicais: Ruy Maurity Trio; Fagner; Paulo, Cláudio e Maurício; Liverpool Sound; Grão; O Terço; O Faia; Módulo 1000; Lena Rios; Os Brazões; Jorge Melo; Sá, Rodrix & Guarabyra; Diana & Stu. A recepção do jornalista ao concerto é extremamente positiva, qualificado como “uma festa de purificações onde as vibrações eram as melhores possíveis” (Neves 1972: 2).

Acho que seria muito bom lembrar o velho ditado: “água mole em pedra dura, tanto bate até que fura”. Isso a respeito das coisas que estão no ar. Estão pintando transações maneiríssimas e a gente tem de acender muita vela pra que tudo caminhe como tem caminhado. Digo isso porque o verão de 73 será uma sucessão interminável de festas. A garotada terá, finalmente, sua estação de música e boas vibrações. Digo isso porque outro dia passei mais de quinze horas num clima pura festa, campo aberto

¹³ O evento não ocorreria na zona sul e nem na cidade do Rio de Janeiro, porém numa das regiões onde ocorriam os bailes aos finais de semana, e que tanto eram combatidos pelos grupos.

e graminha verde, ouvindo as pessoas fazendo música, transando com elas e vivendo de um modo que eu não via há muito tempo. Eu sei, bem no fundo da cuca e do coração, que tudo isso de bom que eu passei, foi apenas uma amostra do que está para acontecer em vários pontos desse país. Sei disso porque a garotada está louca para se encontrar, pra se juntar e comungar, pra curtir um som legal longe de grilos e paranoias (Neves 1972: 2).

Por si só, o encontro entre jovens em um espaço aberto, que pudesse produzir uma identificação ao vivido nos grandes festivais de música da Europa e dos Estados Unidos, já garantia o sucesso para O Dia da Criação. O resultado positivo sinaliza para um feito importante, um concerto reunindo várias bandas, e que congregaria o público jovem identificado com o rock.

O Dia da Criação é pode ser observado como uma amostra significativa da atividade dos artistas identificados com o rock. O evento é emblemático porque aproxima o público do Rio de Janeiro aos artistas e grupos noticiados nas páginas da *Rolling Stone*, e pode ser considerado um marco para a cena musical do rock. Mas a marca maior é a celebração e a concretização de um sonho dos envolvidos e a geração de um tipo de pertencimento, em que produtores, público e artistas se encontravam em contato direto com a sua república livre de Woodstock, em Duque de Caxias.

Considerações Finais: Rock e Indústria fonográfica

As atividades de *Rolling Stone* vão muito além de difundir e promover o rock através de resenhas, matérias e reportagens. O objetivo da revista é construir um discurso que divulgue a produção da cena musical carioca identificada com o rock, assumindo assim uma postura de engajamento nesta causa.

Fiel ao seu perfil, com a incorporação de referências mundializadas e cosmopolitas, e tendo o rock como linguagem musical e atitude, a atuação de *Rolling Stone* funciona em uma relação de cumplicidade para com grupos e artistas da cena rock do Rio de Janeiro. Sediada na cidade e tendo a proximidade espacial e acesso aos eventos e artistas, pode-se observar todo um quadro afetivo neste sentido. Também podemos averiguar essa assertiva na forma como a publicação interpela a indústria fonográfica, defende os

projetos das bandas, cobre e valoriza trajetórias, eventos e artistas, assim como o apoio aos produtores e espaços envolvidos identificados com a cena.

O discurso produzido por Rolling Stone valoriza o rock produzido pelas bandas da cidade, procurando dar uma maior visibilidade para os conjuntos iniciantes, que sempre são incentivados em seu processo de profissionalização. O mesmo ocorre com as bandas em atividade a maior tempo. Esse discurso, muitas vezes, era dirigido aos agentes e produtores das gravadoras, como também direcionados ao público interessado e aos grupos participantes da cena que muitas vezes participavam como objeto de matérias de *Rolling Stone*, mas também como autores de artigos. Assim, a própria cena musical tinha no periódico um verdadeiro porta-voz, e seu objetivo é a legitimação do rock enquanto gênero no mercado musical e artístico brasileiro.

Mesmo que o mercado de bens simbólicos atravesse um momento de afirmação e desenvolvimento no país, e a indústria fonográfica viva um momento de expansão e segmentação, o rock não vai ser absorvido pelo mercado e não obtém um respaldo mais efetivo da indústria fonográfica, levando em comparação, sobretudo a *MPB*, ambos destinados ao público jovem.

Márcia Dias Tosta, em *Os Donos da voz – Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*, afirma que é necessário observarmos alguns fatores para caracterizarmos as particularidades do processo de expansão da indústria fonográfica brasileira no início da década de 1970, são eles: a consolidação das gravadoras e do mercado fonográfico; o advento do LP como principal suporte de música vendido e em processo de substituição dos compactos; a presença significativa música estrangeira nas paradas de sucesso; e a articulação da indústria cultural em diferentes mídias para a construção da carreira dos artistas. E é neste momento que as gravadoras constituíram elencos estáveis com os nomes hoje clássicos da *MPB*, artistas como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Betânia e tantos outros. E podemos observar que a consolidação do mercado fonográfico está em sincronia com a afirmação da *MPB* como um produto cultural valorizado, ocupando lugar de destaque na hierarquia cultural brasileira, identificada com a modernidade e o refinamento cultural (2008: 59).

Assim, gravadoras como Odeon, Philips, Som Livre, Continental vão formar estes elencos estáveis “que vendam discos com regularidade”, o que pode ser mais seguro e mais lucrativo do que investir no mercado de sucessos que, necessita ser “constantemente alimentado e, por mais que utilize fórmulas consagradas, não tem retorno totalmente garantido” (Dias 2008: 61).

Essas gravadoras citadas por Dias vão se aproximar e contratar artistas e grupos identificados com a *MPB*, por outro lado, as relações entre os artistas de rock da cena musical do Rio de Janeiro e essas gravadoras – assunto abordado pela publicação – mostram um quadro desfavorável aos artistas de rock que não vão além de uma tímida produção fonográfica naquele momento.

As criações musicais e trajetórias artísticas de grupos como O Terço¹⁴, Módulo 1000 e A Bolha, que se rendiam mais fortemente às influências internacionais e seguiam o rock progressivo e hard rock, tinham presença garantida nas páginas de *Rolling Stone*. Divulgar esta produção no início dos anos 1970 é também embrenhar-se pelas trilhas do rock que, nesta década, ainda seguiria por caminhos marginais ao *mainstream* fonográfico, destinado a plateias específicas e fechado em um público “ligado”.

Quando olhamos para as principais gravadoras em atividade e os lançamentos de bandas de rock, podemos considerar tal produção como setorizada e periférica em relação aos eixos principais de atividade da indústria fonográfica brasileira. Assim, tendo em vista que a consolidação de um elenco era fundamental para as gravadoras, e na medida em que o rock não era prioridade dessas empresas, a movimentação das bandas em busca de um contrato e do lançamento de seus discos se tornava difícil. Mais difícil ainda era manter uma carreira com lançamentos constantes.

Nesse cenário, é possível afirmar, por exemplo, que o conjunto Módulo 1000 acaba não empolgando a Odeon¹⁵, e a banda gravará pela *Top Tape*, através da influência de seu empresário Marinaldo Guimarães, e da

¹⁴ Nélio Rodrigues informa que o grupo foi formado no final da década de 1960, com a junção de artistas que atuavam em várias bandas do Rio de Janeiro. O primeiro álbum foi o homônimo *O Terço* (Forma-Phonogram, 1970), em 1972 participam das gravações do álbum *Vento Sul* de Marcos Valle (Odeon, 1972) (Rodrigues 2014: 264 - 267).

¹⁵ A banda já havia lançado um compacto simples pela gravadora em 1970, e após contribuírem com duas músicas na coletânea *Posições* (Odeon, 1971), a gravadora decide não investir em um LP.

proximidade deste com Ademir Lemos, produtor da pequena gravadora carioca. Assim, é lançado em 1972, o álbum *Não Fale com Paredes*.

Em 1973, portanto depois do fim de Rolling Stone, a gravadora Continental investirá no segmento jovem, e até mesmo em artistas com estreitas relações com o rock. A gravadora brasileira lança o primeiro álbum de A Bolha, *Um passo a frente*, além do segundo de O Terço, o homônimo *O Terço*. Naquele momento, a gravadora não possuía um *casting* voltado à música jovem e tratou de formá-lo¹⁶.

Mesmo levando em consideração sua curta existência, a leitura dos textos de *Rolling Stone* apresenta atividades das bandas de rock, e relatam as dificuldades de sobrevivência desses grupos, muitos deles iniciantes e sem uma carreira estabelecida. Os grupos divulgados na publicação nem sempre tinham discos gravados, assim parte do trabalho da revista é o de promover esses grupos.

No caso das bandas observamos que a circulação de suas obras musicais dependia principalmente de apresentações ao vivo, e para a divulgação dessas atividades, e de outras dos grupos, a *Rolling Stone* dava toda a atenção. Ainda que o desprestígio social, cultural e da indústria fonográfica permaneça, existe um volume maior da atividade das bandas e a criação de espaços em que os grupos podem apresentar o trabalho desenvolvido de maneira mais adequada. Por outro lado, a leitura da publicação aponta certo amadorismo na atividade desses grupos que alçavam uma inserção no mercado musical nos primeiros anos da década.

Por fim, destacamos que a curta trajetória da revista é marcada pelo seu perfil atuante, divulgando as bandas de rock e compartilhando afinidades com elas. Assim, podemos afirmar que a revista também acaba por fazer parte da

¹⁶ Em 1973, a Continental lança os álbuns fonográficos: *Novos Baianos F.C.*, terceiro LP da banda, depois do sucesso de *Acabou Chorare* (Som Livre, 1972); *Ou Não*, do compositor Walter Franco, destaque do VII Festival Internacional da Canção (1972); o álbum coletivo *Meu Corpo, Minha Embalagem, Todo Gasto na Viagem – O Pessoal do Ceará: Ednardo, Rodger e TeThy*, do trio de jovens compositores, e que trazia músicas de Fagner, também destaque do VII Festival Internacional da Canção; *Todos os Olhos*, de Tom Zé, segundo disco do compositor pela gravadora, que ainda editaria mais dois álbuns do artista; o álbum *Paulo Bagunça e a Tropa Maldita*, do grupo homônimo, um dos precursores da cena de música *black* e *soul music* no Rio de Janeiro. E ainda, o álbum de estreia do grupo Secos & Molhados. A banda inicia com o projeto de João Ricardo, português radicado no Brasil, junto a Gerson Conrad, e depois Ney Matogrosso. O grupo e seu primeiro álbum torna-se rapidamente um estrondoso sucesso de público, crítica e vendedores.

cena musical que ela mesma ajuda a construir. Integrando o circuito, a *Rolling Stone* procurou dar visibilidade a uma movimentação influenciada por elementos cosmopolitas e mundializados, valorizando o rock, buscando conquistar um público para o estilo, que no início da década de 1970, possuía poucos adeptos no país.

Bibliografia

Bahiana, Ana Maria. 1972. "Rock no Brasil". *Rolling Stone*, 30: 9.

Dias, Márcia Tosta. 2008. *Os Donos da Voz: Indústria Fonográfica Brasileira e Mundialização da Cultura*. São Paulo: Boi Tempo.

Ferreira, Carlos. 1972. "Módulo 1000 nas Bocas". *Rolling Stone* 05: 17.

Janotti Junior, Jeder. 2012. "Partilhas do Comum: cenas musicais e identidades culturais". *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*: 1-12.

Lemos, Fernando; Lysias, Cláudio. 1972. "A Bolha: o rock no terceiro mundo". *Rolling Stone* 01: 14-16.

Não assinado. 1972. "O Faia e O Terço no Teatro da Lagoa". *Rolling Stone*, 33: 7.

Napolitano, Marcos. 2002. "A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural". *Actas congreso latinoamericano de la asociación internacional para el estudio de la música popular*, 4: 1-12.

_____. 2006. "A historiografia da música popular brasileira (1970 – 1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica". *ArtCultura* 8 (13): 135-150.

_____. 2014. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto.

Neves, Ezequiel. 1972. "O Toque". *Rolling Stone*, 28: 2.

Rodrigues, Nelio. 2014. *Histórias Secretas do Rock Brasileiro dos anos 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Grupo 5W.

Rodrix, Zé. 1972. "Um Mecenaz, pelo amor de Deus". *Rolling Stone* 03: 1.

Sion, Carlos Alberto; Machado, Paulo. 1972. "Rock à brasileira". *Rolling Stone* 06: 20.

Tapajós, Ronaldo. 1972. "Apesar de tudo, Milton". *Rolling Stone* 04: 7.

Trotta, Felipe. 2013. "Cenas Musicais e Anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro". In *Comunicações e territorialidades: Cenas Musicais*, ed. Jader Janotti Junior, 63-84. Guararema: Anadarco.

O jazz no *Diário de Lisboa* na década de 1920

MARIANA CALADO

2017. *Cuadernos de Etnomusicología* N°10

Palavras-chave: Jazz, imprensa periódica, crítica musical, cultura musical portuguesa década 1920.

Keywords: Jazz, periodical press, music criticism, Portuguese musical culture in the 1920's.

Cita recomendada:

Calado, Mariana. 2017. "O jazz no *Diário de Lisboa* na década de 1920". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°10. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

O JAZZ NO DIÁRIO DE LISBOA NA DÉCADA DE 1920

Mariana Calado

Resumo

Neste artigo, analiso a repercussão que o jazz teve no *Diário de Lisboa* ao longo da década de 1920. A partir da publicidade a clubes, teatros e outros locais de diversão e de alguns comentários em notícias e artigos, observo os termos em que o jazz, e as *jazz-band*, são referidos e qual a opinião pública que é veiculada sobre esta música. O *Diário de Lisboa* era um jornal da capital (mas vendido e lido noutras partes do país), dirigido a um público culto e com acesso aos espaços onde se tocava jazz, sendo por isso um órgão de comunicação relevante para o estudo da recepção do jazz neste período. Ao longo do artigo, serão também considerados outros periódicos de forma a enquadrar a opinião formada sobre jazz numa corrente estética e ideológica.

De um modo geral, a crítica musical que se publicava no *Diário de Lisboa* (assim como noutras publicações de características semelhantes) incidia na revisão de concertos sinfónicos e de câmara e de espectáculos de ópera. A sua recolha e estudo, pela periodicidade com que era publicada, permite traçar e conhecer a vida musical da capital, seus intervenientes e como estes eram recebidos. Porém, permite olhar apenas para uma parcela da actividade musical da cidade, já que muitos espectáculos não chegavam a ter eco na imprensa. Desta forma, questiono também que tipo de recepção era reservada a espectáculos de jazz no *Diário de Lisboa*.

Palavras-chave: Jazz, imprensa periódica, crítica musical, cultura musical portuguesa década 1920.

Abstract

In this article, I analyze the reception of jazz in the newspaper *Diário de Lisboa* during the 1920's. I examine how the music jazz and the jazz-bands were quoted in advertisings to clubs, theaters and other places of recreation and in some comments in news and articles. *Diário de Lisboa* was a newspaper published in the capital (but sold and read all over the country) aimed to a cultivated public that had access to the places where jazz was played. For that reason, it's a newspaper appropriated to the study of the reception of jazz in this period, but other newspapers are also considered to situate the writings about jazz in an aesthetic and ideological current.

In general, the music criticism published in *Diário de Lisboa* (as in other periodicals similar to this one) reviewed opera and symphonic and chamber concerts. Their study allows us to a better understanding about the musical life in Lisbon, about who promoted and played in the concerts and how these were received. However, it gives us just a portion of the music activities in the city, because several concerts and shows weren't reviewed. Therefore, I also inquire how were the jazz concerts received in *Diário de Lisboa*.

Keywords: *Jazz, periodical press, music criticism, Portuguese musical culture in the 1920's.*

Na alocução proferida no Rio de Janeiro em 1922, António Ferro¹ descreve a década que então se iniciava como uma época em plena mudança de costumes e gostos, na qual a Arte e a vida se interligavam para a criação de um novo mundo. Ferro faz uma apologia da vida urbana e moderna, plena de liberdade ainda que cheia de ilusões, da qual o *jazz-band*, como as ruas iluminadas e frenéticas de movimento, é símbolo.

O jazz tinha chegado à Europa com a I Guerra Mundial e instalou-se rapidamente nos principais centros urbanos, como Paris, Londres e Berlim, onde propagavam *clubs*, *music-halls*, *dancings* e *cabarets*. As transformações sócio-económicas e culturais que ocorreram após a guerra, assim como um maior estímulo ao consumo e ao lazer, foram factores que contribuíram para a rapidez com que o jazz se difundiu. Também as digressões de músicos de jazz norte-americanos desempenharam um papel na afirmação do género no gosto europeu (Martins 2006: 36). Verificou-se um cenário semelhante em Lisboa. Tocado em espaços públicos de lazer, difundido pelas estações de rádio que começavam a surgir, cultivado em ficção pela mão de escritores como António Ferro, Mário Domingues e Reinaldo Ferreira, recriado pelas artes plásticas (como se pode ver em capas coloridas de revistas como *ABC* ou *Ilustração*), o jazz e as *jazz-band* faziam cada vez mais parte da vida lisboeta nos anos 1920. Porém, como é que este novo género musical era recebido na imprensa periódica?

Neste artigo, procuro observar como é que o jazz era entendido e discutido na época em que chega ao país, tomando a imprensa periódica como objecto de estudo, em particular o jornal *Diário de Lisboa*. As notícias a espectáculos, a publicidade paga por empresas, teatros e sociedade de concertos, as crónicas de opinião e a crítica musical e de teatro que diversos periódicos desta época publicam, tornam a imprensa periódica uma fonte rica para o conhecimento da vida artística de um espaço e tempo. Seleccionei o *Diário de Lisboa* para estudo por ser um título lançado na época em análise, com rubricas regulares de crítica de teatro e de música, e por ser um jornal que tinha como público alvo a classe média burguesa, “público culto da capital”

¹ Escritor e jornalista. Viria a ser dirigente do Secretariado da Propaganda Nacional, mais tarde denominado Secretariado Nacional da Informação, do regime ditatorial do Estado Novo.

(Tengarrinha 2006: 212), a mesma que poderia frequentar os locais de diversão e lazer onde se escutavam as *jazz-band*. Embora o trabalho se centre essencialmente no *Diário de Lisboa*, alguns artigos de opinião publicados noutros jornais e revistas coevos, localizados no decorrer da investigação que tenho desenvolvido no âmbito da minha tese de Doutoramento, serão também usados porque considero servirem de comparação e complemento à visão sobre jazz que é transmitida pelo *Diário de Lisboa*.

O *Diário de Lisboa* foi publicado entre 1921 e 1990. Demarcava-se por um jornalismo imparcial, aberto a diferentes correntes políticas e estéticas (Tengarrinha 2006: 211). Graficamente, distinguia-se de outros jornais contemporâneos como o *Diário de Notícias* e *O Século*, por ter páginas com menos colunas e menos preenchidas, dando-lhe uma aparência mais limpa e moderna. Dedicava-se à publicação de notícias locais (essencialmente referentes a acontecimentos ocorridos em Lisboa), nacionais e internacionais, assim como a assuntos de carácter cultural. Colaboravam com o jornal um círculo de jornalistas, escritores e intelectuais que escreviam crónicas e artigos de opinião, e personalidades do meio artístico que se ocupavam da crítica literária, musical e dramática. A partir de finais de 1926 passa a incluir uma rubrica de cinema, com resumo e comentário aos filmes em exibição. Publicava ainda algumas entrevistas a personalidades de vários meios, reportagem desportiva e de tauromaquia, secção de mundanismo, com o relato da assistência elegante em teatros e festas, e publicidade aos mais variados produtos e espectáculos. Na época em análise, na secção “Música” do *Diário de Lisboa* encontram-se notícias e programas de concertos a realizar, alguns artigos de opinião sobre a música em Portugal, algumas entrevistas (geralmente curtas) com intérpretes em destaque ou promotores de concertos, e, sobretudo, crítica a espectáculos de ópera e a concertos sinfónicos e de câmara. Os artigos e entrevistas que não são assinados seriam da autoria de membros da redacção do jornal, as críticas e outros textos de opinião eram da responsabilidade de colaboradores externos, que geralmente acumulavam a escrita para a imprensa com outra profissão. Nos primeiros anos do *Diário de Lisboa*, várias figuras do meio artístico português colaboravam nesta secção de música. Os que mais se destacaram pela regularidade com que escreviam foram Oliva Guerra, pianista e poetisa, que começou a colaborar com o *Diário*

de Lisboa logo no ano do seu lançamento, Luís de Freitas Branco, compositor e professor do Conservatório Nacional, que lhe sucedeu, e Francine Benoît, pianista, professora de música e compositora, que, por sua vez, substituiu Freitas Branco no cargo de crítica musical a partir de 1927. De um modo geral, estas críticas comentam concertos, descrevendo o ambiente da sala e o comportamento do público, exercendo um juízo de valor sobre as obras escutadas, evocando sensações que a sua escuta provoca e enumerando as faculdades técnicas e interpretativas dos músicos que as executaram, observando se estes foram ou não bem sucedidos. Naturalmente, a ênfase dada a estes parâmetros varia, podem nem ser considerados pelo autor do texto, dependendo sempre daquilo que foi pertinente apontar do espectáculo e do estilo e objectivos de quem escreve (e não são características só da crítica musical do *Diário de Lisboa*, correspondem ao modelo geral da estrutura e da função da crítica de música neste período).

O *Diário de Lisboa* foi consultado em formato digital no site da Fundação Mário Soares². Consultei todos os números, do primeiro, de 7 de Abril de 1921, ao final de 1929, tendo procedido à recolha das referências a jazz e *jazz-band* que encontrei nas suas páginas. As recolhas feitas dizem respeito a entradas de notícias, artigos diversos e publicidade. Foram usados dois critérios para organização e análise de conteúdo das referências extraídas – segundo a tipologia de texto (notícias e publicidade por um lado, artigos, opinião e crítica musical/teatro por outro), e segundo a avaliação que é feita do jazz, dividida entre visões positivas ou negativas. Como se verá, os dois critérios acabam por coincidir.

Durante o processo de levantamento das referências a jazz no *Diário de Lisboa*, surgiu um padrão: ainda que a actuação de *jazz-bands* fosse anunciada, após a sua realização raramente se encontram comentários. De facto, numa primeira abordagem, ou seguindo uma abordagem que olhe sobretudo para crítica musical ou teatral, poder-se-ia concluir que, na idade do *jazz-band*, para usar a expressão de António Ferro, o jazz está praticamente ausente das páginas do *Diário de Lisboa*. Ao contrário do que tinha expectado, não existem referências a concertos ou espectáculos de jazz nas secções de

² Entretanto, a coleção completa do *Diário de Lisboa* digitalizado está disponível no site http://casacomum.org/cc/diario_de_lisboa/.

crítica. Pelo contrário, as referências a jazz situam-se maioritariamente em notícias e em anúncios às actividades de clubes, restaurantes e hotéis, pois é sobretudo nestes espaços que o jazz era tocado. Ao longo da década de 1920, com especial incidência entre 1917/18 e 1926, no eixo da Avenida da Liberdade, Restauradores e Chiado, abriram novos espaços de divertimento nocturno, para os quais se generalizou a designação de clube (proveniente do termo em inglês, *club*). Eram espaços de encontro de sociedade e de diversão, onde se dançava, jantava e jogava. Segundo descrição de Cecília Vaz (2008: 44), o salão destes clubes servia simultaneamente de *dancing* e de restaurante, com as mesas dispostas à volta de um espaço central para os pares dançarem e com um pequeno palco numa das extremidades onde se posicionavam os músicos. A sala de jogo estava, geralmente, separada deste salão. Embora seja difícil caracterizar quem frequentava estes espaços, segundo a mesma autora é certo que nele se reuniam pessoas provenientes de diferentes classes sociais, à excepção de “operários e da pequena burguesia afectada pela inflação” (Vaz 2008: 51). Artistas, escritores, políticos, jornalistas, banqueiros, burguesia endinheirada, velhos aristocratas e novos-ricos, aos quais se juntavam estrangeiros, contavam-se entre essa clientela, à procura de uma vida de ócio de acordo com o modelo proveniente do centro da Europa.

O clube moderno era, portanto, um “(...) local cosmopolita e bem frequentado (...) aberto até altas horas, animado com música moderna – o jazz, onde se dançavam as últimas modas exuberantes.” (Vaz 2008: 5). Também restaurantes, teatros, cinemas e hotéis, e algumas associações de bairro³, possuíam orquestras próprias que tocavam música de dança, como *fox-trot*, *charleston* ou *shimmy*, géneros muito influenciados pelas “polirritmias sincopadas do jazz” (Velooso 2010: 649). Importa esclarecer que o jazz que é difundido na Europa nas primeiras décadas do século XX está sobretudo associado a géneros de dança. Só mais tarde se desenvolveu como género musical autónomo, com mais espaço à improvisação solística e ao contraponto (Ferreira 2012: 92). Na imprensa periódica portuguesa era genericamente

³ Uma nota breve no *Diário de Lisboa*, 18/4/1929, sobre a inauguração da instalação eléctrica da Sociedade Filarmónica Euterpe de Benfica, informa que se realizarão dois bailes, “abrilhantados com *jazz-band*.”

designado por *jazz-band*, termo que também identificava o conjunto instrumental que actuava nestes clubes, restaurantes e hotéis.

A partir das referências a jazz nas notícias e anúncios recolhidos, consegue-se constituir uma parte da geografia dos locais que, em Lisboa, tiveram nalgum momento orquestra de jazz. Segundo o levantamento feito, tocava-se, ouvia-se e dançava-se ao som das *jazz-band* no Avenida Parque, no Avenida Palace Club e no Salão Alhambra, do Parque Mayer, no Ritz Club (mais tarde, Palace Dancing), no Tivoli's Dancing, no Bristol Club, no Restaurante Carlton, no Café Tavares, no Clube dos Patos, no Salão Foz e no Grande Hotel de Itália (este, no Monte do Estoril). Como exemplo, o Café Tavares anunciava que os chás-dançantes, que decorriam todas as quintas-feiras e sábados, teriam o acompanhamento de duas orquestras com *jazz-band* (DL, 21/11/1925); no Teatro do Ginásio, “três *jazz-band* abrilhantarão os grandiosos bailes” (DL, 13/2/1926); para o Avenida Parque publicitam-se “*Jazz-band* – Animações – Fantoches” (DL, 6/7/1928). Outros estabelecimentos, como o Club Maxim's, são também publicitados nas páginas do *Diário de Lisboa*, e possivelmente teriam orquestras de jazz, mas não são feitas referências à actuação das mesmas. O destaque que a publicidade dá à presença das *jazz-band* evidencia o papel que estas tinham na atração de clientela para os estabelecimentos, porém, os dados são insuficientes para formar um perfil das formações, sendo poucos os textos de publicidade ou de notícias que identificam o nome da orquestra ou dos seus músicos. Ainda assim, pelas entradas recolhidas, sabe-se que a orquestra do Professor Milú tocava no Avenida Parque (em Junho 1924), a Pan-American Jazz-Band no Ritz Club, Navarro dirigia duas orquestras no Tivoli's Dancing (DL, 15/2/1926), a Jazz-Band de Augusto Costa tocava no Parque Mayer (DL, 4/10/1926), no Club dos Patos actuava a Jazz-Band Patos, no Salão Foz e Bristol Dancing, a Foz Melody Band⁴, no Grande Hotel de Itália há referência à presença do

⁴ Segundo breve publicada no *Diário de Notícias*, em 1928 a Foz Melody Band realizou uma digressão de dez concertos em África. “Regressou de África, onde fez uma brilhante tournée, o conhecido grupo musical «Foz Melody Band», composto pelos professores Lopes da Costa (violinista), Armando Silvério (pianista), Francisco Furtado (trompete), Rodrigo Valério (saxofone), António Moreira (trombonista de varas) e António Navarro (jazz-bandista). A trounée durou dois meses e meio e abrangeu Luanda, Lourenço Marques, a Beira e Lobito, realizando ao todo dez concertos e tendo tomado parte em várias festas e bailes. O magnífico grupo teve vantajosos contratos, um dos quais para Paris, mas preferiu voltar de novo para o Foz onde, no próprio dia do seu regresso, de novo se exibiu com grande prazer do público e

Sexteto Jazz-Band Vieira Pinto (DL, 14/11/1927 e 22/7/1929) e a The Lisbon Sonora Jazz (DL, 22/10/1928). Não deixa de ser curioso o número de orquestras que adoptavam o nome em inglês, talvez como forma de aproximação ao modelo e às origens anglófonas do género musical praticado.

No estudo realizado sobre as ilustrações de agrupamentos de *jazz-band* por artistas como Emmerico Nunes, Stuart Carvalhais, Almada Negreiros e Bernardo Marques, Ferreira (2012) observa que os conjuntos de instrumentistas representados têm estruturas semelhantes, o que parece indicar que essa seria a formação típica de orquestra. Predominavam os conjuntos que incluíam percussões (bombos, pratos e caixa de rufos), o piano e o banjo são representados ao longo de toda a década, mas o violino e o contrabaixo encontram-se sobretudo em ilustrações feitas até 1925, provavelmente por serem instrumentos que deixaram de ser usados nestas formações. A partir de 1925, começam a surgir representações de trompetistas, trombonistas, clarinetistas e saxofonistas. Um artigo de anúncio ao filme *Fátima Milagrosa*, de Rino Lupo, em exibição no cinema Olímpia, foi a única referência que localizei na qual os membros de uma orquestra de jazz, e respectivos instrumentos, são identificados. O texto abre com informação sobre a música que acompanhará a projecção do filme: “Com partitura adequada por Guilherme Ferreira, violino-director do Olímpia-Orquestra-Jazz e pelos distintos artistas Alberto Fernandes (pianista), José de Sousa Pinto (saxofone), Francisco Furtado (trompete), António Moreira (trombone de varas), Francisco Fonseca (contrabaixo) e António Lopes (jazzband).” (DL, 28/7/1928). “Jazz-band” de António Lopes significaria aqui a bateria.

Verifica-se uma maior predominância de anúncios às orquestras na altura do Carnaval e no início da época de Verão, o que vem a confirmar o que é observado por Vaz sobre a sazonalidade das actividades dos clubes nocturnos e outros estabelecimentos similares. Por exemplo, em finais de Julho de 1923 anunciava-se assim a inauguração do programa de Verão do Teatro de S. Luiz: “Desde as 8h30 haverá no Jardim de Inverno concerto por *jazz-band* e completo serviço de refrescos.” (DL, 30/7/1923); a abertura da

merecidos aplausos. Os concertos em África abrangeram música ligeira e música clássica, sendo todos os programas seleccionados com o melhor critério artístico.” (16/1/1928) Possivelmente, o baterista António Navarro era o mesmo que dirigia as orquestras que em Fevereiro de 1926 tocavam no Tivoli's Dancing.

temporada de Verão no Avenida Parque com “Grandioso concerto pela orquestra excêntrica *jazz-band* dirigida pelo professor Milú.” (DL, 16/5/1924); ou a publicidade aos bailes de Carnaval no Tivoli’s Dancing, que prometia “serviço de baile permanente – Feéricas iluminações – Todas as danças modernas por duas orquestras *jazz-band* sob a direcção de Navarro” (DL, 15/2/1926). Também se nota um decréscimo do número de referências a jazz na publicidade destes clubes ao longo da década, o que pode ter várias explicações: um desinvestimento dos clubes no anúncio das orquestras, que deixam de ser novidade (uma vez que estão sempre presentes), em detrimento de outros divertimentos e vedetas, e a diminuição do número de clubes e dancings abertos após 1926.⁵

A divisão das referências a jazz entre notícias/anúncios à actuação de *jazz-band* e comentários/opinião sobre o jazz em artigos, evidente no *Diário de Lisboa*, parece-me ser reflexo do dualismo em que o jazz é pensado e avaliado nesta época. Por um lado, os termos em que as *jazz-band* são anunciadas transmitem uma boa experiência da fruição da música, por outro, os breves comentários e opiniões sobre jazz difundem uma visão negativa da prática e escuta do jazz e de todo o ambiente a ele associado. Note-se que, na publicidade, a informação de que uma *jazz-band* irá actuar tem a mesma função que a promessa de iluminação exuberante ou a ementa do restaurante: é um factor de diferenciação em relação a outros estabelecimentos. Desta forma, as *jazz-band* são apresentadas como sinónimo da “alegria” e da “animação” que também se anunciavam. O objectivo é chamar público para o clube ou hotel, pelo que os termos em que o *jazz-band* é designado são sempre positivos: o *jazz-band* é “belo” ou “magnífico”, a orquestra “excêntrica”, os concertos “esplêndidos” e o ambiente que cria é sempre de festa. Tal lê-se, por exemplo, na descrição de uma noite no salão do Grande Hotel de Itália, no Monte Estoril:

⁵ Na tese de mestrado sobre os clubes nocturnos modernos em Lisboa, Vaz (2008) constata que a instauração da Ditadura Militar em 1926 e a aplicação de leis de controlo do jogo contribuíram para o encerramento de vários estabelecimentos.

Eram nove e meia da noite quando, ontem, nas salas do Grande Hotel de Itália, o *jazz-band* rompeu com as primeiras notas de um fox frenético. / Como por magia dezenas de pares encheram o espaço reservado a dança entre mesas rodeadas por gentis rostos. / Aos sons estrídulos da orquestra veio juntar-se a dissonância de outros instrumentos, fornecidos pela gerência aos convivas, tendo levado ao auge a alegria e animação (DL, 14/11/1928).

Os jantares à americana e os chás-dançantes, com *jazz-band*, eram habituais neste hotel, e eram anunciados e descrito na secção de “Mundanismo” do *Diário de Lisboa*, por vezes com a enumeração de personalidades que marcaram presença.

Dois artigos estabelecem o tom em o jazz é entendido pelos redactores do *Diário de Lisboa*, e que se encontra no lado oposto das sensações que são descritas nos exemplos acima mencionados. No primeiro é relatado o suicídio de um violinista, em Nova Iorque: “Preferindo morrer a ofender a arte – O jazz leva ao suicídio um músico de nome”, lança o cabeçalho da notícia de 20 de Maio de 1922. É contada a história de um violinista, despedido do restaurante onde trabalhava e incapaz de arranjar novo emprego porque em todos os restaurantes e cafés onde se apresenta é-lhe pedido que toque jazz para entreter os clientes, o que ele recusa fazer. O jornalista atribui ao jazz a culpa pela situação de desemprego e consequente miséria e desespero em que o músico se viu, e o desfecho trágico da história permite-lhe (e ao leitor) reflectir na ameaça que o jazz representa para a arte, para os músicos e para a sociedade. O segundo artigo informa que em algumas igrejas norte-americanas começaram a tocar hinos cristão em ritmo de jazz como forma de atrair mais fiéis aos serviços religiosos. A iniciativa estaria a ser bem-recebida, mas é rejeitada pelo redactor do artigo que termina o artigo questionando “estaremos em vésperas do juízo final?” (DL, 11/8/1925) De facto, embora fosse associado a um estilo de vida moderno e urbano (como fica patente na palestra de António Ferro mencionada no início do artigo), parece ser consensual entre cronistas que colaboravam com o *Diário de Lisboa* (e outros autores) conotar o jazz com malefícios e vícios, sendo frequentemente colocado em oposição à ideia de civilização, de uma conduta moral e da “boa música clássica” (DL, 8/8/1928). Nesse sentido, num artigo publicado por ocasião de uma série de concertos de Johann Strauss em Lisboa, Herculano Levy opõe a música de

dança moderna das *jazz-band* à tradição musical dos salões vienenses e denuncia o jazz como um “estupefaciente” que adormece séculos de civilização e a aliena, acreditando que seria necessária uma nova expansão da valsa para salvar os salões cultos, tomados de assalto pelas *jazz-band*. (DL, 16/11/1927).

Noutros periódicos encontram-se exemplos que coincidem com o que é assinalado no *Diário de Lisboa*. No conjunto, expõe posições que me parecem resultar de tentativas de compreender e traçar as origens do género musical, mas que se enquadram no que pode ser considerado uma perspectiva generalizada e racista sobre a natureza primitivista da população negra (Velo & Mendes 2010: 650). Os textos recorrem a estereótipos culturais e descrevem as primeiras práticas de jazz num meio de desordem, em nada semelhante às práticas musicais europeias, onde impera a ordem e a harmonia. Na revista *ABC*, o autor de “Como nasceu o Jazz-Band” começa por aventurar a tese de que foi um português do Minho (região afastada dos centros urbanos do país) o responsável pelo nascimento do jazz, mas admite igualmente a possibilidade de a música ter tido origem em África e chegado à América do Norte com os escravos levados para as plantações da Virgínia do Sul:

Numa aldeia de pretos, com os clássicos macacos e batuques, com um trombone e algumas pistolas roubadas aos brancos, organizavam-se constantes festas. O preto-chefe esmurrava o bombo indígena, o preto guerreiro disparava as pistolas, bufavam os macacos sobre as palmeiras (...) e todos os outros pretos bailavam e cantavam demoniacamente (*ABC*, 14/10/1926, citado por Martins 2006: 56).

Já na revista *Ilustração Portuguesa*, em “A propagação do jazz-band”, Ferreira de Castro explica que o jazz transitou dos cabarets norte-americanos para a Europa no final do conflito mundial, tendo sido recebido “(...) primeiro com frieza irónica, quase depreciativa, depois com franco aplauso”, mas define-o também como “música selvagem” e primitiva, à qual falta a delicadeza da música erudita, “(...) a languidez de um minuet de antanho, a plástica rítmica duma pavana (...)”. E acrescenta, “[n]ão tem o *jazz-band* a harmonia da música civilizada: o *jazz-band* é uma gama de ruídos díspares, heterogéneos (...)”. Apesar de tudo, Castro entende o fascínio que os ritmos e a sua sonoridade

“impulsiva” e “impetuosa” provocam em quem o escuta (*Ilustração Portuguesa*, 19/1/1924).

Enquanto símbolo da vida urbana, o jazz também é colocado em oposição a um ideal de tradição e pureza, relação que é explorada num artigo do *Diário de Lisboa* sobre uma peça de teatro em estreia em Paris. A peça em questão, “A viola e o jazz-band”, de Henri Duvernois e Robert Dieudonné, usa os dois instrumentos como metáforas desses dois mundos distantes: a viola, representada pela personagem Estela, simboliza o espírito da aldeia, a constância de acções e a verdade; o *jazz-band*, encarnado pela personagem Martina, figura a metrópole, deformada, manipuladora e perversa. “A viola é o sentimento tradicional, a nota sincera, a harmonia do coração eterno, a verdade vibrante... O *jazz-band* é a moda que deslumbra e passa, do que atrai com o seu aspecto excêntrico, do que encarna a sedução artificial e louca da vida da cidade...” (DL, 9/10/1924). As peripécias de enganos entre as duas personagens femininas e uma personagem masculina poderia terminar em tragédia, mas, no final, a “viola” acaba por triunfar sobre a falsidade do “jazz-band”, desfecho natural no qual o bem é recompensado e o vício vencido. Julgo que a pertinência deste artigo sobre uma peça que não chegara aos teatros lisboetas se justifica por o texto estar relacionado com um assunto de actualidade e com implicações morais, discutido na imprensa e imaginado pela literatura e pelo cinema ao longo da década de 1920. O final da peça, que o título do artigo exalta – “a viola triunfa sobre o *jazz-band*” – está também em concordância com as aspirações de vários articulistas, que antecipam a queda do gosto pelo jazz. No artigo de opinião anteriormente mencionado, Levy aguarda que as valsas consigam recuperar espaço nos salões; A. C., nas crónicas semanais do *Jornal do Comércio e das Colónias*, declara o *charleston* uma “tolice” que indis põe quem o escuta (30/1/1927) e prevê como inevitável a morte do *jazz-band* (16/2/1927); e, já em 1934, num artigo assinado por “Mi Menor” da revista *Ritmo* afirma-se que o jazz está em “agonia” e sem capacidade de renovação (10/10/1934).

O jazz e o ambiente urbano interligam-se perfeitamente e, como os táxis que circulam por Lisboa e os gramofones que se vendem, aquela música coloca a cidade a par de outras capitais europeias (DL, 8/8/1928). Com o jazz,

as cidades tornam-se espaços de delírio. Numa reportagem sobre as noites de Madrid, Artur Portela fascina-se com o ambiente que se vive:

Dez, vinte mil pessoas que não dormem, que se agitam nos cafés, que desce às «fondas», cigarras de Agosto de infernal barulho; notas soltas de *jazz-band*, que electrizam os nervos das mulheres, em sinuosidades serpentina, como se elas participassem daquela música de loucura, e os seus passos teclassem ritmos, e os seus braços sentissem acordes de emoção, e os seus corpos, que a seda despe, tocados de harmonia, fossem a própria alma dos instrumentos, delirantes e alucinados (DL, 8/12/1923).

Numa escrita insinuante, sente-se o erotismo do movimento das multidões, do toque dos corpos, dos aromas e dos sons que se espalham no ar quente, propagados pelas guitarras, pelas vozes e pelo *jazz-band*, que inundam os sentidos e potenciam a violência.

Num outro artigo do *Diário de Lisboa* é evocado o papel do *jazz-band* na configuração da cidade moderna (13/7/1927). Félix Correia estabelece as diferenças entre os clubes de bairro e os clubes modernos da Baixa, e dessa forma desenha um perfil da sociedade lisboeta, estando novamente sugerido a oposição entre moral e imoral abordado na peça de teatro de Duvernois e Dieudonné.

O club do bairro dá o namorico – e às vezes vai até ao casamento. É discreto – nas modas, nas danças, nos penteados, na linguagem. / O club da Baixa é, quanto muito, o «flirt». Mas, as mais das vezes, é menos do que isso – em matéria de relações entre os bípedes de ambos os sexos. / O club do bairro é o divertimento pacato, familiar, o da Baixa é a esturdia, a orgia, a loucura, o *jazz-band*. Nele vive o delírio, e muitas vezes a tragédia (DL, 13/7/1927).

O clube moderno é, assim, um local de tentações, de jogo, frequentado por mulheres à procura de marido rico, de bebida e muitas ilusões, povoado de sonhos de amor e dinheiro, mas que, chegada a luz crua da manhã, se desfazem. O *jazz-band* contribui para compor o ambiente, fazendo por isso parte da trindade que, segundo Correia, melhor define estes clubes: a mulher, a dança e o champanhe.

Como mencionado no início do artigo, não foram localizados comentários a espectáculos de jazz nas rubricas de crítica de música ou de teatro do *Diário de Lisboa*. Nem mesmo a apresentação em Portugal da revista *Black Follies*, pela companhia Revue Nègre, em inícios de 1928, abriu uma excepção. No *Diário de Lisboa* encontrei apenas alguma publicidade e duas notícias breves na secção de notícias de teatro a anunciar o espectáculo. O texto, da autoria de membro da redacção do jornal ou, muito provavelmente, submetido pela empresa Loureiro-Braga, proclama o sucesso e o acontecimento único que este representa, e menciona a imprevisibilidade, a visão sarcástica, a sensação afogueante e a expressividade do espectáculo (DL, 2/1/1928 e 4/1/1928).

