

VOL I

ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE MÚSICA



Javier Albornoz
(Organizador)

VOL I

ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE MÚSICA



Javier Albornoz
(Organizador)

2020 by Editora Artemis
Copyright © Editora Artemis
Copyright do Texto © 2020 Os autores
Copyright da Edição © 2020 Editora Artemis
Edição de Arte: Bruna Bejarano
Diagramação: Helber Pagani de Souza
Revisão: Os autores



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*.
Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento, desde que sejam atribuídos créditos aos autores, e sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Editora Chefe:

Prof^a Dr^a Antonella Carvalho de Oliveira

Editora Executiva:

Viviane Carvalho Mocellin

Organizador:

Javier Albornoz

Bibliotecário:

Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

Conselho Editorial:

Prof. Dr. Adalberto de Paula Paranhos, Universidade Federal de Uberlândia
Prof.^a Dr.^a Amanda Ramalho de Freitas Brito, Universidade Federal da Paraíba
Prof.^a Dr.^a Catarina Castro, Universidade Nova de Lisboa, Portugal
Prof.^a Dr.^a Cláudia Neves, Universidade Aberta de Portugal
Prof. Dr. Cleberton Correia Santos, Universidade Federal da Grande Dourados
Prof. Dr. Eduardo Eugênio Spers, Universidade de São Paulo
Prof. Dr. Eloi Martins Senhoras, Universidade Federal de Roraima
Prof. Dr. Geoffroy Roger Pointer Malpass, Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM)
Prof.^a Dr.^a Iara Lúcia Tescarollo Dias, Universidade São Francisco
Prof. Dr. Ivan Amaro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Prof.^a Dr.^a Ivânia Maria Carneiro Vieira, Universidade Federal do Amazonas
Prof. Me. Javier Antonio Albornoz, University of Miami and Miami Dade College - USA
Prof. Dr. Joaquim Júlio Almeida Júnior, UniFIMES - Centro Universitário de Mineiros
Prof. Dr. Juan Diego Parra Valencia, Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín - Colômbia
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof.^a Dr.^a Lívia do Carmo, Universidade Federal de Goiás

Prof.^a Dr.^a Luciane Spanhol Bordignon, Universidade de Passo Fundo
Prof. Dr. Marcos Augusto de Lima Nobre, Universidade Estadual Paulista (UNESP)
Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida José de Oliveira, Universidade Federal da Bahia
Prof.^a Dr.^a Mauriceia Silva de Paula Vieira, Universidade Federal de Lavras
Prof.^a Dr.^a Odara Horta Boscolo, Universidade Federal Fluminense
Prof.^a Dr.^a Patrícia Vasconcelos Almeida, Universidade Federal de Lavras
Prof. Dr. Rodrigo Marques de Almeida Guerra, Universidade Federal do Pará
Prof. Dr. Sergio Bitencourt Araújo Barros, Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Sérgio Luiz do Amaral Moretti, Universidade Federal de Uberlândia
Prof.^a Dr.^a Vanessa Bordin Viera, Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Wilson Noé Garcés Aguilar, Corporación Universitaria Autónoma del Cauca - Colômbia

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
(CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)**

E79 Estudos Latino-Americanos sobre Música: vol I [recurso eletrônico] /
Organizador Javier Albornoz. – Curitiba, PR: Artemis, 2020.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

Edição bilíngue

ISBN 978-65-87396-14-9

DOI: 10.37572/EdArt_149100920

1. Música – América Latina – História e crítica. 2. Música e
sociedade. 3. Musicologia. I. Albornoz, Javier.

CDD 780.72

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

APRESENTAÇÃO

The E-book “Estudos Latino-Americanos sobre Música” compiles top-notch research in a rich collection of works that contribute to the study of music from a multicultural approach.

The book focuses on a plurality of themes anchored in academic findings by Latin-American scholars, presented in a didactic and concise language that is accessible to both professors and students.

This series of articles presents the reader with knowledgeable insight that connects music and the modern world through varied methods and perspectives. The articles are organized into two volumes, integrating theory and practice, and encompassing a wide range of topics without losing sight of specificity.

Volume I focuses on the impact of music on society and includes studies on the complex history of music throughout Latin America and beyond, as well as the fascinating genre of electroacoustic music.

Volume II provides thought-provoking studies that focus on the performance of music and the various techniques involved in its creation, along with new ideas in the fields of music education and music therapy.

As a composer and educator, it is always at the forefront of my goals to promote the arts and the study and development of music. It is with great pleasure that I accepted the invitation to organize this book, a composite of works written by my esteemed colleagues.

I hope the reader enjoys its content as much as I did!

O E-book “**Estudos Latino-Americanos sobre Música**” reúne pesquisas de ponta em um rico acervo de obras que contribuem para o estudo da música a partir de uma abordagem multicultural. O livro enfoca uma pluralidade de temas ancorados em descobertas acadêmicas de estudiosos latino-americanos, apresentados em uma linguagem didática e concisa que é acessível a professores e alunos.

Esta série de artigos apresenta ao leitor uma visão bem informada que conecta a música e o mundo moderno por meio de métodos e perspectivas variadas. Os artigos estão organizados em dois volumes, integrando teoria e prática, abrangendo uma ampla gama de tópicos, sem perder de vista a especificidade.

O Volume I enfoca o impacto da música na sociedade e inclui estudos sobre a complexa história da música na América Latina, bem como o fascinante gênero da música eletroacústica.

O Volume II contém estudos instigantes focados na performance e nas várias técnicas envolvidas em sua criação, juntamente com novas idéias nos campos da educação musical e da musicoterapia.

Como compositor e educador, é sempre minha prioridade promover as artes e o estudo e desenvolvimento da música. É com grande satisfação que aceitei o convite para organizar este livro, um conjunto de obras escritas pelos meus estimados colegas.

Espero que o leitor goste de seu conteúdo tanto quanto eu!

Javier Antonio Albornoz

SUMÁRIO

MÚSICA ELETROACÚSTICA

CAPÍTULO 1 1

REVOLT AND AMBIVALENCE: MUSIC, TORTURE AND ABSURDITY IN THE DIGITAL ORATORIO THE REFRIGERATOR

[Paulo C. Chagas](#)

DOI 10.37572/EdArt_1491009201

CAPÍTULO 2 20

AUDIO VOX: CATÁLOGO E GUIA DE ESCUTA DA MÚSICA ELETROVOCAL BRASILEIRA DE 1988 A 2018

[Doriana Mendes](#)

DOI 10.37572/EdArt_1491009202

MÚSICA E SOCIEDADE

CAPÍTULO 3 29

À FLOR DA PELE: PULSAÇÕES DO DESEJO FEMININO NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DOS ANOS 1970'

[Adalberto Paranhos](#)

DOI 10.37572/EdArt_1491009203

CAPÍTULO 4 46

“FAZER DAS PEDRAS QUE ATIRAM EM MIM O MEU CASTELO” – UMA ATITUDE MUSICAL DE FERNANDA AOKI NAVARRO AO MACHISMO DOMINANTE.

[Tânia Mello Neiva](#)

DOI 10.37572/EdArt_1491009204

CAPÍTULO 5 54

SMARTPHONES E ESCUTA MUSICAL: COMPANHIA QUE CONDUZ À SOLIDÃO

[Otávio Luis Silva Santos](#)

DOI 10.37572/EdArt_1491009205

CAPÍTULO 6 62

ALGAZARRA ENTRE AMIGOS

[Cleida Lourenço da Silva](#)

DOI 10.37572/EdArt_1491009206

MUSICOLOGIA

CAPÍTULO 7 69

ALMEIDA PRADO: UMA PERSPECTIVA DE ANÁLISE DE TEXTURA E TIMBRE EM TRABALHOS NA UNICAMP

[Maria Lúcia Pascoal](#)