A permanência em Lisboa da revista *Black Follies* foi das mais longas da digressão europeia que realizou (Martins 2006: 67), num sucesso que ultrapassou o esperado, inclusivamente pela empresa Loureiro-Braga, que, lê-se numa notícia breve no *Diário de Notícias*, lamentava não poder prolongar o contrato (7/1/1928). Ao contrário do *Diário de Lisboa*, o *Diário de Notícias* mostrou mais interesse pelo espectáculo, em parte devido a António Ferro que escreve para o jornal uma longa crítica ao mesmo. Segundo ele, só se pode entender verdadeiramente o jazz, e espectáculos como este, conhecendo bem a cultura negra norte-americana, o Harlem, a escrita de Carl van Vechten ou as representações de dançarinos de jazz do pintor mexicano Corravubias (que, por sinal, ilustram o texto). Ferro apresenta-se, assim, como a pessoa mais capaz para comentar as *Black Follies* por possuir as referências que lhe permitem entender e apreciar melhor o espectáculo. Considera que os números que compõe a revista não são demasiado excêntricos para quem não está familiarizado com o género: “Em *Black Follies*, exceptuando o número das bananas, tudo se pode ver sem repugnância e sem combate.” Sobre as interpretações, aplaude o cantor do número “Ay! Ay! Ay!”⁶ e destaca a energia e a maleabilidade estonteante dos bailarinos, mencionando em particular Bobby Yons e Bobby Vincent e Louis Douglas, este imparável e quase mágico nos

⁶ A canção terá tido algum sucesso, sendo referido como um dos êxitos da cantora que actuava no clube Bal-Tabarin Montanha: “A distinta e formosa *coupletista* Amélia Vasquez tem marcado um extraordinário sucesso com as suas lindas e castiças «Jotas Aragonezas» e com os seus finíssimos couplets cheios de graça e ternura. As canções *Ay, Ay, Ay* e *Duchese* já andam correndo Lisboa, tão bem caíram no ouvido do público que as aplaude todas as noites.” (DL, 9/9/1929)

movimentos que executa. Ferro espanta-se: “Chega a parecer, às vezes, que ele vai malabarizar os seus braços, as suas pernas, a sua cabeça inverosímil. Braço para aqui, perna para ali, a cabeça para acolá. Tudo desatarraxado e tudo regressando a seu lugar, instantaneamente.” (*Diário de Notícias*, 4/1/1928)⁷

Ainda que se encontrasse ausente da crítica do *Diário de Lisboa*, o jazz era reconhecido por quem escrevia nessa secção. Na crítica à opereta *Cló-cló*, de Léhar, Artur Portela observa que a obra em cena oscilava entre temas de peças anteriores do compositor e “ritmos modernos”, descrevendo o primeiro acto como “alegre e vivo tanto na orquestra como no palco. Sem abusar de sons estralajantes de *jazz-band*.” (DL, 8/12/1925). Na crítica ao Concertino para piano e orquestra de Honneger, em primeira audição em Portugal, Francine Benoît considera-a uma obra prima pela construção harmónica e os jogos de timbres, e identifica o acorde final, súbito e estridente, no qual sobressai o trombone, como um elemento de jazz: “O papel primacial do Jazz – um trombone de varas de timbre fanhoso, todos o sabem, no final é uma nota de ironia a esconder melancolias.” (DL, 28/12/1928). Apesar de não ser comum a escrita de crítica musical a espectáculos de agrupamentos de jazz, é de Benoît a outra crítica a um concerto de jazz de que tenho conhecimento nesta década. Foi publicado em *A Informação*, jornal com o qual colaborou durante o Verão de 1926. Nesse ano, Benoît já escrevia para o *Diário de Lisboa*, mas os artigos de Agosto e Setembro foram enviados para o outro jornal (não me foi possível determinar o que a levou a trocar temporariamente o *Diário de Lisboa* por *A Informação*).

Rufo de caixa, paulitos tremelicados, sons metálicos secos e mordazes, buzina, bombo, assobio, gritos e guinchos que nem são riso, nem zanga, nem protesto, nem afirmação, eis o jazz!... alegria contemporânea (...). / Quem lhe resiste? É escuro como o breu, tem grossos lábios vermelhos salpicados de roxo, dentes de luz e olhos de lume e enverga casaca negra orlada de guizos (*A Informação*, 1/9/1926).

A crítica descreve um ambiente vivo e cheio de cor, mas que ridiculariza os intervenientes e a música. A aparência dos músicos é caricaturada, fazendo

⁷ Apesar de se encontrar esta crítica ao espectáculo no *Diário de Notícias*, não era comum a escrita de crítica a espectáculos de jazz neste periódico.

lembrar a ilustração de Emmerico para a capa da edição de 1 de Março de 1927 da revista *Ilustração*⁸, e a sonoridade da música é descrita exaltando o ruído provocado pelos instrumentos e vozes, parecendo-me que a autora não compreendeu bem a música que escutou. Não se afasta muito da descrição do já citado texto da secção de Mundanismo sobre uma festa no Grande Hotel de Itália em que são mencionados os sons estridentes e as “dissonâncias” da orquestra jazz e dos instrumentos distribuídos pelos convivas (DL, 14/11/1928).

Conclusão

As diversas referências a jazz recolhidas no *Diário de Lisboa* ao longo da década de 1920, transmitem imagens antagónicas que revelam as posições contrárias em que o jazz é discutido. A associação do jazz a um ambiente imoral, primitivo e desordenado opõe-se, naturalmente, a um ideal de moralidade, erudição e ordem, encontrados na música clássica ocidental. Mas o que esta divisão me parece propor é que a receção do jazz no *Diário de Lisboa* espelha um confronto entre modernidade e tradição, contraste que se materializa nas diferenças de conteúdo e discurso dos anúncios à actuação de agrupamentos e dos comentários e opiniões sobre o género musical em artigos. Músicos que formam *jazz-band* e empresários de restaurantes, clubes e outros espaços onde estas se apresentam publicitam em termos positivos a música, destacando a sua alegria – o objectivo é transmitir uma imagem de modernidade, diversão e liberdade e, claro, atrair público. Mas, por outro lado, escritores, cronistas e jornalistas que colaboram com o *Diário de Lisboa* (e outros periódicos também consultados) transmitem opiniões depreciativas sobre a música, o que me parece poder ser interpretado como uma reacção às mudanças de costumes e comportamentos que influenciam a sociedade lisboeta desta época, da qual o jazz – o novo género musical – é um dos símbolos.

A ausência do jazz das secções de crítica musical e de teatro pode ser percebida tendo em conta a natureza do jazz e a natureza do próprio jornal. Nesta época, o jazz é essencialmente música de dança, executada em espaços de lazer e diversão, em contextos de festa e convívio social, sendo

⁸ A revista está digitalizada pela Hemeroteca Municipal de Lisboa e pode ser consultada no site da Hemeroteca Digital.

ouvida para ser dançada. Poder-se-á considerar que é um género de música que não é ainda entendido como obra de arte, passível de ser escutado e apreciado enquanto objecto artístico sujeito a uma apreciação estética. A recepção crítica de *Black Follies* por António Ferro corresponde a esta posição, mas, note-se, tratou-se de um espectáculo consensualmente designado de revista, por uma companhia na qual avultavam nomes relevantes do meio, em digressão, e que se apresentaram num teatro, requisitos comuns ao grosso da crítica publicada na imprensa diária desta época. Por outro lado, a crítica de música era um espaço circunscrito a um circuito de teatros e salas da capital, das quais se destacavam o teatro de S. Carlos, o Coliseu, o Teatro S. Luís, o Teatro do Ginásio, o Teatro da Trindade, o salão do Conservatório, a Liga Naval, e a concertos que requeriam uma atitude de escuta concentrada na música e no palco por parte do crítico. É por isso um espaço de distinção e categorizadora de géneros musicais. A revista e a opereta, por exemplo, géneros de espectáculo músico-teatral, como a ópera, mas considerados mais populares, são excluídos da secção de música e aparecem sempre na secção de teatro, sendo, de um modo geral, comentados pelo crítico de teatro do jornal (no caso do *Diário de Lisboa*, Artur Portela). Parece-me que esta hierarquização também permite entender por que é que os espectáculos de jazz estão ausentes do *Diário de Lisboa*.

Contudo, este afastamento dos cronistas de música em relação ao jazz cria um círculo vicioso que afectou e condicionou a recepção de jazz em Portugal. Martins observa:

Enquanto que nos restantes países europeus, desde a década de 20, apareceram artigos de análise musical e sociológica sobre o fenómeno Jazz, assinados por músicos eruditos de renome internacional – o que permitiu o rápido esclarecimento do público, clarificando a posição deste em relação à própria música, favorecendo a produção e promoção de músicos intérpretes/compositores de música Jazz –, em terras lusas foram necessários 25 anos até que surgisse alguém interessado em divulgar a «verdadeira música de Jazz» (Martins 2006: 62)⁹.

⁹ Martins está a referir-se a Luiz Villas-Boas que, primeiro através de um programa sobre jazz na Emissora Nacional, em 1945, depois com a escrita de crónicas no suplemento de *Rádio Mundial*, de *O Século*, em 1946, e por fim com a fundação do Hot Club de Portugal, na mesma altura, contribuiu decisivamente para a implementação do jazz e compreensão do género em Portugal. (cf. MARTINS 2006).

Como foi sendo mencionado, o tipo de textos que surgem na imprensa periódica em Portugal ao longo da década de 1920 sobre jazz apresentam visões negativas e depreciativas sobre a música, associando-a a condutas imorais e aos malefícios da sociedade, ou descrevendo a música em tons caricaturais, exaltando o burlesco e a bizzarria, sempre em contraponto com a música erudita. Ou seja, não ajudam os leitores a compreender melhor aquela música nova. Mas também é possível que a falta de conhecimento que os músicos que formavam as *jazz-band* tinham da cultura, linguagem, técnica e espírito requeridos para tocar jazz tenha condicionado a recepção da música entre os articulistas mencionados e os críticos de música.

Com as barreiras estruturais, morais, sociais e culturais que dominavam a sociedade portuguesa dos anos 20, é compreensível que os portugueses tivessem produzido uma música inspirada no Jazz dos EUA embora não tenha passado de mera experiência que, acusando a onda «louca» americana, não conduziu ainda à verdadeira assimilação da música Jazz em Portugal (Martins 2006: 87).

Quem lhe resiste, perguntava Benoît... Provavelmente poucas pessoas lhe ficavam indiferentes e, apesar das diferenças de tratamento, torna-se evidente que o jazz marcou esta época. Repare-se, contudo, que no total das edições do *Diário de Lisboa* consultadas, o número de referências ao jazz encontradas é pequeno. Tal poderá ser mais um indicador de como o jazz foi recebido com um certo “desinteresse” e “desprezo” (Martins 2006: 63), reforçando a perspectiva de que será nas décadas seguintes que se assiste à verdadeira implementação do jazz em Portugal.

Bibliografia

Ferreira, Manuel Pedro. 2012. "Ecos do Jazz Band: Ilustrações Portuguesas (1922-1930)". En *A dança e a música nas artes plásticas do século XX*, eds. Margarida Accioli e Paulo Ferreira de Castro, 75-105. Lisboa: Colibri.

Ferro, António. 1987. *A idade do Jazz-Band. In Intervenção modernista: teoria do gosto*. Barcelos: Verbo editora. 203-224.

Martins, Hélder Redes. 2006. *Jazz em Portugal (1920-1956)*. Lisboa: Almedina.

Tengarrinha, José. 2006. *Imprensa e opinião pública em Portugal*. Coimbra: Minerva Coimbra.

Vaz, Cecília. 2008. *Clubes nocturnos modernos em Lisboa: sociabilidades, diversão e transgressão (1917-1927)*. ISCTE. <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/1265> [Consultado: 2 de Junho de 2017].

Veloso, Manuel Jorge & Carlos Mendes. 2010. "Jazz". En *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, Salwa Castelo-Branco (dir), 649-659. Lisboa: Círculo de Leitores.

Periódicos:

A. C. 30/1/1927. "Dia-a-dia – Charleston". *Jornal do Comércio e das Colónias*: 1.

_____. 16/2/1927. "Dia-a-dia – Jazz-Band". *Jornal do Comércio e das Colónias*: 1.

Benoît, Francine. 1/9/1926. "Jazz-Band". *A Informação*: 3.

Castro, Ferreira de. 19/1/1924. "A propagação do jazz-band". *Ilustração Portuguesa*: 77-78.

Diário de Lisboa – 1921-1929

Diário de Notícias – Janeiro 1928

"Mi Menor". 10/10/1924. "A agonia do jazz". *Ritmo, quinzenário de música*: sem numeração

Vedetas precisam-se: o papel da Revista Rádio e televisão na criação de novos intérpretes em portugal no início da década de 1960

JOÃO RICARDO PINTO

2017. *Cuadernos de Etnomusicología* Nº10

Palavras-chave: Imprensa escrita, concursos musicais, *Vedetas Precisam-se, Rádio e Televisão, media.*

Keywords: *Written press, musical contests, Vedetas Precisam-se, Rádio e Televisão, media.*

Cita recomendada:

Pinto, João Ricardo. 2017. “*Vedetas precisam-se: o papel da Revista Rádio e televisão na criação de novos intérpretes em portugal no início da década de 1960*”. *Cuadernos de Etnomusicología*. Nº10. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

VEDETAS PRECISAM-SE: O PAPEL DA REVISTA RÁDIO E TELEVISÃO NA CRIAÇÃO DE NOVOS INTÉRPRETES EM PORTUGAL NO INÍCIO DA DÉCADA DE 1960

João Ricardo Pinto

Resumo

Até ao início da década de 1960 a imprensa escrita, especialmente a que se dedicava de uma forma mais evidente ao mundo do espetáculo, desempenhava um importante papel na divulgação do trabalho desenvolvido por músicos, produtores musicais, editoras discográficas, entre outros. A publicação de notícias, críticas, entrevistas, ou reportagens ligadas ao campo musical, foram importantes não só por dar a conhecer a atividade em torno da música, como também por permitir o acesso a informação que não surgia noutros meios de comunicação.

Na década de 1950 a imprensa escrita ganharia maior visibilidade ao organizar concursos musicais com base em intérpretes que já tinham as suas carreiras consolidadas, como por exemplo, o concurso das Rainhas da Rádio e da Televisão por parte da revista *Flama*.

Contudo, a organização do concurso *Vedetas Precisam-se*, por parte dos responsáveis da revista *Rádio e Televisão*, que teve como principal objetivo encontrar novos intérpretes, foi um marco importante. Embora não sendo o primeiro evento competitivo organizado pela imprensa escrita, foi o primeiro em que se procurou criar novos artistas.

Deste modo, a organização do concurso *Vedetas Precisam-se* em 1961, redefine o papel da imprensa escrita no meio mediático, ao tornar-se criadora de fluxos musicais. Embora o concurso fosse apenas o primeiro passo para atingir o objetivo pretendido, pois não era possível criar vedetas sem a colaboração de outros meios de comunicação, como por exemplo a rádio, televisão ou a indústria discográfica, este foi um evento que permitiu que jovens desconhecidos do mundo artístico tivessem a oportunidade de pisar os

principais espaços de espetáculos portugueses, bem como estarem presentes nos diferentes meios de comunicação, ou seja, tornarem-se vedetas.

Palavras chave: *Imprensa escrita, concursos musicais, Vedetas Precisam-se, Rádio e Televisão, media*

Abstract

Until the beginning of the 1960s the written press, especially that dedicated to the world of the show, played an important role in the dissemination of the work developed by musicians, musical producers and record companies, among others. The publication of news, critiques, interviews, or reports related to the musical field were important not only for making known the activity around music, but also for allowing access to information that did not show up in other media.

In the 1950s the written press gained visibility by organizing musical contests, such as the competitions of the Rainhas da Rádio e da Televisão organized by *Flama magazine*, around interpreters who had consolidated careers.

However, the organization of the *Vedetas Precisam-se* contest, which aimed was to find new interpreters, by those responsible for the publication of *Rádio e Televisão* magazine, was an important moment of change. Although it was not the first competitive event organized by the written press, this was the first attempt to create new artists.

Thus, the organization of the *Vedetas Precisam-se* contest in 1961 redefines the role of written press, which becomes a creator of musical flows. Although the contest was only the first step towards achieving the desired goal, which it was not possible without the collaboration of other media, such as radio, television or the record industry, this was an event that allowed unknown youngsters to perform in the main spaces of Portuguese shows, as well as to be present in the different media; in others words, to become vedetas.

Keywords: *Written press, musical contests, Vedetas Precisam-se, Rádio e Televisão, media.*

O ambiente político em Portugal no início da década de 1960, foi em grande medida um reflexo do que foram as duas décadas anteriores, caracterizadas pela ambiguidade entre o ambiente político ditatorial vigente, fechado sobre si mesmo, e os movimentos políticos e culturais vindos do exterior.

A abertura do ponto de vista político sentida em vários países europeus com o fim das ditaduras na década de 1940, como por exemplo Itália (1943), França (1944) ou Alemanha Ocidental (1945), bem como o crescente incremento das relações entre diferentes países, desenvolveu um crescente sentimento de construção de um projeto europeu supra nacionalista (Meneses 2009: 374).

Em sentido contrário, Portugal continuava sob um regime político que procurou fechar-se ainda mais, sem, contudo, ignorar o novo contexto europeu, como evidencia o facto de em 1948 ter sido membro fundador da *Organização Europeia de Cooperação Económica* (OECE). Esta opção política revela que se desejava um Portugal enquadrado no novo contexto europeu, mas não permitindo que a democratização sentida em grande parte da Europa Ocidental se tornasse numa realidade em Portugal, atitude que Filipe Meneses refere como uma “evolução gradual de uma aceitação de parceria com o resto da Europa” (*ibid.*).

Embora fosse uma tarefa complexa pela sua ambiguidade, operacionalizada através da proibição e do medo de represálias por parte da *Polícia Internacional e de Defesa do Estado* (PIDE), tinha, contudo, a seu favor o facto de no único país com quem fazia fronteira, Espanha, também vigorar um regime político ditatorial.

Embora o sistema político procurasse mostrar uma grande solidez através da propaganda política, os sinais de rutura começaram a tornar-se mais evidentes no final da década de 1950. A popularidade de Humberto Delgado como candidato à presidência da república, e a carta do Bispo do Porto, dois incidentes verificados em 1958, são demonstrativos do desejo de mudança política em Portugal no final da década de 1950; uma democratização

que só se viria a verificar a 25 de abril de 1974 com o fim do Estado Novo¹.

Ao contrário do que se verificava com o movimento de autonomização das ex-colónias iniciado ainda antes da IIª Guerra Mundial, formalizado com a *Declaração sobre a Concessão de Independência aos Países e Povos Coloniais da Organização das Nações Unidas* (ONU) assinada a 15 de dezembro de 1960, Portugal envolve-se numa guerra colonial, o que revela o seu isolamento relativamente aos restantes países europeus não só relativamente ao processo de descolonização, como de democratização.

No que diz respeito à atividade musical António Ferro², uma figura central na definição do que foi a política cultural nas duas primeiras décadas do *Estado Novo* (Raimundo 2015), aplica à música a sua “política do espírito” que se apoiada em três pilares: o uso da cultura como meio de propaganda; a conciliação das velhas tradições com a modernidade; e o estabelecimento de uma cultura popular nacional.

Esta foi a sua base ideológica enquanto diretor do *Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo* (SNI)³, entre 1933 e 1949, e viria a ser a base da sua atuação enquanto diretor da *Emissora Nacional de Radiodifusão*⁴ (ENR), entre 1941 e 1949, no que à música diz respeito.

Neste sentido procurou

imprimir um novo dinamismo às emissões, afirmando que o <<dogma da boa radiodifusão>> deveria ser <<não aborrecer, nunca aborrecer>> [mas fomentar] o aparecimento de <<vedetas da rádio, servidas por boas orquestras de variedades, que sejam companheiras prediletas dos radiouvintes>> (Silva 2010: 1084).

Este desejo, que partia da vontade de criar música feita em Portugal com base nos modelos internacionais, teve como respostas a criação do *Gabinete de Estudos Musicais* (GEM) em 1942, da *Orquestra Típica Portuguesa* (OTP) no ano seguinte, e do *Centro de Preparação de Artistas da*

¹ Nome dado ao regime político ditatorial que vigorou em Portugal entre 1933 e 1974.

² Responsável pelo aparelho de propaganda nas primeiras décadas do Estado Novo.

³ O *Secretariado da Propaganda Nacional* (SPN), criado em 1933, passa a designar-se *Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo* (SNI) em 1944.

⁴ Criada em 1935 como um serviço público, conhecida por Emissora Nacional (EN), foi a estação de rádio estatal ao longo de todo o Estado Novo.

*Rádio*⁵ (CPAR) em 1949 que, dirigido por Mário Mota Pereira⁶, foi responsável pelas vozes que viriam a ter grande notoriedade na década de 1950 e 1960, no âmbito da música ligeira (Moreira 2010) ou nacional-cançonetismo (César 2010).

O CPAR organiza em 1958 o *I Festival da Canção Portuguesa*, que teve lugar no *Cinema Império* (Lisboa), na noite de 21 de janeiro. Cerca de dois anos e meio mais tarde, a 1 de junho de 1960, a ENR e o SNI organizaram o *II Festival da Canção Portuguesa* (RTV, 11 de junho de 1960), que se realizou no *Coliseu do Porto*, tendo a terceira edição lugar no *Casino Peninsular da Figueira da Foz* nos dias 20 e 21 de agosto de 1961. Esta última foi o início de um intercâmbio entre o *Festival da Canção Portuguesa* e o *Festival da Canção Espanhola*.

No ano em a ENR, realiza *III Festival da Canção Portuguesa*, a televisão inicia-se na organização pela primeira vez de um concurso em torno da música, o *Iº Concurso de Canções Ligeiras*, que refere no regulamento o facto de um dos prémios a ser atribuído ser “a apresentação pela RTP no Concurso Internacional da Canção Ligeira da Eurovisão em 1961”. Porém, tal não se verificou. Entre outras razões terá estado o facto de a Radiotelevisão Portuguesa (RTP) ainda não dispor do *videotape*⁷, formato no qual as participações deveriam ser enviadas para o certame internacional.

No que à organização de concursos em torno da música diz respeito, a imprensa escrita, especificamente a revista *Flama*, organizou o concurso *Rainha da Rádio* em 1950 e 1955, ao qual se veio a juntar a *Rainha da Televisão* em 1960 e 1964.

Todos os concursos referidos, fossem centrados na criação ou na performance musical, tiveram como intérpretes vedetas já consagradas.

⁵ Em diferentes trabalhos este é designado por *Centro de Preparação de Artistas*, ou ainda como *Centro de Preparação de Artistas da Emissora Nacional*, como referência à rádio no qual estava integrado. “Surgido em 1947 e reativado em 1954, o centro foi dirigido sucessivamente pelo professor Mário Mota Pereira, pelo maestro Belo Marques e pelo maestro e compositor Joaquim Luís Gomes” (Santos 2014: 254).

⁶ Mário Mota Pereira (1909-1969) chefiou a *Secção de Música Viva* da ENR nos anos 30, tendo sido diretor CPAR aquando da sua criação em 1947.

⁷ Aparelho que permitiu gravar som e imagem numa fita de *Mylar* coberta, de um modo uniforme, por material magnetizável, normalmente óxido de ferro, cuja retenção deverá ser por um período o mais dilatado possível, teoricamente infinito, na qual se faz o registo das múltiplas pistas de sinal de vídeo, assim como de áudio, pista auxiliar, pista de comando e pista de *timecode*. (Henriques 1993: 137). O primeiro videotape lançado comercialmente foi o VR-1000 pela firma *Ampex Corporation*, em 1956.

Contudo, no início da década de 1960, mais precisamente em 1961, surge a organização de um concurso, *Vedetas Precisam-se*, por parte da revista *Rádio e Televisão* (RTV) que, segundo os organizadores, tinha como objetivos encontrar “novos nomes, novas vozes e novos rostos que trouxessem para a música portuguesa novos êxitos com um interesse renascido entre espectadores e ouvintes”, (RTV, 3 junho de 1961).

Estes objetivos parecem ter sido o mote para que a RTV organizasse um concurso de âmbito nacional dividido em duas eliminatórias e uma final, momentos em que os concorrentes se apresentaram perante um júri que avaliou as interpretações de sucessos musicais já sobejamente conhecidos, em importantes espaços públicos de espetáculos, como veremos mais à frente.

Embora o concurso *Vedetas Precisam-se* não tivesse tido a participação direta da rádio ou da televisão na sua organização, a final foi emitida simultaneamente por ambos os meios de comunicação em direto. Para além da importância deste momento, os *media* referidos parecem ter tido um importante papel para que o concurso atingisse um dos seus objetivos, ou seja, transformar os vencedores do concurso em vedetas.

A organização de um concurso com os objetivos referidos parece apoiar-se na vontade de alterar o panorama musical no que aos intérpretes diz respeito. Deste modo, importa conhecer quais as motivações que levaram à sua organização; o porquê de ter sido a imprensa escrita a ter essa iniciativa; qual o papel da rádio, da televisão e da indústria discográfica na criação de vedetas; e quais os resultados da sua realização.

Estudar um acontecimento que procurava intervir num campo cultural mais alargado, ao pretender criar “novas vozes”, remete-nos para importância da partilha de elementos na indústria do entretenimento como a tendência para a concentração da ocupação, a convergência industrial e a sinergia cooperativa (Deaville 2011). Assim, para estudar o concurso *Vedetas Precisam-se* será impreterível assumir a partilha de elementos na indústria cultural associada à música, que se desenvolve num ecossistema mediático definido pelas relações entre os diferentes meios de comunicação: cinema, rádio, televisão e imprensa escrita.

Centrado a análise na imprensa escrita importa não só referir o seu papel como divulgadora, seja através da publicação de eventos, seja pela

publicação de notícias e entrevistas em torno de temáticas associadas ao mundo do espetáculo, bem como o seu papel analítico através da publicação da crítica em torno da música.

Neste sentido, para além do enquadramento político, importa compreender a relação entre a imprensa escrita e os restantes meios de comunicação no que à música diz respeito. Analisar as suas dinâmicas e interações como um processo que inclui práticas de experimentação, o aperfeiçoamento contínuo das estratégias estéticas ou de programação, bem como outros fatores culturais mais abrangentes (Forman 2012:7).

A revista organizadora deste concurso, a RTV, tem início no dia 8 de setembro de 1956, quatro dias após o início das emissões experimentais de televisão em Portugal. Publicada semanalmente, esta é uma continuação da revista *Rádio Nacional*, que iniciou a sua publicação a 1 de agosto de 1937⁸ e, tal como a sua antecessora, era propriedade da *Empresa do Jornal de Comércio e das Colónias*. A sua antiga designação, *Rádio Nacional*, passa a ser usada para um suplemento inteiramente dedicado à programação televisiva e radiofónica.

A mudança de nome não se tratou de uma coincidência. Para além dos já regulares artigos de opinião, notícias, ou outros formatos jornalísticos dedicados principalmente ao campo radiofónico ou às programações dos diferentes espaços de espetáculos públicos, passa a incluir no seu editorial temáticas associadas ao campo televisivo, seja do que acontecia em Portugal seja relativamente a estações de televisão congéneres estrangeiras. Tal facto é revelador da importância do advento da televisão nas mudanças verificadas ao nível da imprensa escrita, o que se expõe nas relações de dependência editorial.

Entre 1956 e 1964 a publicação da revista RTV pode ser dividida em quatro fases:

- 1ª fase - de setembro de 1956 a 13 de abril de 1957 – fase em que a revista é dirigida por Diniz Bordallo Pinheiro, e que corresponde à fase das emissões experimentais de televisão em Portugal.

⁸ Substituindo o então Boletim Mensal da ENR.

- 2ª fase - de 13 de abril de 1957 a 28 de fevereiro de 1959 – fase a que corresponde o início das emissões regulares de televisão em Portugal (7 março de 1957) e ao início de funções de Fausto Lopo de Carvalho como diretor da revista (13 de abril de 1957). A 27 de dezembro do ano seguinte esta função é assumida por Domingos Mascarenhas. Este período é caracterizado pela existência de uma rubrica radiofónica designada como “suplemento falado”, iniciativa da RTV, emitido semanalmente na *Rádio Renascença*, e mais tarde também na *Voz de Lisboa*.
- 3ª fase – 28 de fevereiro de 1959 a 1 de dezembro de 1962 – período que se caracteriza pela alteração da imagem da publicação, que acontece três vezes (28 de fevereiro de 1959, 3 de setembro de 1960 e, 11 de março de 1961), pela ocupação das capas com imagens das principais vedetas associadas à música, à rádio, à televisão e ao cinema, bem como pelo aumento do número de páginas. Domingos de Mascarenhas deixa a direção da revista a 30 de maio de 1959, e Caetano de Carvalho assume essa responsabilidade na edição seguinte 6 de junho. Esta fase caracteriza-se também por uma maior organização da revista, que passa a editar rubricas fixas como por exemplo: *Discos* (mais tarde intitulada *Discos Novos*), *Vamos ao Cinema*, *Actualidades TV*, *Melodias de Sempre* (mais tarde *Êxitos da Canção*), *Música e Bailado*, *Panorama Literário*, *Tenha Opinião – Seja um Crítico*, *Bastidores*, *Comentários TV*, *Espectáculos do Mundo*, entre outras.
- 4ª fase – a partir de 1 de dezembro de 1962 –Caetano de Carvalho mantém-se como diretor até 9 de fevereiro de 1963, data em que Fausto Lopo de Carvalho volta de novo a assumir a direção da revista. Assume uma nova imagem e surgem duas rubricas de opinião: *Música* da responsabilidade de Joly Braga Santos, e *Câmara 3* assinada por Mário Alves, críticos de música e de televisão, respetivamente. Mantêm-se as rubricas *Êxitos da Canção*, *Espectáculos do Mundo*, *Discos Novidades* (antiga rubrica *Discos Novos*), *Tenha Opinião*, entre outras e surgem como novidades *Ondas*, *Quadrante*, *Televisão* (de Viriato Pimentel que mais tarde assume a redação da rubrica *Diário*, passando esta a ser

escrita por Miguel Serrano e posteriormente por Artur Portela Filho), *Lumiar e Cª* (de Rolo Duarte), *Antena da Europa*, *Parque Mayer* (de Francisco Nicholson), *TV dia-a-dia*, *Aniversários das Vedetas*, etc.

Deste modo podemos afirmar que a organização do concurso *Vedetas Precisam-se* aconteceu na terceira fase da revista RTV, a qual é caracterizada pela aposta bastante evidente nas vedetas da época.

Este facto é muito evidente nas capas da revista, pois desde a primeira capa totalmente ocupada com uma vedeta associada à música, Madalena Iglésias a 19 de fevereiro de 1959, muitas outras se seguiram, como por exemplo:

1959	Simone de Oliveira	28 de fevereiro de 1959
	Maria José Valério	21 de março de 1959
	Deolinda Rodrigues	11 de abril de 1959
	Saudade dos Santos	6 de junho de 1959
	Susana Prado	13 de junho de 1959
	Guilherme Kjölner	20 de junho de 1959
1960	João Maria Tudela	6 de agosto de 1960
	Shegundo Galarza	20 de agosto de 1960
	Trio Odemira	1 de outubro de 1960
	Maria de Lurdes Resende	26 de novembro de 1960
	Maria de Fátima Bravo	10 de dezembro de 1960
1961	Paula Ribas	11 de fevereiro de 1961
	Gina Maria	8 de julho de 1961
	Rui de Mascarenhas	5 de agosto de 1961
	Maria de Fátima Bravo	9 de dezembro de 1961
1962	Filipe de Brito	20 de janeiro de 1962
	Eugénia Lima	21 de abril de 1962
	Manuel Fernandes	28 de abril de 1962
	Márcia Condessa	26 de maio de 1962
	Amália Rodrigues	21 de julho de 1962
	Francisco José	4 de agosto de 1962
	Fernanda Maria	29 de setembro de 1962

Se no que diz respeito às capas da revista RTV existiu uma evidente aposta na imagem das vedetas com carreiras já consagradas, o concurso *Vedetas Precisam-se* vai em sentido contrário, como referi, procurando “descobrir novas vocações entre os nossos jovens que queiram vencer” (RTV, 9 de dezembro de 1961).

Esta alteração que se traduziu na organização de um concurso centrado de novos intérpretes musicais parece ter-se verificado pela ausência de uma estrutura que tivesse como objetivo a renovação do panorama musical associado à música ligeira. Desde o final da década de 1940 que este papel era assumido pelo CPAR. Contudo, a ida do seu responsável, Mota Pereira, para o Brasil fez com que perdesse a centralidade que teve aquando da sua origem, o que permitiu à imprensa escrita ocupar esse espaço no início da década de 1960. Tal facto redefiniu a organização das relações entre os diferentes campos associados à indústria musical. A rádio parece entrar num processo decrescente relativamente à sua posição, não só pela iniciativa *Vedetas Precisam-se* por parte da RTV, como pelo aparecimento da televisão que foi gradualmente fortalecido a sua posição, tanto ao nível da disseminação musical como na origem de novas categorias musicais a partir de meados da década de 1960. Uma redefinição dos papéis na indústria musical.

A primeira menção ao concurso *Vedetas Precisam-se*, que se pretendia de âmbito nacional, é feita na capa revista organizadora do concurso a 3 de junho de 1961, onde se lê: “Vedetas Precisam-se (Uma oportunidade só para novos que queiram vencer)”.

Na notícia intitulada *Chamada Geral*, publicada na mesma edição da revista, é referido que “a Televisão, a Rádio, os palcos são sorvedoiro contínuo de talentos que um dia surgem do nada, se materializam e conquistam as simpatias do grande público e os seus melhores aplausos”. Se por um lado esta afirmação mostra o desejo de criar vedetas “que surgem do nada”, por outro lado revela que esta iniciativa procurava contar com a colaboração de outros meios de comunicação, bem como com a contribuição de outros espaços de espetáculo fora do campo dos *media*, como veremos mais adiante.

Na edição seguinte, a 10 de junho, que refere o grande interesse que o anúncio do concurso suscitou, é noticiado que o primeiro prémio será um

contrato com uma das *boîtes*⁹ da capital. Também procura motivar os mais jovens a inscreverem-se no concurso: “Se julga ter vocação para cançonetista, cantor ou cantora, e se quiser tentar a sorte, basta ser jovem e querer vencer”.

A 17 de junho, volta o tema do concurso *Vedetas Precisam-se* com a indicação de que a meia-final do Norte será realizada no *Casino de Espinho*, a do Sul no *Restaurante Concha* (Praia das Maçãs), e a final na “mais elegante boíte de Lisboa”, sem mencionar qual. Na semana seguinte, são apresentados os objetivos do concurso:

apresentar alguns nomes com reconhecido valor para o <<music-hall>> português; contribuir para a valorização do nosso mundo artístico, dando oportunidade a vários jovens artistas de se aperfeiçoarem atuando, lado a lado, com os bons artistas que, incontestavelmente a televisão e a rádio nacionais possuem nos seus elencos habituais (RTV, 24 de junho de 1961).

A data de publicação das bases¹⁰ do concurso e dos boletins de candidatura é anunciada a 22 de julho de 1961, para a semana seguinte, e fica a saber-se que o programa passou a contar com a colaboração do popular programa de Armando Marques Ferreira e António Miguel, *Meia-Noite*¹¹ do *Rádio Clube Português* (RCP), que viria a ter um importante papel na sua divulgação, como refiro mais à frente.

No dia em que são publicadas as bases do concurso e os boletins de candidatura, a 29 de julho de 1961, ficamos também a saber que a *Tágide*¹² receberá a meia-final do Sul do país (anteriormente tinha sido anunciada a sua realização no *Restaurante Concha*), bem como a final. São ainda prometidos aos concorrentes melhores classificados os seus primeiros contratos no mesmo espaço público de espetáculo. É ainda feita uma referência ao facto da editora discográfica *Alvorada* também querer patrocinar o concurso,

⁹ Nome dado aos estabelecimentos comerciais noturnos, predominantemente com música ao vivo, onde se ia para ouvir música e dançar.

¹⁰ Termo usado na época para regulamento.

¹¹ Programa do *Rádio Clube Português*, iniciado em outubro de 1959, com produção de Armando Marques Ferreira e António Miguel (*Flama*, 13-10-1961).

¹² Situada no Largo da Academia Nacional das Belas Artes (Lisboa) foi, durante algumas décadas do século XX, uma reputada discoteca e em simultâneo um prestigiado restaurante. Neste passaram artistas de renome internacional, tais como Mireille Robert e Charles Aznavour.

possibilitando aos quatro primeiros classificados a gravação em disco das canções que fossem um êxito.

A lista de concorrentes vai sendo publicada ao longo de várias edições da revista. A partir destas podemos concluir que a 12 de agosto eram 75, na semana seguinte 135, a 26 de agosto eram já 189, a 2 de setembro 265, e a 9 do mesmo mês 385. Na última lista publicada, a 16 de setembro, eram 468 os aspirantes a vedeta.

A 12 de agosto, é noticiado o desejo de colaboração do letrista Artur Machado, que propôs oferecer letras para fados ou canções para os quatro primeiros classificados. No dia 26 do mesmo mês é anunciado de que Márcia Condessa oferece contratos profissionais aos dois melhores fadistas (homem e mulher) para atuarem na sua casa típica, que tinha o seu nome.

Segundo noticiado a 9 de setembro de 1961, o semanário *Ondas*, de Barcelona, refere este concurso como sendo um bom exemplo pelo tipo de prémios que proporciona aos vencedores, por não atribuir prémios monetários. Como descrito no regulamento os prémios eram a possibilidade de terem contratos firmados pela gerência da *Tágide* (7º ponto), e a possibilidade de gravar para a etiqueta *Alvorada* (8º ponto).

A 23 de setembro é feita uma grande reportagem sobre as eliminatórias já realizadas, e uma semana depois, a 30 de setembro, a capa da revista é totalmente dedicada a Alfredu de Viana, um dos concorrentes apurados no *Casino de Espinho*. O júri da eliminatória do Norte foi formado por Manuel Rodrigues (presidente da direção da *Casa da Imprensa*), Elisa de Carvalho (diretora do *Jornal Feminino*), Fialho de Oliveira (em representação do diretor da revista RTV, Caetano Carvalho, ausente devido a doença), Paula Ribas (cançonetista) e Nóbrega e Sousa (compositor) (RTV, 30 de setembro de 1961).

É ainda na edição de 30 de setembro que são apresentadas as eliminatórias do Sul, que se iriam iniciar passadas duas semanas. A 14 de outubro são anunciadas as datas das eliminatórias referidas, entre os dias 27 e 30 de outubro, não na *Tágide* como tinha sido noticiado, mas na *Casa da Imprensa* em Lisboa. Esta eliminatória teve a inscrição de 456 concorrentes.

Na capa da edição de 18 de novembro de 1961, é anunciado o *Pavilhão dos Desportos* como local para a final, e numa notícia, no interior da mesma

edição, é anunciada a data de 9 de dezembro para a sua realização. No dia 25 do mesmo mês encontramos os nomes dos concorrentes selecionados para a final, divididos pelas seguintes categorias de “atividades artísticas”:

Cançonetistas:

- *Noite de Luar* - por Mário Tavares¹³
- *Beija-me Muito* – Rui Inglês
- *You'll Never Know* - por Mário Ochoa
- *Tudo ou Nada* – por Eduardo Manuel
- *Around the World* - por Alberto Fortes
- *Mamã* – Tony Navarro
- *Adios España* – por Nuno da Câmara
- *Siboney* – por Maria Antunes Fiúza
- *Ontem e Hoje* – por Maria Odette
- *La Compañera* – por Alfredito de Viana
- *La Novia* – por João Calheiros
- *Sanza Nisciuno* - por José Paulo
- *Saudade de Amor* – Lia de Frias
- *Balada Triste* – Pedro Macedo
- *La Pachanga* - por Maria Morena
- *Te Diró* - por Victor Silva

Fadistas

- *Belos Tempos* – Manuel Rodrigues
- *Foi Deus* – Arminda Mendes
- *Saudade, vai-te embora* – por Natalina José
- *Fado da Mouraria* – por Armando de Andrade

Conjuntos

- *Nunca Mais* - pelo conjunto Os Três Menos Um
- *As Czardas* - pelo Trio Harmonia

¹³ Embora seja apresentado como cançonetista antes da final, na edição de 16 de dezembro, após a final do concurso surge enquadrado no grupo de concorrentes na categoria de fado.

Acordeonistas

- Albino Ramos Faísca

Para além das categorias dos prémios previstos às quais me dedico mais à frente, importa salientar não só o facto de os cançonetistas serem separados dos fadistas, como os primeiros serem em número muito superior quando comparados com os primeiros.

As constantes referências ao concurso *Vedetas Precisam-se* evidenciam a importância dada ao evento pela revista organizadora ao fazer deste um assunto quase constante, não só ao longo do período de divulgação e inscrição dos concorrentes, bem como durante a realização das duas eliminatórias.

Conforme referi anteriormente, várias referências ao concurso fazem subentender que existia por parte dos responsáveis da RTV o desejo de colaboração de outros meios de comunicação, assim como de vários espaços públicos. Caso houvesse alguma dúvida a este respeito, na legenda da capa da RTV de 16 de dezembro de 1961 (figura 1) podemos ler:

Os vencedores do concurso VEDETAS PRECISAM-SE-1961, com Maria de Lurdes Resende, madrinha dos novos artistas. Um Êxito que não pertence, apenas, à RÁDIO E TELEVISÃO, mas ao programa MEIA-NOITE, de António Miguel e Armando Marques Ferreira, aos discos ALVORADA¹⁴, ao Restaurante Típico de MÁRCIA CONDESSA¹⁵ e ao dinâmico empresário da TÁGIDE, Campos Ferreira (RTV, 16 de dezembro de 1961).

Estas palavras demonstram a relevância das relações entre as várias entidades envolvidas para o sucesso do concurso, como a imprensa escrita, a rádio, a indústria discográfica (edição e distribuição) e os espaços públicos de espetáculos. Embora a televisão não tenha sido referida neste agradecimento,

¹⁴ A etiqueta *Alvorada*, inicialmente conhecida por *Melodia*, era uma empresa da propriedade da empresa portuense *Rádio Triunfo, Lda.*, que já existia na primeira metade do Séc. XX. Contudo, foi em 1957 que publicou o seu primeiro disco de 45 rotações.

(<http://www.museudofado.pt/noticias/detalhes.php?id=119>) (Consultado a 5 junho de 2017)

¹⁵ Casa comercial situada na Praça da Alegria (Lisboa) propriedade da fadista Márcia Condessa, que se tornou num ponto de referência nos circuitos de exibição de fadistas. Para além das atuações da proprietária, passaram por este espaço artistas como Celeste Rodrigues, Alcindo Carvalho, Teresa Nunes, Alfredo Marceneiro, Fernando Farinha ou Beatriz da Conceição. (<http://www.museudofado.pt/personalidades/detalhes.php?id=250>) (Consultado a 5 junho de 2017)

esta também é reconhecida pelos organizadores como tendo tido um papel importante para que os objetivos do concurso fossem atingidos, como é afirmado na notícia “Seis Jovens foram os vencedores do Concurso Vedetas Precisam-se – 1961”, da mesma edição da revista:

Aproveitamos esta oportunidade para agradecer e saudar quantos trabalham no telejornal. Dois nomes queremos destacar: Manuel Figueira, chefe da Divisão de Noticiários e Desportos, e Vasco Hogan Teves, chefe de redação. Para Melo Pereira (que não é do Telejornal) uma palavra: os concorrentes depois de cumpridos os seus primeiros contractos estão à sua disposição. E eles – e nós – contam consigo e com o patrocínio da Radiotelevisão Portuguesa (RTV, 16 de dezembro de 1961).

Embora não seja afirmado de uma forma direta os vencedores do concurso foram entrevistados naquele que era o mais importante noticiário da RTP, o Telejornal, conforme faço referência mais à frente. Pelas palavras transcritas também podemos concluir que havia o desejo de possibilitar aos intérpretes atingir o estatuto de vedeta. Depois de cumprido o papel por parte da imprensa escrita era agora a vez da televisão dar a conhecer os novos intérpretes, ou se quisermos, de os dar a conhecer ao grande auditório televisivo. É neste contexto que Melo Pereira, assistente de produção de programas de variedades e fados e posteriormente Chefe da Secção de Programas Musicais e Ligeiros da RTP, é referido.

Este facto é revelador das sinergias que existiam entre a imprensa escrita e a televisão, mas não só. A rádio, a indústria discográfica e os espaços públicos de espetáculos também tiveram o seu papel no apoio dado ao concurso, conforme referi. O que expõe um ecossistema mediático no qual circulavam produtos culturais em que cada um tinha um papel definido, e no qual quando algum dos seus elementos falhava era substituído por outro, como se terá verificado na procura de novos intérpretes até então realizada no âmbito radiofónico.

Não tendo a RTP por vocação a procura de novos intérpretes nem novo reportório musical, o que só se veio a alterar a partir de 1964 com a organização do Festival da Canção Portuguesa, de todos os elementos que faziam parte do campo mediático para além da rádio, a imprensa escrita parece ser aquela que estava em melhores condições de preencher esse espaço.

A indústria discográfica ainda num sistema muito incipiente e dependente das editoras estrangeiras alimentava-se essencialmente da atividade musical da rádio (Losa 2009:113) e de alguns concursos em torno da música como viria a acontecer com o concurso em análise.

O cinema vivia um período de crise no que diz respeito à produção de cinema. Mesmo já tendo sido posto em causa (Cunha 2016) o ano de 1955 ficou conhecido como o “ano zero” por não ter sido realizada qualquer longa-metragem.

Para além dos fatores já referidos relativamente a outros meios de comunicação, já existia uma proximidade entre a imprensa escrita e a televisão, não só pela publicação da programação ou dos cupões para participação em concursos televisivos, como pela constante publicação de notícias e reportagens em torno dos programas e das vedetas, sejam nacionais ou internacionais, que marcaram presença nos ecrãs de televisão.

Esta proximidade foi importante pois os responsáveis da revista RTV sabiam antemão que podiam contar com o apoio da televisão. O facto de a RTP ainda se encontrar numa fase expansionista, procurando fazer chegar o sinal de televisão a todo o território nacional, encaixa de uma forma bastante evidente com o desejo de atribuir ao concurso *Vedetas Precisam-se* uma projeção nacional. Este facto evidencia a importância da transmissão simultânea da final pela rádio que permitiu que o som do espetáculo chegasse a zonas do país onde o sinal de televisão ainda não era uma realidade.

Mais do que razões políticas, a organização do concurso *Vedetas Precisam-se*, terá sido importante para a imprensa escrita em geral, mas em particular para a revista RTV, um momento de afirmação no campo mediático.



Figura 1: Capa da revista RTV, 16 de dezembro de 1961.
(imagem cedida pelo Núcleo Museológico e Apoio ao Serviço Público da RTP)

A imagem anterior mostra-nos a capa da primeira edição da RTV publicada após a realização da final, publicada a 16 de dezembro de 1961. Esta totalmente dedicada ao concurso *Vedetas Precisam-se* mostra uma fotografia dos vencedores ao lado da madrinha da iniciativa, Maria de Lurdes Resende, e dá a conhecer a avaliação da realização do concurso por parte dos organizadores ao afirmar que será “um êxito muito difícil de esquecer”.

Para além do relevo dado pela capa, a existência de três notícias sobre o mesmo reforça a relevância deste evento para a revista organizadora: “Na Hora da Final de uma Grande Iniciativa”, “Esperança & Nervos” e “Seis Jovens foram os vencedores do Concurso Vedetas Precisam-se – 1961”.

Relativamente à primeira notícia citada esta relata a presença de “artistas consagrados lado a lado com novos artistas e com muitos outros jovens com vocação e com vontade de vencer”. Como artistas consagrados estiveram presentes na final Maria de Lourdes Resende, Simone de Oliveira, Mara Abrantes, Fernanda Peres, Marinela (rainha da Rádio de Moçambique), António Calvário¹⁶, Artur Ribeiro, Fernando Manuel¹⁷ (fadista), Filipe de Brito, trio Os Celtas, Carmen de Juan (bailarina), José Merino, Roger Normand

¹⁶ Referido como Rei da Rádio da Metrópole.

¹⁷ Apresentado como fazendo parte do elenco da *Casa Típica de Márcia Condessa*.

(cantor, compositor e ator de cinema francês) e Nadia Gamal (bailarina e vedeta do cinema egípcio).

A segunda notícia mencionada “Esperança & Nervos” é consagrada a alguns pormenores dos bastidores ao longo das horas que antecederam a final, e as páginas centrais são preenchidas com a última notícia referida “Seis Jovens foram os vencedores do Concurso Vedetas Precisam-se – 1961”, na qual são anunciados os vencedores de uma final que durou cinco horas, e que foi acompanhada por uma orquestra formada por músicos da *Orquestra Ligeira de EN*, que foi dirigida pelo maestro António Melo. Também informa que o júri da final foi formado por Elisa de Carvalho (diretora do *Jornal Feminino*), Manuel Paião¹⁸ (compositor), Nóbrega e Sousa (compositor), Manuel Rodrigues (presidente da direção da *Casa da Imprensa*); e Fialho de Oliveira (em representação do diretor da revista RTV, Caetano Carvalho¹⁹), conforme é noticiado na legenda de uma fotografia do júri publicada a 16 de dezembro²⁰.

Numa descrição do que foi a final do concurso, a mesma notícia informa o reportório interpretado, bem como os finalistas, que não coincidem na totalidade com os nomes anunciados no dia 25 do mês anterior. Sem que seja dada qualquer explicação não surge o nome do nome do acordeonista Albino Ramos Faísca, e é acrescida uma referência à interpretação de *Avoglio Bbene* pelo cançonetista Sérgio Mendes.

Embora tenham sido anunciados prémios em diferentes “atividades artísticas”, como apresento na lista dos finalistas anunciados, na verdade foram atribuídos os seguintes prémios:

- Prémio do Disco: Maria Antunes Fiúza
- Prémio do Music-Hall: Maria Morena e Victor Silva
- Prémio do Fado: Natalina José e Armando de Andrade
- Grande Prémio de Popularidade: Alfredito de Viana

¹⁸ Substituiu a cançonetista Paula Ribas ausente por ter um contrato inadiável nos estúdios do Porto da RTP.

¹⁹ Ausente devido a doença.

²⁰ No dia 9 de dezembro é referido que o júri seria formado por Caetano Carvalho (diretor da revista RTV), Manuel Rodrigues (presidente da direção da *Casa da Imprensa*), Elisa de Carvalho (diretora do *Jornal Feminino*), Paula Ribas (cançonetista) e Nóbrega e Sousa (compositor).

O facto de no regulamento não existir qualquer referência à atribuição de prémios específicos, embora nos *Boletins de Candidatura* ser pedido que os concorrentes coloquem o “Género Artístico” revela alguma indefinição quanto à forma de atribuir a vitória no concurso. Esta ambiguidade é reforçada pelo facto de em novembro terem sido anunciados prémios diferentes daqueles que viram a ser atribuídos menos de um mês depois.

Outro aspeto importante é a ausência de qualquer esclarecimento relativamente aos prémios e como estes foram atribuídos. Não existe nenhum esclarecimento quanto aos critérios de avaliação, nem quanto à diferença entre o *Prémio do Disco* e o *Prémio do Music-Hall*, embora saibamos que este termo de origem britânica, em Portugal parece ter sido usado para definir espetáculos de variedades.

Relativamente às canções interpretadas por parte dos vencedores na final, não existem qualquer outra referência, para além dos títulos²¹. Também não é dada qualquer informação relativamente ao reportório nas eliminatórias, pelo que, não é possível concluir se na final foram interpretadas as mesmas composições que na fase anterior. Contudo, é curioso a referência que existe na notícia “A Grande Final”, em que é pedido que

para além do número que apresentarão oficialmente na final, os concorrentes [deverão] fazer-se acompanhar de outros números (música para piano) na hipótese do júri achar conveniente ouvir o candidato noutras interpretação (RTV, 18 de novembro de 1961).

Esta citação leva-nos a acreditar que o reportório interpretado pelos concorrentes, nas diferentes fases do concurso, foi da sua inteira responsabilidade. Este facto associado à omissão de qualquer referência ao reportório no regulamento, reforça a ideia de que o concurso se centrou apenas nos intérpretes. Esta poderá ser uma justificação para a ausência de qualquer preocupação editorial, por parte dos responsáveis da revista, em informar o nome dos autores dos “números” presentes, tanto na final como nas eliminatórias.

²¹ Para que não houvesse repetição da informação coloquei os títulos na lista dos finalistas anunciados a 25 de novembro, embora como referi, estes só tenham sido dados a conhecer a 16 de dezembro.

Este aspeto dota o reportório apresentado de um interesse acrescido, pois ao ser escolhido pelos concorrentes, mesmo que tenha passado pela avaliação por parte da censura, o que é provável que se tenha verificado, mostra o conhecimento que existia da música na época.

Deste modo o facto de grande parte do reportório apresentado na final ter sido música vinda do exterior, ou seja, tratar-se de sucessos internacionais, com exceção dos fados, evidencia a influência da música estrangeira junto dos jovens portugueses no início da década de 1960. Para além disso revela não ter existido qualquer preocupação por parte dos responsáveis da organização do concurso relativamente a uma questão que preocupava o poder político, os movimentos culturais vindos do exterior, que, como vimos, procuravam ser travados pela aposta na criação musical com base em música de cariz rural e tradicional portuguesa (Moreira 2012; Silva 2010; Vieira 2010; Abreu 2010).

No dia imediatamente a seguir à final todos os vencedores dos vários prémios atribuídos foram entrevistados nos estúdios da RTP para o Telejornal (Cádiz 1996), e alguns apresentaram-se na *Tágide* e no *Restaurante Típico de Márcia Condessa*.

Embora existisse a convicção de que o concurso *Vedetas Precisam-se* tivesse sido importante, existia a consciência de que ainda faltava percorrer um longo caminho até que o objetivo de criar vedetas fosse realmente atingido. Este facto é revelado no acompanhamento noticioso que a RTV fez ao longo de meses relativamente ao percurso profissional de cada um dos vencedores:

- Alfredito de Viana, Natalina José e Armando Andrade apresentaram-se no dia 18 de dezembro de 1961, no *Coliseu dos Recreios*, na *Grande Noite do Fado*, promovida pela *Casa da Imprensa*, ao lado de Maria Clara, Hermínia Silva, Artur Ribeiro e outros consagrados (RTV 23 de dezembro de 1961).
- Victor Silva aparece nos ecrãs da televisão, conforme se pode ler na notícia “Um dos Vencedores de <<Vedetas Precisam-se>> na TV”, a 31 de março de 1962.
- A 21 de julho de 1962, é a vez da revista anunciar que “Maria Fiúza se estreou-se no programa televisivo *Canções na Feira*”. Informa ainda que já esteve na ENR.

- Na mesma linha, a 28 julho de 1962, somos informados de que Armando Andrade e Victor Silva, “Dois Vencedores de <<Vedetas Precisam-se>> na Televisão”, participaram no programa *Canções na Feira*. Armando Andrade foi mesmo uma estreia. A participação de Victor Silva não se tratou propriamente de uma estreia, pois o cantor já tinha surgido nos ecrãs de televisão no programa *Eleitos da Quinzena*.
- Dos participantes que venceram nas *Vedetas Precisam-se*, Natalina José foi a primeira a ser individualmente capa da revista RTV. Foi na edição de 15 de setembro de 1962, na qual também ficamos a saber que ingressou com êxito nos elencos musicais da televisão, e que estava a atuar no *Casino do Estoril*. Esta nova vedeta volta a ser notícia a 22 de setembro de 1962, no artigo intitulado “Natalina José Não Acreditava... Mas Aconteceu”, na qual se pode ler: “volvidos apenas alguns meses, tornou-se numa cançonetista a sério. A sua dupla estreia na TV – nos programas musicais <<Canções na Feira>> e na opereta <<Romance na Serra>> - foi verdadeiramente auspiciosa, assegurando-lhe merecida continuidade, nos estúdios do Lumiar”
- No mês anterior, a 24 de novembro de 1962, o Trio Harmonia, que como referi embora não sendo premiado participou na categoria de conjunto, obteve um honroso prémio internacional: o primeiro lugar entre 507 concorrentes de 32 países, no *Concurso Internacional de Harmónicas*, em fita gravada, realizado em Trossingen, na Alemanha. Em 1963 voltam a ser notícia por duas vezes. A primeira, em 5 de outubro de 1963, que refere o facto de este trio ter conquistado o título máximo no *Campeonato Mundial de Estrasburgo*; e a segunda, editada a 2 de novembro de 1963, salienta o primeiro lugar conquistado no *Concurso Internacional de Harmónica Bocal*, e ainda a vitória absoluta no *Campeonato Mundial* realizado em França, onde estiveram representados 25 países.

O percurso musical dos concorrentes que saíram vitoriosos do concurso, descrito ao longo de meses na revista RTV, mostra que o objetivo de criar “novos nomes, novas vozes e novos rostos” terá sido cumprido, o que é

mesmo afirmado numa notícia dedicada a Victor Silva, “Um dos vencedores de <<Vedetas Precisam-se>> na TV”, publicada a 31 de março de 1962. Também mostra, uma vez mais, a importância da presença dos novos intérpretes nos diferentes meios de comunicação, bem como nas principais salas de espetáculos nacionais.

Passado um ano após a realização de *Vedetas Precisam-se* é editado um EP²² (Alvorada AEP 60514) com canções acompanhados pela *Orquestra de João Nobre*, gravadas por quatro dos vencedores do concurso.



Figura 2: Capa (esquerda) e contracapa (direita) do EP da Alvorada com o número de catálogo AEP 60514 (1962) (imagens cedidas por João Carlos Callixto).

- Natalina José interpreta *Assim Não Quero* (letra de João Nobre e música de Aníbal Nazaré);
- Victor Silva interpreta *Jamais Saberei* (letra e música de Victor Silva);
- Maria Fiúza interpreta *Maria Bonita* (letra de Aníbal Nazaré e música de João Nobre);
- Armando Andrade interpreta *Não a Conheço* (letra de Arlindo Conde e música de José Ramos).

²² *Extended Play* (EP) é o nome dado a um disco que contém entre quatro e seis faixas. Ou seja, maior que um *Single* (duas faixas) e menor que um *Long Play* (LP) que geralmente tem entre dez e doze faixas.

O lançamento deste trabalho discográfico, que decorreu com a presença dos intérpretes no estabelecimento comercial de discos *Melodia* (Lisboa), é anunciado na RTV a 8 dezembro de 1962, numa notícia que refere a importância da revista organizadora do concurso afirmando que “Como vêm, são quatro jovens com provas dadas e confiantes em triunfar e atingir o lugar que um dia eles sonharam – a RÁDIO E TELEVISÃO tornou possível” (RTV, 8 de dezembro de 1962).

Deste modo é cumprida a promessa feita por parte da indústria discográfica de patrocinar o concurso através da gravação em disco dos quatro primeiros classificados, a que me referi anteriormente.

Embora se trate de um disco com intérpretes vencedores do concurso *Vedetas Precisam-se*, as canções gravadas não foram as que cada um destes apresentou na final. Este facto revela, por um lado, que não se pretendia divulgar o concurso em si, e por outro, que ao contrário do que se verificou com o reportório no concurso, todas as canções eram de autores portugueses. Assim, fica demonstrado, uma vez mais, que a preocupação era dar a maior visibilidade possível aos intérpretes.

Para além da canção composta pelo Victor Silva, um dos vencedores do concurso, e da letra de Arlindo Conde, um empresário ligado à música, todos os outros nomes já eram conhecidos pelo seu trabalho como autores. Contudo, é importante referir que todas as canções eram originais e foram escritas com o propósito de serem gravadas num EP. Para além de cumprir uma promessa, este trabalho discográfico permitiu às “novas vedetas” terem a sua primeira participação num disco. Se por um lado era importante para os novos artistas, por outro, era a afirmação de que a revista RTV tinha atingido o seu objetivo de criar vedetas, o que lhe terá sido importante para a sua afirmação no mercado editorial.

Considerações finais

Depois da importância da rádio na década de 1940, e do início das emissões televisivas na segunda metade de década seguinte, a organização do concurso *Vedetas Precisam-se* por parte da revista RTV, mostra que a partir do início da década de 1960 a imprensa escrita passa a ter um papel ativo na criação de fluxos (Williams 1974; *Thussu 2007*) musicais. Este facto associado

ao advento da televisão em 1956, veio redefinir o campo mediático em Portugal associado à música.

A rádio, que ditou as regras ao longo de cerca de 15 anos partindo da aplicação da “política do espírito” que António Ferro imprimiu à música pelo trabalho que desenvolveu na ENR, viu no advento da televisão uma ameaça pois esta foi-se tornando cada vez mais importante nas carreiras dos artistas. Porém, foi a imprensa escrita que, num período em que CPAR foi perdendo fulgor, viria a substituir o papel da rádio na criação de novos artistas.

A televisão, embora fosse assumida como uma ameaça à rádio, neste período não tinha por vocação a criação de novos artistas, embora tenha desempenhado um importante papel como amplificador de fenómenos associados ao vedetismo, como fica demonstrado no concurso em análise.

Embora o objetivo do concurso tenha sido atingido, pois conseguiu “descobrir novas vocações entre os nossos jovens que queiram vencer” (RTV, 9 de dezembro de 1961) e torná-los vedetas, este não foi responsável por qualquer alteração do ponto de vista musical. Isto é, tanto as canções usadas pelos concorrentes ao longo do concurso, que se tratavam de sucessos já sobejamente conhecidos, como as canções que gravaram, que tiveram por base modelos rotineiros, não trouxeram qualquer novidade ao nível da linguagem musical.

Se no concurso foram interpretados temas musicais sobejamente conhecidos, no disco que surgiu do concurso foram gravadas canções com base em modelos já rotineiros, tanto no que se refere à canção ligeira como ao fado-canção, conforme podemos verificar pela audição dos temas musicais gravados em disco.

Deste modo, podemos concluir que o concurso *Vedetas Precisam-se* não trouxe nada de novo ao nível da linguagem musical, mas foi importante por permitir o acesso a uma carreira musical a “jovens que queiram vencer” e por alterar o papel da imprensa escrita no campo mediático associado à música, ao assumir a organização de um concurso do qual surgiram alguns dos mais importantes intérpretes no panorama musical na década de 1960 e seguintes, como ficou evidenciado.

Assim, podemos afirmar que põe a descoberto a importância da relação entre os vários meios de comunicação, pois no início da década de 1960 já não

bastava ter sucesso num concurso, ou meio de comunicação para se ser uma vedeta. Era de facto importante manter uma grande assiduidade nos *media*, não só pela necessidade de mostrar constantemente o seu trabalho, como pelo facto de nem todos os meios de comunicação chegarem a todo o território nacional, como por exemplo a televisão ou mesmo a imprensa escrita que estavam mais presentes nos centros urbanos. A rádio, seja na transmissão em direto seja com recurso ao disco, terá tido um papel fundamental ao fazer chegar as novas vozes a espaços onde de outra maneira seria impossível. Uma rede mediática onde cada um dos seus elementos tinha um papel definido embora, como pretendo demonstrar, os seus papéis não eram estanques. A organização por parte da RTV do concurso *Vedetas Precisam-se* é prova disso mesmo ao ocupar o espaço até então do CPAR na procura de novos intérpretes.

Bibliografía

Abreu, Paula. 2010. *A Indústria e o Mercado – Um Estudo sobre a Indústria Fonográfica em Portugal*. Tese de doutoramento. Faculdade de Economia, Universidade de Coimbra.

Cádima, Francisco Rui. 1996. *Salazar, Caetano e a Televisão Portuguesa*. Lisboa: Presença.

César, António João. 2010. *Nacional-Cançonetismo*. In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, ed. Salwa Castelo-Branco, 901. Lisboa: Círculo de Leitores.

Cunha, Paulo. 2016. “Para uma história do cinema português”. *Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* (ANIKI), nº1, Vol. 3: 36-45.

Deville, James (ed.). 2011. *Music in Television: Channels of Listening*. New York: Routledge.

Forman, Murray. 2012. *One Night on TV is Worth Weeks at the Paramount: Popular Music on Early Television*. London: Duke University Press.

Henriques, Carlos Alberto. 1993. *Dicionário Televisivo*. Lisboa: Centro de Formação da Radiotelevisão Portuguesa S. A.

Losa, Leonor. 2009. “*Nós Humanizámos a Indústria*” *Reconfiguração da Produção Fonográfica e Musical em Portugal na Década de 1960*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

Meneses, Filipe Ribeiro de. 2009. *Salazar – Uma Biografia Política*. Alfragide: Publicações Dom Quixote.

Moreira, Pedro; Cidra, Rui e Castelo-Branco, Salwa. 2010. *Música Ligeira*. In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, ed. Salwa Castelo-Branco, 872-875. Lisboa: Círculo de Leitores.

Moreira, Pedro Filipe Russo. 2012. *Cantando espalharei por toda a parte*: programação, produção musical e o “aportuguesamento” da “música ligeira” na Emissora Nacional de Radiodifusão (1934-1949). Tese de doutoramento. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

Orlando, Raimundo. 2015. *António Ferro o Inventor do Salazarismo*. Alfragide: Dom Quixote.

Santos, Rogério. 2014. *A Rádio em Portugal “Sempre no Ar, Sempre Consigo” (1941-1968)*. Lisboa: Edições Colibri.

Silva, Manuel Deniz. 2010. Rádio. In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, ed. Salwa Castelo-Branco, 1080-1087. Lisboa: Círculo de Leitores.

Thussu, Daya Kishan (ed.). 2007. *Media on the move: global flow and contra-flow*. London and New York: Routledge.

Vieira, Joaquim. 2010. *A Nossa Telefonía. 75 Anos de Rádio Pública em Portugal*. Lisboa: Tinta da China.

Williams, Raymond. 1974. “Television: technology and cultural form”. In *Media Studies: a reader*, eds. Sue Thornham e Paul Marris, 231-237. Edinburh: Edinburg University Press.

Webgrafia

<http://www.museudofado.pt/noticias/detalhes.php?id=119> (Consultado a 5 junho de 2017)

<http://www.museudofado.pt/personalidades/detalhes.php?id=250> (Consultado a 5 junho de 2017)

Revista Flama

13 de outubro de 1961 (Ano XVIII, nº 710)

Revista RTV

11 de junho de 1960 (Ano III, nº 197)
3 de junho de 1961 (Ano V, nº 248)
10 de junho de 1961 (Ano V, nº 249)
17 de junho de 1961 (Ano V, nº 250)
24 de junho de 1961 (Ano V, nº 251)
8 de julho de 1961 (Ano V, nº 253)
22 de julho de 1961 (Ano V, nº 255)
29 de julho de 1961 (Ano V, nº 256)
12 de agosto de 1961 (Ano V, nº 258)
26 de agosto de 1961 (Ano V, nº 260)
2 de setembro de 1961 (Ano V, nº 261)
9 de setembro de 1961 (Ano VI, nº 262)
16 de setembro de 1961 (Ano VI, nº 263)
23 de setembro de 1961 (Ano VI, nº 264)
30 de setembro de 1961 (Ano VI, nº 265)
14 de outubro de 1961 (Ano VI, nº 267)
18 de novembro de 1961 (Ano VI, nº 272)
25 de novembro de 1961 (Ano VI, nº 273)
2 de dezembro de 1961 (Ano VI, nº 274)
9 de dezembro de 1961 (Ano VI, nº 275)
16 de dezembro de 1961 (Ano VI, nº 276)
23 de dezembro de 1961 (Ano VI, nº 277)
31 de março de 1962 (Ano VI, nº 291)
28 de julho de 1962 (Ano VI, nº 308)
15 de setembro de 1962 (Ano VII, nº 315)
22 de setembro de 1962 (Ano VII, nº 316)
24 de novembro de 1962 (Ano VII, nº 325)
8 dezembro de 1962 (Ano VII, nº 327)
5 de outubro de 1963 (Ano VIII, nº 370)
2 de novembro de 1963 (Ano VIII, nº 374)

Discografia

Sem título. 1962. Alvorada - AEP 60514

O papel da imprensa na reconstrução de memórias televisivas

SOFIA VIEIRA LOPES

2017. *Cuadernos de Etnomusicología* Nº10

Palavras-chave: Televisão, Zip-Zip, Festival RTP da Canção, Memória, Gatekeeping.

Keywords: Television, Zip-Zip, RTP Song Contest, Memory, Gatekeeping.

Cita recomendada:

Lopes, Sofia. 2017. "O papel da imprensa na reconstrução de memórias televisivas". *Cuadernos de Etnomusicología*. Nº10. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

O PAPEL DA IMPRENSA NA RECONSTRUÇÃO DE MEMÓRIAS TELEVISIVAS

Sofia Vieira Lopes

Resumo

Quando nos deparamos com um objecto de estudo que combina som e imagem – a música num programa de televisão – mas quase todas as gravações estão irremediavelmente perdidas, pensamos que também o nosso trabalho está comprometido. O ânimo regressa no momento em que percebemos que a imprensa nos pode ajudar não só a reconstruir essas memórias, como a resgatar aquilo que ficou omissa na emissão televisiva.

Este artigo tem como objectivo demonstrar a importância de publicações periódicas de naturezas distintas na reconstrução de memórias musicais em Portugal no final da década de 1960 e início da década de 1970, nomeadamente as revistas *Flama*, *Rádio e Televisão*, *Nova Antena* e *Plateia*, bem como os jornais *Diário de Lisboa*, *Diário Popular*, *A Capital* e *O Século*. O primeiro exemplo debruça-se sobre os artigos publicados acerca do talk-show *Zip-Zip*, emitido pela televisão pública (RTP) entre Maio e Dezembro de 1969, cujas gravações se encontram perdidas, que permitiram reconstruir os alinhamentos do programa no que concerne à música ali performada.

O segundo exemplo analisa o modo como a imprensa tratou um dos programas de maior importância nas cenas televisiva e musical em Portugal – o Festival RTP da Canção – um concurso anual realizado com o objectivo de escolher a representação portuguesa no Festival Eurovisão da Canção, nomeadamente o acompanhamento à edição de 1975.

Em ambos os casos, as publicações periódicas permitiram reconstruir memórias visuais e musicais. Estas publicações são essenciais para analisar e compreender as diversas posturas e valores relativos ao papel da música na televisão e na sociedade portuguesas..

Palavras-chave: Televisão, *Zip-Zip*, Festival RTP da Canção, Memória, *Gatekeeping*.

Abstract

When we come across a subject of study that combines sound and image – the music in a television show – but all recordings are irretrievably lost, we would think that our research work could be jeopardized. When we realize that press can help us to reconstruct lost that uplift us. Press can help us to restore which was hidden by television broadcast and lost in time, supporting our knowledge about these television objects.

This paper wants to demonstrate the significance of press reconstructing musical memories in Portugal at late-1960s and early-1970s, namely the role of the magazines *Flama*, *Rádio e Televisão*, *Nova Antena* and *Plateia*, and the daily newspapers *Diário de Lisboa*, *Diário Popular*, *A Capital* and *O Século*. The first example is focused on the articles about the talk-show *Zip-Zip*, broadcast by public television (RTP) between May and December of 1969, whose recordings are permanently lost. Press articles allowed us to rebuild the show's schedules and its music. Press is also fundamental to analyze the values about the role of music in the television and about the role of music in the society. In the second example I analyze how press followed the 1975 edition of the RTP Song Contest – one of the major television shows held annually to choose the Portuguese entry at Eurovision Song Contest. In both cases, press allowed us to recreate visual and musical memories, and enabled us to understand distinctive values about music in Portuguese society.

Keywords: *Television, Zip-Zip, RTP Song Contest, Memory, Gatekeeping.*

Introdução

No momento em que se começa a delinear um trabalho de investigação centrado na relação entre música e televisão, pensar-se-á que uma parte essencial do trabalho partirá da análise das imagens. A sua observação seria a metodologia principal para investigar a música transmitida através da televisão. Porém, quando a realidade nos surpreende com o contrário, que metodologia poderemos adoptar? Como poderemos analisar a música transmitida pela televisão sem ter acesso às imagens e ao som? De que forma a imprensa nos poderá ajudar a compreender um objecto etnográfico de natureza audiovisual? Depois de resolvidas as questões metodológicas, surgem outras: como poderemos reconstruir memórias televisivas através da pesquisa na imprensa periódica? De que forma esta poderá colmatar a inexistência de fontes primárias? Qual a sua importância na reconstrução de discursos sobre música durante as décadas de 1960 e 1970? São estas as questões de partida para este artigo que pretende demonstrar a importância da imprensa na investigação sobre som e imagem, tanto na reconstituição de memórias como no acesso aos discursos criados em torno destas. Este artigo parte de duas experiências de investigação ocorridas durante dois períodos distintos, tentando responder a algumas ansiedades encontradas no momento em que o investigador se depara com a impossibilidade de acesso às fontes.

Estado da arte

A relação entre a música e a televisão em Portugal é ainda um terreno pouco explorado. Os trabalhos de investigação que a abordam estão em desenvolvimento, existindo muitos aspectos por explorar. Neste âmbito, destacam-se os trabalhos de Pinto (no prelo; 2012) e de Cravinho (2013; 2013b; 2013c; 2014; 2015) que apresentam abordagens etnomusicológicas. O primeiro diz respeito à presença musical nos primeiros anos do canal de serviço público de televisão – RTP, à época Radiotelevisão Portuguesa – no período entre 1956 a 1964. Devido à inexistência de imagens gravadas nestes sete primeiros anos de emissões televisivas, esta pesquisa teve de recorrer à análise de publicações periódicas para mapear intérpretes e reconstruir os repertórios emitidos pela televisão. Esta investigação termina precisamente na data em que entrou em funcionamento a tecnologia que permitiu proceder à

gravação das emissões televisivas – a *videotape*. O segundo trabalho explora a presença do jazz na programação da RTP, como parte integrante de um trabalho mais amplo acerca deste género musical.

Por outro lado, o trabalho de Cunha (2011) sobre o cinema em Portugal, quando aborda aquele que também foi transmitido pela RTP¹, fornece algumas pistas acerca da música transmitida durante os primeiros quinze anos da “televisão pública”².

Sendo escassos os trabalhos neste âmbito, destaco o estudo que realizei relativamente à presença da canção de intervenção na televisão durante a ditadura em Portugal³. Neste trabalho (Lopes 2012), sublinho o papel pioneiro do programa Zip-Zip (RTP, 1969) na televisão portuguesa enquanto espaço único para a divulgação da canção de protesto num período marcado pela censura. O primeiro estudo de caso abordado neste artigo baseia-se precisamente nesta investigação, realizada no âmbito do Mestrado em Ciências Musicais – Etnomusicologia (NOVA/FCSH). No que respeita ao programa Zip-Zip, e tratando-se de uma análise mais lata e de carácter antropológico, é importante considerar o trabalho publicado por Simões (2011). Por seu turno, e tratando-se de investigações no âmbito da componente noticiosa da televisão, os trabalhos de Cádima (1996; 1997; 2001; 2010) são fundamentais para a compreensão dos pressupostos que nortearam as decisões no seio da RTP durante o Estado Novo sem, porém, nos fornecerem

¹ O autor dá exemplos dos filmes emitidos pela RTP entre 1957 e 1974, dos quais se destacam, entre outros, *A Canção de Lisboa*, *Chaimite* ou *O Pai Tirano*. Também o trabalho de Pinto (no prelo) faz referência ao cinema emitido pela RTP, destacando a sua importância enquanto meio de transmissão de repertórios.

² É de salientar que a RTP foi até 1976 uma Sociedade Anónima de Responsabilidade Limitada com uma parte pertença do Estado Português e o restante capital dividido entre as emissoras particulares de radiodifusão e o público (que poderia adquirir acções a cargo de várias instituições bancárias), detendo o alvará de serviço público de televisão. Até 1968 só existiu um canal de televisão. O segundo canal passou a emitir a partir de 25 de Dezembro, baseando-se em grande medida na repetição de programas do 1.º canal. A RTP, que hoje contempla 8 canais de televisão, 6 de rádio e plataforma *online* só se tornou pública no ano de 1976, com o Decreto-Lei 189/76 que aprovou o seu estatuto. (Teves 2007).

³ Após a Revolução de 28/05/1926, e até à Revolução de 25/04/1974, vigorou em Portugal um regime ditatorial governado inicialmente por uma Ditadura Militar (1926–1932). Em Julho de 1932, o então Ministro das Finanças, Salazar, ascende a chefe máximo do Governo e aprova a nova Constituição (1933) que sustenta o regime - Estado Novo. Após um acidente que o incapacitou de exercer as suas funções (Setembro de 1968), Salazar é substituído por Caetano que governou o país até à Revolução de 1974. Este último período ficou marcado por algumas, mas muito tímidas, mudanças políticas e sociais, criando uma sensação de maior abertura do país. Por essa razão, foi denominado “Primavera Marcelista”; no entanto, este período não passou de um “Outono” do regime.

dados relativamente a outros géneros televisivos e em particular à presença musical neste meio de comunicação.

Noutro âmbito, destacam-se as publicações de Nunes (2010; 2010b; 2012) que nos oferecem dados importantes para a compreensão do papel da imprensa enquanto mediador de discursos ideológicos e de gosto. O seu trabalho de investigação dedicado à imprensa musical em Portugal, antes e após a revolução de 1974, é fundamental para compreender a função de uma imprensa especializada que assume o papel de “*gatekeeper* do gosto” (Nunes 2012). É importante ter em consideração as noções veiculadas pelo autor quando refere que ““*Gatekeeping*” é o processo através do qual as ideias e as informações são filtradas antes de serem publicados num canal dos media...” (Nunes 2012:98). Os jornalistas seleccionam os artistas sobre os quais escrevem, contribuindo para “(...) a formação do gosto do consumidor e para a criação de uma comunidade selectiva de ouvintes, eles próprios tornados “*opinion-makers*” pela fruição de determinados géneros e estilos musicais propostos pelo crítico.” (*ibidem.*).

No que concerne ao papel dos meios de comunicação durante o período revolucionário, destaco a publicação colectiva de Rezola e Gomes (2014) que oferece uma abordagem às mudanças operadas nos *media* após a revolução de 1974, facultando dados relativos à imprensa e à televisão, assinalando uma “(...) “obsessão”, que logo após o derrube da ditadura o novo poder demonstrou, pelo domínio da comunicação social”, quando “(...) uma das medidas mais aclamadas do Programa do Movimento das Forças Armadas [foi] a consagração da liberdade de expressão e pensamento, [porém] rapidamente são criados novos sistemas de controlo da comunicação social.” (Rezola e Gomes 2014:9).

O Festival RTP da Canção e o seu papel enquanto mediador de identidades, ao qual dedico a minha actual investigação, é um tema ainda pouco explorado. O meu trabalho é alicerçado nas premissas de Bohlman (2011) relativamente ao Festival Eurovisão da Canção e tem em consideração o trabalho colectivo editado por Tragaki (2013) que nos faculta uma abordagem etnomusicológica ao concurso europeu, incluindo um artigo dedicado ao caso português (Teixeira e Stokes 2013). No que concerne ao concurso português, as publicações são escassas e, por essa razão, destaco o artigo que publiquei

baseado na análise dos discursos veiculados pela imprensa relativamente à participação de Portugal no Festival Eurovisão de 1969 (Lopes 2015). É ainda de referir o trabalho de Mangorrinha (2014) que apresenta uma panorâmica do Festival a partir da imprensa periódica.

Contextualização

O primeiro exemplo apresentado neste artigo diz respeito ao programa Zip-Zip, o primeiro *talk-show* da televisão portuguesa. Estreado em Maio de 1969, este programa aparece na senda de uma tímida mudança política, e consequentemente na televisão, verificada a partir de Setembro de 1968 com a mudança de Chefe de Estado. Entre 1933 e 1974 Portugal viveu sob o jugo de um regime ditatorial, muito próximo das ditaduras alemã, italiana e espanhola. Governado até 1968 por António de Oliveira Salazar, o Estado Novo baseou a sua política na limitação das liberdades fundamentais, nomeadamente da liberdade de reunião e de expressão, na existência de uma polícia política e de censura, entre outros mecanismos políticos, sociais e persecutórios que superintendiam diversas áreas da vida quotidiana. Com o objectivo de controlar aquilo que passava para a esfera pública, o regime operava dois mecanismos de censura: a censura prévia e a censura *a posteriori*. Simultaneamente, os processos de auto-censura e de “contorno” à censura, através do uso de recursos estilísticos como a metáfora, eram mecanismos basilares nos processos de criação artística e jornalística. Os vários sectores da rádio estatal - Emissora Nacional⁴ - e da televisão⁵ eram constituídos essencialmente por elementos da confiança do regime que operavam os mecanismos censórios sem que a censura do Estado tivesse uma intervenção tão estrita como a que actuava na imprensa. Ao contrário do esperado e do que acontecia com a censura prévia das publicações periódicas e da componente noticiosa da televisão, o processo de controlo de conteúdos na televisão, principalmente nos “programas de variedades”⁶, era operacionalizado pelos próprios funcionários. Não se verificando uma política propagandística definida, cabia aos funcionários o papel de avaliar aquilo que era passível de ser transmitido

⁴ Com emissões desde agosto de 1935.

⁵ Emissões experimentais deste setembro de 1956.

⁶ Classificação émica utilizada pela RTP na grelha de programação anual (Anuários RTP).

pela televisão. Já na componente noticiosa, principalmente a partir do início do conflito armado nas então colónias ultramarinas⁷, o exame era escrupuloso atendendo a pressupostos propagandísticos e de controlo de informação. A passagem para o uso da *videotape* e a consequente preferência pela emissão de programas em diferido, em detrimento do directo, possibilitou um maior controlo de conteúdos, nomeadamente no momento da pós-produção.

As emissões experimentais de televisão iniciaram-se em 1956 sob a desconfiança de Salazar que não via aqui uma ferramenta propagandística. Esta constante suspeita, atestada por Cádima (1996), parece revelar que, ao invés de ver na televisão um meio de aproximar o governante àquele que é governado, tal como fez o seu sucessor, Salazar via porém algo pernicioso e permeável às influências estrangeiras. Como refere Cádima, Caetano é um “(...) político radicalmente diferente do seu antecessor no que diz respeito à predisposição e disponibilidade explícita para a instrumentalização da televisão...” (Cádima, 1996:207). A verdade é que, até 1968, e contrariamente ao que acontecia com a rádio estatal, a televisão não foi gerida enquanto ferramenta propagandística, resultado da inexistência de uma política concertada. Convém ainda lembrar que, devido à parca cobertura da rede eléctrica nacional e da rede de TV, a televisão chegava apenas aos centros urbanos, sendo suplantada pela rádio fora destes.

Assim, a entrada de Caetano como chefe de governo (Setembro 1968) significou uma mudança de postura relativamente à televisão. Cádima explica que

(...) a verdade é que ao tempo de Marcelo Caetano a RTP é explícita e assumidamente um “instrumento” de acção política propagandística (...) sobretudo a partir de meados dos anos 60, tem já um impacto significativo no campo dos media no plano nacional, quer pela cobertura da RTP quer pela audiência. (Cádima 2010:6-7).

Apresentando uma visão mais cosmopolita relativamente aos *media*, Caetano nomeou Ramiro Valadão como presidente da administração da RTP,

⁷ A denominada Guerra Colonial, conflito armado nas então colónias portuguesas, iniciou-se na Índia em Fevereiro de 1961, estendendo-se a Angola no mesmo ano, à Guiné Bissau em 1963 e a Moçambique no ano seguinte, consumindo importantes recursos económicos e humanos. Decorreu ininterruptamente até à Revolução de 1974 e culminou na independência destas.

incumbindo-lhe a tarefa de a modernizar e de a utilizar como meio para propagandear a almejada mudança social e política. Porém, se por um lado as mudanças foram demasiado tímidas, a renovação operada neste meio foi pontual. É neste contexto que surge o programa Zip-Zip. Seguindo o modelo dos *talk-shows* que Caetano tinha visto na televisão americana, este programa deu voz e imagem, durante nove meses (entre Maio e Dezembro de 1969), àquilo que a imprensa apelidou de “nova música portuguesa”⁸ (*Flama*, 22/08/1969) e aos intérpretes e autores cujas preocupações sociais e políticas eram expressas essencialmente na clandestinidade. Infelizmente, estas imagens desapareceram dos arquivos da RTP devido, maioritariamente, à escassez de recursos e à consequente reutilização das fitas magnéticas.

A 25 de abril de 1974 um golpe de estado militar pôs fim a quarenta e oito anos de ditadura em Portugal. A tão desejada democracia enfim chegou, mas marcada por avanços, recuos e lutas de poder entre as diversas facções políticas. Quase um ano após a revolução, realiza-se a XII.^a edição do Festival RTP da Canção (FRTPC). Organizado anualmente pela RTP desde 1964, o então Grande Prémio TV da Canção Portuguesa teve, desde a sua primeira edição, o objectivo de encontrar o representante português no Festival Eurovisão da Canção. Com uma estreita relação com os sistemas de produção musical da rádio, com o Teatro de Revista⁹ e com a indústria fonográfica, este concurso visou "(...) estimular a produção de canções de nível internacional que possam competir com canções de outros países no certame internacional..." (Regulamento FRTPC 1967), "(...) estimular a produção nacional de canções e incentivar o aparecimento de novos compositores e autores." (Regulamento FRTPC 1971). No entanto, após a revolução, este concurso foi considerado reaccionário; um símbolo da ditadura e dos seus ideais. Por essa razão, em 1975 o concurso quase não se realizou. Todavia, sabendo do impacto em termos de audiência que o Festival Eurovisão¹⁰ tinha

⁸ São ainda usados como sinónimo, tanto pelos produtores do programa como pelos participantes e jornalistas, os seguintes conceitos épicos: “balada”, “nova balada” e “forma de canto renovada” (*Flama*, 11/07/1969)

⁹ Género musico-teatral, emergente em Lisboa a partir de meados do Séc. XIX (Rebello 2010: 1248-1253).

¹⁰ O Festival Eurovisão da Canção é organizado anualmente, desde 1956, pela União Europeia de Radiodifusão (ou EBU) com o objectivo de colocar em competição os diversos países parceiros desta plataforma de comunicação (que não têm de ser necessariamente países

desde o seu início, considerou-se que a Europa deveria conhecer através da música as mudanças que se operavam em Portugal. Nos arquivos da RTP não existe qualquer registo desta edição. Sobrevivem apenas as edições fonográficas¹¹ conservadas por alguns coleccionadores, os poucos documentos no arquivo de microfimes da RTP e alguns artigos na imprensa. Nesta edição, as preocupações políticas e sociais marcaram o conteúdo das letras das canções concorrentes e as ansiedades democráticas ficaram bem patentes no sistema de votação adoptado onde cada autor elegeu a representante portuguesa no Festival Eurovisão. Tal como no Zip-Zip, a inexistência de imagens gravadas dificulta a sua análise. O acesso ao que terá sido o resultado sonoro só é possível através das gravações comerciais realizadas após o concurso, sempre com a salvaguarda das respectivas diferenças interpretativas, qualidade sonora e circunstâncias de gravação. Assim, a análise deste objecto de estudo tem sido realizada em parte a partir dos discursos veiculados pela imprensa onde os autores assumem posturas mais ou menos críticas, assumindo orientações políticas e ideológicas vincadas. Deste modo, num contexto marcadamente politizado, importa escrutinar as visões mais ou menos engajadas acerca das canções e do próprio concurso.