DOI 10.37572/EdArt_1491009207

CAPÍTULO 8	78
CONSIDERAÇÕES SOBRE GOSTO EM A ARTE DO ACOMPANHAMENTO (1756/7), DE FRANCESCO GEMINIANI (1687 – 1762)	
Marcus Held	
DOI 10.37572/EdArt_1491009208	
CAPÍTULO 9	88
A TRAJETÓRIA DA VIOLA E SEU REPERTÓRIO NA RELAÇÃO COM A VOZ ATÉ O PERÍODO CLÁSSICO	
Cindy Folly Faria	
DOI 10.37572/EdArt_1491009209	
CAPÍTULO 10	95
O JAZZ TRANSATLÂNTICO NA AMÉRICA LATINA NA DÉCADA DE 1920: TRAJETÓRIAS E MÚSICOS PIONEIROS NO ATLÂNTICO SUL	
Marília Giller	
DOI 10.37572/EdArt_14910092010	
ETNOMUSICOLOGIA	
CAPÍTULO 11	109
ARQUEOLOGÍA DEL CHUCU-CHUCU. TENSIONES DISCURSIVAS Y ESTÉTICA MENOR EN TORNO A LA CUMBIA URBANA EN COLOMBIA.	
Juan Diego Parra Valencia	
DOI 10.37572/EdArt_14910092011	
CAPÍTULO 12	122
A MÚSICA EM CAXIAS: UM PROLÍFICO CENTRO MUSICAL NO SERTÃO MARANHENSE	
Daniel Lemos Cerqueira	
DOI 10.37572/EdArt_14910092012	
CAPÍTULO 13	140
O RITMO ALÉM DA REGRA: O CONCEITO DE TIME LINE E RÍTMICA ADITIVA EM GRAMANI	
Bianca Thomaz Ribeiro	
Luiz Henrique Fiaminghi	
DOI 10.37572/EdArt_14910092013	
CAPÍTULO 14	151
ILÉ ÀSÉ ÌYÁ OGUNTÉ: A LITURGIA DO XIRÊ DE IEMANJÁ	
Jefferson José Oliveira Chagas de Souza	
Natália Fernandes da Paixão	
DOI 10.37572/EdArt_14910092014	
CAPÍTULO 15	160
BANDA DE MÚSICA E IDENTIDADE CULTURAL	
Fernando Vieira da Cruz	
DOI 10.37572/EdArt_14910092015	
SOBRE O ORGANIZADOR	172
ÍNDICE REMISSIVO	173

ARQUEOLOGÍA DEL CHUCU-CHUCU. TENSIONES DISCURSIVAS Y ESTÉTICA MENOR EN TORNO A LA CUMBIA URBANA EN COLOMBIA.

Data de submissão: 03/07/2020

Data de aceite: 24/08/2020

Juan Diego Parra Valencia

Instituto Tecnológico Metropolitano (ITM)

<https://orcid.org/0000-0003-4481-8309>

http://scienti.colciencias.gov.co:8081/cvlac/visualizador/generarCurriculoCv.do?cod_rh=0001237730

RESUMEN: El género musical “cumbia” ha permeado el gusto popular en Latinoamérica de manera intensa en los últimos 50 años. Su origen colombiano parece haber sido un dato aceptado por la mayoría de críticos y analistas, quienes han localizado tanto geográfica como históricamente su posición dentro de la expresión musical en el contexto popular, que remite a orígenes ancestrales de carácter rural. Desde este contexto, el presente artículo busca reflexionar acerca de una de las manifestaciones más invisibilizadas académicamente de la “cumbia”, denominada informalmente como “chucu-chucu” y que se gestó paralelamente al desarrollo de la industria discográfica en Colombia, ocurrida en Medellín, durante las décadas de los años 60 y 70. Su condición urbana, la adecuación irreverente de los repertorios considerados folclóricos y la inserción en la cultura de masas, se convirtieron en razones fundamentales para

esta invisibilización. Buscaremos encontrar las tensiones de carácter discursivo que implicaron dichas formas valorativas.