Objectivos

Compreendendo as lacunas na pesquisa realizada em Portugal acerca destes objectos, das problemáticas a eles associadas e, por conseguinte, desta metodologia, é objectivo deste artigo lançar as bases para discussão do papel da imprensa na reconstrução de memórias televisivas. Tendo em consideração que a pesquisa etnográfica acerca do passado é sempre mediada pelos interlocutores (Bohman 1997), importa aqui reflectir acerca do papel dos jornalistas – muitas vezes anónimos – na construção de memórias, observando até que ponto as suas opiniões enformadas por pressupostos ideológicos podem influenciar a percepção das práticas musicais realizadas no passado e às quais só temos acesso a partir destas fontes secundárias. Debate-se a forma como a imprensa pode contribuir para a reconstrução de memórias

européus). Desde a sua primeira emissão, este concurso congrega milhares de milhões de espectadores em todo o mundo.

¹¹ Estes fonogramas foram editados em diferentes formatos, dependendo da editora: EP, Single e King Single.

visuais e sónicas, servindo de mediador entre o passado e o presente. Pretende-se dar um contributo para o debate acerca dos problemas metodológicos inerentes a uma pesquisa etnomusicológica do passado, recorrendo ao legado de Bohlman (1997) e propondo formas possíveis para ultrapassar os obstáculos inerentes.

Como anteriormente referido, no contexto português o debate acerca do papel da imprensa no acesso a memórias de carácter visual e sónico é incipiente. É fundamental debater o modo como fontes inusitadas poderão ser ferramentas cruciais para a pesquisa etnográfica de objectos de estudo audiovisuais. Na impossibilidade de aceder às fontes primárias, são estas que nos permitem mapear não só os acontecimentos e os produtos sonoros, como as escolhas, interpretações, valores e lentes pelas quais foram vistos. Tendo em conta o seu papel enquanto “*opinion makers*”, esta análise permite, ainda que com as devidas limitações, observar pontos de vista que terão sido partilhadas por um público mais vasto, mapeando-se comunidades de gosto. A inexistência de uma política de preservação dos arquivos históricos audiovisuais que tem marcado as diversas administrações do canal público de televisão português e os diversos governos fez com que se perdessem diversos documentos de valor inestimável. Hoje a sua reconstituição só é possível através dos depoimentos daqueles que participaram e da imprensa que mais ou menos sistematicamente os acompanhou. Desta forma, com base em dois exemplos concretos, parte-se da análise das publicações periódicas para compreender o papel da imprensa na reformulação de memórias: 1) a cobertura do programa Zip-Zip (RTP, Maio a Dezembro de 1969); 2) a XII.^a edição do Grande Prémio TV da Canção Portuguesa (Fevereiro de 1975).

Metodologia

Os dois exemplos que aqui se apresentam correspondem às pesquisas em periódicos de tiragem nacional de natureza distinta e em períodos diferentes. Para o primeiro exemplo, as pesquisas foram feitas na Hemeroteca Municipal de Lisboa nos meses de Março e Agosto de 2011 (*Flama* e *A Capital*), no Arquivo do Núcleo Museológico da RTP durante o mês de Fevereiro de 2011 (*Rádio e Televisão* e *Nova Antena*) e na plataforma *online*

do periódico *Diário de Lisboa*¹². Fez-se uma pesquisa exaustiva das publicações, recolha de informação, de imagens e respectivo tratamento. Assim, este primeiro estudo de caso baseia-se na consulta das publicações semanais *Flama*, *Nova Antena* e *Rádio e Televisão* e dos jornais diários *A Capital* e *Diário de Lisboa* de 1969 e do primeiro trimestre de 1970.

No segundo caso, a pesquisa foi realizada na Hemeroteca Municipal de Lisboa, durante os meses de Novembro e Dezembro de 2016 nos jornais de tiragem diária *Diário Popular* e *O Século* e nas revistas *Flama* e *Plateia*, nos períodos compreendidos entre Janeiro e Agosto de 1975. A pesquisa no *Diário de Lisboa* foi feita através da plataforma *online*, nos números publicados no mesmo período.

Estas recolhas distam num período de seis anos: a primeira diz respeito a um programa de televisão transmitido em 1969 e a segunda à edição de 1975 do FRTPC; a primeira foi realizada no âmbito da minha dissertação de Mestrado, defendida em Junho de 2012, e a segunda decorre da pesquisa ainda em curso para a realização da tese de Doutoramento em Ciências Musicais – Etnomusicologia¹³. Esta distância temporal é importante em diversos sentidos. Por um lado, permite compreender a forma de actuação da imprensa em dois períodos históricos distintos, pré e pós revolução; por outro, possibilita reflectir acerca das diferentes preocupações que nortearam as análises e a forma como estas podem enformar as interpretações dos diversos acontecimentos.

É importante referir que não presenciei nenhum dos acontecimentos. O meu acesso a estes é feito a partir de fontes documentais e dos depoimentos recolhidos nas entrevistas etnográficas realizadas.

Discussão

A revista *Nova Antena* (NA), publicação semanal da RTP, da Rádio Renascença e do Rádio Clube Português, iniciou a sua publicação em 1968, sucedendo à revista *Antena*. Não sendo uma publicação especializada no âmbito musical, ao longo dos anos 1960 foi uma das publicações que periodicamente abordou assuntos relacionados com a música, dentre outros

¹² Website http://casacomum.org/cc/diario_de_lisboa/

¹³ Financiada pela FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia.

tópicos. A *NA* aparece inicialmente com uma postura muito positiva relativamente à novidade que o Zip-Zip configurava na grelha da RTP. Numa escrita um tanto romanceada, compara a estreia deste programa aos avanços na astronomia conseguidos pelo regresso da Apolo-10 que coincidiu exactamente com o dia da estreia do programa, enfatizando a hodiernidade, dinamismo e “irrequietude” da equipa produtora. As primeiras reportagens aqui publicadas oscilam entre o entusiasmo e uma postura mais crítica relativamente à instável qualidade do programa. Uma das críticas mais recorrentes é ao desempenho do público que se entendia “não servir o programa”. Há que ressaltar que este foi o primeiro programa semanal da televisão portuguesa transmitido com presença do público no auditório. Apesar da censura e dos cortes realizados na pós-produção, este programa destacou-se também pela novidade a esse nível, possibilitando uma interacção entre o que acontecia em palco e a reacção espontânea do público que transbordava para os telespectadores. Num tom um tanto jocoso, a *NA* chega mesmo a facultar-nos uma caracterização deste: “(...) alguns candidatos a artista e o novo tipo “herói de bairro lisboeta” que costuma frequentar os sete cafés que se estendem entre o Saldanha e o Marquês de Pombal” (14/07/1969). É interessante o destaque dado ao que a *NA* caracteriza como “valor humano” dos convidados e à importância dada àqueles que de outra forma não teriam voz na televisão nem chegariam a um público tão vasto. Ao longo do tempo, os textos vão escasseando e vão dando lugar às fotografias, destacando os convidados musicais em detrimento dos restantes. Assim, passamos a ter acesso a pouco mais do que as curtas legendas que as acompanhavam, uma vez que a opinião do autor aparecia raras vezes e em pequenas notas. Os dados recolhidos ao longo desta pesquisa não permitem chegar a uma conclusão acerca desta opção editorial. No entanto, face à actuação da censura e da polícia política que ao longo das emissões do Zip-Zip foram apertando o cerco, não só ao próprio programa como aos vários intérpretes que nele actuaram¹⁴, posso supor que esta preferência pela imagem poderá ter sido uma estratégia para contornar os bloqueios da censura.

¹⁴ Em entrevista (16/05/2011), Francisco Fanhais relatou que, após a participação no Zip-Zip, a polícia política passou a seguir de perto, a interferir e mesmo a proibir as suas actuações ao vivo.

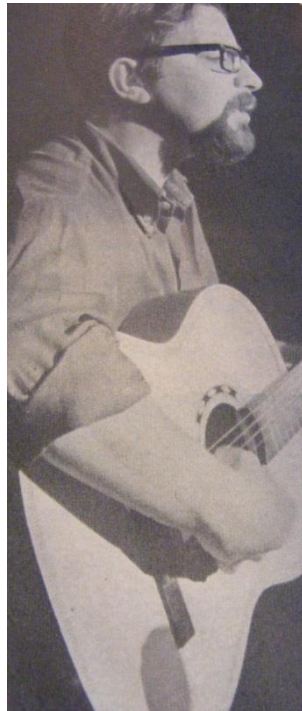


Ilustração 1 - Manuel Freire no Zip-Zip. *Nova Antena*, 01/09/1969.

A publicação semanal *Flama* iniciou a sua actividade em Fevereiro de 1937 e publicou o último número a 02/09/1976. A partir desta revista dedicada às actualidades nacionais foi possível aceder a artigos e a fotografias relativas tanto ao Zip-Zip e aos seus bastidores, como aos artistas nele presentes. O destaque dado aos bastidores parece ser uma estratégia para criar uma proximidade entre o público e os intervenientes. Apesar do conteúdo fotográfico ser na sua maioria a preto-e-branco, as imagens presentes nas capa e contracapa eram muitas vezes dedicadas ao Zip-Zip e editadas a cores, o que nos permite reconstituir pormenores aos quais nem os telespectadores puderam ter acesso através da emissão¹⁵. Nesta publicação, os artigos dedicados ao que se considerava ser “o primeiro programa válido da RTP” (18/07/1969) não foram publicados com a mesma regularidade da *Nova Antena*. Porém, os artigos apresentam mais conteúdo escrito e assentam sobre uma série de valores que, veladamente, se mostram contrários ao regime. Esta

¹⁵ Relembro que desde o seu início e até 07/03/1980, a RTP emitiu a preto-e-branco. Depois do início das emissões a cores, estreadas no XVII.º Festival RTP da Canção, muitos telespectadores possuíram durante muito tempo receptores a preto-e-branco.

revista, publicada pela Juventude Escolar Católica¹⁶, é um caso interessante merecedor de um estudo mais aprofundado, tendo em conta o contexto da sua publicação e os ideais veiculados através das matérias relacionadas com o Zip-Zip. À música presente no Zip-Zip atribuem-se valores como a não artificialidade, a espontaneidade, a não alienação do público, a crítica, a heterogeneidade e a novidade, considerando-o um mecenas e um contributo fundamental para a “renovação da música portuguesa”. Entende-se a televisão como educadora e como meio para despertar as audiências alienadas. Muitas das canções interpretadas no Zip-Zip reflectiam as preocupações sociais e políticas de uma geração que se via arrastada para a Guerra Colonial, uma preocupação também latente nas vertentes católicas progressistas. Verifica-se que, apesar de vários artigos terem uma visão muito positiva do programa e abordarem estas questões ideológicas, em determinadas circunstâncias o crítico não se absteve de o julgar¹⁷. Referindo-se à música, a *Flama* reflecte sobre questões de censura, ainda que use um eufemismo para a denominar – veto, debatendo o que considera ser injusto:

Permite-se (e muito bem) que as letras das canções em outras línguas tragam mensagens de protesto, revolta, amor ou sonho com uma força desusada. As palavras usadas são muitas vezes rudes, fortes, para dar força, por contraste artístico, a um estado de alma, ou para reproduzir, em toda a sua violência, o sentimento do choque desejado. Pois bem, não se permite que os nossos cantores de baladas utilizem um expressionismo aos outros concedido. Este um exemplo, entre diversos, de um tipo de alienação. Não se faz, como é óbvio, a apologia do obsceno, mas apenas se pretende reagir contra uma falsa noção de pudor que é pior do que a obscenidade em si, que é, pelo menos, muito mais doentia.” (*Flama*, 18/07/1969).

A entrevista a José Nuno Martins (22/08/1969), responsável pela selecção musical do Zip-Zip, foi importante para que o público pudesse aceder aos valores que nortearam as suas escolhas. Recorrendo a intérpretes/autores

¹⁶ A Juventude Escolar Católica foi um organismo da Acção Católica Portuguesa (instituída em 1935). Ao longo das décadas de 1960 e 1970, “A vontade de intervenção social e política alastra a cada vez maiores sectores da Igreja, atingindo praticamente todos os organismos da Acção Católica” (Rosas e Brito 1996:137-139). As diferentes tomadas de posição de um grupo de católicos – considerados progressistas – reflectem-se quer através da imprensa, quer através de acções que o distanciam do regime, da sua política colonial e das suas arbitrariedades.

¹⁷ Sob o pseudónimo O Crocodilo.

que actuavam nos circuitos universitários, muitas vezes clandestinamente, e muitos deles colegas de José Nuno na Faculdade de Letras de Lisboa, demonstra-se uma postura contrária aos valores políticos e estéticos veiculados pelo regime através da Rádio e da Televisão, o que a partir de 1969 passou a ser denominado como “nacional-cançonetismo”¹⁸.

Por outro lado, as entrevistas com músicos como Adriano Correia de Oliveira, José Jorge Letria e Francisco Fanhais acerca das suas participações no programa deram o mote para a discussão acerca da música em Portugal, divulgando uma música com componente crítica, aquilo que se apelidava de “renovação da música portuguesa”. Uma das entrevistas a Fanhais, publicada pela *Flama*, é introduzida por um texto que nos reporta para uma ideia de consciência colectiva, transmitida através das canções:

A sua voz, as suas canções, a sua presença simpática facilmente encontram aceitação num meio que anseia por consagrar reais valores. Padre Fanhais procura, nas baladas que interpreta, transmitir as esperanças das pessoas, o seu dia-a-dia – esse um novo factor para explicar o êxito obtido. (18/08/1969).

Na semana seguinte, a *Flama* publica uma entrevista mais extensa a Fanhais que esclarece os seus objectivos, explicando de que forma concilia a sua actividade de sacerdote com a escrita de canções: “Para mim cantar é dizer, em música, texto, poemas, letras. Não quaisquer textos, mas aqueles que ajudam as pessoas a tomar consciência, que levam os outros a libertar-se.” (22/08/1969). No rescaldo da participação de Adriano Correia de Oliveira no Zip, a *Flama* publica uma entrevista onde se discute o reflexo desta participação na sua carreira musical. Adriano aproveita esta visibilidade para explicar: “O que eu pretendo fazer, honestamente, tentar um caminho, que não seja o único, de renovar a música portuguesa, dando às pessoas algo mais que as “chachadas” alienatórias que por aí se cantam.” (*Flama*, 11/07/1969).

¹⁸ Conceito veiculado pelo jornalista João Paulo Guerra no suplemento *A Mosca* do *Diário de Lisboa* (César 2010).



Ilustração 2 - Luís Andrade - realizador (de costas) e Carlos Cruz - apresentador (ao telefone) no processo de pós-produção do Zip-Zip. À direita o aparelho de *videotape*. *Flama*, 24/10/1969.

As críticas semanais publicadas no *Diário de Lisboa (DL)* e assinadas pelo crítico de televisão Mário Castrim oferecem-nos um relato mais ou menos detalhado acerca da música no programa. Recebendo-o muito entusiasticamente, Castrim afirmou que o Zip-Zip trazia “duas horas vivas numa TV morta” (27/05/1969). Porém, não se coibiu de tecer críticas à falta de planeamento ou às oscilações qualitativas, mas reconhecendo sempre o seu papel enquanto mediador de discursos alternativos àqueles que eram veiculados pelo regime. É ainda no suplemento juvenil do *DL* que João Paulo Guerra utiliza pela primeira o conceito de “nacional-cançonetismo”, referindo-se à música veiculada pelos sistemas de produção da rádio nacional que branqueava quaisquer preocupações de carácter social ou político. A “nova canção portuguesa”¹⁹, transmitida pelo Zip-Zip, assumia assim uma postura contrária aos valores “oficiais”. Transmitida para uma audiência de milhões de telespectadores, deu voz e corpo, pela primeira vez, a uma corrente até então clandestina.

A revista *Rádio e Televisão*, semanário de espectáculos, iniciou actividade com o início das emissões experimentais da RTP em 1958²⁰. A

¹⁹ Conceito émico utilizado pelos autores e intérpretes ao longo do programa e reproduzido amiúde pela imprensa analisada.

²⁰ Vide Pinto (no prelo).

cobertura ao Zip-Zip foi bastante regular apresentando rúbricas de crítica²¹ que o posicionaram num polo oposto ao dos restantes programas de variedades, afirmando que o “Zip-Zip não nasceu para pactuar com a rotineirice dos programas de variedades do Lumiar” (31/05/1969). Publicou antevsões, reportagens feitas nos dias de gravação do programa, dando destaque aos bastidores, entrevistas com os artistas e apresentadores. Esta estratégia possibilitou que os leitores pudessem ter acesso àquilo que não conseguiam através da emissão televisiva, criando em torno do Zip-Zip uma narrativa que se estendeu no tempo e através de diversos meios de comunicação, numa espécie de *transmedia storytelling* (Jenkins 2011). Foram ainda publicadas diversas fotografias que nos permitem reconstruir visualmente o programa. Por outro lado, as opiniões dos telespectadores aqui publicadas deram ênfase às comunidades de gosto que se começavam a delinear, sendo outra plataforma de interação entre o público e o programa, alargando um dos principais pressupostos do Zip-Zip. É interessante um artigo que debate o problema da popularidade fémora (hoje tão actual) gerado pelo programa (30/08/1969) que, pela primeira vez, deu voz e uma face a personagens dos mais variados grupos sociais e tempo de antena a problemas diversos que até então não tinham espaço na esfera pública. Como podemos verificar no artigo publicado pela *Flama*: “O grande êxito do programa será colocar os portugueses dos nossos dias em contacto com a vida, sem espartilhar a imagem desta atrás das espessas muralhas das convenções, de um doentio parece mal e de uma falsa decência.” (18/07/1969).

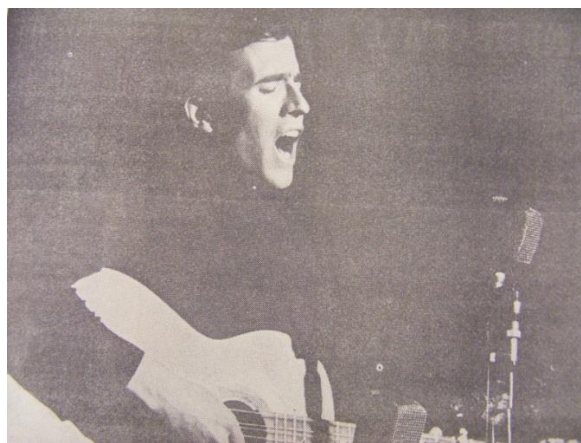


Ilustração 3 - Francisco Fanhais no Zip-Zip. *Rádio e Televisão*, 26/07/1969.

²¹ Rúbrica anónima intitulada Telecrítica.

Por seu turno, no jornal diário *A Capital* é possível aceder ao discurso do crítico de televisão Correia da Fonseca. Aqui encontramos um conceito que marcou a música presente no Zip-Zip: “música de raízes portuguesas” (27/05/1969). Logo no primeiro programa, com a participação de Adriano Correia de Oliveira que interpretou uma canção de “origem alentejana” e outra “inspirada em temas açoreanos” (*ibidem*), fica estabelecida a afinidade com o movimento da canção de protesto que se vinha a desenhar desde o início da década de 1960 e encontrava no “aproveitamento de materiais folclóricos” (*ibidem*) as bases para construção de uma “nova música portuguesa”²².

O programa durou apenas nove meses na grelha da RTP. O cerco da censura que cada vez mais se apertava em torno do programa, dos seus produtores e dos intérpretes que aqui se mostraram ao grande público e encetaram uma actividade regular, fez com que os produtores decidissem que o programa terminaria a 29 de Dezembro de 1969.

As publicações analisadas não só resumem o que aconteceu nas várias edições do programa como permitem que este se estenda no tempo, para além dos 90 minutos de emissão pela RTP todas as Segundas-feiras. A imprensa criou um conjunto de narrativas paralelas, perpetuando a sua memória o que nos permite hoje aceder aos valores a partir dos quais foi analisado pelos jornalistas. O Zip-Zip e os intérpretes que aí actuaram foram vistos pelo prisma da modernidade, da evolução, da liberdade e da consciência contra a alienação. Haverá certamente uma ligação com a revista *Mundo da Canção*, iniciada precisamente em Dezembro de 1969, onde se “Criticava implicitamente o sistema político ao desvalorizar os géneros musicais dominantes nos meios de comunicação e que eram controlados pelo aparelho do Estado, caso da rádio, da televisão e da imprensa. (Nunes 2012:105). Como podemos hoje ler no *website* dedicado a esta revista, a *Mundo da Canção* surgiu “com o objectivo de lutar contra o cançonetismo apodrecido e ajudar a construir uma canção diferente” (Avelino Tavares, director da *MC*, no *website*²³), o que se constata logo na capa do primeiro número, dedicada a Francisco Fanhais. A *MC* continuou a dar destaque a uma “música com palavras carregadas de

²² Vide Côrte-Real (2010).

²³ <http://mundodacancao.pt/historial-mc/revista-mc/>

sentido” (*ibidem.*), estendendo no tempo os valores trazidos à esfera pública pelo Zip-Zip.

Temos, deste modo, acesso àquilo que foi emitido pela RTP, às decisões dos seus agentes, assim como à teia de valores a eles associados. Como José Nuno Martins afirmou: “Estou profundamente empenhado em contribuir para a renovação da música portuguesa e creio que as baladas são a via indicada.” (*Flama*, 22/08/1969). Se através das matérias publicadas e das fotografias podemos reconstruir o programa e a música aí executada, através das entrevistas aos produtores e aos cantautores podemos aceder aos valores que pautaram a sua concepção.



Ilustração 4. Fialho Gouveia, Raul Solnado e Carlos Cruz - apresentadores e produtores do Zip-Zip. Contracapa da *Flama*, 06/06/1969.

O segundo exemplo abordado neste artigo é dedicado a um dos programas de maior importância nas cenas televisiva e musical em Portugal – o Festival RTP da Canção, concurso anual organizado pela RTP, com o objectivo de escolher a representação portuguesa no Festival Eurovisão da Canção. A atenção dedicada a este programa pela imprensa desde a sua primeira edição reflecte a posição privilegiada que durante várias décadas ocupou em Portugal. Tal como anteriormente referido, a edição de 1975 esteve em risco de não se realizar. O vínculo ao regime que no ano anterior fora deposto fez com que fosse olhado com desconfiança tanto pelas chefias da televisão como pelos autores e intérpretes. Todavia, e apesar desta aparente rejeição, a sua importância na divulgação de canções e, conseqüentemente,

dos valores inerentes à criação musical poderá ter sido um motivo para que efectivamente fosse realizado, ainda que em moldes muito diferentes das edições anteriores: ao contrário do habitual, os compositores e letristas concorrentes foram convidados; o usual júri distrital foi substituído por um júri unicamente constituído pelos autores participantes que escolheu a vencedora; no final da votação, os autores puderam proferir uma declaração de voto que foi posteriormente publicada na imprensa (*Flama*, 16/02/1975); as canções não foram emitidas em directo, mas em diferido nos dois canais da RTP, em três períodos de emissão; apenas a votação foi emitida em directo no dia 15/02/1975. É curioso observar que, ao contrário do habitual, o regulamento tem uma data posterior à do programa, o que espelha bem o processo revolucionário em que se vivia, pautado pela ideia que o documentário sobre a ocupação da Herdade Torre Bela tão inequivocamente revela: “Não devem estar à espera que legalmente saia um decreto a dizer que vocês podem ocupar. Vocês ocupam e a lei há-de vir.”²⁴. As imagens desta edição do Festival desapareceram dos arquivos da RTP, desconhecendo-se a razão. A imprensa da época possibilita-nos uma reconstrução deste programa e as gravações comerciais feitas *a posteriori* ajudam-nos a reconstituir esta memória musical. Todavia, tal como Rezola e Gomes (2014) salientam, é necessário ter em consideração que “Os meios de comunicação social são [neste período pós-revolucionário] sucessivamente acusados de contribuírem para ampliar o clima de instabilidade que se vivia, sendo evidente a sua elevada politização.” (2014:12). Deste modo, a sua análise tem invariavelmente de considerar estas limitações, tendo em conta o seu papel instrumental.

Como me relatou Carlos Guerreiro, um dos intervenientes na canção *Alerta!* da autoria do GAC²⁵, as diferenças entre a interpretação televisiva e a gravação em disco podem ser gritantes, o que acarreta muitas restrições à análise. Esta canção, composta muito tempo antes do concurso, excedia os 3

²⁴ Documentário de 1977 da autoria de Thomas Harlan. “A propriedade da herdade da Torre Bela pertencia à família real de Bragança. A herdade fora ocupada a 23 de abril de 1975, tendo sido posteriormente criada uma cooperativa.”

(<http://media.rtp.pt/memoriasdarevolucao/acontecimento/ocupacao-da-herdade-torre-bela/>)

²⁵ O GAC – Grupo de Acção Cultural – Vozes na Luta. Colectivo de cantores, com ligações à UDP, formado a 01/05/1974 por iniciativa de José Mário Branco que actuou em centenas de sessões de canto livre por todo o país (Guerreiro e Roxo 2010).

minutos regulamentares impostos pela EBU²⁶ e, na impossibilidade de cortar alguns versos e comprometer a mensagem política que transmitia, foi decidido que seria cantada ao dobro da velocidade. A reconstrução desta performance fica assim unicamente ao critério da nossa imaginação.



Ilustração 5 - Duarte Mendes - vencedor do Festival RTP da Canção de 1975.

Capa da *Flama*, 16/02/1975.

Neste período pós-revolucionário, a canção de intervenção foi utilizada enquanto arma de luta e de educação democrática (Côrte-Real 2010). Nas matérias publicadas, a imprensa destaca a heterogeneidade (*Diário Popular*) das canções que, sendo mais ou menos militantes, assentam numa linha comum – a revolução. Porém, ao ler os artigos, percebemos que na verdade o autor considera que as canções não apresentam alternativa estética àquelas que foram apresentadas neste certame antes da revolução. Acusações à falta de democracia dentro de um concurso realizado por convite e votado apenas pelos autores e não pelo público, acusações à falta de renovação da sua estrutura e à falta de renovação das estruturas musicais e líricas são

²⁶ European Broadcast Union.

recorrentes neste jornal. O mais extenso comentário é dedicado à canção *Alerta!* que considera poder ser uma “bofetada na Eurovisão” (*Diário Popular*, 14/02/1975), o que denota algum favoritismo e, conseqüentemente, uma linha política. A utilização de adjectivos como pomposo e despropositado para caracterizar o concurso dos anos anteriores, marcado pelos vestidos compridos e smokings, contrasta com a informalidade pretendida nesta edição que deveria mostrar o “aqui e agora”²⁷, mas que acabou por falhar nesta concretização. Citando José Mário Branco, *O Século*, explica que esta edição falhou no uso da canção como “luta do povo”, referindo que “a canção é uma arma e eles não sabiam” (17/02/1975) e que a politização não significou uma melhoria na qualidade do Festival.



Ilustração 6 - José Luís Tinoco - autor, Duarte Mendes - intérprete e Pedro Osório -
orquestrador, vencedores do XII.º Festival RTP da Canção. *Diário Popular*, 17/02/1975.
(fotografia cedida pelo [website https://festivaiscancao.wordpress.com/](https://festivaiscancao.wordpress.com/))

No *Diário de Lisboa*, para além da habitual crítica de Castrim que acerrimamente criticou a falta de originalidade e de arrojo das canções, foram ainda publicados diversos artigos que defendiam ou criticavam a canção do GAC principalmente por esta não ter sido originalmente composta para o programa e já ser conhecida do público. Posicionavam-se a favor da canção de Sérgio Godinho aqueles que a consideravam a única que efectivamente denunciava os recuos políticos e a manutenção de um *status quo* anterior à

²⁷ Expressão recorrentemente utilizada nas várias reportagens feitas pelos periódicos *Diário Popular* e *Flama* quando reflectem acerca do papel da música enquanto meio para denunciar o que acontecia na sociedade portuguesa.

revolução. Ambas as posições criticavam a canção vencedora por ter uma mensagem considerada “frouxa” e que mostrava que em Portugal nada tinha mudado. Apensar das diferentes opiniões, uma é comum: considerava-se que os compositores escreveram como se ainda existisse censura em Portugal. Este leque de opiniões, formuladas a partir de diferentes engajamentos políticos mas com um objectivo comum, é demonstrativo dos antagonismos que um ano após a revolução de Abril já se percebiam. Demonstra as diversas posturas políticas mais ou menos radicais que se desenhavam na sociedade portuguesa e que simbolizam as lutas de poder que marcaram o PREC²⁸.



Ilustração 7 - Maria Elisa e José Nuno Martins - apresentadores da edição de 1975 do Festival RTP da Canção. *Diário Popular*, 17/02/1975.

A *Flama* considera que este programa “feito em mangas de camisa e sem vedetismos” apresentou “intenções políticas não conseguidas”. Dá grande destaque a José Mário Branco e fala não só dos objectivos políticos (“e não artísticos”) da participação do GAC como das suas intenções relativamente ao papel da música na nova sociedade democrática. Nos vários artigos publicados antes e depois de 15 de Fevereiro, a caracterização feita a este que foi desde o seu início o maior *show* da televisão portuguesa passa por adjectivos como “velho” e “medíocre”, sem quaisquer alternativas à “realização burguesa”, “demagógica”, “entorpecedora” e “pseudo-cultural” do período ditatorial. Na verdade, seis anos volvidos e uma revolução depois, a caracterização agora feita é exactamente igual às que encontramos entre 1964 e 1974.

²⁸ PREC - Período revolucionário em curso, decorrido entre a Revolução de 25/04/1974 e a contra-revolução de 25/11/1975, incluindo o denominado “Verão Quente” de 1975.

As matérias publicadas no matutino *O Século* e na revista semanal *Plateia* diferem na linha editorial. Enquanto *O Século* apresenta uma reportagem aparentemente “neutra”, sem grandes juízos de valor, a *Plateia* opta por dar voz não só aos intérpretes e autores participantes como a autores que anteriormente tinham concorrido ao Festival. Considerando que a representação portuguesa na Eurovisão é “fraca”, esta revista forja comunidades que comungam opiniões relativamente à música na televisão, disseminando o seu modo de pensar. É a partir desta revista que temos acesso a um maior número de imagens deste FRTPC.



Ilustração 8 - Painel de jurados (e também autores) do Festival RTP da Canção de 1975.

Plateia, 25/02/1975

Considerações finais

Paul M. Hirsch considera que os críticos são “gatekeepers autónomos” ou “consumidores sub-rogados” que servem como “líderes de opinião para o seu círculo de leitores” (*apud Fenster 2002:83*). Para este autor, o crítico expressa a sua opinião pessoal e autónoma acabando por suscitar efeito na opinião dos leitores. Porém, sabemos que não é assim. Como vimos, as interpretações são enformadas por questões políticas e ideológicas. Os investigadores que se seguiram argumentam que à formulação de Hirsch faltava a dimensão das indústrias culturais e que esta imagem de imparcialidade e credibilidade influenciou erroneamente as audiências nas questões do gosto (*Stratton apud Fenster 2002:88*). Fenster chama a atenção para o facto de estes críticos e jornalistas não serem independentes seja em

termos laborais, seja em termos ideológicos, e para o facto de assumirem uma posição social e uma visibilidade privilegiadas. Apesar de se reportar aos críticos de Rock, é possível aplicar os pressupostos de Fenster aos exemplos aqui descritos: “As posições discursivas dos críticos funcionam tanto enquanto membros da audiência que são, presumivelmente semelhantes aos seus leitores, como enquanto oradores de uma posição de perícia e de autoridade que os diferencia dos mesmos” (Fenster 2002:84).

A partir desta análise, foi possível atestar a importância da imprensa como meio de reconstrução de memórias de natureza histórica, social, visual e musical, destacando-se o valor destes documentos históricos no trabalho etnográfico, bem como o papel dos diversos agentes enquanto intervenientes directos nesta reconstrução. Colmatando a inexistência de imagens televisivas gravadas, é a partir das matérias publicadas nos periódicos que podemos mapear intervenientes e performances. Ficam, contudo, por apurar as razões e pressupostos ideológicos para o desaparecimento destas imagens.

Como Klein afirma, “a crítica cultural tem sido reconhecida por conferir um *status* ao objecto que avalia” (2005:1). Deste modo, é de suma importância o seu papel enquanto mediador de valores acerca da música, destacando-se o papel dos jornalistas e críticos enquanto *opinion makers* e influenciadores de opiniões e gostos. Ainda que com as devidas limitações, proporciona-nos o acesso aos discursos e valores dos músicos e da audiência. Tanto no período marcado pela ditadura como no período pós-revolução, os valores associados à música transmitidos por estes profissionais permitem-nos posicionar não só aqueles que escrevem como os próprios objectos televisivos e musicais, traçando linhas de interpretação daquilo que poderá ter sido a recepção dos programas. Desta forma, pelo seu papel na escolha dos intérpretes veiculados pelo Zip-Zip, José Nuno Martins assume-se enquanto “gatekeeper do gosto”, funcionando como filtro e como catalisador para um conjunto de músicos associados a determinada linha ideológica. Por outro lado, os músicos, através dos jornalistas, assumem também esse papel, criando em torno deles próprios e daqueles que partilharam os mesmos valores estéticos e ideológicos uma comunidade de gosto. Simultaneamente, importa destacar o papel dos jornalistas e dos críticos, nomeadamente o papel de Mário Castrim. Conhecendo a biografia deste crítico e sabendo da sua postura ideológica

contrária ao regime, é importante igualmente compreender o seu papel também enquanto “*gatekeeper* do gosto”, influenciador de opiniões, que em grande medida terá contribuído para a associação destes programas a uma linha mais politicamente engajada.

Estes profissionais são a face visível de um conjunto de pessoas que partilha os mesmos valores, assumindo assim simultaneamente o papel de influenciadores e de influenciados e conferindo o que Travis (1990) considera “a sense of legitimacy” (*apud* Klein 2005:2). A construção destas narrativas valorativas em torno do Zip-Zip, do Festival RTP da Canção e da música aqui interpretada enformaram os discursos do público não só na época em que foram publicados, como hoje enformam a visão dos investigadores, afigurando-se como uma das fontes principais para construção do conhecimento em torno destes objectos. Nunes (2012) considera que no jornalismo musical da década de 1980, “a ideologia política tornou-se numa ideologia da estética que sustentava agendas de gosto.” (2012:107). Pelo contrário, pelo que aqui observámos nas décadas de 1960 e 1970, o jornalismo era marcadamente político e os pressupostos estéticos tinham um pendor vincadamente ideológico. No entanto, e apesar do seu enorme valor como fonte para a investigação e enquanto meio para posicionar os comportamentos expressivos nos seus contextos, o investigador nunca deve perder de vista o carácter subjectivo destas fontes. Deve constantemente lembrar-se que a construção do passado é feita de escolhas, de discursos e de silêncios. As etnografias do passado esbarram com as limitações interpretativas tanto do investigador como o investigado, acrescentando o carácter maleável da memória. Nos dois contextos estudados, os valores políticos são de suma importância e nunca poderão ser perdidos de vista quando procedemos à análise dos dados. As escolhas e os discursos são construídos a partir de uma teia de valores que define a lente com que os acontecimentos são vistos e nos chegam. A interpretação do investigador, enformada também pelos seus próprios valores, assenta assim num constante assumir de escolhas e num permanente exercício de escrutínio.

Bibliografia

AAVV. 1967. *Regulamento do Festival RTP da Canção*. Lisboa: RTP.

AAVV. 1971. *Regulamento do Festival RTP da Canção*. Lisboa: RTP.

Bohlman, Philip. 1997. "Fieldwork in ethnomusicological Past". In *Shadows in the field – new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*, eds. G. F. Barz e T. J. Cooley, 246-270. Oxford: Oxford University Press.

___ 2011. *Music, Nationalism and the Making of the New Europe. Cultural identity and modern history*. Santa Barbara, Denver, Oxford: ABC Clío.

Cádima, Francisco R. 1996. *Salazar, Caetano e a Televisão Portuguesa*. Lisboa: Editorial Presença.

___ 1997. "A Televisão e a Ditadura (1957-1974)". *História*. 29: 4-15.

___ 2001. "Pop: Culturas populares e dos mass media". *Revista de Comunicação e Linguagens*. 30: 157-165.

___ 2010. "Imagens e representações da ditadura portuguesa na televisão (1957-1974)". *LOGOS 32 Comunicação e Audiovisual*. 01: 56-69.

César, António J. 2010. "Nacional-cançonetismo". In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, dir. Salwa Castelo-Branco, 909. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.

Côrte-Real, M. São José. 2010. "Canção de intervenção". In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, dir. Salwa Castelo-Branco, 220-228. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.

Cravinho, Pedro. 2013. "O Jazz e a Rádio Televisão Portuguesa durante o regime do Estado Novo, e a série 'TV JAZZ' como estudo de caso". Apresentado no III Encontro Nacional de Investigação em Música. Cascais. Novembro.

___ 2013b. "Jazz and television in Portugal: TV JAZZ and the presence of Jazz on the Portuguese Television of the 1960s and 70s". Apresentado no Rhythm Changes II: Rethinking Jazz Cultures, Media City UK/University of Salford. Manchester. Abril.

___ 2013c. "Music, Image, Politics: Jazz and Television in Portugal under Salazar dictatorship (1956-1968)". Apresentado na First International Conference Jazz in Spain. Universitat de València. Novembro (Keynote speaker).

___ 2014. "'Jazz em diferido': A rede da Eurovisão e os programas de jazz diferidos pela Radiotelevisão Portuguesa, durante o regime do Estado Novo". Apresentado no VI Encontro Nacional de Investigação em Música. Lisboa. Novembro.

___ 2015. "BBC-2 JAZZ 625: A presença da série britânica na televisão em Portugal, durante o regime do Estado Novo". Apresentado no V Encontro Nacional de Investigação em Música, Sociedade Portuguesa de Investigação em Música. Évora. Novembro.

Cunha, Paulo. 2011. "A emissão de cinema português na televisão pública (1957-1974)". *Análise Social*. XLVI (198): 139-156.

Fenster, Mark. 2002. "Consumers Guides: The Political Economy of the Music Press and the Democracy of Critical Discourse". In *Pop Music and the Press*, ed. Steve Jones, 81-92. Philadelphia: Temple University Press.

Guerreiro, Carlos; Roxo, P. 2010. "GAC". In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, dir. Salwa Castelo-Branco, 551-553. Lisboa: Círculo de Leitores.

Jenkins, Henry. 2011. *Transmedia 202: Further Reflections*. http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html [Consultado a 15 de Junho de 2017].

Klein, Bethany. 2005. "Dancing About Architecture: Popular Music Criticism and the Negotiation of Authority". *Popular Communication* 3/1: 1-20.

Lopes, Sofia. 2012. "*Duas horas vivas numa TV morta*": *Zip-Zip, Música e Televisão no preâmbulo da democracia em Portugal*. Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais – Etnomusicologia. Lisboa: FCSH/Nova.

_____. 2015. "From Sunset Winter to Caetano's Spring: the importance of a Song Contest in the Portuguese Music Scene of the 1960's and the 1970's". *Journal of Literature and Art Studies*. 5(6): 461-470.

Mangorrinha, Jorge. 2014. *Festival RTP da Canção – uma história de 50 anos (1964 – 2014)*. Lisboa: Edições Universidade Lusófona.

Nunes, Pedro. 2010. "Good Samaritans and Oblivious Cheerleaders: Ideologies of Portuguese Music Journalists Towards Portuguese Music". *Popular Music*. 29(1): 41-59.

_____. 2010b. "Periódicos de Música: Música Popular e Pop/Rock". In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, dir. Salwa Castelo-Branco, 990-998. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.

_____. 2012. "Das Ideologias Políticas às Ideologias de Gosto: o Discurso no Jornalismo Sobre Música Pop em Portugal Antes e Depois da Revolução de 1974". In *Current Issues in Music Research: Copyright, Power and Transnational Music Processes*, eds. S. Moreno, S. Castelo-Branco, I. Iglésias e P. Roxo, 91-109. Lisboa: Colibri.

Pinto, João. 2012. *A imprensa escrita nos primórdios da televisão em Portugal*. Apresentado no II Encontro Nacional de Investigação em Música. Castelo Branco. Novembro.

_____. 2017. A imagem em movimento enquanto narrativa musical nos primórdios da televisão em Portugal. Apresentado no VII Encontro Anual da Associação de investigadores de imagem em movimento. Braga. Maio.

_____. no prelo. *Produção Musical nos primórdios da Radiotelevisão Portuguesa (1956-1964)*. Projecto de Tese de Doutoramento em Ciências Musicais - Etnomusicologia. FCSH-NOVA, Lisboa.

Simões, Dulce. 2011. *Zip-Zip: um programa mítico, ou uma «pedrada no charco» da «primavera marcelista»?* ed. 1, 1 vol. Lisboa: Apenas Livros.

Rebello, Luiz F. 2010. "Teatro de Revista". In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, dir. Salwa Castelo-Branco, 1248-1253. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.

Rezola, M. Inácia; Gomes, P. M. 2014. *A Revolução nos Média*. Lisboa: Tinta da China.

Rosas, F; Brito, J. M. B (dir.). 1996. *Dicionário de história do Estado Novo*. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates.

Teves, Vasco H. 2007. *RTP 50 anos de história: Rádio e Televisão de Portugal (1957-2007)*. <http://ww2.rtp.pt/50anos> [Consultado a 15 de Junho de 2017].

Tragaki, Dafni (ed.). 2013. *Empire of Song: Europe and Nation in the Eurovision Song Contest*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press.

Música e política na revista *Mundo da canção* no período revolucionário português (1974-1976)

HUGO CASTRO

2017. *Cuadernos de Etnomusicología* N°10

Palavras-chave: Mundo da canção, revolução dos Cravos, ideologia política, canção revolucionária.

Keywords: *Mundo da canção, Carnation Revolution, politics, revolutionary song.*

Cita recomendada:

Castro, Hugo. 2017. "Música e política na revista *Mundo da canção* no período revolucionário português (1974-1976)". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°10. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

MÚSICA E POLÍTICA NA REVISTA *MUNDO DA CANÇÃO* NO PERÍODO REVOLUCIONÁRIO PORTUGUÊS (1974-1976)

Hugo Castro

Resumo

Este artigo foca a relação entre música e política na revista *Mundo da Canção*, durante o período revolucionário português, entre 1974 e 1976. Fundada no Porto em 1969 e publicada até 1985, esta foi a primeira publicação portuguesa especializada na música popular, demonstrando um forte cariz político através da publicação de artigos de opinião, entrevistas, letras de canções e publicidade a fonogramas. Não obstante, as mudanças ocorridas durante a Revolução dos Cravos, iniciada a 25 de Abril de 1974, e a consequente politização de vários sectores da sociedade portuguesa, tiveram impacto na revista. Neste artigo, verifica-se como o fervor revolucionário e, sobretudo, o confronto ideológico entre partidos associados à esquerda e extrema-esquerda revolucionária - e aos quais pertenciam a maior parte dos colaboradores da revista - foram vividos no seio do corpo redatorial, resultando em mudanças na direção e numa aberta disputa ideológica transposta para as páginas do *Mundo da Canção*. Partindo de entrevistas e depoimentos de colaboradores e ex-diretores da revista, assim como da análise aos números publicados entre 1974 e 1976, tenho como principal enfoque o desenvolvimento do intenso debate ideológico acerca do papel da arte e, sobretudo, da canção de protesto e revolucionária no contexto revolucionário português. Tendo em conta os dinamismos e transformações das práticas musicais da canção de protesto, analisam-se os efeitos deste debate na escolha de intérpretes, repertórios, estilos e discursos musicais veiculados pela revista.

Palavras-chave: Mundo da canção, revolução dos Cravos, ideologia política, canção revolucionária.

Abstract

This article focuses on the relationship between music and politics in the magazine *Mundo da Canção*, during the Portuguese revolutionary period, between 1974 and 1976. Founded in Porto in 1969 and published until 1985, this was the first Portuguese publication specialized in popular music, demonstrating a strong political focus, through the publication of opinion articles, interviews, song lyrics and publicity to phonograms. Nonetheless, the changes that occurred during the Carnation Revolution, which began on April 25, 1974, and the consequent politicization of various sectors of Portuguese society, had an impact on the magazine. In this article, I deal with the revolutionary context and, above all, the ideological confrontation between parties associated with the left and the revolutionary extreme-left - and to which most of the magazine's collaborators belonged - resulting in changes among collaborators and in an ideological dispute transposed to the pages of the magazine. Based on interviews and testimonies of contributors and former directors of the magazine, as well as the analysis of the issues published between 1974 and 1976, my main focus for this article is the development of the intense ideological debate about the role of art and, in particular, the role of revolutionary song during the Portuguese Revolution. Taking into account the dynamics and transformations of musical practices in this period, I analyze the effects of this debate on the choice of interpreters, repertoires, styles and musical discourses conveyed in the magazine

Keywords: *Mundo da canção, Carnation Revolution, politics, revolutionary song.*

Breve historial do *Mundo da Canção* antes da Revolução dos Cravos (1969-1974)

O jornalismo musical centrado na música popular em Portugal apenas teve início nos finais da década de 1960, com a publicação da revista *Mundo da Canção*¹. Considerada a primeira publicação periódica especializada na música popular, o *MC* é apontado como pioneiro numa fase embrionária de afirmação do jornalismo musical em Portugal (Nunes 2010:996). Criada em 1969 no Porto por Avelino Tavares e publicada até 1985 num total de 67 números², a revista atravessou vários períodos conturbados da vida política e social portuguesa; nomeadamente, os últimos anos do designado Estado Novo (1969-1974), o período da Revolução dos Cravos (1974-1976), e o período pós-revolucionário e de transição democrática (desde 1976, aproximadamente). No plano musical, estes três períodos corresponderam a várias fases dinâmicas de configuração das práticas musicais em Portugal, sobretudo nos meios de produção e divulgação, no surgimento de novos intérpretes e na renovação estética de domínios e géneros musicais explorados pela revista, com particular destaque para as canções mais ou menos conotadas com aspetos políticos.

Até ao 25 de Abril de 1974, data do golpe militar que dá início à Revolução dos Cravos, a revista *MC* demonstrou um cariz político de oposição à ditadura aliado a uma disposição estética que privilegiou correntes musicais de contestação, tanto nacionais como internacionais. Como é referido por Félix, o periódico tornou-se fundamental para o “debate em torno da música popular portuguesa e da sua renovação” (Félix 2010:833), estando em várias fontes mencionada pelo importante papel no que diz respeito à inovação de uma perspetiva jornalística sobre música (Nunes 2012; Vasconcelos e Sousa 2016). Como é recorrentemente referido nos editoriais dos primeiros números publicados, os objetivos da revista passavam pela divulgação de música

¹ Ao longo deste artigo adoto a designação *MC* para me referir à revista *Mundo da Canção*. Como refere o jornalista Viriato Teles e mais tarde colaborador na revista, *MC* era o “(nome abreviado da revista, sugerido pelo publicitário António Rolo Duarte no início dos anos 70, que acabou por tornar-se no *petit nom* pelo qual a publicação passou a ser conhecida)” (Teles, 2005:21)

² Neste artigo foco-me sobretudo nos números da *Mundo da Canção* publicados entre 1974 e 1976: Nº 39 (1974); Nº 40 (Novembro, 1974); Nº 41 (Fevereiro, 1975); Nº 42 (Maio, 1975); Nº 43 (Setembro, 1975); Nº 44 (Janeiro, 1976); Nº 45 (Abril, 1976); Nº 46 (Setembro, 1976); Nº 47 (Dezembro, 1976)

portuguesa em que estivessem implícitos aspetos de transformação e renovação musical, cujo conteúdo era considerado importante e significativo para a juventude portuguesa, principal destinatária da revista. Através da publicação de artigos de opinião, entrevistas, biografias, letras de canções e publicidade a fonogramas, a revista caracterizou-se por um discurso centrado na reflexão em torno da renovação da música popular portuguesa, com particular destaque para a divulgação de novos intérpretes, tais como José Afonso, Adriano Correia de Oliveira, José Mário Branco, Sérgio Godinho, José Jorge Letria, Manuel Freire, Francisco Fanhais, entre outros associados ao movimento da *balada* e da *canção de protesto*; tendo sido durante algum tempo o único periódico de divulgação de novos valores que personificavam correntes e estilos musicais considerados alternativos no panorama musical português. Sobretudo a partir de finais da década de 1960, coincidente com uma aparente abertura do regime ditatorial, a proliferação e divulgação de um conjunto de intérpretes que corporizavam uma certa contestação política nas canções era já extensível a outros meios de comunicação, como sucedia nos programas televisivos *Riso & Ritmo* e *Zip-Zip* ou nos programas de rádio *PBX*, *Página 1* e *Tempo Zip*. A estes juntavam-se algumas pequenas editoras discográficas como a *Orfeu* de Arnaldo Trindade e a *Sasseti*, cujos métodos inovadores e investimento foram essenciais para a produção fonográfica de novos intérpretes dentro do género³. O surgimento do *MC* neste período não estará assim desligado de uma certa corrente de crítica ao regime que era visível noutros meios de comunicação e encetada por um conjunto de agentes mais ou menos politizados e conscientes.

Não obstante, no *MC* esta tendência alastrava-se a outros géneros musicais, sobretudo associados a movimentos de renovação da música popular em contextos internacionais, como na música de origem anglo-saxónica, francófona e hispânica. Até 1974 a revista publicou artigos de opinião, reportagens e letras de canções de diversos intérpretes e grupos estrangeiros de diferentes domínios e origens, chegando mesmo a dar destaque de capa a vários destes. Assim, apesar da primazia pela música

³ Para mais informação, consultar as dissertações de Mestrado de Lopes, Sofia Vieira (2012) acerca do programa televisivo *Zip-Zip*; e Castro, José Hugo Pires (2012) sobre a produção fonográfica deste período

portuguesa, a revista incluía conteúdos esteticamente versáteis, atravessando vários géneros e estilos que iam desde a *folk*, o *jazz* ou o *pop/rock*. Este aspeto é assumido pelo fundador e editor Avelino Tavares, que refere que a principal intenção da revista sempre foi “(...) a divulgação de música de qualidade, fosse qual fosse a sua origem” (entr. Tavares 2017). Tendo tido a experiência de viver e estudar em França antes de criar a revista, Avelino Tavares refere que embora houvesse espaço e destaque para êxitos internacionais como os *Beatles*, *Rolling Stones*, *Moody Blues*, *Pink Floyd*, entre muitos outros, era evidente que a revista tinha um papel secundário na divulgação de artistas estrangeiros ligados ao universo do *pop/rock*. Para o editor, no plano da música internacional, a revista acabou por cumprir sobretudo um papel relevante na divulgação em primeira mão de vários músicos estrangeiros, sobretudo de origem francófona e hispânica, onde se incluíam nomes menos conhecidos do público português, como George Brassens, Jean Ferrat, Melanie, Patxi Andión, entre muitos outros. A incorporação de vários escritores, críticos, jornalistas e músicos no quadro redatorial da revista, assim como colaboradores no estrangeiro, visava a possibilidade de corresponder a certas expectativas de um público jovem ao qual se apelava à participação e interação com os conteúdos publicados. Mário Correia - um dos primeiros colaboradores e que viria a assumir a direção da revista já após a Revolução – refere que a juventude de muitos dos colaboradores (Mário Correia afirma que tinha 17 anos quando integrou a revista) refletia-se também na divulgação de vários intérpretes e grupos internacionais que se pautavam por uma certa irreverência (entr. Correia 2017). Já para Viriato Teles (2005), jornalista e mais tarde colaborador na revista, existia uma estratégia dentro da revista que, face à censura que visava grande parte das publicações e dos órgãos de comunicação em Portugal, procurava iludir a polícia ao articular “formas de expressão [que] eram particularmente incómodas para o regime vigente” através da “(...) publicação dos êxitos mais populares da música anglófona (...), no meio das quais se misturavam as canções com cabeça, tronco e membros dos nossos melhores criadores” (Teles 2005:20-21). Embora Mário Correia refira os *Doors* e outros grupos associados ao movimento *hippie* como parte da sua rede pessoal de interesses no campo da música nesse período, ele refere que o primeiro artigo que escreveu para a revista foi sobre Bob Dylan, cujas canções tinham sido

usadas em contextos de contestação ao cumprimento do serviço militar nos Estados Unidos e conseqüente participação na Guerra do Vietname (entr. Correia 2017). A referência a músicos e canções que num plano internacional tinham subjacente uma carga política de contestação às guerras é, para Mário Correia, importante no sentido em que permitia fazer passar a imagem de contestação à “guerra interna” [Guerra Colonial⁴] em que Portugal estava envolvido:

(...) a maneira de um jovem de 17/18 ou 19 anos no *Mundo da Canção* se afirmar era através da canção anti-Vietname. E porque é que a guerra do Vietname é fundamental para nós? Porque não era fácil ser-se contra a Guerra Colonial, não era cómodo mostrar-se que era contra. De maneira que servir-se do movimento *hippie* e das canções *anti-draft* era uma maneira de gritar contra a Guerra Colonial (...) Da Espanha, por exemplo, começam a chegar [canções] e a música latino-americana entra em Portugal por via da Espanha e começam a chegar também obviamente as canções anti-guerra civil. Portanto, aqui aproveitámos também muitas cantigas de posicionamento contra a guerra do Vietname e contra a Guerra Civil Espanhola para as pormos ao serviço da nossa guerra. (entr. Correia, 2017)

Dessa forma, é reconhecido que o papel jornalístico no seio da revista ia para além da divulgação musical, centrando-se sobretudo numa linha de orientação que colocava a canção de índole interventiva como central, apesar da presença de outros domínios da música popular. Tal é notório desde os primeiros números da revista, embora Avelino Tavares refira que nunca existiu uma política ideológica orientadora quanto aos conteúdos a serem publicados (entr. Tavares 2017). De facto, tanto Mário Correia como Vieira da Silva (músico e colaborador na revista, mais tarde diretor) admitem que apesar do corpo redatorial não vincar uma posição política firme, praticamente todos tinham em comum o facto de não gostarem do regime e se mostrarem contra a Guerra Colonial (entr. Silva 2017; entr. Correia 2017). Mário Correia afirma que os elementos mais velhos, nos quais se incluíam o fundador Avelino Tavares, o chefe de redação José Viale Moutinho e o colaborador Jorge Cordeiro, tinham

⁴ A Guerra Colonial foi um dos aspetos mais contestados do regime ditatorial português. Teve início em Angola em 1961 e estendeu-se depois às restantes colónias portuguesas em África (Moçambique, Guiné-Bissau e Cabo Verde), opondo as forças militares portuguesas aos movimentos de libertação das colónias, tendo durado cerca de 13 anos, até 1974

já uma consciência política que pode explicar a presença constante de músicos portugueses e estrangeiros cujas canções demonstravam um caráter político de resistência e se inseriam na linha de “nova música”, não obstante nem todas serem consideradas “de qualidade”:

Nessa altura produziu-se alguma coisa má, oportunista, mas foi uma enxurrada, aquilo que chamámos nós no *Mundo da Canção* a nova canção portuguesa; de 71 a 74 houve ali uma série de edições, aquilo nem era música ligeira, nem de intervenção, nem nova canção, aquilo não era nada. Agora, surgiram coisas boas, claro que sim. (entr. Correia, 2017)

Por outro lado, desde o início da publicação, a revista assumiu uma postura fortemente crítica dos domínios comerciais do fado, da canção ligeira ou do designado *nacional-cançonetismo*⁵, comumente conotados com os desígnios das políticas culturais do Estado-Novo, sendo esta atitude considerada por Avelino Tavares uma das afirmações políticas mais veementes ao regime. Sobretudo em relação ao *nacional-cançonetismo*, a posição do *MC* convergia com a de outros agentes que de forma análoga desprezavam o género pela sua inocuidade e vazio de conteúdo, pelo que a mera crítica irónica aos intérpretes e canções constituía por si uma afronta ao regime, ou melhor, às expressões culturais abrigadas pelo regime, tal como refere Vieira da Silva: “Nunca se fez qualquer «perseguição» ao então chamado nacional-cançonetismo e ao fado, mas estivemos sempre atentos e muitas vezes críticos em relação a tudo o que se considerava vazio de conteúdo ou alienante em relação à realidade que se vivia nessa época” (entr. Silva 2017). Em relação ao fado, Mário Correia refere que embora houvesse a noção de que existia fado para além do que era “institucionalizado” pelo regime, era indispensável demonstrar que existia uma associação com o regime:

⁵ O termo *nacional-cançonetismo* foi cunhado pelo jornalista João Paulo Guerra em 1969 e remete para um conjunto de intérpretes e compositores associados à Emissora Nacional, controlada pelo Estado, tais como Artur Garcia, Tony de Matos, Simone de Oliveira e Madalena Iglésias e que representavam uma parte substancial dos tops de vendas de discos em Portugal. O termo sugere sobretudo um caráter depreciativo e conotado com o regime ditatorial, encontrando-se estética e ideologicamente no extremo oposto aos intérpretes associados com a renovação da música popular portuguesa (César 2010:901).

Se vocês repararem, nas páginas do *Mundo da Canção* era um zurzir no fado e na *Dona Amália* [Amália Rodrigues]. Era um desporto que praticávamos com muito afinco (risos). Porquê? Não era propriamente ser contra a Amália e contra o fado. (...) A própria revista trazia muitas vezes temas afadistados que eram contra o regime, mas passava-se a ideia que estava identificado com o regime e era-se contra! (entr. Correia 2017)

Assim, é também mencionada a necessidade de mostrar que existia algo diferente do *nacional-cançonetismo* e do fado no panorama musical português. O privilégio dado a intérpretes e canções cujo ênfase residia no significado do texto e na potencialidade poética é enaltecido, pelo que a dada altura não eram só as canções e intérpretes associados à intervenção política e social que mereciam destaque. Como exemplo, a dada altura, a revista passou a incorporar repertório que era apresentado no *Festival RTP da Canção*, no qual se apresentavam anualmente os maiores nomes da canção ligeira portuguesa, mas onde começavam nos últimos anos a surgir canções que, para o MC, se afastavam dos cânones do *nacional-cançonetismo* com que o Festival estava conotado. Entre outros, eram referidos sobretudo os poemas de Ary dos Santos e as interpretações de Fernando Tordo, Paulo de Carvalho e Duarte Mendes, que representavam, segundo Mário Correia “um paradigma diferente do que se via no Festival (...) e efetivamente o Festival era algo importante num país de fado, de folclore, eh pá, de coisas cinzentão” (entr. Correia 2017).

Em relação à importância e ao significado político da revista num período de ditadura e em que a censura (designada de *Exame Prévio*) e a polícia política (PIDE/DGS⁶) exerciam a sua atividade repressiva e examinadora sobre praticamente todos os órgãos de comunicação, um dos episódios mais mencionados atualmente é o da apreensão pela PIDE do nº 34, datado de Março de 1973. A capa mostrava os discos recém editados dos músicos José Mário Branco *Margem de Certa Maneira*, José Afonso *Eu Vou Ser Como a Toupeira*, José Jorge Letria *Até ao Pescoço*, o disco coletivo de José Niza e António Gedeão *Fala do Homem Nascido* e do poeta Mário Viegas *Palavras Ditas*. Para a revista, a importância destes discos e sobretudo dos intérpretes era notória, com várias referências já feitas nos números anteriores, mas sobretudo pelo papel de “canção significante” inscrito nestes discos e no

⁶ Polícia Internacional de Defesa do Estado / Direção Geral de Segurança

facto de os intérpretes representarem o rumo que a canção portuguesa deveria seguir. A partir desse episódio, as consequências da apreensão deste número fizeram-se sentir sobretudo no maior controle por parte da polícia sobre os conteúdos da revista, que passaram a ser enviados previamente aos serviços de censura, exigindo de Avelino Tavares uma certa estratégia de ludibriação durante as negociações com os agentes da censura acerca do que poderia ou não ser publicado (entr. Tavares 2017).

Apesar de existirem argumentos que apontam para uma possível politização da revista antes da Revolução, tanto Avelino Tavares como outros membros da revista (Mário Correia e Vieira da Silva, por exemplo) não apontam nesse sentido, referindo antes que essa politização, tal como noutros setores da sociedade portuguesa, só se torna assumida após o 25 de Abril de 1974, como iremos verificar mais à frente neste artigo.

Contexto histórico e político e as práticas musicais durante a *Revolução dos Cravos* (1974-1976)

O golpe militar de 25 de Abril de 1974, organizado pelo *Movimento das Forças Armadas* (MFA), pôs fim a um regime ditatorial de quarenta e oito anos, dando início a um período revolucionário que durou cerca de dois anos e que ficou conhecido como *Revolução dos Cravos*. O poder político, inicialmente assumido por um conjunto de militares organizados numa *Junta de Salvação Nacional* e, posteriormente, por seis Governos Provisórios⁷, desde logo empreendeu várias mudanças estruturais na política e sociedade portuguesa⁸. Entre 1974 e 1976, data das primeiras eleições legislativas, sucede-se um período de fortes convulsões sociais e políticas, marcado pela ampla adesão e participação popular e que ficou conhecido como *Processo Revolucionário em Curso* (PREC), durante o qual ocorrem um conjunto de iniciativas políticas e

⁷ Os Governos Provisórios eram nomeados pela Junta de Salvação Nacional e compostos por militares, independentes e membros de partidos políticos de diferentes orientações ideológicas, com destaque para o Partido Comunista Português (PCP), o Partido Socialista (PS) e o recém-criado Partido Popular Democrático (PPD), este representando a ala mais liberal

⁸ Entre as principais mudanças, destacam-se: o fim da censura ou Exame Prévio e consequente liberdade de expressão nos meios de comunicação e na vida privada; a extinção da polícia política; o regresso dos exilados políticos e refratários; a libertação dos presos políticos; e a legalização e direito à constituição de partidos políticos.

populares, destacando-se a criação de inúmeras comissões de trabalhadores e moradores e o questionamento da propriedade privada (Varela 2013).

Desta forma, a pluralidade partidária e a participação popular na vida política do país contribuiu para a relevância do debate ideológico, entre reformas sociais quase sistemáticas e disputas de programas partidários de diferentes orientações políticas. Este aspeto torna-se aqui particularmente relevante no sentido em que vários músicos associados à canção de protesto assumem a ligação a partidos políticos, sobretudo ao PCP ou a organizações de extrema-esquerda. O contexto revolucionário impulsionou a proliferação de várias organizações ligadas à extrema-esquerda, algumas formadas ainda antes da revolução, decorrentes da clivagem ocorrida no PCP após o conflito sino-soviético em 1963. De carácter sobretudo maoísta e trotskista, estas organizações procuraram um papel político mais relevante, principalmente na propaganda e mobilização para a atividade revolucionária, encetando esforços para que o golpe seguisse a via da democracia popular, do socialismo e da “ditadura do proletariado” (Accornero 2009), ao mesmo tempo assumindo o desencanto e a rutura ideológica com o PCP que defendia uma via pró-soviética, intensificada durante o PREC (Cardina 2011). A preponderância do PCP no alinhamento pela via soviética e a influência junto de sindicatos, organizações populares, meios de comunicação e, sobretudo, dos Governos Provisórios, tornavam-no alvo primordial dos partidos mais moderados da esquerda e de direita, assim como da extrema-esquerda que o acusavam de revisionismo. Entre os principais partidos legalizados ou recém-criados no espectro da esquerda revolucionária, residiram algumas das principais disputas ideológico-partidárias que caracterizaram uma parte significativa do debate político em torno da forma como deveria ser conduzida a Revolução⁹.

Os valores revolucionários e a disputa ideológica estenderam-se a vários movimentos artísticos e culturais, sendo particularmente visíveis nas práticas

⁹ Entre estes, destacam-se a União Democrática e Popular (UDP), criada em Dezembro de 1974 e que defendia a reconstrução do partido comunista; e a organização maoísta Movimento Reorganizativo do Partido do Proletariado (MRPP), criada em 1970 e com uma base de apoio maioritariamente estudantil. Após o 25 de Abril, o MRPP adotou uma posição de reserva quanto aos desígnios revolucionários do golpe de Estado, considerando que a situação do país era de uma ditadura militar, posicionando-se contra as posições políticas do PCP e combatendo a sua influência no poder governativo. A posição radical defendida pelo MRPP teve como consequência a suspensão da atividade política do partido durante o PREC e a perseguição e prisão de vários dos seus membros, entrando igualmente em confronto com outras organizações de extrema-esquerda.

musicais da canção de protesto. A nova conjuntura política e social do país veio legitimar ainda mais o papel político da canção de protesto e dos músicos durante o período revolucionário¹⁰. A partir dos materiais musicais existentes e da produção fonográfica deste período é possível verificar que, embora alguns destes intérpretes tivessem mantido o carácter lírico das canções criadas durante o período ditatorial, muitos deles atualizaram o repertório tendo como referência os aspetos políticos e ideológicos que permearam o contexto revolucionário. A criação de canções indicativas da orientação política dos cantores e em que muitas das letras eram reflexo do momento revolucionário, fizeram surgir várias referências a temáticas tais como a luta entre classes, ocupação de terras e empresas, reforma agrária, independência das colónias, entre outras; sendo que os contextos performativos e os meios de comunicação como a rádio, televisão e imprensa escrita foram também reconfigurados e a programação passou a ser dominada pelo contexto revolucionário e, acima de tudo, pelo novo repertório de canções então criado (Côrte-Real 1996). Desta forma, as práticas musicais da canção de protesto terão servido, em grande parte, de mediadoras da participação pública, assumindo um papel de destaque na sociedade portuguesa e no ambiente político revolucionário.

Embora uma das características tenha consistido na organização coletiva de músicos e outros agentes como forma de associar a música a aspetos ideológicos consonantes com os valores revolucionários, a criação de estruturas mais ou menos alinhadas partidariamente prolongou o confronto político entre músicos. Por exemplo, o *Colectivo de Acção Cultural (CAC)*, criado logo a 30 de Abril, foi inicialmente formado pelos mais proeminentes intérpretes associados à canção de protesto, tais como José Afonso, José Mário Branco, Adriano Correia de Oliveira, Luís Cília, Fausto, entre outros. O coletivo apresentou-se através de um comunicado¹¹, durante o *1º Encontro*

¹⁰ Um dos aspetos mais salientados da evidente ligação entre a música de protesto e os valores que enformaram o Golpe de Estado está na escolha de duas canções, *E Depois do Adeus* de Paulo de Carvalho e *Grândola, Vila Morena* de José Afonso, como senhas militares para o início do golpe militar. Em particular, a canção *Grândola, Vila Morena* ainda é atualmente considerada um dos maiores símbolos da Revolução dos Cravos.

¹¹ Com objetivos claros de unificar e organizar o papel dos músicos no contexto revolucionário e apelar à participação nos movimentos democráticos e populares, este comunicado foi assinado por dezoito músicos, poetas e jornalistas. Assumindo-se como “um grupo de trabalhadores culturais” aludiam à

Livre da Canção Popular realizado no Pavilhão dos Desportos no Porto a 6 de Maio e no qual atuaram pela primeira vez juntos vários destes intérpretes. Porém, poucas semanas depois tornaram-se notórias as divergências ideológicas e partidárias, com o abandono de todos os membros afetos ao PCP, tais como José Jorge Letria, Adriano Correia de Oliveira e Luís Cília; e, posteriormente, de membros não-alinhados partidariamente, tais como José Afonso, Francisco Fanhais e Vitorino, que não se reviam nas teses que caracterizavam o grupo e que passaram a atuar em várias atividades revolucionárias, como greves, ocupações e comícios de organizações ligadas à extrema-esquerda. Mais tarde, o coletivo criaria o Grupo de Acção Cultural «Vozes na Luta» (GAC), tornando-se uma base de apoio da UDP. Tanto o GAC como outros grupos diretamente associados a organizações partidárias, como, por exemplo, o *Coro Popular «O Horizonte é Vermelho»* - suportado pelo MRPP - constituíam o braço musical das organizações partidárias, recorrendo a repertório baseado sobretudo em marchas, hinos e recolhas de música tradicional portuguesa. Com uma estrutura semelhante à de um partido, no qual os músicos assumiam o papel de militância, estes grupos reivindicavam o papel da música no desenvolvimento de uma “verdadeira cultura popular democrática e revolucionária” e afirmavam através de comunicados e cancioneiros¹², que o revisionismo do PCP era extensível à música, sendo vulgares as acusações de que os meios de comunicação estavam dominados por canções afetas ao PCP, consideradas suportes da burguesia e desvirtuadas de significado revolucionário.

Por outro lado, José Jorge Letria passou a fazer parte de uma comissão civil na Emissora Nacional, encarregue de elaborar uma programação musical que correspondesse às “exigências da nova realidade social e política” (Letria 1978:79) e cuja iniciativa se traduziu na criação de um programa radiofónico transmitido ao vivo, intitulado *Canto Livre* e por onde passaram dezenas de músicos portugueses e estrangeiros, sobretudo afetos ao PCP.

“contribuição que a canção e a música popular podem dar ao desenvolvimento democrático e popular” e propunham, através do trabalho cultural coletivo e em particular através da música e das canções populares, “lutar pelas reivindicações do povo trabalhador e do movimento democrático popular”, colocando-se assim ao lado do MFA e fazendo o apelo à integração de “todos os trabalhadores culturais anti-fascistas, anti-colonialistas e anti-imperialistas”.

¹² Ver, por exemplo, *Cadernos de Canto Popular*, s.a. 1975

O MC na Revolução – o debate ideológico

A atividade do MC logo após o 25 de Abril foi sintomática do contexto revolucionário que o país vivia. Como refere Vasconcelos e Sousa, entre Maio de 1974 e Maio de 1976 a revista sofreu uma “explosão ideológica”, na qual o combate político passou a ser constante e ofuscando, em parte, a própria música (Vasconcelos 2016). Os primeiros números publicados após o 25 de Abril são representativos, por um lado, das discussões políticas e ideológicas acerca do papel da arte e da própria revista no contexto revolucionário; por outro lado, e que será discutido mais à frente, acentuam o protagonismo generalizado dos intérpretes e da canção política, agora apresentada num contexto de liberdade e de agitação social.

Avelino Tavares explica que, perante a situação que se vivia no país durante aquele período, era normal ocorrerem estas discussões no seio da revista, realçando porém que o papel dele sempre foi pautado pela crença na liberdade de opiniões e que o MC não deveria nunca promover qualquer tipo de censura (entr. Tavares 2017). Desta forma, percebe-se a intenção de transpor o debate interno que se viveu no seio redatorial para as páginas da revista. Como refere Mário Correia, logo após o 25 de Abril, tanto o diretor António José Fonseca como um pequeno núcleo de colaboradores da revista, assumiram de forma aberta uma linha pró-maoísta, aproximada do MRPP, que deveria passar a ser a base de orientação do MC (entr. Correia 2017). Logo no primeiro número após o 25 de Abril, o diretor publica um editorial intitulado *MC – Construir uma revista popular* em que assume a necessidade de autocrítica e, recorrendo a citações de Mao Tsé-Tung, refere que o papel da revista até então tem sido de servir os reacionários e “contrária aos objectivos revolucionários das classes trabalhadoras e operários” (Fonseca 1974:3-4). Explicando os antagonismos que o separam do restante corpo redatorial, o diretor acusa a redação de estar distante das massas populares a quem a revista se deve dirigir, deixando antever a proximidade da maior parte dos redatores ao PCP. Anuncia depois a necessidade de reestruturação da revista, que deverá ter novos objetivos, reforçando a posição de que o MC deve estar ao serviço dos trabalhadores e dos valores revolucionários, servindo como forma de construção de uma “verdadeira arte popular” (Fonseca 1974:3-4). Por outro lado, no mesmo número, Mário Correia assina um texto em que recorda o

papel do *MC* durante a ditadura, lembrando o combate e desafio que a revista assumiu durante esse período, não deixando também de aludir “Aqueles que dizem que nunca falaram de certo nome porque ele era «cortado». Aqueles que colaboravam com o sistema e que agora colecionam documentos da revolta e cantarolam «Grândola»” (Correia 1974:6). No mesmo sentido escreve Vieira da Silva, que critica os últimos meses do *MC*, apontando a uma certa complexidade dos conteúdos da revista e ao afastamento dos leitores que, para ele, devem agora colaborar diretamente para a revista cuja linguagem se pretende que seja agora simples, direta e acessível (Silva 1974a:10).

Já em Novembro de 1974, António José Fonseca e Octávio Silva publicam um longo texto intitulado *Mário Correia: um miserável provocador*, onde admitem a divisão ideológica irreconciliável no seio do corpo redatorial e no qual acusam Mário Correia e Vieira da Silva de “reversionistas” e “reaccionários” por não aceitarem a orientação “progressista” da revista. Fazendo referência a reuniões do corpo redatorial, nas quais ficaram assentes as saídas de António José Campos e Vieira da Silva, os autores explicam a linha ideológica que pretendiam para o *MC*:

Partindo do reconhecimento de que toda a actividade do *MC* foi reaccionária, isto é, contrária aos interesses das classes trabalhadoras, exigimos que a revista passasse a ser um trabalho colectivo ao serviço dessas classes, ajudando-as nas suas tarefas de momento que conduzirão à Revolução Democrática e Popular que lhes dê a posse dos meios de produção e as liberte definitivamente da opressão capitalista (Fonseca e Silva, 1974:6)

Para Vieira da Silva, os novos métodos e critérios da revista seriam impossíveis de tolerar, sendo que os autores afirmam que Vieira da Silva seria capaz de admitir para os conteúdos da revista “(...) canções que, não sendo entendidas pelas massas nem lhes servindo em nada para a sua luta de libertação, podem vir a ajudá-las indirectamente” (*idem*), fator que para eles era visto como sinal inequívoco de reversionismo. Ao mesmo tempo, acusam Mário Correia de traição e falta de coragem, por este ter inicialmente aceitado colaborar no futuro da revista, e depois se ter recusado a alinhar nas suas propostas. Mário Correia responde que, por aceitar os princípios do marxismo-leninismo, não poderá pactuar com as “bacoradas da extrema-esquerda” e

receia que o *MC* se torne um órgão do MRPP que passaria a estabelecer as normativas para a canção revolucionária. António José Fonseca e Octávio Silva consideram tratar-se de “conteúdo extremamente reacionário e provocatório”, advogando serem eles os proponentes de uma “revista progressista colocada ao serviço da literatura e da arte popular” e acusando Mário Correia e Vieira da Silva de pretenderem “apoderar-se do controlo da revista” e de quererem “impor a linha contra-revolucionária ao serviço do capitalismo”. Por fim, apelam à vigilância dos leitores do *MC* que apelidam de “sinceros defensores da imprensa progressista” para que denunciem e repudiem Mário Correia, terminando numa posição de força: “Não entregamos a direcção da revista a reaccionários confessos, não deixaremos passar em claro a traição que procuram consolidar” (Fonseca e Silva 1974:27).

Não obstante este debate¹³, Avelino Tavares tomou a decisão de afastar os membros conotados com o MRPP e entregar a direcção da revista a Mário Correia e Vieira da Silva, sendo que o último tornar-se-ia diretor até que Mário Correia regressasse do serviço militar, que entretanto tinha integrado, o que viria a acontecer já em 1976. A política editorial da revista passou então a realçar a necessidade de colaboração e participação dos leitores em relação aos conteúdos publicados. Como refere Vasconcelos e Sousa: “Em plena Revolução, o *MC* pugnava, assim, por uma maior aproximação entre jornalistas e leitores, procurando que fossem estes (...) a ter o maior poder de decisão no jornalismo que se fazia em Portugal.” (Vasconcelos e Sousa 2016:42). Em todos os números (e nas próprias reportagens e artigos) repetiram-se apelos às críticas, opiniões e sugestões dos leitores, assim como à necessidade de transmissão da revista a outras pessoas. No mesmo sentido, os editoriais passaram a focar cada vez mais a importância do papel do público e a solicitar que os leitores os informassem acerca das atividades das coletividades e do papel cultural destas nas várias regiões do país. A polémica em torno da orientação ideológica e partidária do *MC* não esmoreceu todavia, como é

¹³Meses depois deste debate, já no nº42 publicado em Maio de 1975, surgem os primeiros comentários de leitores ao que entretanto sucedeu. Como exemplo, o leitor E. Marques Pinto critica o *MC*, referindo que o mesmo parece “condenado a tornar-se uma revista ainda menos popular que era”, acrescentando que a disparidade de ideias no seio do corpo redatorial contribuiu para o decréscimo de qualidade e acentuou o conflito de ideologias de tendências esquerdistas que opôs fações radicais a fações reformistas, sendo que, neste caso, é o leitor que sofre as consequências.

explícito no editorial do nº46, datado de Setembro de 1976, já após o fim do processo revolucionário. Como se lê neste editorial, não assinado e com o título de *Para que o leitor responda*:

Somos acusados por vários leitores de fazer a apologia de um ou outro partido político. Uns dizem que o MC é um órgão oficioso da UDP. Outros afirmam que pretendemos impor a linha do PCP. Teremos de dizer abertamente que aqui dentro nem todos temos as mesmas ideias (e ainda bem). Que nenhum daqueles (ou de outros) partidos nos encomendou fosse o que fosse em relação a esta revista. Para lá das opções que cada um de nós fez, todos procuramos realizar uma publicação que recuse o passado, que ajude (a nós também) a avançar para um futuro diferente do que tivemos no passado (e de que ainda temos grandes vestígios neste presente). Não pretendemos, pois, fazer um MC defensor de ideais da direita (para isso já existem alguns jornais e outras edições). Isso não. E quem deseje que o façamos, será melhor desistir, porque bateu a porta errada (s.a. 1976:3)

À distância temporal em que nos encontramos, e de acordo com as entrevistas realizadas neste âmbito, esta mesma ideia de existência de diferentes posturas ideológicas e posicionamento partidário é confirmada, sendo no entanto realçado que embora a seleção de conteúdos pudesse estar em sintonia com linhas programáticas de partidos políticos, apenas era assumido que a revista não sugeria um alinhamento monopartidário e nunca adotaria uma apologia de direita.

A seguir, exploram-se as consequências destas mudanças na revista, analisando sobretudo os conteúdos relacionados com as práticas musicais até ao fim do processo revolucionário.

O MC na Revolução – Música e Política

O debate ideológico protagonizado na revista logo após a revolução deixou antever algumas particularidades quanto aos conteúdos que vieram a ser publicados durante o PREC, tanto nas escolhas editoriais como nos discursos veiculados. Aqui considero que a revista acabou por cumprir uma função apaziguadora e crítica em relação aos discursos provenientes da extrema-esquerda acerca da necessidade de uma “verdadeira arte revolucionária”, isto é, o MC procurou enunciar canções politicamente empenhadas, cujo conteúdo fosse apelativo dos valores revolucionários mas

sem o extremar de posições quanto aos caminhos que a arte e a cultura deveriam tomar durante o processo revolucionário. Este aspeto é realçado por Vieira da Silva, ao afirmar no editorial do seu primeiro número enquanto diretor, em finais de 1974:

A canção será analisada segundo o seu tema e a maneira como ele nos é dado. Não querendo reduzir o seu valor àquilo que diz, mas tendo também em conta o modo como diz. O que quer dizer que consideramos a canção (como qualquer produto artístico) um todo corrente no qual não podemos separar a forma e o conteúdo (Silva 1974b:3-4)

Desta forma, o diretor é premente em esclarecer que o papel da revista não é o de “fazer a revolução”, nem usar “truques publicitários ou palavras de ordem pseudo-revolucionárias” mas sim o de procurar “mostrar caminhos e ideias para a emancipação popular” sem, no entanto, procurar assumir o papel de instrumento de vanguarda e doutrinação (Silva, 1974b:4). A revista acabou mesmo por descentralizar o foco na música popular, acrescentando como tópicos de intervenção o cinema, o *jazz* e a poesia, embora estes fossem domínios já frequentemente explorados. Porém, não deixa de ser notório o cariz político que enforma também os conteúdos destes domínios e sobretudo pela veiculação de discursos críticos acerca da necessidade de descapitalização das atividades artísticas e de a arte colaborar na revolução democrática popular.

Em contraste com o que vinha sucedendo nas capas anteriores ao 25 de Abril, em parte dominadas por diferentes géneros musicais e intérpretes estrangeiros, as capas publicadas durante o PREC foram demonstrativas da associação entre a canção popular e o momento que se vive em Portugal. Entre capas com intérpretes já reconhecidos no campo da canção popular portuguesa como José Afonso ou Luís Cília, o *MC* começou por publicar logo no primeiro número após o 25 de Abril¹⁴ o comunicado do já referido CAC

¹⁴ Este primeiro número inclui ainda um artigo de Jorge Lima Barreto intitulado *Reflexões sobre Jazz e Democracia* e publica uma série de artigos de notícias retiradas de outros órgãos de comunicação social, em que se destacam uma entrevista a José Mário Branco; um pequeno texto provocatório publicado no Jornal de Notícias sobre Amália Rodrigues; um artigo de opinião sobre a necessidade de as rádios portuguesas estarem ao serviço da revolução; e uma reportagem sobre o já referido *1 Encontro Livre da Canção Popular*.

(imagem 1), afirmando a identificação da revista com os propósitos do coletivo que pretendia demonstrar a necessidade da cultura e da música em se mostrarem ao serviço da Revolução. Não obstante a dissolução do CAC e transformação em GAC, a inclusão do comunicado como capa da revista era demonstrativa dos valores partilhados com o coletivo. Por outro lado, conhecidas as implicações do recém-formado GAC com a extrema-esquerda e apesar de estes constituírem para a crítica um dos projetos mais ativos musicalmente e de sucesso na ligação entre a música popular e o conteúdo político, foram raras as referências a este grupo no *MC*. Até ao fim do PREC o GAC só seria mencionado através de uma referência elogiosa a propósito da participação de José Mário Branco - um dos principais impulsionadores do grupo - no *Festival RTP da Canção* de 1975, dando especial destaque de capa à letra da canção *Alerta* (imagem 2). Neste caso, a revista publicou um pequeno trecho de uma entrevista do músico à revista *Flama*, e explica a decisão de publicar a letra da canção na capa, como é referido numa breve nota a acompanhar a notícia:

NA CAPA: A canção ALERTA do Grupo de Acção Cultural Vozes na Luta, apresentado por José Mário Branco no passado festival da R.T.P. A única canção que não quis ser cantiguinha para festivais, mas antes aproveitou a oportunidade de falar claramente. A única canção que foi um alerta no meio de umas tantas palavras com música à espera de uma viagem ao estrangeiro (MC 42 1975:27).

A revista acabou mesmo por publicar algumas das letras das canções mais popularizadas e politizadas deste grupo, tais como *A Cantiga é Uma Arma* ou *Aos Soldados e Marinheiros*, embora sem qualquer referência ao grupo, mas apenas a José Mário Branco, que surge como autor e intérprete das mesmas.

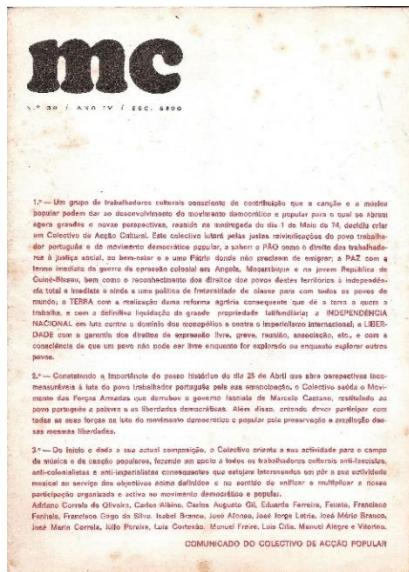


Imagem 1 – Capa MC nº39 (1974)

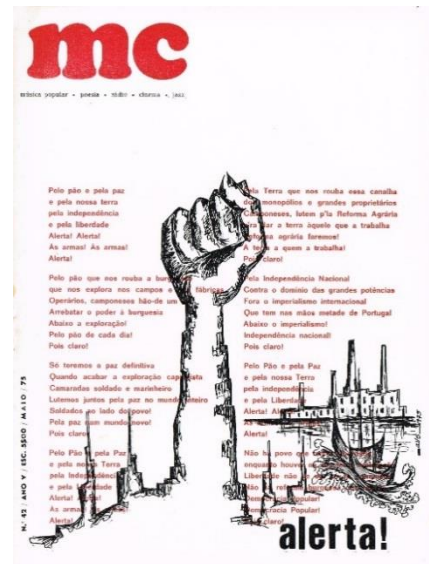


Imagem 2 – Capa MC nº42 (Maio, 1975)

Tal como é referido por Nunes, nesse período, a maior parte dos colaboradores da revista estão associados à ideia do *gate keeper* e *opinion maker* contribuindo, através das escolhas de conteúdos, para a formação do gosto do leitor (Nunes 2012). De resto, a publicação das letras de canções continuou característica da revista, sendo mesmo notório o reforço desta secção que ocupa uma parte substancial dos conteúdos publicados. Este aspeto torna-se relevante no sentido em que a escolha das letras a serem publicadas passa a ser apreciada sobretudo pelo conteúdo político, embora com referências aos critérios de avaliação da qualidade das mesmas, tal como aconteceu na já referida letra de *Alerta*. Embora nos primeiros números seja possível de notar a intenção da revista em publicar algumas letras de canções que tinham sido, de uma forma ou de outra, visadas pela censura durante o período da ditadura, tais como: *Ronda do Soldadinho* e *Engrenagem* de José Mário Branco; *Vampiros* e *A Morte Saiu à Rua* de José Afonso; *Boi Ascensional* de José Jorge Letria; *A Bola, Resiste* e *Exílio* interpretadas por Luís Cília; *Jornada* de José Gomes Ferreira e Fernando Lopes-Graça; e *Que Força é Essa* de Sérgio Godinho; estas canções eram agora publicadas lado a lado com repertório mais politizado e indicativo das referências ideológicas que gravitava a atividade musical de grande parte dos cantores, tais como: *Só de punho erguido* de José Jorge Letria; *Os pontos nos iis* e *Liberdade* de Sérgio Godinho; *Viva o Poder Popular* de José Afonso, entre muitas outras. Desta

forma, não deixa de estar presente uma certa conotação partidária na escolha de canções publicadas, como nos casos de *Avante Camarada*, canção que havia sido escrita por Luís Cília já em 1964 e interpretada por Luísa Basto, naquela que foi uma encomenda expressa do PCP num período ainda de combate à ditadura e que, no novo contexto revolucionário (e ainda atualmente), surgia como uma das canções mais associadas ao partido. Da mesma forma, era publicada a letra do hino *A Internacional*, escrita por Eugene Pottier e adotada como hino oficial por praticamente todo os partidos da esquerda política, embora a tradução de Neno Vasco reproduzida pelo *MC* se tratasse da versão adotada como hino oficial do PCP.