PALABRAS CLAVE: Chucu-Chucu, Cumbia, Folclor, Música popular, Música colombiana

ARCHEOLOGY OF CHUCU-CHUCU.
DISCURSIVE TENSIONS AND MINOR
AESTHETICS AROUND URBAN CUMBIA IN
COLOMBIA.

ABSTRACT: The musical genre “cumbia” has permeated popular taste in Latin America intensively in the last 50 years. His Colombian origin seems to have been accepted by most critics and analysts. They have located both geographically and historically its position within the musical expression in the popular context, which refers to ancestral origins of rural character. From this context, this paper seeks to reflect about one of the manifestations most invisible academically of “cumbia”, known informally as “chucu-chucu” that came along with the development of the music industry in Colombia, which took place in Medellin, during the decades of the 60s and 70s. Its urban condition, the irreverent adaptation of folk repertoires considered and insertion into mass

culture, they became fundamental reasons for this invisibility. We seek to find the discursive tensions that involved such valuation forms.

KEYWORDS: Chucu-Chucu, Cumbia, Folklore, Popular music, Colombian music

INTRODUCCIÓN

Dentro de los estudios generalizados sobre la Cumbia muy pocos han destacado el desarrollo de la adecuación urbana de este género casi siempre ligado con tradiciones atávicas de las zonas del norte colombiano. Por lo general se ha trazado una línea de carácter teleológico con la Cumbia como matriz rítmico-sonora que lleva desde orígenes míticos hasta adaptaciones contemporáneas que parecen contar con la misma materia prima cultural e idiosincrásica. Entre los más representativos podemos citar los estudios de Zapata Olivella (1962), List, G. (1994), Apuleyo, P., & Forero, E. (1967), Nieves Oviedo, J. (2008), Fortich, W. (1994). Hay, sin embargo, un aspecto en el desarrollo de la Cumbia colombiana al que no se le ha otorgado relevancia dentro del relato de carácter histórico en las investigaciones y es el advenimiento de un tipo de cumbia urbana adoptada en su inicio por jóvenes durante la emergencia de las industrias musicales colombianas en la ciudad de Medellín en los años 60. A esta tipología sonora de la cumbia se le ha identificado cuando menos como una variación comercial insulsa, aunque siempre dentro de juicios de valor folcloristas que la conminan a ser sólo una manifestación popular con objetivos de consumo masivo. La perspectiva folclorista, atravesada por los discursos ideológicos de carácter identitario, ha conseguido unirse a la perspectiva academicista que enaltece la producción sonora ligada a la notación y el formalismo musical, más allá de la materia expresiva, para invisibilizar casi por completo la referencia al tipo de cumbia urbana que, como veremos habría de condensarse nominalmente en el término onomatopéyico “chucu-chucu”, y que de manera aún más genérica se ha denominado “música tropical”.

Nuestra intención, en el presente texto, es revelar sintéticamente las razones de esta identificación y juzgamiento, y a la vez determinar algunas variantes analíticas que expandan el sentido de esta manifestación sonora, más allá de los discursos canónicos que la invisibilizan, de manera evidentemente voluntaria, toda vez que si hemos de ser exhaustivos, no encontraríamos sonoridades más expandidas y difundidas dentro del mercado musical latinoamericano, que aquello que llamamos “chucu-chucu”. Esto gracias a que la producción de repertorios de cumbia urbana, cuya sede fue Medellín, estuvo ligado estrechamente al crecimiento exponencial de las empresas discográficas en Colombia, por lo tanto no se podría hablar de un desarrollo sin el otro. No se puede hablar de Industria discográfica colombiana sin hablar de música tropical, y no se puede hablar de música tropical sin hablar de chucu-chucu.