Por outro lado, o editorial que marca o 1º aniversário da Revolução sugere uma reflexão e a necessidade de uma atitude perante o novo repertório que estava a ser criado durante o contexto revolucionário. Tal como já foi aqui referido, a hegemonia do repertório da canção de protesto foi extensível a vários meios de comunicação neste período, levando as editoras que representavam domínios então estagnados e marginalizados, como a *canção ligeira* e o *fado*, a encetar estratégias para a gravação de repertório que refletisse uma essência revolucionária nesses domínios (Castro, 2012). Este é um aspeto que se torna particularmente revelador de alguns critérios que moldavam a escolha de conteúdos, sobretudo na publicação e crítica de novo repertório e discos. O editorial do nº42 do *MC* é premente ao revelar o oportunismo de muitas das canções surgidas neste período e da importância de as distinguir de canções que demonstraram na prática uma “verdadeira forma de lutar ao lado do povo”. De forma ainda mais contundente, o editorial apontava a necessidade de denunciar o oportunismo comercial do surgimento de novo repertório:

Temos que ter a serenidade suficiente para aceitar os que demonstrarem na prática que querem verdadeiramente lutar ao lado do povo. Mas teremos que ter também a coragem firme de denunciar cada mentira por mais suave que seja. Recusemos as cantiguinhas cheias de truques, com letras que nada dizem, ou repetem esquemas aprendidos à pressa para bem vender os discos. (MC 1975:3)

A esta crítica editorial às canções pretensiosamente políticas e afetas aos valores revolucionários que proliferavam um pouco por todo o país, não deixa de ser interessante notar que o *MC* abria espaço para as críticas exteriores, mesmo visando a produção musical dos próprios membros da revista. Tal é o caso do músico Vieira da Silva que, sendo diretor interino da revista nesse período, editou um *single* com as canções *Os lobos: eles estão aí* (uma canção crítica daqueles que espalhavam o “medo do comunismo”) e *O povo há-de vencer*, cujas letras foram publicadas no *MC* juntamente com dois pequenos comentários que haviam sido publicados nos periódicos *O Jornal* e *Expresso*, respetivamente sobre cada uma das canções. Nestes artigos lê-se, a respeito da primeira:

Mais um triste exemplo do tipo de música que tem inundado o mercado discográfico português autodenominando-se «canto de luta» e que não é mais do que parte de um novo nacional-cançonetismo, camuflado com cravos vermelhos e sabor a liberdade (MC 1975:20)

A segunda canção é igualmente publicada juntamente com a crítica do jornalista Pedro Pyrrait ao disco, que escreve:

(...) depois de escutado o disco, chega-se à conclusão que, caso não tenha cuidado, Vieira da Silva arrisca-se a contribuir para a contra-revolução. Porque o mau gosto e a demagogia estão sempre do lado da contra-revolução. Um disco que é um excelente exemplo daquilo que tenho vindo a chamar de «nacional-intervencionismo» (*idem*).

Da mesma forma, as críticas aos discos recebidos tem como principal referencial a análise da função da música junto das massas populares. Como exemplo, a análise de Mário Correia a discos de José Jorge Letria, Ruy Moura Guedes, *Som Dois* ou mesmo dos *Supertramp*, é dominada pelo discurso acerca do papel que a música editada deve ter no contexto revolucionário, com opiniões concretas acerca da validade ou não destes discos para a luta revolucionária, sendo que, para Mário Correia, claramente nenhum destes cumpre essa função. Pelo contrário, a análise aos discos dos três últimos reveste-se de referências diretas em relação à inocuidade deste repertório, considerado nestes casos, pelo autor, como “tipicamente pequeno-burguês”.

Por outro lado, a crítica a José Jorge Letria ao *single* com as canções *Cartas na Mesa* e *Lisboa 73* é sobretudo contundente em relação ao facto de este achar que o cantor “continua a falar das massas sem se ligar às mesmas”, isto é, o repertório é visado por não acompanhar o momento revolucionário e por não cantar ainda “com a autêntica voz do povo” (Correia 1975b: 23), aspeto que iria no entanto ser redefinido no seguinte trabalho *Lutar, Vencer*.

Quanto aos artigos de opinião, é necessário realçar que estes passam a estar enformados pelo discurso de necessidade de reconfiguração social e histórica da música popular em Portugal e do seu papel no processo revolucionário. Escritos em grande parte por Mário Correia, o autor destaca o ensaio intitulado *Música folclórica: achegas para um estudo* como um dos artigos mais importantes publicados neste período (entr. Correia 2017). Desmistificando o papel da ditadura fascista na construção de uma visão deturpada e estática do “verdadeiro folclore popular” e culpando os sistemas capitalistas e a cultura burguesa pela “castração e desfiguração da arte popular”, Mário Correia acusa a exploração comercial a que o folclore esteve sujeito, culpabilizando o uso de “meia dúzia de acordes folclóricos” nas formas de criação musical nos domínios do fado e do *nacional-cançonetismo* pela perpetuação da alienação em relação às práticas musicais folclóricas (Correia 1975a). Correia advoga assim a necessidade das raízes da arte popular, aqui personificadas nas práticas musicais do folclore português, conterem as bases de “uma arte musical popular verdadeiramente revolucionária” e assim “apoiar as entidades e associações culturais (...) no sentido de preservar a liberdade criadora do povo (...) e de a tornar um veículo de participação colectiva ligado à verdadeira educação e cultura” (Correia 1975a). Consequentemente, a revista procurou dar também destaque à atividade de pequenos grupos regionais que atualizaram e politizaram o repertório e, como indica Pedro Nunes, contribuindo para a reprodução de ideologias de discurso acerca da música popular e do seu papel no contexto revolucionário de Portugal (Nunes 2012). Tal sucedeu, por exemplo, com a divulgação da atividade do *Grupo Coral do Sindicato Mineiro de Aljustrel*, por essa altura já bastante solicitado em eventos dedicados à música tradicional, mas também de atividade política, sobretudo associados ao PCP, tendo para tal criado um conjunto de canções de índole revolucionária. Por outro lado, nota-se a ausência de referências a

grupos conotados com a atividade partidária da extrema-esquerda, como o já mencionado *Coro Popular «O Horizonte é Vermelho»*, cuja atividade se remetia quase em exclusivo ao suporte musical e artístico do MRPP, deixando de alguma forma antever que o papel deste partido no contexto político português era inconciliável com os preceitos da revista.

Ainda assim, o *MC* colaborou na organização de concursos e Encontros da canção popular, tais como o *1º Encontro da Canção Popular* em Ílhavo ou o *1º Festival Amador de Canto Livre* em Águeda. Desta forma, para além do trabalho de divulgação e em consonância com as diretrizes de orientar a revista para a arte popular e em colaboração com os leitores, a revista procurou também a promoção de novos valores na música popular portuguesa, através destes Encontros cujos objetivos passavam pelo incentivo à “produção de canções que falem dos problemas reais dum povo” (s.a. 1975:25).

Por fim, outra das características que fizeram parte desta nova versão do *MC* diz respeito ao maior interesse tanto na publicação de letras como de artigos sobre os protagonistas da canção de protesto internacional. Em particular, e quase sempre com a assinatura de Mário Correia, foram publicado neste período vários artigos e letras de canções sobre alguns dos maiores nomes do movimento da *nueva canción* da América Latina, tais como o chileno Víctor Jara e Violeta Parra ou o uruguaio Daniel Viglietti, mas também da canção política e *folk* nos EUA, com particular destaque para Pete Seeger ou Woody Guthrie; e a canção de protesto em Espanha, que era agora também popularizada e divulgada nos meios de comunicação, como por exemplo nas já referidas sessões de *Canto Livre* da *Emissora Nacional*. Assim, o *MC* era por esta altura o periódico que mais destaque dava aos movimentos internacionais da canção política. No entanto, já a partir de 1976, embora o foco se mantivesse na música de índole política e social e existissem outros domínios que nunca foram desprezados (como o *Jazz* que manteve sempre uma secção própria dentro da revista), o *MC* voltou a dar destaque à produção musical de diversos domínios como o *pop/rock* internacional e os êxitos da música anglo-saxónica como, por exemplo, os *Rolling Stones*.

Conclusões

A atividade da revista *MC* durante o período revolucionário português (1974-1976) caracterizou-se pela veiculação de práticas musicais conotadas com os valores revolucionários que se viviam no país, constituindo um caso ímpar na divulgação de expressões musicais que assumiam a intervenção política e social. Sendo este um período marcado pelo debate ideológico que afetava sobretudo organizações partidárias ligadas à esquerda e extrema-esquerda política e, em particular, que opunha o PCP a partidos maoístas, o *MC* foi, e à semelhança do que acontecia noutros setores da sociedade portuguesa, palco de uma disputa interna que contribuiu para o extremar de posições que originou uma disputa pela direção da revista entre duas alas, uma afeta ao PCP e outra ao MRPP, resultando na saída dos membros da última.

As consequências desta disputa verificaram-se sobretudo nos discursos de que a revista deveria cumprir uma função de aproximar o leitor, sem procurar impor ou validar escolhas quanto aos conteúdos a serem publicados. Embora nesse período o *MC* se tivesse demarcado de posições e referências partidárias quanto aos conteúdos divulgados, a política editorial validou posições ideológicas de promoção de ideais conotados com a esquerda revolucionária, sem no entanto assumir uma posição doutrinária acerca do papel que a revista deveria ter no desenvolvimento da cultura popular. Apesar da veiculação de discursos de promoção de uma “verdadeira arte popular”, promovendo e divulgando grupos regionais dedicados à atividade musical de raiz tradicional, não deixa de ser notória a ausência de referências a intérpretes ou grupos musicais que, por essa altura, conjugavam a atividade musical com a atividade partidária, sobretudo no campo da extrema-esquerda. Porém, a revista manteve um importante papel na divulgação e crítica de intérpretes já reconhecidos nos domínios da canção de protesto portuguesa e estrangeira, conotados com diferentes ideologias partidárias. Assim, e em continuidade com o período anterior à Revolução, o *MC* destacou-se abertamente na divulgação, através da publicação de letras, entrevistas e artigos de opinião, de um conjunto de intérpretes e canções que estavam associados à renovação da música popular portuguesa e que no contexto revolucionário primavam por um repertório renovado e condizente com os valores da Revolução, tais como José Afonso, Luís Cília, José Mário Branco, Fausto, Sérgio Godinho, entre outros.

Da mesma forma, a revista encetou a divulgação de intérpretes e movimentos artísticos centrados nas práticas da canção de protesto e da *folk* em contextos internacionais, com particular destaque para a América Latina, EUA e Espanha.

Por outro lado, a revista adotou, desde a sua formação, uma postura crítica de certos domínios musicais considerados alienantes, como a canção ligeira ou o *nacional-cançonetismo*, desprezando o oportunismo de vários intérpretes que encetaram a criação de canções que, apesar de sugerirem uma forma consonante com a defesa de valores democráticos e da revolução popular, eram consideradas desprovidas de conteúdo revolucionário e criadas com propósitos comerciais. Desta forma, é possível afirmar que o *MC* procurou neste período expor criticamente novos discos e repertório, avaliados pelo conteúdo político e relevância no contexto revolucionário, aspetos que se sobrepuseram em parte a critérios estéticos para os conteúdos publicados.

Entrevistas

Correia, Mário (2017), Entrevista realizada por Hugo Castro, 10 de Janeiro (Sendim)

Silva, Vieira da (2017), Entrevista realizada por Hugo Castro, 18 de Junho (via email)

Tavares, Avelino (2017), Entrevista realizada por Hugo Castro, 31 de Janeiro (Porto)

Bibliografia

Accornero, Guya. 2009. *Efervescência Estudantil: Estudantes, acção contenciosa e processo político no final do Estado Novo (1956-1974)*. Dissertação de Doutoramento em Ciências Sociais - Especialidade de Sociologia Histórica, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa.

Cardina, Miguel. 2011. *Margem de Certa Maneira. O Maoísmo em Portugal 1964-1974*. Lisboa: Tinta da China.

Castro, José Hugo Pires. 2012. *Discos na Luta: A Canção de Protesto na produção fonográfica de Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais (Etnomusicologia). Lisboa: FCSH/UNL.

César, António João. 2010. "Nacional-Cançonetismo". Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, ed. Salwa Castelo--Branco, 901. Lisboa: Círculo de Leitores.

Correia, Mário. 1974. "Venham ver, Maio nasceu!". *Mundo da Canção*, 39: 6-7.

_____. 1975a. "Música Folclórica: Achegas para um estudo". *Mundo da Canção*, 42: 10-15.

_____. 1975b. "Dos discos recebidos". *Mundo da Canção*, 43: 23-24.

Côrte-Real, Maria de S. José. 1996. "Sons de Abril: Estilos Musicais e Movimentos de Intervenção Político-Cultural na Revolução de 1974.". *Revista Portuguesa de Musicologia*, 6: 141-171.

Félix, Pedro. 2010. "Mundo da Canção". Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, ed. Salwa Castelo--Branco, 833-834. Lisboa: Círculo de Leitores.

Fonseca, António José. 1974. "MC - Construir uma revista popular". *Mundo da Canção*, 39: 3-4.

Fonseca, António José e Silva, Octávio. 1974. "Mário Correia: Um miserável provocador". *Mundo da Canção*, 40: 6-8, 27.

Letria, José Jorge. 1978. *A Canção Política em Portugal*. Lisboa: Edições «A Opinião».

Lopes, Sofia Vieira. 2012. «*Duas horas vivas numa TV morta*»: *Zip-Zip, Música e Televisão no preâmbulo da democracia em Portugal*. Dissertação de mestrado em Ciências Musicais (Etnomusicologia). Lisboa: FCSH-Universidade Nova de Lisboa.

Nunes, Pedro. 2010. "Periódicos de Música: Música Popular e Pop--Rock". Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, ed. Salwa Castelo--Branco, 996-998. Lisboa: Círculo de Leitores.

_____. 2012. "Das Ideologias Políticas às Ideologias de Gosto: o Discurso no Jornalismo Sobre Música Pop em Portugal Antes e Depois da Revolução de 1974". Em *Current Issues in Music Research: Copyright, Power and Transnational Music Processes*, orgs. Susana Moreno, Salwa Castelo-Branco, Ivan Iglesias e Pedro Roxo, 91-109. Lisboa: Colibri.

s.a. 1975. "A Cantiga é uma arma contra a burguesia". *Cadernos de Canto Popular* 1.

s.a. 1975. "1º Encontro da Canção Popular em Ílhavo". *Mundo da Canção*, 41: 25.

s.a. 1976. "Editorial: Para que o leitor responda". *Mundo da Canção*, 46: 3.

Silva, Vieira da. 1974a. "Um Voto de Esperança". *Mundo da Canção*, 39: 10.

_____. 1974b. "Editorial: A Cada Leitor". *Mundo da Canção*, 40: 3-4.

Sousa, João Francisco Vasconcelos. 2016. *O Mundo da Canção: percursos da primeira publicação portuguesa sobre música popular entre o Estado Novo e a Revolução (1969-1976)*. Dissertação de Mestrado em Jornalismo, apresentado no Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Comunicação Social, Lisboa.

Teles, Viriato. 2005. "Entrevistas MC: O Sonho de um homem". *Historial 1969-2015 – 45 anos do Mundo da Canção*: 19-23.

Varela, Raquel. 2013. "Greves, relações laborais e direitos sociais na Revolução dos Cravos em Portugal (1974-1975)". Em *Pauta*, nº31, vol. 11. Rio de Janeiro: 187-205.

Confrontos e debates: interpretações sobre a história da música popular no Brasil

LUÂ FERREIRA LEAL

2017. *Cuadernos de Etnomusicología* N°10

Palavras-chave: cultura popular, historiografia, música popular, crítica musical.

Keywords: *popular culture, historiography, popular music, musical criticism.*

Cita recomendada:

Leal, Luâ. 2017. "Confrontos e debates: interpretações sobre a história da música popular no Brasil". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°10. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

CONFRONTOS E DEBATES: INTERPRETAÇÕES SOBRE A HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR NO BRASIL

Luã Ferreira Leal

Resumo

Este texto aborda interpretações sobre os "caminhos" da música popular no Brasil nas décadas de 1960 e 1970. Como ponto de partida, assumo a seguinte hipótese: jornalistas dedicados à crítica musical promoveram interpretações sobre a modernização enquanto escreviam a história da música popular brasileira. Os livros de José Ramos Tinhorão, Sérgio Cabral e Ary Vasconcelos, três jornalistas convertidos à condição de historiadores não acadêmicos, exemplificam modos de explicar processos de formação social a partir de narrativas sobre as "origens" da música popular. Os primeiros livros desses autores sobre história da música foram *Panorama da Música Popular Brasileira* (Livraria Martins Editora, 1964) de Vasconcelos, *Música popular – Um tema em debate* (Saga, 1966) de Tinhorão e *As escolas de samba: o quê, quem, como, quando e por quê* (Fontana, 1974) de Cabral. Naquele contexto histórico, marcado pelo golpe militar de 1964, debates sobre a música popular brasileira envolviam a demarcação de posicionamentos estéticos e políticos. Integrantes de uma mesma geração, Ary Vasconcelos (1926-2003), José Ramos Tinhorão (1928) e Sérgio Cabral (1937) vivenciaram transformações políticas e sociais no Brasil e traduziram as reflexões sobre a mudança social em seus textos sobre os "pioneiros", a "época de ouro" da música popular e o destino das escolas de samba.

Palavras-chave: cultura popular, historiografia, música popular, crítica musical.

Abstract

This paper discusses interpretations about "pathways" of popular music in Brazil in the 1960's and the 1970's. As startpoint, the hypothesis is that journalists dedicated to musical criticism promoted interpretations of the modernization while writing the history of Brazilian popular music. The books of José Ramos Tinhorão, Sérgio Cabral and Ary Vasconcelos - three journalist converted to condition of non-academic historians - exemplified ways of explain processes of social formation from the narratives of music popular's "origins".

The authors' first books about history of music were *Panorama da Música Popular Brasileira* ("Outlook of Brazilian Popular Music, publishing company Livraria Martins Editora, 1964) by Vasconcelos, *Música popular – Um tema em debate* ("Popular Music - A theme under debate", publishing company Saga, 1966) by Tinhorão, and *As escolas de samba: o quê, quem, como, quando e por quê* ("The samba schools: what, who, how, when and why", publishing company Fontana, 1974) by Cabral. In that historical context, during which the military coup of 1964 took place, debates on Brazilian popular music encompassed demarcations both of aesthetical as well as of political positions. Members of the same generation, Ary Vasconcelos (1926-2003), José Ramos Tinhorão (1928) and Sérgio Cabral (1937) experienced political and social transformations in Brazil and translated reflexions about social change in their writings about the "pioneers", the "golden age" of popular music, and the future of the samba schools.

Keywords: *popular culture, historiography, popular music, musical criticism.*

Durante as décadas de 1950 e 1960, o tema da modernização era preponderante nos debates sobre os rumos para o desenvolvimento econômico e social do Brasil. Nesse horizonte intelectual, a música popular passou a ser tratada como elemento relacionado a processos sociais mais abrangentes. A proposta do artigo é acompanhar as interpretações sobre a história da música popular dos jornalistas-historiadores Sérgio Cabral, Ary Vasconcelos e José Ramos Tinhorão, em seus respectivos livros de estreia. Suas ideias sobre música popular estiveram relacionadas a um diagnóstico da formação da sociedade brasileira e dos equívocos que limitariam as alternativas para o futuro.

Na história das ciências sociais no Brasil, os estudos sobre indústria cultural e cultura de massa sofreram certo desprestígio quando comparados a outros temas. Havia um "relativo silêncio" (Ortiz 1991) no ambiente acadêmico sobre a reorganização do mercado de bens simbólicos nas décadas de 1960 e 1970. Contudo, na historiografia não acadêmica proliferaram diversos estudos que serviram como referências aos estudos de historiadores profissionais que

adotaram música popular como objeto a partir da década de 1980. Sobretudo com a escrita de ensaios que priorizaram a análise das letras das canções (Baia 2011), a pesquisa universitária sobre música popular rompeu com esse "relativo silêncio"¹. A imprensa, devido às lacunas propiciadas pelos poucos espaços de reflexão nos ambientes universitários sobre o mercado de bens simbólicos em plena transformação a partir da década de 1960, era o lugar privilegiado para quem conjugava os papéis de críticos de música e de historiadores.

Os sons sobre uma indústria cultural em formação retumbavam fora dos circuitos acadêmicos. Ponto de partida recorrente na história das ideias sobre música popular brasileira, o debate intitulado "Que caminho seguir na música popular brasileira" foi publicado no sétimo número da *Revista Civilização Brasileira*, edição referente a maio de 1966. O texto transcrito conta com intervenções de Flávio Macedo Soares, Caetano Veloso, Nelson Lins e Barros, José Carlos Capinan, Gustavo Dahl, Nara Leão e Ferreira Gullar, com mediação de Airton Lima Barbosa, fundador do Quinteto Villa-Lobos em 1962. A heterogeneidade do perfil dos participantes indica a relevância desse debate: o poeta Gullar, os compositores Capinan e Caetano Veloso, a cantora Nara Leão, o cineasta Dahl, além de Nelson Lins e Barros, cuja trajetória intelectual será tratada a seguir. Antes de "Que caminho seguir na música popular brasileira", a *Revista Civilização Brasileira* havia publicado, no terceiro número em 1965, o "Confronto: música popular brasileira", um conjunto de entrevistas de Tinhorão, Edu Lobo e Luiz Carlos Vinhas concedidas a Henrique Coutinho.

"Que caminho seguir na música popular brasileira" ganharia nova camada de sentido com sua republicação no primeiro número da *Arte em revista* em 1979. O debate sobre música popular brasileira foi apresentado como exemplo das tensões existentes entre três vertentes. De um lado, a "postura nacionalista defensiva, preservadora dos gêneros 'autênticos'", direcionada ao "congelamento" e à "manutenção das conformações musicais

¹A institucionalização dos departamentos de música, a criação de periódicos especializados e de associações de pesquisa – como International Association for the Study of Popular Music (IASPM), fundada em 1981, e Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), em 1988 –, os debates da etnomusicologia e seus desdobramentos nos estudos de música popular são alguns indícios dos novos espaços de circulação e de produção de ideias desde a década de 1980.

tradicionais”, de outro, a postura representada por Flávio Eduardo de Macedo Soares Régis e Nelson Lins e Barros como “teóricos” do engajamento político, defensores da premissa de que a “adesão de compositores universitários e de extração pequeno-burguesa” não comprometeria a brasilidade, mensurada pela vinculação às causas populares, da canção. Por fim, opondo-se a ambas as correntes, que seriam sedimentadas por “pressupostos nacionalistas”, haveria a postura tropicalista de Caetano Veloso em defesa da autonomia artística, contra o engajamento pela instrumentalização política da canção. Essa tipologia proposta pela *Arte em revista* ajuda a compreender como, no final da década de 1970, o debate sobre a música popular continuava a reverberar. O mercado fonográfico no Brasil havia sido significativamente reconfigurado e, de maneira geral, a indústria cultural estava assentada em novas bases devido à modernização tecnológica ocorrida durante os governos autocráticos desde 1964. No mesmo número inaugural da *Arte em revista*, havia um balanço de outros confrontos prementes na década de 1960: “Uma estética da fome”, de Glauber Rocha, “A poesia concreta e a realidade nacional”, de Haroldo de Campos, “Manifesto Música Nova” e o “Anteprojeto do Manifesto do CPC”².

Nelson Lins e Barros, em seus textos dispersos em várias revistas, foi um importante analista que conjugava a análise da situação de dependência cultural com o panorama musical brasileiro. No ano de seu falecimento, Sérgio Cabral escreveu um necrológio que serve de balanço de suas atividades culturais, publicado na *Revista Civilização Brasileira*, número referente a setembro e novembro de 1966. A Lins e Barros foi atribuída relevância como “o primeiro a denunciar a predominância do jazz no novo tipo de samba surgido em fins da década de 1950” (Cabral 1966: 266).

Foram publicados, entre 1962 e 1964, dois artigos de Lins e Barros na revista *Movimento* e doze na *Arquitetura*, todos relacionados a um dilema central que definia seus textos: como a música brasileira poderia permanecer autêntica, com qualidade artística, mas sempre próxima ao povo? (Souza 2002: 101). Na revista *Movimento*, edição de outubro de 1962, o artigo “Música

² A União Nacional dos Estudantes (UNE) organizou e manteve em funcionamento o Centro Popular de Cultura (CPC) de dezembro de 1961 a março de 1964. O CPC contava com departamentos como o de Teatro, o de Cinema e, a partir de 1962, o de Música, formado por Nelson Lins e Barros, Carlos Castilho, Carlos Lyra, Sérgio Ricardo e Geraldo Vandré.

popular e suas bossas" traz sua interpretação sobre os polos de produção. Dominada pelos centros urbanos, a música popular comercializada é difundida pelas gravadoras e cadeiras de rádio e televisão, mas encontra resistências "no interior do Nordeste", espaço social "ilhado do resto do país, sob uma cultura feudal estagnada, com um cancionero popular medieval". As culturas locais, devido a processos sociais, culturais e políticos, inevitavelmente estariam submetidas aos grandes centros, uma vez que não poderiam os temas folclóricos competir com a música comercializada: "com raras exceções, os temas folclóricos só chegam a público, em pouquíssima quantidade, através dos compositores da classe média". Por esse motivo, "expressão das classes pobres e negras", a "música autêntica regional" tenderia a desaparecer graças à importação de música consumida pela alta classe média, a "chamada bossa nova e pela música de massa de rock-baladas e boleros". Grande centro urbano, e capital da República até 1960, o Rio de Janeiro aparece no argumento de Nelson Lins e Barros como polo de irradiação da música "hermética" das elites e da comercial, a qual seria dominada pelos Estados Unidos (Lins e Barros 1962).

Enquanto escreviam suas interpretações sobre o processo de formação da música popular, Sérgio Cabral, José Ramos Tinhorão e Ary Vasconcelos circulavam suas ideias sobre o tipo de modernização da sociedade brasileira, em diálogos com intelectuais como Nelson Lins e Barros. A escrita sobre história da música, naquele contexto, era conformado por um estilo de ensaio histórico amparado por farta documentação, que incluía fontes diversas como entrevistas, recortes de jornal, relatos de viajantes e material literário. A partir da década de 1960, os três autores publicaram seus livros de estreia como historiadores não acadêmicos da música popular, após longa experiência na imprensa. Pela Livraria Martins Editora, Ary Vasconcelos publicou dois volumes do *Panorama da Música Popular Brasileira* em 1964. A coletânea de ensaios *Música popular – Um tema em debate* de José Ramos Tinhorão foi publicada pela editora Saga em 1966 e *As escolas de samba: o quê, quem, como, quando e por quê*, de Sérgio Cabral, pela editora Fontana em 1974.

Ao escreverem sobre o passado, teceram diagnósticos do presente e, em algumas ocasiões, estabeleceram prognósticos, ou seja, esses três autores, convertidos em autoridades sobre música popular, estavam

interpretando um país em mudança nas dimensões políticas, culturais e econômicas. Os arquivos particulares dessas autoridades incontestáveis, cuja notoriedade está escorada pela abrangência do material utilizado para a escrita dos livros, pela longevidade da produção e pela proximidade com o tema estudado, foram incorporados a instituições responsáveis pela guarda da história e memória da música popular: em 2000, o acervo de Tinhorão foi adquirido pelo Instituto Moreira Salles (IMS) e, em 2007, o Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro recebeu a doação de Cabral. As formulações dessa geração encontrou anteparo em instituições situadas no Rio de Janeiro como o Museu da Imagem e do Som (MIS)³ e a Fundação Nacional de Artes (Funarte).

Nascido em Santos, no estado de São Paulo, José Ramos Tinhorão começou sua carreira na imprensa como copidesque do *Diário Carioca*, um jornal que havia promovido alterações na linguagem como o uso do *lead*. Em 1958, Tinhorão foi contratado pelo *Jornal do Brasil* e, três anos depois, foi convidado por Reynaldo Jardim a escrever uma série sobre música popular brasileira. Logo no início de sua carreira nesse jornal, pesquisou na Biblioteca Nacional e no Gabinete Português de Leitura alguns temas para o “Caderno de Estudos Brasileiros”. Durante a década de 1970, escreveu a coluna “Música Popular” do *Jornal do Brasil* e, a partir da década seguinte, passou a se dedicar a escrita dos seus livros, depois ingressou no Programa de Pós-Graduação em História da USP em 1998 (Lamarão, 2008). Até 1982, quando acabou seu contrato com o *Jornal do Brasil*, Tinhorão teve uma longa trajetória com várias funções na imprensa como copidesque, jornalista, articulista e editor de diferentes periódicos como os jornais *Correio da Manhã*, *O Jornal*, *Última Hora*, *Tribuna da Imprensa*, *Jornal dos Sports* e *Veja*. Sua obra pode ser compreendida a partir de três eixos: o primeiro diz respeito à expropriação da cultura popular pelas camadas médias nos núcleos urbanos; o segundo aborda

³ O MIS foi fundado no âmbito das comemorações do IV Centenário de fundação do Rio de Janeiro em 1965, durante o mandato de Carlos Lacerda como governador da cidade-estado da Guanabara. Instalado em um prédio remanescente da I Exposição do Centenário da Independência do Brasil de 1922, o Museu da Imagem e do Som teve um grupo de avaliação para aquisição de seus primeiros arquivos: o espólio do Augusto Malta, fotógrafo contratado pela Diretoria Geral de Obras e Viação do Distrito Federal responsável para registrar as metamorfoses no tecido urbano em decorrência das reformas realizadas no Rio de Janeiro no início do século XX, e a musicoteca de Henrique Foréis, o radialista e compositor conhecido como Almirante.

as origens da música urbana e o circuito de trocas culturais entre diferentes classes sociais e grupos étnicos no Brasil, além da relação entre espaços de sociabilidade nas cidades e desenvolvimento tecnológico; por fim, o terceiro eixo é um conjunto de estudos sobre intercâmbios culturais entre Europa, América e África, as origens dos gêneros matriciais (a modinha, o lundu e os “sons dos negros”) e de festejos populares (a congada, por exemplo), o papel da imprensa e da literatura como fontes para a escrita da história da música popular.

Foram publicadas em 1966 duas compilações de seus ensaios: *A província e o naturalismo*, pela editora Civilização Brasileira no âmbito da “Coleção Temas, Problemas e Debates”, e *Música popular – Um tema em debate*. A partir da década de 1980, seus livros publicados em Portugal são marcados pela extensa bibliografia e pela pesquisa documental em acervos portugueses como o Arquivo Nacional da Torre do Tombo, a Biblioteca da Ajuda e a Biblioteca da Academia Real das Ciências de Lisboa. Por meio de auxílio de membros do Partido Comunista Português, a Editorial Caminho desde 1988 se tornou um dos principais meios de divulgação de suas pesquisas sobre intercâmbios culturais (Lorenzotti 2010).

Sérgio Cabral iniciou sua carreira no *Diário da Noite* em 1957 e, dois anos depois, se transferiu para o *Jornal do Brasil*, tornando-se responsável pela cobertura do carnaval do Rio de Janeiro em 1960, pelas rondas na cidade, cobertura de casos de polícia, eventos e festas em clubes. Em 1961, foi convidado por Reynaldo Jardim para escrever uma coluna semanal intitulada “Música naquela base”, no recém-criado “Caderno B”, suplemento do *Jornal do Brasil*. Publicada às quintas-feiras, a coluna dedicava uma página inteira à crítica especializada em música popular, Tinhorão colaborava com a bibliografia da música popular brasileira, um esboço de sistematização dos ensaios, artigos e livros dedicados ao tema. Em 22 de dezembro do mesmo ano, o primeiro artigo da coluna “Primeiras lições de samba”, com o título “Da Serra da Favela ao Morro da Favela: em matéria de samba a primeira umbigada é o baiano quem dá”, foi publicado no *Jornal do Brasil* pela dupla Tinhorão e Cabral.

Após a greve de jornalistas em outubro de 1962, Cabral foi demitido e passou a trabalhar na companhia de energia Light até ser contratado pelo

Diário Carioca e, posteriormente, pela sucursal carioca da *Folha de S. Paulo*. Os grevistas reivindicavam aumento dos salários e a readmissão dos jornalistas demitidos por prestarem solidariedade à greve dos trabalhadores das gráficas. Para denunciar a “prepotência” dos donos dos jornais cariocas, foi divulgado o manifesto “Os jornalistas ao povo”. No saldo final da greve, foram demitidos 80 trabalhadores dos periódicos *Jornal do Brasil*, *O Globo*, *O Dia* e *A Notícia*. O intervalo de Cabral fora das redações foi por causa do acordo estabelecido entre os donos de jornais para não contratarem jornalistas grevistas; Prudente de Moraes Neto, então diretor da companhia de energia Light, convidou Cabral para trabalhar porque sabia que sua situação financeira estava bastante irregular.

No final da década de 1960, quando já havia regressado às atividades na imprensa nos jornais *Folha de S. Paulo* e *Última Hora*, Cabral colaborou para a fundação do *Pasquim*, ao lado de Tarso de Castro, Jaguar e Sérgio Porto. Devido ao fechamento de espaços para a crítica nas principais redações, a imprensa alternativa foi um foco de resistência após o golpe de 1964. Para o primeiro número do *Pasquim*, em junho de 1969, o jornalista Ibrahim Sued foi entrevistado por Sérgio Cabral. Esse periódico inovou na linguagem jornalística com as entrevistas quase sem serviço de copidesque, as dicas em “notinhas curtas”, o uso exagerado de chavões, a construção de textos sem pauta, as “frases-lemas”, as colaborações dos leitores e a sinonímia como recurso eufemístico. A prisão de seus redatores em novembro de 1970 provocaria a tomada de uma nova imagem para o jornal, pois o jornal da boêmia de Ipanema seria alçado ao *status* de maior voz de resistência à censura na imprensa brasileira. Após a saída de Tarso de Castro, Sérgio Cabral assumiu como editor até sua transferência para a Editora Abril, quando Jaguar ocupou o posto (Braga 1991:42). Em 1972, Cabral foi convidado para se tornar editor da revista *Realidade* da Editora Abril, por isso passou a trabalhar em São Paulo. Quando decidiu retornar ao Rio, ainda sem vaga em redações, foi convidado para produzir discos. Logo depois, conseguiu conciliar o trabalho no mercado fonográfico com a atividade na imprensa quando escreveu para a coluna “Esquema Carioca” no *Diário de Notícias*.

Colaborador na seção “Um Pouco de Jazz” no jornal *O Globo* em 1943, Ary Vasconcelos teve ampla participação na imprensa escrita – trabalhou nos

periódicos *O Jornal* (1957 a 1963), *Jornal do Commercio* (1961 a 1967), *O Globo* (1967 a 1970), *Querida* (1969 a 1971), *Última Hora* (1976 a 1977) –, como roteirista de programas radiofônicos – nas emissoras Tupi e Tamoio – e jurado ou membro de comissões organizadoras de festivais – as duas primeiras edições do Grande Concerto de Jazz (1955 e 1956), I Festival da Penha (1957), Festival Internacional da Canção (FIC) (1966), II FIC e I Festival Nacional de Música Popular Brasileira (1967), III FIC, II Festival Estudantil de Música Popular Brasileira e I Bienal do Samba (1968), III Concurso de Músicas Carnavalescas (1969). No intervalo de 21 anos, publicou *Panorama da Música Popular Brasileira*, pela Livraria Martins Editora em 1964, *Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque* pela Livraria Santanna e *Raízes da Música Popular Brasileira (1500-1889)*, pela Livraria Martins Editora em convênio com o Instituto Nacional do Livro e Ministério da Educação e Cultura, ambos os livros em 1977, a biografia *Luís Pistarini, um bandolim esquecido*, edição do autor em 1983, *Carinhoso etc.- História e inventário do choro*, pela Gráfica do Livro em 1984 e *A nova música da República Velha*, novamente uma edição do autor em 1985.

No Museu da Imagem e do Som (MIS), foi chefe da Musicoteca, idealizador do Conselho Superior de Música Popular Brasileira, instaurado em 1966, e assessor da Direção. Com discos de sua coleção particular, organizou, apoiado pelo MIS, 11 *long plays* entre 1965 e 1975, como “Carmen Miranda” e “Noel Rosa”, ambos de 1965, e “Pequena História do Samba”, de 1968. Em 1970, a Orquestra Odeon, sob produção de Ary Vasconcelos, foi convidada para executar as composições de Almirante no LP “Um Almirante comanda o carnaval” da gravadora Imperial. Entre 1974 e 1975 recebeu a indicação para se tornar assessor do MIS e, responsável pelo setor de música popular, buscou investimento para a compra do Arquivo Jacob do Bandolim, obtido junto a Companhia Souza Cruz, além de organizar a “Semana Jacó do Bandolim”. Foi nomeado membro do Conselho Estadual de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, após a fusão com o Estado da Guanabara, em 1975, pelo Governador Faria Lima. No ano seguinte, assumiu o cargo de assessor do Instituto Nacional de Música, órgão vinculado à Funarte. Segundo o seu *curriculum vitae* publicado no livro *Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque*, texto que serviu de fonte para as informações acima apresentadas,

havia uma série de livros planejados, entretanto não publicados: *A Época de Ouro da Música Popular Brasileira*, *A Música Popular Brasileira na Fase do Rádio*, *A Moderna Música Popular Brasileira* e *História do Carnaval do Rio de Janeiro*.

Dos variados trabalhos publicados a respeito dessa geração, uma síntese referente a Tinhorão pode ser aplicada, apesar das diferenças de estilo e de narrativa, a Cabral e a Ary Vasconcelos: em suas leituras sobre cultura popular, em um "momento de intensa fermentação musical", persistiria o eixo dicotômico formado pelo "produto autenticamente brasileiro", como o samba, e o "produto estrangeiro ou importado", como o rock (Contier 1989: 81-82). Nascidos em 1926, 1928 e 1937, respectivamente, Ary Vasconcelos, Tinhorão e Sérgio Cabral eram jovens com idade entre 24 e 13 anos quando Oneyda Alvarenga publicou em 1950 a primeira edição em português do seu livro *Música Popular Brasileira*, lançado em espanhol pela editora mexicana Fondo de Cultura Económica no âmbito da coleção "Tierra Firme" em 1947. Oneyda nasceu em 1911, na cidade de Varginha em Minas Gerais.

Em 1935, com a criação da Discoteca Pública Municipal, se tornou a primeira diretora desse órgão subordinado ao Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. No ano seguinte, sua monografia *Cateretês do Sul de Minas Gerais* foi premiada ao ser apresentada como trabalho de conclusão do curso de Etnografia e Folclore ministrado por Dina Dreyfus. No mesmo ano de publicação de *Música Popular Brasileira* pela Editora Globo, organizou o *Catálogo Ilustrado do Museu Folclórico*, sob responsabilidade da Discoteca Pública Municipal. Segundo sua análise, o "Samba urbano" era "filho do Rio de Janeiro", onde desceu o morro e foi para a cidade por causa do carnaval. No entanto, era necessário diferenciar o "samba de salão" e o "samba-canção", "espécie que é perigosa e cai frequentemente na mais franca banalidade açucarada", como gêneros comerciais. A conversão da atividade cultural em comércio de unidades de produtos musicais seria, para Oneyda e também para os autores tratados neste trabalho, a chave para a compreensão dos processos que ameaçavam a música popular no Brasil.

A preservação da autenticidade

A geração de produtores, jornalistas e críticos de música nascida entre o final da década de 1920 e o início da década de 1940 foi alçada à condição de representantes oficiais defesa da cultura popular com forte atuação nas instituições culturais criadas para esse propósito (Fernandes 2010). A institucionalização de determinadas versões da história da música popular ocorreu devido ao trabalho de escrita e de pesquisa de jornalistas que, ao "transformarem fatos em notícias, gente comum em personalidades, elegendo com sua pena o que era digno ou não de se tornar assunto na imprensa" (Garcia 2015), divulgaram suas descobertas nas colunas de jornais, criticaram, elogiaram ou produziram discos e se inseriram em órgãos para preservação como o Museu da Imagem e do Som ou a Funarte na condição de intelectuais organizadores da cultura popular.

Os livros de estreia de Vasconcelos, Tinhorão e Cabral marcaram a conversão desses jornalistas para o papel de historiadores situados fora dos espaços acadêmicos. Essa condição influenciou certamente a forma de escrever, pois, acostumados a redigir para o grande público leitor de jornais e revistas, as linhas da história da música redigidas por eles se diferenciam da modalidade praticada no âmbito universitário. O conjunto de referências e a abordagem dos problemas permitem o estabelecimento de comparações entre os textos, mas a principal chave analítica é o engate dessa geração com o de uma linhagem intelectual que havia se estabelecido anteriormente.

Ao se afiliarem (Said 1983) a uma tradição, intelectuais criam relações de sentido com o universo de referências e com o público para o qual os textos foram escritos, recepção que, por seu caráter difuso, dificilmente pode ser controlada. Desse modo, é possível refutar a análise a respeito da vida intelectual que aparentemente sempre recomeça do zero no Brasil ou que "o apetite pela produção recente dos países avançados muitas vezes tem como avesso o desinteresse pela geração anterior, e a conseqüente descontinuidade da reflexão" (Schwarz 1987: 30). Ao contextualizar a circulação de ideias, pode ser abordado o modo de construção das ligações entre grupos de intelectuais que prolongam determinadas formas de pensar um conjunto de processos sociais. Também a concepção desse texto fica distante de uma concepção que

aborda a análise das intenções de cada autor e a constituição de um "projeto" plenamente sob controle dos intelectuais, pois "todo ato social – e a produção de uma ideia é um ato social – fica ao mesmo tempo aquém e além das intenções de quem o realizou" (Santos 1978: 34).

Em comparação com as anteriores, a geração que chegara aos 30 anos entre as décadas de 1950 e 1970 tinha um horizonte de possibilidades que contava com instituições culturais, espaços nos órgãos de imprensa, colunas especializadas em música popular, e a ampliação do mercado editorial. Desse modo, foram prolongadas interpretações inicialmente propostas pelos livros dos autores da "primeira geração": *O cabrocha: meu companheiro de "farras"* [1931] de Jota Efegê; *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores* [1933] de Orestes Barbosa; *Na roda de samba* [1933] de Vagalume; *O Choro: reminiscência dos chorões antigos* [1936] de Alexandre Gonçalves Pinto. A Funarte, a partir do final da década de 1970, lançou um conjunto de livros que retomavam a tradição de escrita da história da música popular com a série "MPB reedições".

Os sucessores da "primeira geração" de historiadores da música popular urbana, cronistas e memorialistas, obtiveram êxito ao oficializar o choro e o samba como gêneros nacionais. Há uma série de continuidades que permitem o estabelecimento de uma linhagem intelectual de tradição interpretativa de Tinhorão, Cabral e Vasconcelos com esses autores que publicaram seus textos na década de 1930. "Não eram vinculados a órgãos oficiais ou universidades, não tinham formação acadêmica ou educação musical erudita", mas a "primeira geração era formada por homens do jornal e do rádio", cuja "paixão pelas coisas brasileiras expressava-se numa ânsia de preservação, não raro materializada em impressionantes arquivos guardados e organizados com rigor enciclopédico" (Paiano 1994: 63). Cronistas da música popular, também relataram em seus textos o cotidiano e a boêmia da cidade do Rio de Janeiro, deixaram "o registro escrito de suas experiências em torno da música popular urbana, vividas, sobretudo, no cotidiano da boêmia, das festas, serestas, rodas musicais informais" (Moraes 2006: 121-122).