Dado el poco espacio con el que contamos ahora nos concentraremos más en el análisis de discursividades sobre el valor de verdad otorgado desde algunos enunciados y que rigen los procesos de adopción y adaptación cultural, que en aspectos específicamente musicológicos. Nos interesan más las tensiones discursivas que se derivan y/o promueven acepciones valorativas jerarquizantes que las características sonoras y rítmicas que en el marco del consumo masivo tienden la unificación, debido a estrategias y logísticas de mercado y publicidad. Este análisis, por demás, es perfectamente aplicable a otras manifestaciones populares de la música cumbia, diseminada en Latinoamérica, como puede comprobarse en países como Perú, Ecuador o Argentina, por mencionar tres casos emblemáticos, donde las variantes de la cumbia han sido frecuentemente cuestionadas y anatematizadas por considerarlas como “baja cultura” o “estéticas del mal gusto”. En este caso particular tenemos un ejemplo muy elocuente: el chucu-chucu es quizás la música más consumida en Colombia, aunque es evidentemente la menos estudiada. Y esto quizás se debe a que en el ámbito discursivo de la musicología académica parece imposible destacar la impronta cultural de expresiones populares que ya no se rigen sólo por el funcionalismo comunitario, sino que se enmarcan en sistemas de producción y consumo. Por lo tanto, destacaremos el sentido cultural del chucu-chucu a través de una revisión en términos discursivos de aquellos enunciados generalizados, aunque no sometidos a análisis, que cimentan una apreciación específica dentro de sistemas de valor. Para ello recurriremos a la estrategia metodológica de la Arqueología propuesta por Michel Foucault. Antes, sin embargo, esbozaremos un contexto necesario para comprender qué es eso de “chucu-chucu”.

1 . ¿QUÉ ES EL CHUCU-CHUCU?

El Chucu-Chucu es un término onomatopéyico con el que se denominó a la música tropicalailable colombiana, especialmente aquella que denota adaptaciones del folclor de la costa norte colombiana en el interior, durante los años 60 y 70 en Medellín, Colombia. Fue un movimiento principalmente juvenil que fusionaba ritmosailables costeños y afro-antillanos con rock and roll y twist según estrategias estéticas híbridas provenientes de la creciente cultura de masas anglosajona. De hecho, muchos de los grupos tuvieron nombres en inglés: Teen Agers, Golden Boys, Falcons, Black Stars, Clevers, Bobby Soxers. Dichos grupos juveniles fueron madurando su sonido conforme los integrantes se hicieron adultos y terminaron por constituir orquestas más formales y de sonoridad más conservadora, bajo nombres en español, como Los Hispanos, Los Graduados, Los Monjes, Los Grecos, etc... Para los años 70, dichos grupos habrían de expandirse por casi toda Latinoamérica

siendo no sólo conocidos en países como Perú, Ecuador, Venezuela y México, sino que marcaron una impronta definitiva en la forma de recepción de los ritmos bailables colombianos en el exterior, y a la vez siendo replicados, en tanto propuesta sonora, en dichos países por agrupaciones autóctonas. Por supuesto, en cada país donde se importó el chucu-chucu, se resaltan variaciones específicas ligadas a formas propias de expresión, pero este tema no podemos desarrollarlo en este ensayo. Lo cierto es que en todos estos países, a pesar de su impacto masivo, esta tipología musical fue invisibilizada, cuando no despreciada, por los contextos tanto académicos como folcloristas.

Durante los años 70, hasta muy entrados los 90, el Chucu-Chucu fue un término despectivo. Hoy en día no. Hay algunas explicaciones tanto para su anatematización como para su reivindicación. Lo cierto es que el término como tal no encierra nada despectivo, y proviene de la emulación del sonido que produce el instrumento idiófono raspador llamado Güiro, y pretende significar, para sus detractores, monotonía y simpleza rítmica. Muchos géneros musicales han sido bautizados por sus enemigos: El *Jazz* (nombre que en su momento tuvo connotaciones sexuales), el *rock and roll* (nombre proveniente del argot náutico que significa movimiento que marea), el *punk* (que significa suciedad), el *heavy metal* (que significa rusticidad y estridencia), la *salsa* (que alude a la mezcla indiferenciada). Por otro lado, el uso de onomatopeyas para nombrar ritmos es muy frecuente, los casos del *Be Bop* y el *Chachachá* son emblemáticos. En resumen, no hay motivos objetivos para considerar el Chucu-Chucu como un término despectivo, y de hecho la denominación como tal alude a un componente rítmico destacable que configura un escenario estilístico claro y elocuente, quizás mucho más preciso que el genérico de “música tropical”, toda vez que por “trópico” se entienden demasiadas cosas, desde lo geográfico y atmosférico hasta lo idiosincrásico, como para poderlas integrar en una sola denominación.