Desde a década de 1950, os debates sobre a mudança social e a modernização estavam no cerne do pensamento social, entendido como conjunto de fabulações que sustentam e são sustentadas por ideias e valores

portados por determinado grupo de intelectuais, sobretudo porque prevaleciam os discursos sobre um país em desenvolvimento. A primeira edição de *Música popular – um tema em debate*, publicado em 1966 assim como *A província e o naturalismo*, marca a estreia de Tinhorão, até então jornalista reconhecido por sua crítica sobre música popular, no circuito de autores que se tornariam autoridades. Enquanto a primeira edição foi publicada pela editora Saga, a segunda, revista e aumentada, entrou na lista de publicações da JCM Editores em 1969, ano de lançamento de *O samba agora vai...a farsa da música popular no exterior*. A capa da primeira edição, sob responsabilidade de Maria Luísa Campelo, recebeu o desenho de um tamborim e as palavras "bossa nova = jazz", "escolas de samba", "carnaval", "samba-canção", "choros" e "música de barbeiros". Sem autoria, o texto da quarta capa destaca como o livro pretendia suscitar polêmicas:

José Ramos Tinhorão, jornalista e estudioso da música popular (primeiras lições de samba, Caderno B do Jornal do Brasil, 1961-1962), realiza neste livro a primeira tentativa de interpretação sociológica de temas de cultura popular. Nele o autor indica um sentido de ascensão social na evolução da música popular e nas escolas de samba, acusa os artistas eruditos e a classe média de apropriação da cultura popular, e explica a filiação *jazzística* da bossa nova, pela alienação de toda uma geração de um bairro novo: Copacabana. Popular pelos temas, o livro – que pela ousadia de interpretação se destina a provocar polêmica – é elaborado em nível crítico que o tornará obrigatório a todos que procuram uma perspectiva brasileira para a visão de problemas nacionais. Música popular – um tema em debate é lançado pela Saga com a certeza de que se trata de obra indispensável à bibliografia (aliás magra) dos estudos de cultura popular. E particularmente da música popular brasileira.

Na orelha, com o título "Justo lançamento", um breve texto indica que *Música popular – um tema em debate* foi "marcado por um fato raro, no campo do livro de ensaio, no Brasil: o sucesso incontestável". E define a publicação como "livro-texto de caráter universitário, por servir plenamente a quantos se aprofundam não só na história da música popular brasileira, mas também na interpretação sociológica brasileira". No Rio de Janeiro, a música do "bairro novo" Copacabana expressaria as contradições de uma sociedade de classes, pois, na interpretação de Tinhorão, em processo semelhante ao *jazz* nos Estados Unidos, a história do samba carioca é a da ascensão social contínua

de um gênero de música popular. A grande questão, neste livro de estreia, é o rompimento da tradição devido ao afastamento do samba, música urbana de país subdesenvolvido, de suas origens populares. Esse é o fundamento da crítica do autor aos bossa-novistas: "um grupo de moços, entre 17 e 22 anos, rompeu definitivamente com a tradição, modificando o samba no que lhe restava de original, ou seja, o próprio ritmo" (Tinhorão 1969: 55).

Embora não cite o título do livro *Panorama da música popular brasileira*, Tinhorão afirma que "o estudioso de música popular Ari Vasconcelos situou precisamente essa nova fase de *comercialização* do samba" com o lançamento de "Copacabana", de João de Barro e Alberto Ribeiro, pela gravadora Continental em 1946, com "Dick Farney cantando em português com a entonação de cantor americano...". Desse modo, a análise articula o "processo de alienação das novas camadas de população surgidas no Rio de Janeiro" com a modificação na "fisionomia da cidade", o que também alterou a "estrutura social" revelada nas letras dos sambas que anteriormente tratavam de favelas e malandros. Como o autor entendia a alienação das classes médias urbanas? Estilizada pela "semicultura das camadas médias", a música das camadas mais baixas teria sofrido alterações em suas características rítmicas: "a incompreensão total de que a conquista da universalidade, em cultura, tal como a dos mercados estrangeiros, em comércio, só se verifica com a transformação do país numa potência, gerou o monstro". A esse trecho, na segunda edição, foi acrescentada uma nota:

a tese exposta neste capítulo [intitulado "'Evolução' do samba é ascensão social"], originalmente publicado sob a forma de um artigo em fins de 1965, foi posteriormente desenvolvida num amplo estudo sobre as várias tentativas de colocação da música brasileira no mercado internacional e publicado no livro intitulado *O samba agora vai... a farsa da música popular no exterior* (Ibidem: 61).

Os pioneiros e a época de ouro

Em 1965, a Associação Brasileira dos Produtores de Disco (ABPD) foi fundada como organização corporativa das gravadoras, o Brasil se associou ao Sistema Internacional de Satélites (Intelsat) e foi criada a Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel), dois anos depois houve o início das atividades do Ministério das Comunicações (Ortiz 1991:117-118). Também em 1967, a

ABPD já estava atuando como grupo de pressão para aprovação da lei de incentivo fiscal e o lançamento do selo “Disco é Cultura” (Paiano 1994: 197). Dados estatísticos de mercado, disponibilizados pela ABPD, comprovam o crescimento das vendas de discos entre 1965 e 1979 de 5,5 milhões de unidades para 52,6 milhões. Nesse período, empresas organizadas internacionalmente passaram a atuar no mercado do disco do país e houve registro de crescimento contínuo das vendas devido à lei de incentivos promulgada em 1967 (Vicente 2008).

Apesar da escassez do vinil, devido às crises do petróleo, houve a retomada do crescimento do mercado fonográfico a partir de 1974 com o “boom do samba”. Os primeiros lançamentos de alguns desses artistas ocorreram na década de 1960, no entanto apenas alcançariam grande sucesso na década seguinte. Clara Nunes lançou “A voz adorável de Clara Nunes” pela EMI-Odeon e Beth Carvalho com LP “Beth Carvalho” pela Copacabana em 1966; Martinho da Vila lançou o compacto duplo “A voz do samba” pela Continental em 1969; João Nogueira com o LP “João Nogueira” pela Odeon e Alcione com o compacto simples “Figa de Guiné/O sonho acabou” pela PolyGram em 1972⁴. O livro *As escolas de samba: o quê, quem, como, quando e por quê* foi publicado em 1974 pela editora Fontana. Ao delinear a cartografia das escolas de samba no Rio de Janeiro, o autor estabelece, em sua interpretação, quais as condições sociais para a formação da “Deixa Falar”:

⁴ No mesmo ano de lançamento do primeiro LP de Cartola, em 1974, Jota Efegê noticiou no jornal *O Globo*, na matéria “Donga, tradição do samba, vai reaparecer no seu primeiro LP”, a proposta da gravadora Marcus Pereira lançar uma “homenagem” a Donga, com produção de Sérgio Cabral e Pelão: “remanescente da autêntica *velha guarda*, um dos primeiros (talvez o primeiro em afirmativa absoluta) a apresentar na velha Europa com Pixinguinha e outros companheiros a música do povo do Brasil”, “Donga, o sambista de muita autenticidade, aluno de uma verdadeira *escola de samba* que existiu na tradicional *Rua do Peú*, aluno aplicado das *fessoras* Tia Amélia e Tia Perciliana, esta a mãe do saudoso João da Baiana, vai ter, agora, ainda que um pouco tarde, a homenagem que lhe estavam devendo” (Efegê 2007: 175-177). Além dos jovens sambistas, como Martinho da Vila e Beth Carvalho, nascidos em 1938 e 1946, a “velha guarda” e fundadores de escolas de samba pela primeira vez conseguiram lançar LPs. Ao lado de Carlos Cachça, Clementina de Jesus, entre outros, Cartola gravou o LP “Fala Mangueira” pela Odeon em 1968, mas somente em 1974 lançaria seu LP individual pela Discos Marcus Pereira. Dona Ivone Lara gravou “Sambão 70”, pela Copacabana em 1970, também em 1974 participaria da coletânea “Quem samba fica” da Odeon e do LP “Samba minha verdade, minha raiz”. Em 1973 e 1974, Mano Décio da Viola lançaria, respectivamente, o LP “Mano Décio da Viola” pela Metalúrgica e “Capítulo maior da história do samba” pela Tapeçar. Com a Velha Guarda da Portela, Monarco gravou em 1970 “Portela passado de glória” pela RGE, em 1974 seria lançado seu LP individual pela Continental (Autran 2005).

a primeira escola de samba só poderia ter nascido mesmo no bairro do Estácio de Sá. Ou pelas redondezas. É que por ali [...] vivia uma comunidade de ex-escravos e descendentes deles responsável, entre outras coisas, pelo nascimento do samba carioca (Cabral 1974: 21).

Para cada escrita da história, há um processo de preenchimento do sentido atribuído ao passado. Os modelos cronológicos organizam os elementos da cultura popular diferenciando um momento de esplendor – a idade de ouro – de períodos de desmantelamento da ordem “matricial e independente”, pois “o destino historiográfico da cultura popular é [...] sempre renascer das cinzas” (Chartier 1995). No texto final de *As escolas de samba*, Cabral, intitulado “Para onde vão?”, afirma que as agremiações carnavalescas do Rio de Janeiro “não morreram nem morrerão”, apesar da classe média, “com aquela capacidade de esculhambar tudo em que se mete”, ter começado a transformá-las (Ibidem: 149). Havia, provavelmente, uma tentativa de Cabral se contrapor a Tinhorão na seção final do último capítulo da seção “Problemas” de *Música popular – Um tema em debate* da primeira edição: “Por que morrem as escolas de samba” era encerrado com uma análise a respeito daquilo que foi denominado como “O fim das escolas”.

No nono capítulo de *Música popular*, intitulado “‘Evolução’ do samba é ascensão social”, Tinhorão aborda a “música das camadas mais baixas” que foi “estilizada pela semicultura das camadas médias” (Tinhorão 1969: 59). Era uma densa crítica aos consumidores de Bossa Nova, pois “num país subdesenvolvido, como o Brasil, essa fase de febre de ascensão social dos filhos das camadas médias chega a ser” a um só tempo dramático, “pelo esforço” com boas intenções, e cômico, “quando observado de um ponto de vista sociológico dialético”. No décimo primeiro capítulo, “Um equívoco de *Opinião*”, o espetáculo “Opinião”⁵ aparece na argumentação como “exemplo desse instante de apropriação da cultura popular”, processo também conferido nos desfiles das agremiações carnavalescas do Rio de Janeiro, pois

⁵ No espetáculo “Opinião”, os representantes do popular eram João do Valle, simbolizando o sertanejo nordestino, e Zé Ketti, o sambista do morro carioca. O morro “(favela + miséria + periferia dos grandes centros urbanos industrializados)” e o sertão “(populações famintas, manipuladas pelo imaginário conservador, o messianismo religioso - catolicismo + culturas afro-brasileiras - e o mandonismo político local - coronelismo)” foram lugares de memória da canção engajada na década de 1960, os espaços sociais que sofreram os efeitos de mitificação (Contier, 1998).

Armadas as arquibancadas nas Avenidas Presidente Vargas e Rio Branco, a classe média tomou os seus lugares (o povo fica de longe, assistindo de pé) e começou a bater palmas para o *show* de cultura popular que ajudava a institucionalizar com o seu entusiasmo estético (Ibidem: 72).

“O povo dos morros e subúrbios”, escreveria Cabral em *As escolas de samba*, livro publicado oito anos depois, “perdeu o direito de ver seus vizinhos desfilando, uma vez que as arquibancadas tomaram toda a extensão do desfile e o ingresso mais barato nunca é menos que vinte por cento do salário mínimo” (Cabral 1974: 152)⁶. No prefácio da segunda edição de *Música Popular. Um tema em debate*, Tinhorão informa ao público leitor que o livro “não precisou de qualquer modificação substancial” porque “em apenas três anos [de 1966 a 1969], muito daquilo que se avançava como tese ou previsão já foi comprovado na realidade” (Tinhorão 1969: 11). Por esse motivo, “a Apresentação da primeira edição [...] foi respeitada, uma vez que (infelizmente), nem aos menos na parte que se refere à sobrevivência do latifúndio, os acontecimentos ofereceram matéria para mudanças de contexto”.

Em seu *Panorama da música popular brasileira*, livro publicado em dois volumes pela Livraria Martins Editora em 1964, Ary Vasconcelos critica a escassez de documentação e de bibliografia sobre música popular brasileira. Em comparação permanente com o *jazz* nos Estados Unidos, o autor indica que as lacunas na escrita da história da música popular decorrem do pequeno cuidado com a preservação de catálogos, discos, suplementos musicais e fotografias indispensáveis para escrever a história. O primeiro volume foi dedicado à chamada “fase primitiva” enquanto o segundo corresponde à “fase de ouro”, demarcada entre 1927 e 1946 quando surgem as “*obras-primas* da música popular brasileira” (Vasconcelos 1964: 24). Por facilitarem o registro do canto dos “profissionais da boa voz”, vitrolas elétricas e discos deram início à “fase de ouro”, que sucedeu à “*fase antiga, primitiva ou heróica*”. Se os pioneiros tiveram a importância de sedimentarem uma tradição de canto, a

⁶ Em sua síntese, “aqueles primeiros anos da década de 1960 foram, realmente, bem confusos para as escolas de samba. Foram os anos em que as escolas assumiram definitivamente a posição de principal atração do carnaval carioca, com o seu desfile sendo transmitido pela televisão, com a instalação das arquibancadas pagas e com o aparecimento de milhares de turistas para verem o desfile (Cabral 1974: 152).

chamada "fase moderna", teve início quando surgiram sociedades arrecadadoras como a União Brasileira de Compositores e houve aumento da influência americana, como no já citado exemplo do lançamento de "Copacabana" com a "entonação de cantor americano" de Dick Farney.

Apesar de adotarem a história social do jazz como exemplo da boa preservação da memória da música popular, Cabral, Vasconcelos e Tinhorão assumiam grande preocupação com a americanização da música popular brasileira. As classes médias no Brasil seriam responsáveis pela deturpação da autenticidade e pelo pequeno cuidado para a preservação. "Quem encontrar um disco de jazz em algum baú, tenha ele dez, vinte, trinta, quarenta ou cinquenta anos, pode estar certo que sua identificação não apresentará trabalho maior", avisa Vasconcelos, mas quem tiver interesse em

um disco de música de popular brasileira seja de que época for, mesmo dispondo de uma boa biblioteca especializada – e ela se reduz a seis ou sete livros que abordam aspectos da mesma e a seis ou setes capítulos de obras não especializadas... – não conseguirá saber nada além do que está no rótulo (Ibidem: 9).

Esse circuito de ideias em um período de transformações sociais e políticos era propício aos confrontos e debates sobre os rumos da música popular brasileira. Por um lado, havia a reconfiguração do mercado de bens simbólicos; por outro, a música popular urbana passaria a ocupar um lugar privilegiado nos modos de contar a história do Brasil. A passagem da "fase de ouro" (1927-1946) para a "fase moderna", no *Panorama da Música Popular Brasileira*, é explicada pelo seguinte trecho: "a música que era, até então, uma arte praticada mais por amor do que por dinheiro e que quase nada rendia ao compositor senão o prazer de expressar-se artisticamente", segundo a mitificação operada por Vasconcelos, "começou a tornar-se um bom negócio" (Ibidem: 25).

Em sua "Introdução ao debate", Tinhorão em *Música Popular. Um tema em debate* define o processo analisado como de expressão do samba, que "em pouco tempo passaria ao domínio de profissionais da classe média". O gênero, portanto, teria uma semelhança em relação ao jazz: "a história do samba carioca é, assim, a história da ascensão social contínua de um gênero de

música popular, num fenômeno em tudo semelhante ao do jazz, nos Estados Unidos” (Tinhorão 1969: 20). No segundo capítulo, da seção “Problemas”, “Rompimento da tradição, raiz da bossa nova”, o autor aponta como a Bossa Nova representaria o “afastamento definitivo do samba de suas origens populares” (Ibidem: 35).

Havia um esforço dessa geração por construir as bases de uma historiografia, pois “do nada – mais justamente – do quase nada, temos que tirar a História da Música Popular no Brasil” (Vasconcelos 1964: 10). “De alguns discos antigos, de recortes de jornais e revistas, de um ou outro livro, ou capítulo de livro” deveriam os historiadores encontrar as fontes para pesquisa. O “Preâmbulo” no primeiro volume do Panorama da Música Popular Brasileira explicita a posição de Ary Vasconcelos a respeito das condições de escrever a história da música popular no Brasil:

Estamos praticamente na estaca zero. Uma “História da música Popular Brasileira”, como deveria ser feita, como todos os seus problemas esclarecidos, é tarefa que jamais poderá ser empreendida. A precária documentação existente foi quase completamente destruída. Preciosos catálogos e suplementos de discos se perderam; discos se quebraram ou foram usados para confeccionar vasos de flores; fotografias não foram batidas ou, quando o foram, destruídas (Ibidem: 9).

Cabral em *As escolas de samba*, por sua vez, logo em suas páginas iniciais indica a quem faz referência tanto na dedicatória, “este livro é uma homenagem a Martinho da Vila e Paulinho da Viola, legítimos herdeiros dos sambistas do Estácio Sá” (Cabral 1974: 9), como na primeira fotografia, cuja legenda informa: “o autor entrevistando Cartola e Carlos Cachça, em Mangueira”. Além da pesquisa essencialmente bibliográfica e nos arquivos pessoais de discos e livros, Cabral adotou como método o conjunto de entrevistas com os “bambas”. No texto de apresentação, escrito por Lúcio Rangel, a autoridade de Cabral como especialista é contrastada com a de Augusto de Campos, autor de “O Balanço da Bossa e outras bossas”, cuja segunda edição também foi lançada em 1974:

Sérgio Cabral sabe de tudo e comove com os verdadeiros criadores da música popular, os autênticos, um Cartola ou um Nelson Cavaquinho, como comoveu com um Heitor

dos Prazeres e o imenso Pixinguinha. Não é como aquele crítico paulistano, “cultíssimo”, que escreveu 357 páginas sobre... “bossa-nova”, crente que descobrira a pólvora e o mistério que rodeia a nossa música popular. “Para quem o comprar (o livro de tal crítico), o prejuízo será exatamente de Cr\$ 47,00”, avisou aos incautos o lúcido Tinhorão (*apud* Cabral 1974: 8).

Conclusão

Os textos possuem modos de existência, sempre estão enredados em circunstâncias específicas, o contexto de produção definido pelo tempo e pelo lugar, ou seja, estão no mundo, não são etéreos (Said 1983: 35). Em comum, entre todos os textos analisados, o esforço de periodização, o que define, sobretudo nos livros de Ary Vasconcelos, uma “era de ouro”, e um encontro com “pioneiros” do samba a partir de narrativas sobre a formação cultural escorada em fontes variadas. Esboçar uma tipologia acerca da produção desses autores limitaria a compreensão dos textos como artefatos culturais de um determinado período histórico, que expressam, a seu modo, relatos e interpretações para se pensar a cultura no Brasil. Seus esforços classificatórios promoveram critérios para definir um conjunto de expressões musicais definidas pelos adjetivos “popular” e “brasileira”. Ao evitar o esboroamento do passado pela valorização de determinados compositores e intérpretes, esses autores expressaram, de certo modo, formas de organização de sínteses a respeito do que é nacional e de como encontrar o “povo” brasileiro.

Referências

Autran, Margarida. 2005. “Samba, artigo de consumo nacional”. In *Anos 70: ainda sob a tempestade*, org. Aduino Novaes. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio.

Baia, Silvano Fernandes. 2011. *A historiografia da música popular brasileira*. Tese de Doutorado - Universidade de São Paulo, Departamento de História. São Paulo.

Braga, José Luiz. 1991. *O Pasquim e os anos 70: mais pra epa que pra oba*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.

Cabral, Sérgio. 1966. “Nelson Lins e Barros”. *Revista Civilização Brasileira* (9-10) setembro-novembro.

_____. *As escolas de samba: o quê, quem, como, quando e por quê*. Rio de Janeiro: Editora Fontana, 1974.

Chartier, Roger. 1995. "Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico". *Estudos Históricos* 8 (16): 179-192.

Contier, Arnaldo Daraya. 1989. *Música e História. Revista de História - FFLCH – USP* 1(1): 69-89.

_____. 1998. "Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60)". *Revista Brasileira de História* 18: 13-52.

Efegê, Jota. 2007. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. 2º volume. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte.

Fernandes, Dmitri Cerboncini. 2010. *A inteligência da música popular: a autenticidade no samba e no choro*. Tese de Doutorado - Universidade de São Paulo, Departamento de Sociologia. São Paulo.

Garcia, Tania Costa. 2015. "Funarte em tempos de Herminio Bello de Carvalho". In *XXVIII Simpósio Nacional de História*. Florianópolis.

Lamarão, Luísa Quarti. 2008. *As muitas histórias da MPB. As idéias de José Ramos Tinhorão*. Dissertação de mestrado em História– Universidade Federal Fluminense. Niterói.

Lins e Barros, Nelson. 1962. "Música popular e suas bossas". *Revista Movimento* 6, outubro.

Lorenzotti, Elizabeth. 2010. *Tinhorão o Legendário*. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo.

Moraes, José Geraldo Vinci de. 2006 "Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil". *ArtCultura*, Uberlândia, 8(13): 117-134.

Ortiz, Renato. 1991. *A moderna tradição brasileira*. 3ª edição. São Paulo: Brasiliense.

Paiano, Enor. 1994. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica dos anos 60*. Dissertação de mestrado no Departamento de Comunicações e Artes, ECA-USP. São Paulo

Said, Edward W. 1983. *The world, the text, and the critic*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Santos, Wanderley Guilherme. 1978. *Ordem burguesa e liberalismo político*. São Paulo: Duas Cidades.

Schwarz, Roberto. 1987. *Nacional por subtração. Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras.

Souza, Miliandre Garcia. 2002. *Do Arena ao CPC: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)*. Dissertação de Mestrado em História – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba.

Tinhorão, José Ramos. 1969. *Música popular. Um tema em debate*. 2ª edição. Rio de Janeiro: JCM Editores.

Vasconcelos Ary. 1964. *Panorama da Música Popular Brasileira*, vol.1. São Paulo: Livraria Martins Editora.

Vicente, Eduardo. 2008. "Segmentação e consumo: A Produção Fonográfica Brasileira - 1965/1999". *ArtCultura*, Uberlândia, 10(16): 103-121

Periodismo musical: el concepto *indie* en la prensa musical especializada. Estudio de la revista *Rockdelux*

ASIER LEOZ AIZPURU

2017. *Cuadernos de Etnomusicología* N°10

Palabras claves: Periodismo, música, indie, independiente.

Keywords: Journalism, music, indie, independent.

Cita recomendada:

Leoz, Aiser. 2017. "Periodismo musical: el concepto *indie* en la prensa musical especializada. Estudio de la revista *Rockdelux*". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°10. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

PERIODISMO MUSICAL: EL CONCEPTO *INDIE* EN LA PRENSA MUSICAL ESPECIALIZADA. ESTUDIO DE LA REVISTA *ROCKDELUX*

Asier Leoz Aizpuru

Resumen

El artículo que aquí se presenta tiene a la crítica musical especializada como eje. La investigación se centra en la revista musical barcelonesa *Rockdelux*, con 33 años de trayectoria. Entre 1990 y 2000, la revista sostuvo un discurso acerca de la escena musical *indie* española. Lo que se propone en este artículo es detectar el modo en que ese concepto de *indie* aparece y deja de hacerlo en la revista durante esa década.

Palabras clave: Periodismo, música, indie, independiente

Abstract

Music criticism is the object of study of the paper given here, which is focused on the specialized music press, on *Rockdelux*, a Spanish musical magazine from Barcelona, which is still being published today after 33 years. From 1990 to 2000, this magazine maintained a discourse about the Spanish indie music scene. My research analyses all the issues published in that period to reveal how the term indie appear and vanish from the magazine during the decade.

Keywords: Journalism, music, indie, independent.

Rockdelux: historia e identidad

La revista mensual *Rockdelux* inició su andadura con ese nombre en noviembre de 1984. Desde entonces, ha publicado 364 números, once por año, además de números especiales por aniversarios. Pero el punto inicial de este recorrido está en octubre de 1974, cuando se publica en primer número de *Vibraciones*, primera antecesora de *Rockdelux*. Ya entonces puede advertirse en la revista dirigida por el periodista Ángel Casas -hasta entonces especialista en música en la *Fotogramas*- el anhelo que persigue *Vibraciones* y heredará *Rockdelux* diez años después: el de promover un periodismo musical profesional en España. En aquel primer editorial de *Vibraciones* Casas acusa a la prensa musical española existente de ser un mero vehículo promocional de las compañías, incapaz de ejercer un periodismo crítico, por su “pueril amor de fan” y sus errores de documentación.

Hartos de malas traducciones del *Melody Maker*¹, de vacías elucubraciones de despacho sobre tal o cual interprete aureolado, de páginas y páginas emborronadas con pueril amor de fan, de ruedas de prensa vergonzosas [...] el público apiñado en torno a los conciertos y a los discos se merece una información mejor, más directa, menos convencional y un trabajo crítico infinitamente más responsable (Casas 1974: 3).

Vibraciones fue la revista que cubrió esa carencia de profesionalidad que lastraba a la prensa musical española. Pese a los voluntariosos intentos de *Disco Exprés*, que el periodista José Manuel Costa define en 1979 como “una revista de rock cargada de una sana y abierta subjetividad, cuyo único fallo era el énfasis sectario en que apoyaba sus opiniones” (Costa 1979: 32). En su esencial estudio *Historia de la joven prensa musical*, Luis Gutiérrez Espada la define como la primera revista que “no intenta mitificar ni alienar provocando una corriente consumista” (Gutiérrez Espada 1976: 52). Ambos aspectos, el rigor en el modo de ejercer la profesión periodística musical, y desligarse del apoyo de las compañías discográficas, fundamentan los principios editoriales de *Vibraciones* en la misma medida en que lo harán en *Rockdelux* años

¹ Semanario musical británico fundado en 1926 y considerado de gran importancia por su trayectoria y labor crítica. En el año 2000 se fusionó con otra cabecera de referencia en el Reino Unido: *New Musical Express*.

después. Hay gran similitud en el mensaje de los editoriales de *Vibraciones* y los que *Rockdelux* publique en décadas posteriores, especialmente desde 1987, cuando se incorpora a la dirección Santi Carrillo.

Vibraciones estableció las secciones que haría suyas *Rockdelux* en el futuro. Sus 64 páginas tenían como eje un reportaje central, alrededor del cual se distribuían noticias musicales, reseñas de discos y crónicas de conciertos, además de tiras de cómic y una sección de correo.

Vibraciones dejó de editarse en 1981. Antes, en 1975, uno de sus fundadores, Miguel Riera, puso en marcha la revista *El Viejo Topo*, cumpliendo su deseo de editar una revista de contenido político. La posterior marcha de Ángel Casas a la televisión dejó tocada a la revista, que pudo seguir adelante durante un tiempo bajo la dirección de Jordi Beltrán, aunque acuciada por la nula rentabilidad económica. *Vibraciones* intentó superar la situación haciendo virar los contenidos hacia la literatura, con el propósito de hacer una revista cultural más abierta. Sin embargo, las ventas se desplomaron y dejó de salir en mayo de 1982.

Mientras tanto, el equipo de colaboradores casi al completo publicaba *Rock Especial*. La nueva revista se proponía ser la voz de su tiempo, como lo había sido *Vibraciones* en los 70, años de rock progresivo. En su caso, la diversidad artística llegada con la recuperación de las libertades tras el franquismo y que terminaría recibiendo el nombre de la Movida o la Nueva Ola, sería el asunto en el que fijarse. Con su director, Damián G. Puig, volcado en otros proyectos -como había sucedido antes en *Vibraciones*- llegó el momento de dar un nuevo paso en *Rock Especial*, una revista que no había logrado conectar con el lector aficionado al rock duro, y en cuyo equipo existía la sensación de haber descuidado demasiadas nuevas tendencias musicales. En octubre de 1984 se editó el número 38 y último de *Rock Especial*. El editorial anuncia el final de una cabecera y el principio de otra, invitando al lector a comprar la nueva el próximo mes (Sin firma 1984: 5). Pese a salir con deficiencias de formato, diseño e impresión (Mordoh 2014: 18), *Rockdelux* se proponía dar continuidad al legado de *Vibraciones* y ampliar su arco de estilos.

Hay dos épocas en la trayectoria de *Rockdelux*. La primera, desde noviembre de 1984 hasta marzo de 1986. La segunda, desde entonces hasta hoy. En 1986, uno de los colaboradores, Francesc Fábregas, accede a la

dirección de la revista y funda, junto con otros dos colaboradores, Francesc Vaz y Santi Carrillo, la editorial Ediciones RDL/Rockdelux S.L., dando fin a años de inestabilidad editorial -hasta cuatro editoriales se habían sucedido en la edición de esta cabecera y sus antecesoras: Iniciativas Editoriales S.A., Base Editorial, Crisis Editorial y Grupo GIESA- y abriendo una etapa en la que la revista será editada siempre por la misma empresa, fundada por tres de sus colaboradores.

Tras unos inicios dubitativos, 1986 fue el año del cambio en *Rockdelux*, tanteando una nueva línea editorial que fue consolidándose poco a poco. Abrirse a todo tipo de músicas fue la consigna a seguir: lo mejor del pop británico y el rock norteamericano, sí, pero también lo más selecto de la música negra, el nuevo country, la world music... (Carrillo 2014: 30).

La revista que nos ocupa se propone fomentar una actividad periodística profesional, documentada y remunerada, evitando en lo posible las injerencias de la industria musical. Además, ha construido su identidad por la vía del desmarque. Así como Ángel Casas hablaba en *Vibraciones* de los errores de documentación de otros, *Rockdelux* destacaba en sus páginas las erratas que detectaba en otras revistas o periódicos. Esto le valió desencuentros con otros medios y sus responsables, empezando por un enfrentamiento enconado -y ya superado- con los responsables de *Ruta 66*, revista surgida de una escisión de *Rockdelux* en 1985, y siguiendo por la prensa generalista como *El País*. Revistas como *Man*, *Primera Línea*, *aB* y *Mundo Sonoro*, emisoras de radio como RNE y la SER, programas de televisión y aparatos de la industria como la SGAE, AFYVE o los Premios Ondas, han sido objeto de mordaces comentarios por parte de la revista.

Esa vía del demarque explicará precisamente el modo en el que palabras como *indie* dejarán de ser habituales en *Rockdelux* a partir de mediados de los noventa. Es justo entonces cuando otros medios comienzan a incorporar artículos sobre el *indie* nacional para referirse a una escena musical que advierten como novedad en España. Un ejemplo claro es el primer especial de *El País de las Tentaciones* sobre el asunto. En octubre de 1994, el suplemento dedica un primer y extenso reportaje al *indie* nacional titulado “El

virus *indie* se extiende por España” y firmado por Carlos Marcos. El periodista atisba la llegada de algo relevante en la música pop española.

Los lugareños no dan crédito. Desde la primavera, sus tranquilas costumbres se han visto alteradas por cientos de amantes del ruido. Visten desaliñados, con camisetas de sus grupos preferidos y viajan para ver la nueva agitación de bandas españolas, el llamado rock alternativo (Marcos 1994: 18).

El reportaje de *El País* sale justo el mismo mes en el que *Rockdelux* publica su editorial más duro acerca de la escena indie, titulado “La hoguera de las vanidades”, sobre el que se volverá más adelante. Se han recogido en esta investigación muchos textos en los que *Rockdelux* descalifica a *El País*, con expresiones como “geriátrico intelectual de referencia” (Sanz 1994b: 3) o “flagrante falta de criterio” (Cruz 1995a: 19). Nando Cruz, uno de los colaboradores con mayor cantidad de textos publicados en *Rockdelux* en la época estudiada, recuerda aquella tensión entre la revista en la que trabajaba y los demás medios como una “batalla de listos contra listos”, que obligaba a *Rockdelux* a cuidar al extremo la calidad de su información (entrevista a Nando Cruz, septiembre de 2013).

Lo indie

Si existe un móvil detrás de los que entendemos por “indie”, ese es el del inconformismo, la voluntad de hacer de la vivencia del arte algo más personal y puro que el tradicional círculo mercantil de la industria del ocio y la cultura: la fabricación y el posterior consumo de la obra acabada (Blánquez y Freire 2004: 11).

Los libros que se han dedicado a la música *indie* en nuestro país, como *Teen Spirit, de viaje por el pop independiente*, lo definen como inconformismo. Esteve Farrés describe la escena *indie* española como un iceberg que, deseando ser relevo a la Movida, se hundía por su propio peso pero, “tras desvanecerse toda esperanza de infiltrarse en la industria”, apuntó, ya en los 2000, a una nueva forma de entender la obra musical, ligada a ese

presupuesto de inconformismo (Farrés *et al* 2004: 432). La española fue una escena descentralizada, causada por la eclosión paralela de diversas pequeñas escenas musicales que tuvieron lugar en otras tantas regiones españolas en los noventa. Cruz la disecciona en las escenas locales de Santurce, Madrid, Burlada, Albacete, Granada, Bembibre, San Sebastián, Gijón, Zaragoza, Barcelona, Sevilla, Bullas, Getxo y Mallorca (Cruz 2015: 7-14). Pero, como escena, la *indie* española no participa de la idea de escena local que Cohen estudia acerca del rock de Liverpool, en el que contextualiza una escena musical dentro de un área geográfica determinada, subrayando la importancia de la cultura local en el desarrollo de las escenas. La autora atribuye además a la escena rock de Liverpool características sonoras propias derivadas del acento de las personas de la zona y del entorno local (Cohen 1991: 241). No es el caso de la escena *indie* española, en la que las diversas escenas locales apenas entraron en contacto unas con otras, más allá de una gira itinerante llamada Noise Pop Tour 92, organizada por el sello leonés Elefant, y que reunió a cuatro bandas de Madrid, Asturias, Cataluña y Aragón con pocas similitudes en cuanto a estilo, sonido o influencias (Pons 1993: 65).

La escena indie española de los 90 se identifica con el adjetivo *translocal* que emplean Bennet y Petterson (2004: 228-229) al describir los tipos de escenas. La clasificación de ambos autores propone tres: local, translocal y virtual. Descartado el concepto de escena local descrito por Cohen, una como la española, que se genera en diversos puntos geográficos del país y cuyas bandas, seguidores y promotores encuentran su punto de encuentro en festivales como el Noise Pop Tour y, a partir de 1995, el FIB o Festival Internacional de Benicàssim, se corresponde con lo que Bennett y Petterson describen en esa categoría. En los primeros años noventa, difícilmente se puede hablar de escena virtual cuando Internet no ha llegado, pero sí de una escena translocal similar a la que se da en EE. UU. con la escena *Riot Grrrl*. Los fanzines, aún con su distribución precaria e irregular, conectan mediante sus artículos y entrevistas a una serie de grupos de estilos musicales dispares, pero con una querencia común -en aquel momento inicial- por el ruido como credo estético (Farrés 2004: 44). No queda claro si la escena indie española se consolidó realmente o si solo fue el punto de partida de algunos grupos que se hicieron fuertes por caminos musicales muy diferentes (Surfin' Bichos y La

Buena Vida, por ejemplo, con gustos e influencias completamente distintos) pero en este artículo se habla de escena *indie* española porque así es como se refirieron a ella los medios especializados y, en concreto la revista *Rockdelux*.

De cualquier modo, sería un error identificar la escena *indie* con un género musical concreto porque el *indie*, “a diferencia del reggae, el *rockabilly*, el *heavy metal*, el *hard rock* el *jazz*, el *hip hop*, el *country* o el *soul*, es una etiqueta multigenérica y multiforme” (Pérez de Ziriza 2017: 8). Pablo Gil identifica el término *indie* con *independiente* y sostiene que “música independiente es toda aquella que se hace al margen de intereses comerciales o de cualquier otro tipo, tal y como el grupo quiere realmente hacerla, de manera creativa y sin ninguna intromisión” (Gil 1998: 15), lo que obviamente no puede limitarse a un estilo concreto sino a la naturaleza heterogénea que defiende Pérez de Ziriza. Tampoco Oakes hace distinciones entre los conceptos *indie* e *independiente*. Considera que la cultura *independiente* va más allá de un mero patrón estético, que lo *independiente* es una corriente creativa que funciona en los márgenes del *mainstream* o mercado de masas y que tiene sus bases en el eclecticismo, la apertura de mente y el sentimiento de comunidad (Oakes 2009: 12-13). Por eso, el lema DIY (Do It Yourself o hazlo tú mismo) heredado del punk británico, encaja plenamente con el anhelo de crear mediante la autogestión, empleando para ello los propios medios y poniendo de manifiesto un vacío en el mercado. Los músicos, escritores y editores amateurs que trabajan al margen de la industria siguen buscando formas nuevas de expresar su arte. Su labor se centra, como sostiene Spencer, en el proceso en sí, no en la promesa de fama o un status de celebridad (Spencer 2008: 11).

Por su parte, Sellers afirma que el término *indie* se le puede aplicar a cualquier artista mientras se sienta independiente, al margen de que opere en un sello pequeño o grande (Sellers 2007: 10). Similar argumento esgrime Moore al subrayar que las subculturas del rock alternativo se han definido a sí mismas en términos de independencia comercial y autonomía, mediante la mencionada ética del DIY (Moore 2005: 5). No hay, en el discurso de estos autores, validación alguna del *indie* como género musical.

Por otro lado, si el espíritu independiente se define por no aceptar que se ponga en cuestión la libertad creativa del artista -por las condiciones del

sello discográfico en el proceso de creación, grabación o difusión, por ejemplo-, nada indica que esa libertad no exista en los grandes sellos y tampoco la garantiza en los pequeños. David Hesmondhalgh, tras analizar los casos de los sellos independientes británicos Rough Trade y One Little Indian, concluye que el papel que jugaron algunas multinacionales como EMI, Sony y BMG en su relación con estos sellos en los 80 fue de gran importancia para que pudiesen desarrollarse como lo hicieron y dar a conocer a algunos de los grupos puntales del *indie* británico. Hesmondhalgh afirma que los sellos *indies* no dejan de serlo cuando se asocian a una multinacional porque entiende el concepto de *indie* como una forma de enfocar el hecho artístico y la libertad del creador. Recalca además que, pese a la imagen que el *indie* pueda tener – menos burocracia, mayor contacto con la cambiante diversidad de la música en la calle y los clubs–, las compañías *indies* esconden, no pocas veces, conductas más explotadoras que las grandes (Hesmondhalgh 1999: 6). Coincide con él Ogg, Afirma que muchos de los sellos independientes británicos que han conservado esa imagen de independencia a través del tiempo sobrevivieron en realidad gracias a alianzas con multinacionales (Ogg 2009: 1).

Debemos por tanto aproximarnos al concepto *indie* admitiendo que alberga un componente profundamente personal y que trazar divisorias entre sellos grandes y pequeños sirve de poco. Es obvio que el desarrollo tecnológico alcanzado después de los citados estudios se adapta a la filosofía DIY (Spencer 2008: 332), por lo que tampoco el *indie* como concepto puede acotarse temporalmente ni tampoco dejar de tener validez hoy, cuando Internet permite a los músicos hacerse cargo de su obra en todas las fases del proceso. Sin embargo, la escena *indie* española, o lo que así se dio en llamar, sí comporta una acotación temporal de acuerdo con el discurso de *Rockdelux*. Por eso, el análisis abarca exclusivamente la década de los noventa, siguiendo la línea apuntada por Nando Cruz, Esteve Farrés, Javier Blánquez, Juan Manuel Freire y Pablo Gil, entre otros. Todo ellos, por otro lado, fueron colaboradores regulares de *Rockdelux*.

Corpus y metodología

El corpus de esta investigación lo componen todos los números de *Rockdelux* desde enero de 1990 hasta diciembre del 2000, 121 en total. Además, se estudian los 25 números de una revista subsidiaria de *Rockdelux*: *Factory*. Esta revista se editó con periodicidad trimestral de 1994 a 2000 como un apéndice para documentar una efervescencia independiente “que insinuaba unos modos y unas actitudes vitales más acordes con las nuevas generaciones musicales” (Carrillo 2000: 5). *Rockdelux* editó también una revista anual llamada *Dancedelux* dedicada a la música electrónica y que se publicó de 1996 a 2006. No se ha tomado en consideración esta revista por lo específico de su contenido.

La investigación que se presenta en este artículo pretende dilucidar si la revista analizada, *Rockdelux* mantuvo en la década de los 90 un discurso centrado en la escena *indie* española como asunto, y de qué modo acudió al término *indie* en sus artículos a través de la década. Para ello, la metodología empleada ha sido el seguimiento del término en las revistas seleccionadas. Se han elegido para el análisis los editoriales, entrevistas, reportajes y resúmenes anuales de las dos revistas estudiadas, además de portadas. El estudio se ha completado mediante entrevistas personales a sus autores para contextualizar lo que en su día se presentó como texto impreso.

Rockdelux se confecciona mediante los textos de sus redactores y colaboradores, que pueden llegar a sumar cien en cada número. Esto obliga a establecer unos criterios de selección. Se ha elegido a los autores por su cargo de responsabilidad y por la cantidad de textos publicados en las dos cabeceras. Esta discriminación nos lleva a elegir siete autores. Los cuatro primeros son: Santi Carrillo (director de *Rockdelux* desde 1987 hasta hoy) y Juan Cervera (redactor jefe de *Rockdelux* desde 1987 hasta hoy), Xavier Cervantes (jefe de redacción de *Factory* de 1996 a 2000), y Nando Cruz (coordinador de redacción de *Rockdelux* de 1994 a 1995 y de *Factory* de 1995 a 1996). A ellos se suman otros tres autores que no ocuparon cargos de responsabilidad, pero publicaron gran cantidad de textos de una página o más en *Rockdelux* y *Factory*, además de editoriales: Jesús Llorente, Gerardo Sanz y Félix Suárez. En cuanto a los editoriales, algunos de ellos van sin firma, pero las entrevistas personales aclaran que es el redactor jefe quien los escribe en esos casos. Por

tanto, en los escritos de los siete autores elegidos se condensa el discurso de *Rockdelux* sobre la música de su tiempo.

Se ha tomado la decisión de no diseccionar el análisis en apartados. El análisis de un texto lleva con frecuencia a otros que permiten comprender y contextualizar mejor el anterior. Así, al profundizar en el contenido de un titular de portada, un editorial o un resumen anual, se ha optado por incorporar aquellos textos que aludan al mismo asunto y permitan comprender mejor el discurso. Los cuadros que se muestran a continuación presentan los textos seleccionados.

Resúmenes anuales 1990-2000		
Revista, número y año	Título	Autor
<i>Rockdelux</i> nº 60 (1990)	"Black power & tercera edad"	Juan Cervera
<i>Rockdelux</i> nº 71 (1991)	"Sin novedades en el frente: en rock, los de siempre, en baile, todos"	Juan Cervera
<i>Rockdelux</i> nº 82 (1992)	"Crudos inviernos"	Juan Cervera
<i>Rockdelux</i> nº 93 (1993)	"No solo de rumba... for the people"	Juan Cervera
<i>Rockdelux</i> nº 104 (1994)	"No more dinos"	Juan Cervera
<i>Rockdelux</i> nº 115 (1995)	"Resumen del año 1994"	Juan Cervera
<i>Rockdelux</i> nº 126 (1996)	"Frustración mainstream"	Víctor Lenore
<i>Rockdelux</i> nº 137 (1997)	"Y nos crecieron los enanos"	Xavier Cervantes
<i>Rockdelux</i> nº 148 (1998)	"Entender el amor"	Joan Pons
<i>Rockdelux</i> nº 159 (1999)	"Álbumes nacionales"	Nando Cruz
<i>Rockdelux</i> nº 170 (2000)	"Bajas en la academia inglesa nacional"	Ramón Acín
<i>Rockdelux</i> nº 181 (2001)	"Windows 2000"	Joan Pons

Ilustración 1: Resúmenes anuales. Fuente propia.