Pero, ¿desde cuándo podemos hablar de Chucu-Chucu? Si nos atenemos a la característica rítmica, que deriva en el nombre como tal, diremos que el uso del güiro con baqueta, dentro del género y que produce ese sonido constante de tres golpes que suenan “chucuchú, chucuchú”, apareció en escena como adecuación y reemplazo de los instrumentos de semilla (guache, maracones, etc...). Quizás el intérprete que más lo popularizó en Colombia fue Guillermo Buitrago, cuya obra permeó un gran territorio rural del interior colombiano, aunque su impronta sólo se revelará en su verdadera dimensión cuando se construya la simbiosis sonora entre los músicos, tanto costeños como interioranos, que formaron el circuito musical colombiano de los años 60 en la ciudad de Medellín. Con respecto a la denominación como tal, diremos que si bien el término Chucu-Chucu es hoy de uso masivo, sólo se tiene constancia de su aparición durante el primer lustro de los años 70, específicamente en la ciudad de Cali. Durante esta época la juventud caleña constituía sus criterios identitarios

alrededor de la *Salsa* y encontraban una incómoda hegemonía de la música tropical bailable que relacionaban directamente con la idiosincrasia antioqueña. Es verdad que la música tropical para entonces contaba con toda la infraestructura industrial para producción y comercialización, y una parte de la juventud caleña buscaba ansiosa nuevas formas expresivas que parecían invisibles por la preponderancia de la música que entendían como “paisa”. La batalla simbólica se emprendió en muchos frentes, pero quizás el que más destacó fue el literario, gracias al célebre escritor, desaparecido prematuramente, Andrés Caicedo. Caicedo escribió un libro realmente destacable en la literatura colombiana llamado *Que Viva la Música!*, publicado en 1976 (escrito dos años antes). En él relata las peripecias de una joven (María del Carmen) ávida de vida que atraviesa los bajos fondos de la cultura caleña hasta encontrar la felicidad en las pulsiones elementales de los ritmos afrocubanos, específicamente de la *Salsa*. El libro se relata como un ritual de iniciación que lleva a María del Carmen del norte al sur de la ciudad (este trasegar es tanto geográfico como simbólico) donde poco a poco va transformando su pose de “niña bien” dentro de un entorno de decadencia anglosajona, en una experiencia reveladora de peligro real, donde la vida se expresa en su mayor dimensión. La banda sonora de su ritual iniciático será especialmente *Richie Ray y Bobby Cruz*.

En el libro hay un momento bastante especial: el primer concierto de Richie Ray en Cali. Mucha parte del libro se enfoca en la importancia de dicho evento para el espíritu de la ciudad, y de allí la necesidad de estar a su altura. Hay sin embargo algo que pone en riesgo la perfección de este momento sacro: la participación en tarima de Los Graduados, el grupo antioqueño liderado por Gustavo “el loko” Quintero. Los jóvenes de la ciudad se movilizan en torno al evento y tapizan las calles con carteles en los que le exigen tanto a Los Graduados como a otro grupo afín llamado Los Hispanos y “demás cultores del vulgar sonido paisa –término aplicado a la cultura antioqueña-” que abandonen la ciudad. El manifiesto caleño dice lo siguiente:

El pueblo de Cali rechaza
A los Graduados, los Hispanos
Y demás cultores
Del “Sonido Paisa” hecho a la medida
De la burguesía,
De su vulgaridad
Porque no se trata de “sufrir me tocó
a mí en esta vida”
sino de “Agúzate que te están velando”
¡¡Viva el sentimiento afro-cubano!!
¡¡Viva Puerto Rico Libre!! (Caicedo, 2008, p. 123)