Editoriales 1990-2000		
Revista, número y año	Título	Autor
<i>Rockdelux</i> nº 98 (1993)	"Spanish sonic noise"	Gerardo Sanz
<i>Rockdelux</i> nº 109 (1994)	"Amanece que ya es bastante"	Gerardo Sanz
<i>Rockdelux</i> nº 112 (1994)	"La hoguera de las vanidades"	Xavier Cervantes
<i>Rockdelux</i> nº 127 (1996)	"Cartas sobre la mesa"	Xavier Cervantes
<i>Rockdelux</i> nº 132 (1996)	"En cinta"	Santi Carrillo
<i>Rockdelux</i> nº 138 (1997)	"Extraños en el paraíso (mediático)"	Juan Cervera
<i>Rockdelux</i> nº 171 (2000)	"El futuro no está aquí"	Santi Carrillo
<i>Rockdelux</i> nº 174 (2000)	"Adiós, Factory"	Santi Carrillo
<i>Factory</i> nº 1 (1994)	"FACT 1"	Juan Cervera

Ilustración 2: Editoriales. Fuente propia.

Entrevistas y reportajes 1990-2000		
Revista, número y año	Título	Autor
Rockdelux nº 101 (1993)	"El Inquilino Comunista, presente pluscuamperfecto"	Gerardo Sanz
Rockdelux nº 112 (1994)	"Los Planetas, disorder"	Jesús Llorente
Rockdelux nº 113 (1994)	"¡Jau! Yo indie; 100 aborígenes"	Gerardo Sanz
Rockdelux nº 127 (1996)	"Los Planetas, disorder"	Jesús Llorente
Rockdelux nº 152 (1998)	"Crónica de una suerte anunciada"	Gerardo Sanz
Rockdelux nº 152 (1998)	"Gira Noise Pop"	Nando Cruz
Rockdelux nº 152 (1998)	"El diablo se comió al indie"	Nando Cruz
Rockdelux nº 152 (1998)	"Sellos, el fin de la inocencia"	Gerardo Sanz
Rockdelux nº 153 (1998)	"La imagen, sin magnetismo"	Jesús Llorente
Rockdelux nº 153 (1998)	"El Niño Gusano, pánico a una muerte ridícula"	Nando Cruz
Rockdelux nº 163 (1999)	"Los Planetas, primer premio"	Nando Cruz
Factory nº 1 (1994)	"Usura, el crepúsculo de los dioses"	Nando Cruz
Factory nº 2 (1994)	"Maddening Flames, la estrella del sur"	Gerardo Sanz
Factory nº 3 (1994)	"Penelope Trip, movie record"	Gerardo Sanz
Factory nº 4 (1994)	"Paperhouse, popiroflexia"	Nando Cruz
Factory nº 4 (1994)	"Pequeñas Cosas Furiosas, inteligente ingenuidad"	Xavier Cervantes
Factory nº 4 (1994)	"Beef, la tapadera"	Nando Cruz
Factory nº 5 (1995)	"El Niño Gusano, los infanticos de Zaragoza"	Nando Cruz
Factory nº 5 (1995)	"Nothing, something compares to you"	Nando Cruz
Factory nº 6 (1995)	"Sexy Sadie, bio exorcismo"	Gerardo Sanz

Ilustración 3: Entrevistas y reportajes. Fuente propia.

Análisis

En *Rockdelux*, la portada se compone de la imagen de un artista alrededor de la cual se sobreimpresiona el titular principal, haciéndole referencia, y también otros titulares de menor tamaño a modo de sumario. La palabra *indie* no aparece más que dos veces en el titular de portada en el periodo estudiado, ambas en 1995. En el número 117 (marzo), la entrevista al grupo Belly se anuncia así: "Cuando ruge la marabunta *indie*..." En octubre de 1995 (número 123) la portada anuncia un reportaje sobre festivales británicos. El titular es *Festivales "indies"* [sic], En el interior se mantienen las comillas. En el número 101 (octubre de 1993). La frase *Informe de festivales alternativos* anuncia un reportaje interior sobre los festivales británicos de Reading, Glastonbury y Phoenix. El reportaje se titula así: "Confusión alternativa,

Indieland live!”. Será la primera de las menciones en *Rockdelux* a la cuestión *indie* como algo basado en la fantasía o la ensoñación.

Sin dejar a un lado las portadas de *Rockdelux*, las palabras *indie* e *independiente* sí aparecen en titulares secundarios de algunas portadas, anunciando reportajes en el interior. El primer caso es de 1993 (nº 102, noviembre). El informe sobre el festival Barcelona Acció Musical se anuncia mediante la frase *El festival de la independencia*. Un año después, el número 112 (octubre de 1994) denota la distancia crítica de la revista respecto al concepto *indie*. Un amplio reportaje sobre los festivales británicos de Reading y Phoenix se anuncia con la palabra *indie-gestión*. El interior confirma esta visión negativa de los festivales bandera de la independencia musical británica.

Mucho humo, sí. Pero no lo bastante espeso para esconder la medianía de una programación escasamente resolutiva trufada, principalmente en el *stage Melody Maker*, de nuevas promesas que no lo son ni siquiera en potencia (Sanz 1994d: 11).

Como veremos, 1994 es un año de importancia en el discurso de *Rockdelux* acerca del *indie*. El editorial más duro con la escena nacional –“La hoguera de las vanidades”, de Xavier Cervantes- se publica en ese mismo número 112, también la una ácida reseña a cargo del mismo autor del disco del grupo valenciano Los Canadienses (*Los Canadienses*, Subterfuge 1994), en la que Cervantes propone al oyente “poner en marcha el detector de plagios” (Cervantes 1994b: 54).

Durante 1995 no aparece el término *indie* en las portadas de *Rockdelux*. Vuelve a hacerlo en marzo de 1996 (número 128), pero como parte de una campaña publicitaria. Hasta marzo de 1998 *Rockdelux* prescinde casi completamente de texto en portada, solo sobreimpresiona la relación de artistas de los que se habla en cada número. En mayo de 1998 (número 152), la revista comienza a narrar en pasado la historia del *indie* español con un reportaje distribuido en tres números: *La edad del indie*. Se volverá a esta pieza más adelante. Se anuncia en portada de los números 152, 153 y 154. El primero de ellos (número 152, mayo), incorpora la frase *La gira Noise Pop 92* mencionando el evento que *Rockdelux*, como veremos, considera fundacional de la escena.

En 1999 *Rockdelux* hace un compendio de lo sucedido en la década. La serie *Agitando los 90* se distribuye a lo largo de diez números de ese año y se compone de diez reportajes de Gerardo Sanz, Luis Lles y Nando Cruz dedicadas a la música electrónica, al *hip hop*, al *indie rock* y a la *world music*. Por otra parte, en diciembre, el capítulo correspondiente se detiene en la historia del sello discográfico madrileño Subterfuge, cosa que se adelanta en portada con la frase “*Subterfuge, una década de memoria independiente*”. Será la última vez que la palabra *indie* o *independiente* aparezca en la portada de *Rockdelux* en el tiempo fijado. Y no lo hará hasta muy recientemente: en el número 364 (septiembre de 2017) David Saavedra encabeza así su entrevista a The National: “...uno de los grupos de referencia en el *indie* rock del presente siglo” (Saavedra 2017: 10). La frase denota que el término vuelve a tener significado para la revista, tras años desaparecida -desde 1999-, debido al “hartazgo que producía su sobreexposición en otros medios” (entrevista a Juan Cervera 2013a). Fueron muchos los artistas en portada de *Rockdelux* que operaban en sellos independientes, como Yo La Tengo, Dinosaur Jr., Christina Rosenvinge, Chucho, La Buena Vida, Fugazi, Tortoise, Migala, Astrud, Devendra Banhart, Refree y Nacho Vegas, pero no acompañados del término *indie*.

En cuanto a *Factory*, la revista asociada presenta una portada similar. Se compone de una fotografía sobre la que se coloca un titular alusivo. Al lado de la imagen aparece en un faldón vertical la relación de asuntos tratados. La palabra *indie* no aparece nunca en portada, sí lo hace *independiente*, pero en casos aislados. El nº 3 de (julio de 1994), incorpora la palabra *independiente* a la portada, aunque alude al cine. En el nº 18 (abril de 1998) un informe sobre los sellos Dischord y Wurlitzer Jukebox se anuncia así: “*independencia sin mancha*”. Se repite el término en el número siguiente (nº 19, julio) que anuncia en portada un reportaje sobre el sello Munster Records con la frase “*15 años de independencia discográfica*”. El nº 25 y último de *Factory* (enero de 2000) es un especial que resume los noventa y lista lo más relevante. Incluye un cuestionario a 35 protagonistas de la escena *independiente* española, desde responsable de sellos y salas hasta músicos y profesionales de los medios. La pieza se anuncia así: “La opinión de los protagonistas de una década: lo mejor y peor según la escena *independiente*”. El interior refrenda el discurso según el

cual la escena independiente española pertenece a una década y desaparece con ella.

Cronológicamente, son los resúmenes anuales de *Rockdelux* los primeros que dan muestra de la búsqueda de nuevos horizontes musicales. En los textos recogidos en los primeros noventa hay alusiones a la vejez en un sentido negativo; expresiones como *dinosaurio*, *fósil* y *jurásico* aparecen con frecuencia al hacer referencia a los artistas que habían dominado musicalmente los 80 y que la revista ya no considera válidos. *Rockdelux* emprende los 90 haciendo un amplio resumen de la década anterior de (“Los 80 en 50 discos”, abril de 1990) y colocando el disco *Blues de la frontera* de Pata Negra (Nuevos Medios, 1988) en lo más alto. Para entonces, la revista se había mostrado identificada con la pujante independencia británica norteamericana y norteamericana, representada por The Smiths, R.E.M. y Pixies, y había tratado con dureza a algunos de los artistas dominantes en los grandes mercados. También había tratado en sus editoriales la industria musical en España, con reflexiones sobre fusiones entre sellos. La cabecera manifiesta su atención hacia la música negra, el *hip hop* y la *world music*, sin dejar de lado el flamenco, como constata el especial resumen de los 80. En enero de 1990, el resumen anual se titula “Black power & tercera edad”, y es elocuente sobre el panorama musical español: “...el pop rock nacional está renqueante: demasiados esquemas establecidos” (Cervera 1990: 4). Comenzada la nueva década, la incorporación de nuevos colaboradores contribuye a que *Rockdelux* pueda orientar su foco, además, a una embrionaria escena descentralizada que se va gestando en España y que no tiene nombre identificativo. Se llamará *indie* tiempo después. Destaca en estos grupos la falta de reconocimiento hacia los artistas consolidados, en sintonía con la revista. Su *amateurismo*, lejos de ser un defecto, es un soplo de aire fresco para la revista frente a lo que considera “cada vez más formal, cómodo, previsible y poco rebelde” (Cervera 1991: 4) en la música española.

En 1990 (nº 67, septiembre) se publica la primera entrevista con uno de los grupos fundacionales (lo dirá *Rockdelux* años más tarde) de la escena *indie*: Surfin’ Bichos. El periodista define la música de la banda como “el rock con más nervio que se manufactura en España” (Fernández 1990: 9), y. Su disco *La luz en tus entrañas* lo edita Subterfuge. La presencia de artistas

vinculados a sellos independientes como éste aumenta a lo largo de los próximos años.

En 1991 llega la primera entrevista a Penelope Trip. El asturiano será considerado en *Rockdelux* el principio y el fin de la escena *indie* en España, aunque en 1991 no haya tal nombre. José A. Pérez destaca las “guitarras ruidosas y melodías naifs. Tiene la malicia de lo primerizo y sabe a Velvet² y a Jesus & Mary Chain (Pérez 1991: 9). Terminado el año, el resumen aúpa a los vascos Negu Gorriak a lo más alto de la lista y se subraya, siguiendo la línea del año anterior, que “los grandes del rock nacional están prácticamente en la últimas” (Cervera 1992: 4). Es, además, el año en que se arranca el festival Noise Pop 92 en la sala Garatge de Barcelona. El evento reúne a cuatro bandas: El Regalo de Silvia, Usura, Penelope Trip y Bach Is Dead. La crónica de Gerardo Sanz aplaude la iniciativa del sello independiente leonés Elefant y considera que los grupos participantes “orean el ataúd de la escena rock nacional” (Sanz 1993a: 3). Aún no se utiliza la palabra *escena* para referirse a lo que está empezando a gestarse, tampoco *indie*. El redactor valora la propuesta escénica de los cuatro grupos, aun admitiendo carencias de instrumentales y vocales, y aplaude la querencia que muestran por The Velvet Underground y Joy Division.

Será el propio Sanz quien, en junio, escriba lo que en su opinión aporta la hornada de nuevos grupos que cataloga dentro de lo que él llama *Spanish Sonic Noise*, título del editorial: “La gira Noise Pop 92, refrendó la (previsible) conversión del rock *mainstream* nacional en un parque jurásico que alberga fosilizados a (casi) todos los especímenes alumbrados por la Movida. Y sirvió de acicate para la agitación independiente, que promete ser -al fin- uno de los ítems distintivos en futuros análisis de la década en curso” (Sanz 1993b: 3). La etiqueta comienza a tener forma, asumido que el concepto de *ruido* o *noise* es parte de aquello en lo que la revista cree capaz de renovar la música en España y que *mainstream*, concepto asociado al mercado de masas, es algo a lo que es bueno enfrentarse. A la hora de resumir 1992, el concierto Noise Pop 92 será el más destacado del año. La apertura del reportaje hace referencia al envejecimiento del mercado y pone en valor a los grupos jóvenes pese a su

² The Velvet Underground

falta de experiencia. Es este reportaje el que incorpora por primera vez el concepto de *indie* en la música española: "...son Penelope Trip los que se ponen a la cabeza del recién estrenado *indie rock* nacional [...] unos jóvenes que, luchando contra su amateurismo [...] han sido los tres mejores de un año que entierra definitivamente el rock *mainstream* de los dinosaurios surgidos de la movida" (Cervera 1993: 4). La metáfora vuelve a estar presente un año después, en enero de 1994: "Cuando los dinosaurios -del pop estatal- dominaban la tierra, el acné ruidista de una nueva generación larvaba [...] una alternativa que, a pesar de mimetismos y referencias excesivamente evidentes, ya ha dado muestras de una entidad incuestionable" (Cervera 1994: 3).

Interesante, llegados a este punto, la primera objeción que aparece sobre los grupos que conforman la escena: el mimetismo y lo evidente de las referencias. En menos de un año (octubre de 1994) serán esos los males que *Rockdelux* no perdonará en unos textos de particular dureza, pero comenzando el año se perdonan todavía. En cuanto al ruido, la entrada lo asocia al acné, es decir, a la adolescencia. El "acné ruidista", que en enero de 1994 se ve como el motor de una necesaria renovación, no será considerada de forma tan positiva solo unos meses después. Gerardo Sanz, entusiasta con la escena hasta poco antes, presenta así en *Factory* al grupo Paperhouse: "en castellano y mucho más lento, más personal, más intimista, más... maduro. El inglés y el ruido se van" (Sanz 1994c: 52). Participan de su opinión los músicos entrevistados: "¿por qué tanto ruido si se pueden hacer canciones preciosas sin pisar el pedal³ como un poseso?". Es octubre de 1994, momento, como se ha explicado, en el que *El País* y su suplemento *El País de las Tentaciones* comienzan a dedicar espacio al indie nacional.

Pese a que *Rockdelux* mantiene su confianza en algunos de los grupos que había apoyado, especialmente Penelope Trip, 1994 recibe los textos con mayor carga crítica hacia la escena, a la que se empieza a referir empleando entrecomillados. Es de nuevo Gerardo Sanz quien, en el editorial del nº 109, comienza a mostrar un manifiesto escepticismo hacia la escena: "...cada vez que uno se encuentra con algún actante de la "escena" -término correcto, una de sus acepciones señala: manifestación en que se descubre algo de

³ De distorsión

aparatoso, teatral y, a veces, fingido...” (Sanz 1994a: 3). En el número 112 llega el editorial de Xavier Cervantes que más crítico se muestra con el asunto. En “La hoguera de las vanidades”, el redactor advierte a los grupos de que el apoyo de la revista no es incondicional: “El mimetismo es el peor mal de la independencia noisera española [...] el gran problema sigue siendo el mismo: el plagio como *modus operandi* [...] se acabó la condescendencia...” (Cervantes 1994a: 3). Un año después, Nando Cruz entrevista a los andaluces Lagartija Nick. Eric Jiménez arremete contra la imagen idílica de los sellos independientes: “A mí quien más me ha robado durante toda mi carrera han sido las independientes; no me han dicho que existían derechos editoriales ni derechos de autor” (Jiménez en Cruz 1995a: 32).

Otra cuestión de importancia en el relato de *Rockdelux* sobre la escena *indie* española es la falta de ambición que detecta en los grupos. Cuando Esteve Farrés entrevista en 1995 al grupo Syba en *Factory* les afea ensayar “muy de tarde en tarde” y “no haberse movido para buscar un contrato” (Farrés 1995: 54). El grupo había sido la revelación del concurso de maquetas *Rockdelux*, por lo que la revista muestra su decepción. En 1996, el director lo expresa en su editorial de septiembre:

extintos casi por completo los últimos de los grandes nombres de la movida madrileña [...] tristemente no ha existido un recambio optimizante que trascienda más allá de unas pretensiones amateurs o caseras. Es cierto que hubo una ligera conmoción con la escena indie, pero, curiosamente, las propias aspiraciones –o limitaciones– de estos grupos parecen tan efímeras como caprichosas: unos años de rock’n’roll y después a ejercer de abogados, notarios o lo que les toque por tradición familiar. Y así no parece posible dar el salto (Carrillo 1996: 19).

La de Santi Carrillo es una reflexión sobre el papel de *Rockdelux* en los 90 como indiscutible impulsor de la escena *indie* española. Su concurso de maquetas fue el modo de que grupos emblemáticos de tal escena como Los Planetas, Nosotrāsh o Penelope Trip tuviesen visibilidad. Pero, mediada la década, se advierte un disgusto por ese “medio estrellato con el que la última escena de grupos españoles parece contentarse”. Aquello por lo que apostó *Rockdelux* como relevo de los 80 muestra la misma desidia que se advertía en

aquellos. Los grupos emergentes a principios de los 90 y que, tras consolidarse, firman contrato con discográficas grandes reciben las felicitaciones de la revista. Lo suscribe Cervantes en el nº 127 (1996), en el que defiende que El Niño Gusano y Penelope Trip vayan a firmar con RCA: “Antes de levantar la voz en defensa de la integridad independiente para condenar a quienes han claudicado ante el perfume del papel bancario...” (Cervantes 1997: 33). El redactor no hace sino reforzar una línea de pensamiento que ya se había plasmado antes. La independencia no se pone en compromiso por tener mejores vías de promoción y distribución. En ese mismo número 127 se había llevado a portada a Los Planetas, un grupo que, desde que quedó en segundo lugar en el concurso de maquetas de 1993, siempre había contado con reseñas positivas por parte de la revista. Es precisamente Cervantes quien destaca el salto que el grupo ha dado sin mermar por ello el interés que la revista transmite por su música:

Fueron casi los primeros en brincar de la lista maquetera a los papeles con membrete multinacional. Dieron un saltito, apenas impulsados por la inercia morbosa de unos estribillos, y ahora ya les preparan un trampolín para que Alejandro Sanz no se sienta tan solo en la cima. Pero que no tiemble el valle de las maravillas : los de Granada siguen sudando la camiseta a rayas (Cervantes 1996: 4).

1997 comienza con un diagnóstico pesimista en el resumen anual. Xavier Cervantes firma “Y nos crecieron los enanos”. Emplea la metáfora que usó Gerardo Sanz en 1993 cuando, deslumbrado por el concierto Noise Pop 92, esperaba que la nueva hornada de grupos hiciera que “al inmovilista circo del establishment nacional le crezcan (y mucho) los enanos” (Sanz 1993a: 3). Cervantes certifica, cuatro años más tarde, que la escena no ha dado tanto como esperaba: “No es que la carpa del circo independiente se haya desplomado sobre nuestras cabezas, pero el paso del tiempo ha hecho de las suyas...” (Cervantes 1997: 33). El redactor deposita sus esperanzas en el grupo asturiano Manta Ray, el único “con suficiente enjundia como para trascender más allá del corralillo hispano”, y se lamenta de que grupos muy defendidos en *Rockdelux* no tengan “ambición ni ganas de trascender, dedicarse a la música no es más que un entretenimiento para hacer más

llevadera la post-adolescencia”. En lo positivo, Cervantes menciona lo que parece anticipar un renacer del *hip hop* en España, lo que se confirmará en años posteriores con la amplia cobertura que dará la revista al género. Además, ya está en circulación -desde 1996- la revista anual *Dancedelux*, que *Rockdelux* edita con una mirada decidida hacia la pujante música electrónica.

Si la irrupción de Penelope Trip había sido considerado en *Rockdelux* el comienzo de la escena *indie* en España, su disolución en 1997 comporta el final⁴. Muchos textos de *Rockdelux* y *Factory* transmiten esta idea, a la que contribuye otro hecho: el éxito masivo que logra Dover, un grupo del sello Subterfuge, que vende 500.000 copias de su segundo disco, *Devil Came To Me*. El grupo madrileño no es bien tratado en *Rockdelux*. Su querencia por el hard rock clásico norteamericano -género prácticamente inexistente en la revista- hace a su música ser calificada de “rock garrulo” por Joan Pons quien, en su resumen de enero de 1998, se refiere a la banda como “un grupo, digamos, alternativo” (Pons 1998: 54). Pons, que participa de la lectura de Cervantes un año antes, se refiere al asunto Penelope Trip como “la disolución más llorada de la temporada”, tras la que vaticina que “los horizontes del rock alternativo estatal (popularidad, ventas, continuidad...) siguen siendo inciertos”.

El diagnóstico sobre una escena terminada toma cuerpo en *Rockdelux* en 1998. La revista edita un extenso reportaje titulado “La edad del indie” en tres partes (números 152, 153 y 154) que reúne veinte textos de sus principales colaboradores: Gerardo Sanz, Xavier Cervantes, Nando Cruz, Joan Pons, Ricardo Aldarondo, Anna Ramos, Esteve Farrés, Jesús Llorente, Ramón Llubilà y Marc Llorens, a los que se suma Luis Calvo, fundador del sello Elefant. Añade Xavier Cervantes al conjunto un detallado repaso cronológico a lo que ha dado de sí la escena *indie* española desde 1992 -sitúa el comienzo en la edición del disco *Politomanía* de Penelope Trip- hasta ese momento, verano de 1998. Del reportaje se desprende con claridad que la escena *indie* española es algo terminado. Los textos centran su atención en aspectos como la falta de magnetismo de los grupos (Llorente 1998: 51) y rasgos estilísticos obsoletos como el ruidismo y el inglés (Farrés 1998: 50). La apertura de la serie de reportajes es elocuente. Sanz habla de “los restos del naufragio”.

⁴ Penelope Trip fue el último grupo participante en el concierto Noise Pop 92 que en disolverse.

¿Dónde estabas tú en el 92? [...] la primera añada significativa de lo que no tardamos en identificar como revuelta *indie*. Casi seis años después, es hora de recapitular, de rescatar los restos del naufragio (Sanz 1998: 50).

Lo que había tenido su kilómetro cero en el festival Noise Pop 92 terminaba con un compendio de los momentos importantes y un censo de grupos y sellos. En los textos, la palabra *indie* no se utiliza o se utiliza con carácter humorístico.

Había sucedido antes: en el número 113, de noviembre de 1994, el reportaje acerca de la música independiente en España se anuncia así en la portada: “Diccionario de *indie* estatal, todo a cien”. El discurso de *Rockdelux* sobre un *indie* nacional termina en el momento en que los responsables de la revista dejan de publicar *Factory*, orientada a esas formas musicales en su día novedosas. *Factory*, que no esconde en su nombre el homenaje a uno de los sellos principales de la música independiente británica, Factory Records, deja de editarse en abril del 2000. Los argumentos de Santi Carrillo al explicar por qué que *Factory* deja de salir a la calle apuntan a una escena independiente nacional terminada.

Ha llegado el momento de hacer oficial el adiós de la revista. ¿Los motivos? [...] la certeza de que aquel *boom indie* pasó definitivamente a mejor vida (Carrillo 2000: 5).

El reportaje “La edad del indie” se completa con una lista de los 20 mejores discos de dicha escena presentados por fecha de publicación y una relación de las 50 mejores canciones del *indie* nacional, ordenadas por orden alfabético de los artistas. Ambas permiten hacerse una idea de cuáles eran los grupos y sellos que *Rockdelux* censaba como relevantes en la escena que daba por terminada.

Grupo o artista	Disco
Parkinson DC	<i>Overdream</i> (Munster, 1993)
El Inquilino Comunista	<i>El Inquilino Comunista</i> (Radiation 1993)
Patrullero Mancuso	<i>Fantasía</i> (Munster, 1993)
Australian Blonde	<i>Pizza Pop</i> (Subterfuge, 1994)
Maddening Flames	<i>Wanderlust</i> (Radiation, 1994)
Family	<i>Un soplo al corazón</i> (Elefant, 1994)
Corn Flakes	<i>Double Bed</i> (B-Core, 1995)
Beef	<i>Tongues</i> (Acuarela, 1995)
Manta Ray	<i>Manta Ray</i> (Subterfuge, 1996)
Paperhouse	<i>Adiós</i> (Acuarela, 1996)
Le Mans	<i>Saudade</i> (Elefant, 1996)
Penelope Trip	<i>¿Quién puede matar a un niño?</i> (Astro, 1996)
Sexy Sadie	<i>Onion Soup</i> (Subterfuge, 1997)
La Buena Vida	<i>Soidemersol</i> (Siesta-Mercury-PolyGram, 1997)
Sr. Chinarro	<i>El porqué de mis peinados</i> (Acuarela, 1997)
Migala	<i>Diciembre 3 a.m.</i> (Acuarela, 1997)
Jr.	<i>Jr.</i> (Astro, 1998)
Nosotrāsh	<i>Nadie hablará de... Nosotrāsh</i> (RCA, 1998)
El Niño Gusano	<i>El escarabajo más grande de Europa</i> (RCA, 1998)
Los Planetas	<i>Una semana en el motor de un autobús</i> (RCA, 1998)

Ilustración 4: Los mejores discos de la edad del indie (1998). Fuente propia.

Artista	Canción
Alias Galor	"Poliburo" (Rabia Records, 1994)
Astrogirls	"Como un flan" (Spicnic, 1998)
Astrud	No estaría mal no tener que saber... (Acuarela, 1999)
Australian Blonde	"Chup chup" (Subterfuge, 1993)
Chucho	"Esto es mi sangre" (Limbo Starr, 1996)
Chucho	"Un ángel turbio" (Virgin, 1997)
Corn Flakes	"I Wish You Well" (BCore Disc, 1993)
Corn Flakes	"Cruel to Me" (BCore Disc, 1995)
El Inquilino Comunista	"Eyeliner" (Radiation, 1992)
El Inquilino Comunista	"Domestic Lies" (Radiation, 1993)
El Inquilino Comunista	"Pop Star" (Radiation, 1994)
El Niño Gusano	"La mujer portuguesa" (Grabaciones en el Mar, 1995)
El Niño Gusano	"Román" (Grabaciones en el Mar, 1997)
El Niño Gusano	"Ángel Guardia" (BMG Music, 1998)
Eliminator Jr.	"Apathy" (Subterfuge, 1993)
Family	"Nadadora" (Elefant, 1993)
Insanity Wave	"She Said Hey" (La Fábrica Magnética, 1993)
La Buena Vida	"Pequeñas cosas mal dispuestas" (Siesta Records, 1997)
Le Mans	"Un rayo de sol" (Elefant, 1994)
Le Mans	"Dry Martini" (Elefant, 1996)
Le Mans	"Zerbina" (Elefant, 1995)
Le Mans	"Mi novela autobiográfica" (Elefant, 1997)
Los Fresones Rebeldes	"Al amanecer" (Subterfuge, 1997)
Los Planetas	"Mi hermana pequeña" (Elefant, 1993)
Los Planetas	"¿Qué puedo hacer?" (BMG Ariola, 1994)
Los Planetas	"Nuevas sensaciones" (BMG Ariola, 1994)
Los Planetas	"David y Claudia" (BMG Ariola, 1996)
Los Planetas	"Segundo premio" (BMG Music, 1998)
Maddening Flames	"I Don't Mind" (Radiation, 1994)
Manta Ray	"The Last Crumbs of Love" (Subterfuge, 1995)
Mercromina	"En un mundo tan pequeño" (Subterfuge, 1997)
Migala	"Isabella Afterhours" (Acuarela, 1997)
Nosotrâsh	"Voy a aterrizar" (BMG Music, 1997)
Nosotrâsh	"Mis muñecas" (BMG Music, 1997)
Nothing	"Pop Socks" (Elefant, 1997)
Parade	"En mi jardín" (Spicnic, 1998)
Parkinson DC	"Let It Show" (Munster, 1992)
Patrullero Mancuso	"El Halcón Milenario" (Elefant, 1997)
Peanut Pie	"What Is This" (Cosmos Records, 1996)
Penelope Trip	"Galaxina" (Munster, 1994)
Penelope Trip	"Picolandia" (Astro Discos, 1996)
Sexy Sadie	"In the Water" (Subterfuge, 1995)
Sexy Sadie	"Mr. Nobody" (Subterfuge, 1996)
Sr. Chinarro	"Mi caracola" (Acuarela, 1994)
Sr. Chinarro	"Su mapamundi, gracias" (Acuarela, 1996)
Sr. Chinarro	"Quiromántico" (Acuarela, 1997)
Telefilme	"The Mix" (Elefant, 1996)
The Faded Flower	"Last Christmas" (La Fábrica Magnética, 1993)
The Pribata Idaho	"Flowers and Bad Seeds" (Elefant, 1996)
Vancouverers	"King Disaster" (Mojave Records, 1994)

Ilustración 5: 50 canciones de la edad del indie (1998). Fuente propia.

Conclusiones

Tras un repaso detallado a diez años de edición, el análisis arroja algunas conclusiones que aquí se condensan. *Rockdelux* es una revista nacida del deseo de promover un periodismo musical de calidad y profesionalizado en España con su antecesora *Vibraciones* como referente. Incorpora a sus contenidos, además de entrevistas y reportajes a las estrellas del pop y rock internacionales, miradas a escenas locales consolidadas como la del flamenco o embrionarias en nuestro país, como el *hip hop* y la electrónica. Al filo de la década de los 90, un indiscutible anhelo de ir por delante como revista crítica le lleva a considerar a los artistas de los 80 caducos y sus fórmulas agotadas, y a buscarles un relevo en músicos jóvenes que no cuentan para las grandes discográficas ni los medios masivos. Arremete con dureza contra lo que representan los 80, a diferencia de su inmediata antecesora *Rock Especial*, al tiempo que celebra e impulsa la llegada de bandas nuevas que no los tienen entre sus referentes. Sin dejar de dedicar espacio a la música negra y de baile ni a la *world music*, se especializa en los grupos y sellos que proponen formas diferentes a las tradicionales de hacer música. Muestran escasa pericia instrumental, pero tienen formas diferentes de componer, tocar y grabar, lo que hace a *Rockdelux* albergar esperanzas de un relevo generacional en la música española. Manifiesta su apoyo a estas bandas y sellos que comienzan a formar una escena descentralizada. Sin embargo, en el intervalo de dos años (1992-1994) la esperanza se diluye por la falta de ambición algunos de los nuevos grupos, su escaso interés en contar historias en sus canciones y un parecido demasiado grande con la forma, que no el fondo, de los artistas extranjeros a los que admiran.

Rockdelux, que no ha dejado de incluir en sus páginas información sobre una gran diversidad de música, pierde paulatinamente interés en la mayoría de aquellos grupos que parecían aventurar un cambio relevante en la música pop nacional y muestra su decepción. Al tiempo que incluso los medios generalistas muestran su interés en lo que llaman *indie*, la revista se desmarca de ello y dedica espacio a relatar en tiempo pasado el principio y fin de tal escena, que sitúa entre 1992 y 1997. Cercano otro cambio de década -y de siglo- las miras de la revista irán en direcciones ya transitadas, como la música electrónica, cuyo espacio amplía en sus páginas, sin dejar de seguir la

trayectoria de los escasos artistas de la escena independiente española que a su juicio superan la exigente prueba del tiempo.

Bibliografía

Bennett, Andy y Richard A. Peterson. 2004. *Music scenes: local, translocal, and virtual*. Vanderbilt University Press.

Blánquez, Javier; Juan Freire; David Saavedra; Quim Casas; Oriol Rossell; Ricardo Aldarondo y Joan Luna. 2004. *Teen spirit, de viaje por el pop independiente*. Barcelona: Literatura Random House.

Carrillo, Santi. 1996. «En cinta». *Rockdelux* 133: 19.

———. 2000. «Adiós, Factory». *Rockdelux* 174: 5.

———. 2014. «1986 Cambio y posmovida». *Rockdelux* 333: 30.

Casas, Ángel. 1974. «Fe de bautismo». *Vibraciones* 1: 3.

Cervantes, Xavier. 1994a. «La hoguera de las vanidades». *Rockdelux* 112: 3.

———. 1994b. «Reseña disco Los Canadienses (Los Canadienses)». *Rockdelux* 112: 62.

———. 1996. «Los Planetas, Indie Class Heroes». *Rockdelux* 127: 4.

———. 1997. «1996: y nos crecieron los enanos». *Rockdelux* 137: 33.

Cervera, Juan. 1990. «1989, black power & tercera edad». *Rockdelux* 60: 4.

———. 1991. «1990: sin novedades en el frente: en rock, los de siempre; en baile, todos...». *Rockdelux* 71: 42.

———. 1992. «1991: Crudos inviernos». *Rockdelux* 82: 4.

———. 1993. «1992: No solo de rumba...». *Rockdelux* 93: 4.

———. 1994. «1993: No more dinos...». *Rockdelux* 104: 3.

Cohen, Sara. 1991. *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Clarendon.

Costa, José Manuel. 1979. «Desaparece la revista musical Disco Express». *El País*.

Cruz, Nando. 1995a. «Lagartija Nick, multinacionalidad militante». *Rockdelux* 118: 32.

———. 1995b. «Periodismo musical X». *Rockdelux* 117: 19.

———. 2015. *Pequeño circo, historia oral del indie en España*. Madrid: Contra.

«El mes que viene no te compres Rock Especial, cómprate Rockdelux». 1984. *Rock Especial* 38: 3.

- Farrés, Esteve. 1995. «Syba, rock de cochera». *Factory* 6: 55.
- . 1998. «La edad del indie parte II: concurso de maquetas Rockdelux 93-97, ellos estaban allí». *Rockdelux* 153: 50.
- Fernández, Juan Ángel. 1990. «Surfin' Bichos, gente aplicada». *Rockdelux* 67: 9.
- Gil, Pablo. 1998. *Guía de música independiente en España*. Madrid: VOSA.
- Gutiérrez Espada, Luis. 1976. *Historia de la joven prensa musical*. Madrid: Doncel.
- Hesmondhalgh, David. 1999. «Indie: The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre». *Cultural Studies* 13 (1). Routledge: 34-61.
- Leoz, Asier. 2013a. «Entrevista a Juan Cervera». Barcelona.
- . 2013b. «Entrevista a Nando Cruz». Barcelona.
- Llorente, Jesús. 1998. «La edad del indie parte II: la imagen, sin magnetismo». *Rockdelux* 153: 51.
- Marcos, Carlos. 1994. «El virus indie se extiende por España». *El País de las Tentaciones*, 18.
- Moore, Ryan. 2005. «Alternative to What? Subcultural Capital and the Commercialization of a Music Scene». *Deviant Behavior*. 26(3): 229-252
- Mordoh, David S. 2014. «1984. El parto». *Rockdelux* 333: 18.
- Oakes, Kaya. 2009. *Slanted and Enchanted, the Evolution of Indie Culture*. New York: Holt Paperbacks.
- Ogg, Alex. 2009. *Independence Days, The Story of UK Independent Record Labels*. Londres: Cherry Red Books.
- Pérez, José Antonio. 1991. «Penelope Trip, retrato en ultravioleta». *Rockdelux* 74: 17.
- Pérez de Ziriza, Carlos. 2017. *Indie & Rock alternativo*. Ma Non Troppo.
- Pons, Joan. 1998. «La edad del indie parte II: ¿Dónde están mis amigos?» *Rockdelux* 153: 54.
- Pons, Luis. 1993. «Crónica Noise Pop 92 (sala Garatge, Barcelona, 28 de noviembre de 1992)». *Ruta* 66 80: 65.
- Saavedra, David. 2017. «The National, el sueño de la otra América». *Rockdelux* 364: 10.
- Sanz, Gerardo. 1993a. «Crónica Noise Pop 92 (sala Garatge, Barcelona, 28 de noviembre de 1992)». *Rockdelux* 93: 46.
- . 1993b. «Spanish sonic noise». *Rockdelux* 98: 3.
- . 1994a. «Amanece, que ya es bastante». *Rockdelux* 109: 3.

- . 1994b. «El oyente desolado». *Rockdelux* 106: 3.
- . 1994c. «Paperhouse, popiroflexia». *Factory* 4: 52.
- . 1994d. «Reading + Phoenix, don't believe the hype». *Rockdelux* 112: 11.
- . 1998. «La edad del indie parte I: crónica de una suerte anunciada». *Rockdelux* 152: 50.

Sellers, John. 2007. *Perfect from Now On, How Indie Rock Saved My Life*. Editado por Simon & Schuster Paperbacks. New York: Simon & Schuster, Inc.

Sin firma. 1984. «El mes que viene no te compres *Rock Especial*, compra el *Rockdelux*». *Rock Especial* 38: 5.

Spencer, Amy. 2008. *DIY The Rise of Lo-Fi Culture*. Londres: Marion Boyars.

Dossier “Las músicas populares y el periodismo: Ejemplos desde España, Portugal y Brasil”

DATOS DE LOS AUTORES

Mariana Calado é Doutoranda em Ciências Musicais Históricas, da FCSH-UNL, com um projecto de investigação que incide no estudo das problemáticas e poderes da crítica musical na imprensa periódica portuguesa entre 1919 e 1945. Realizou mestrado na mesma faculdade com a tese “Francine Benoît e a cultura musical em Portugal: estudo das críticas e crónicas publicadas entre 1920’s e 1950” (2011). É bolsista de doutoramento da FCT (referência SFRH/BD/112598/2015).

Hugo Castro é Licenciado em Antropologia pela FCTUC (2006) e Mestre em Ciências Musicais – variante de Etnomusicologia pela FCSH-UNL (2012), com uma dissertação que abordou a produção fonográfica da canção de protesto em Portugal nas décadas de 1960 e 1970. Atualmente é bolsista no terceiro ano do Programa de Doutoramento FCT “Música Como Cultura e Cognição” no INET-md da FCSH/NOVA, onde desenvolve trabalho de pesquisa sobre os temas da música, revolução e política em Portugal no contexto da Revolução dos Cravos.

Héctor Fouce es profesor en el departamento de Periodismo y Nuevos Medios de la Universidad Complutense de Madrid. Es Doctor en Periodismo y Master en Propiedad Intelectual. Ha sido crítico musical en LaNetro.com y catedrático de etnomusicología en el Conservatorio Superior de Música de Aragón. Ha hecho estancias de investigación y docencia en las universidades de Colorado State (EEUU), Cambridge (Reino Unido), Urbino (Italia) y Roskilde (Dinamarca). Entre sus trabajos destacan los libros *El futuro ya está aquí* (Veleció, 2007) y *Made in Spain: studies in popular music* (Routledge, 2013).

Cleber Sberni Junior é doutor em História e Cultura Social (2011 – 2015) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP-Franca/ Brasil) com a tese *Imprensa e música no Brasil: Rock, MPB e contracultura no periódico Rolling Stone – 1972*.

Luã Ferreira Leal é Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Sociologia no IFCH/Unicamp e mestre pela mesma instituição. A dissertação “Compassos e descompassos: a música popular e o tempo da tradição”, financiada pela Capes, aborda a dupla vinculação de José Ramos Tinhorão, Ary Vasconcelos e Sérgio Cabral como críticos de música e historiadores não acadêmicos. Desde 2015, realiza a pesquisa de doutorado intitulada “O 'popular' na pauta da Academia Brasileira de Música”, financiada pela Fapesp.

Asier Leoz Aizpuru nació en Bilbao en 1970 y es profesor e investigador en la Universidad de Deusto en San Sebastián, donde se doctoró en 2015. Está adscrito al departamento de Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de Deusto y está especializado en radio, medio en el que colabora desde 1995 de la mano del grupo EITB, y en el que centra su labor docente e investigadora.

Sofia Vieira Lopes é investigadora e doutoranda em Etnomusicologia no INET-md, na FCSH-NOVA, com um projecto financiado pela FCT: "*Em Playback*" - o Festival RTP da Canção e a produção musical em Portugal (1964-2014). É licenciada e Mestre em Ciências Musicais – Etnomusicologia (FCSH-NOVA), com a dissertação: "*Duas horas vivas numa TV morta*": Zip-Zip, Música e Televisão no preâmbulo da democracia em Portugal. Foi bolseira da FCT (BII) no INET-md, no projecto *A indústria fonográfica em Portugal no Séc. XX*. Desenvolve trabalho de investigação em torno do Festival RTP da Canção, Música e *Media* e Indústrias musicais. Destacam-se as publicações: Pistola e Lopes, 2013; Vieira Lopes, 2016; Vieira Lopes, 2015 e 2015a. Lecionou História da Música, Formação Musical, Classe de Conjunto e integrou a Direcção Pedagógica em diversos Conservatórios.

Zósimo López Pena es profesor en la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR). Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Santiago de Compostela. Doctor en Comunicación e Industrias Creativas por la Universidad de Santiago de Compostela. Su línea de investigación se centra en la industria de la música en directo en Galicia y su comunicación. Participa en la "Rede GALABRA de Estudos na Cultura" como colaborador externo <https://redegalabra.org/>

Pedro Nunes es doctor en *Film and Media Studies* por la Universidad de Stirling. Ha sido profesor del departamento de Ciências Sociais e de Gestão de la Universidade Aberta y profesor adjunto de la Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Raíña, Instituto Politécnico de Leiria. Actualmente es investigador integrado del Instituto de Etnomusicología de la FCSH-UNL desde 2006. Ha investigado y publicado sobre periodismo y crítica musical, la industria discográfica en Portugal y sobre culturas y movimientos juveniles.

João Ricardo Pinto é Doutorando em Ciências Musicais (etnomusicologia) na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa (dissertação: *A produção musical nos primórdios da televisão em Portugal: 1956-1964*); desde 2004 mestre em Ciências Musicais (etnomusicologia) pela mesma instituição (dissertação: *Marchas Populares de Lisboa: a performance musical na identidade bairrista*); desta investigação surgiu a publicação "A vertente musical nas Marchas Populares de Lisboa" na revista *cumpliCIDADE* (2007); bolseiro de doutoramento pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) e Investigador Colaborador do Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança (INET-MD).

Fernán del Val es doctor en Sociología (UCM), y es autor del libro *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: un análisis sociológico del rock en la Transición (1975-1985)*. Actualmente es investigador postdoctoral en la Universidad de Porto (Portugal). Sus investigaciones y publicaciones giran en torno a cuestiones como las músicas populares, la juventud, la crítica musical y la política. Participa en diversas sociedades académicas, siendo actualmente presidente de la rama española de la IASPM (International Association for the Study of Popular Music) y vocal de la SIBE (Sociedad de Etnomusicología).