La animadversión expresa en estas líneas por parte de la juventud caleña de los años 70, se deriva de una pugna simbólica entre dos ciudades que buscaban legitimación identitaria a partir de su desarrollo económico, en función de la capital Bogotá. En la música específicamente, para los años 70, el sentido de la caleñidad aún no contaba con un argumento propio, pues durante la revolución tropical de las disqueras, la escena se concentró en la reivindicación de lo costeño dentro del contexto urbano antioqueño, así que la idea de un “sonido paisa” les brindó el enemigo funcional perfecto. Sobre este punto Peter Wade interpreta agudamente que “entre los críticos más acérrimos del ‘chucu-chucu’ estaban los salseros urbanos jóvenes, para quienes la salsa era más sofisticada en términos musicales, y más visceral, más dura y rebelde en virtud de sus letras y conexiones con la clase obrera urbana, todo lo cual era importante en el contexto del radicalismo izquierdista de los años 60, que tenía mucha influencia entre los jóvenes de la clase media urbana” (Wade, 2002: 218).

En este contexto, tanto geográfico como histórico apareció la denominación chucu-chucu, al principio usada sólo en el Valle del Cauca, como lo declaran los intérpretes de música tropical de la época, y como se revela en estudios específicos relativos al tema, entre los que podría destacarse del de Alejandro Ulloa (1986) llamado *La salsa en Cali*. Dicha denominación se diseminó poco a poco hasta casi equipararse a la de “música tropical”, hasta tal punto que hoy por hoy aún se habla de “música tropical del estilo paisa”, definición ciertamente cuestionable, pero que revela la influencia discursiva proveniente de aquella época. Luego, varias aproximaciones académicas se plegaron al carácter despectivo otorgado al chucu-chucu y lograron determinar escenarios analíticos casi de carácter canónico para no estudiar el fenómeno con rigor. Es por eso que se nos hace pertinente considerar un campo amplio de revisión cultural, de acuerdo a la estrategia arqueológica, tal como lo anticipábamos atrás. Veámoslo con algún detalle.

2 . POR UNA ARQUEOLOGÍA DEL CHUCU-CHUCU.

El concepto de Arqueología lo tomaremos directamente de Michel Foucault (2010) en función de determinar los escenarios discursivos que derivaron en acepciones semánticas dentro de contextos populares en Colombia. A preguntas sobre la continuidad, la secuencialidad, la homogeneidad o la significación, muy caras al discurso historicista, la Arqueología se cuestiona por las formas discursivas estratificadas según niveles y periodizaciones, serializaciones y niveles de conformación en bloques y frecuencias. El problema de la Arqueología no son las totalizaciones y las descripciones globales que giran alrededor de un mismo y único centro, del que se derivaría la significación y la propia forma del conjunto, sino las

transformaciones, los desplazamientos, los umbrales, las distribuciones relativas y redistribuciones funcionales en el marco de discursividades. Así, el estudio de las conformaciones discursivas ofrece una perspectiva crítica sobre las relaciones de poder ínsitas a la legitimación de ciertos estatutos de verdad con respecto a situaciones, hechos o acontecimientos. No se trata por tanto de un hallazgo de la verdad oculta, y tampoco del desarrollo dialéctico de contraversiones que confluyen en una idea “pura”.

Con respecto al Chucu-Chucu nos interesa revisar el carácter conflictivo localizable al interior del discurso deslegitimador, cuya voluntad de verdad redundaba en la negación obtusa de variedades interpretativas, conminándolo a ser una suerte de “estética del mal gusto”, con poco valor artístico y sólo remitida a la diversión popular masificada y no reflexiva. Según este contexto, podemos resaltar dos formas enunciativas concretas desde las que se pudo “significar” el Chucu-Chucu. Son las siguientes:

- “Chucu-Chucu es todo aquello que no es Salsa”
- “El Chucu-Chucu es la degeneración de la música tradicional costeña colombiana”

Ambos enunciados funcionan como una suerte de inconsciente semántico que permite identificar tanto las formas expresivas musicales de la música tropicalailable como su impacto sociológico. En el caso del primer enunciado: “Chucu-Chucu es todo aquello que no es Salsa”, la variedad de móviles, insertos en el enunciado, revelan razones tanto de orden comercial-mercantil como de carácter ideológico. En el plano comercial-mercantil, la industria colombiana, para finales de los años 60, se enfrentó con el “boom latinoamericano” musical encarnado en el sello *Fania Records*, que recogía de manera estratégica la poderosa generación de músicos inmigrantes en Nueva York durante las décadas de los 50 y 60. Durante esa época, la infraestructura discográfica residente en Medellín y especialmente el sello *Discos Fuentes* podría analogarse en su influencia cultural al sello newyorkino, pero a partir de repertorios de música tropical y principalmente en la región suramericana (aunque con capacidad exportadora que llevó tempranamente los repertorios hasta Centroamérica y México). Se creó entonces una curiosa disputa por los públicos latinoamericanos, hasta tal punto que en *Discos Fuentes* decidieron apostarle a un proyecto de Salsa, aunque en los casi diez años de existencia formal de este género, nunca lo hubieran considerado. Este proyecto fue *Fruko y sus Tesos*, liderado por el músico antioqueño Julio Ernesto Estrada Rincón. Esta apuesta, un poco tardía con respecto al impacto de *Fania*, nos permite evidenciar la importancia que se trazaba en el consumo de música dividido entre lo *Tropical Bailable* y la *Salsa*. En este sentido podríamos decir que, para el desarrollo comercial de distribución y consumo, la

industria encontró una forma concreta de separar genéricamente la música urbana afro-cubana, de contexto caribeño (Mar Caribe) y la tropicalailable, cuya producción hibridaba sonidos andinos interioranos con rítmicas costeñas colombianas. Esta apuesta distintiva de los géneros tiene un contexto netamente comercial. De otro lado, el genérico Salsa sirvió, en contexto estrictamente colombiano para representar la necesidad de afianzamiento ideológico y regional de carácter reactivo por parte de cierto sector de la juventud caleña de los años 70. Dadas las condiciones hegemónicas del movimiento tropicalailable producido en Medellín, dato comprobable por los testimonios de los músicos y promotores¹, así como la referencia de los carteles de programación de las Ferias de Cali con abundante presencia de grupos de Chucu-Chucu, es plausible pensar en cierta reivindicación de un movimiento minoritario frente al fenómeno cultural masivo (y por ende hegemónico). De hecho, en el libro citado de Alejandro Ulloa, *La Salsa en Cali*, aparecen algunas explicaciones acerca de una suerte de “competencia musical caleña” (ver Ulloa, 1986, p. 406 y sgts) que permite el juicio crítico sobre la producción comercial anodina de la Raspa o Chucu-Chucu.

Sobre el segundo enunciado, a saber, “el Chucu-Chucu es la degeneración de la música tradicional costeña colombiana”, nos interesa revisar el carácter contradictorio que conlleva esta idea y su voluntad de verdad. La idea de “tradición musical costeña” se ha construido sobre discursos historicistas que pretenden dar un sentido lineal y evolutivo de los procesos culturales que basan muchas posturas en consonancia con intereses de orden político e ideológico. Uno de los discursos ejemplarizantes ha sido el de la Cumbia como matriz rítmico-sonora de la tradición costeña colombiana. Una buena cantidad de académicos, folcloristas y músicos han coincidido en la propuesta evolucionista de la música costeña colombiana según una fuente matricial de la que todo se deriva². Esta idea lineal, basada en cierto “sentido común” con respecto a la organología sonora, plantea procesos que van desde la Gaita y la Flauta de Millo hasta los clarinetes, saxofones y pianos. Sin embargo, estudios como el de Ochoa, F. (2013), revelan inconsistencias en la relación cronológica entre los usos de estos instrumentos. Las inconsistencias que surgen están atadas a su vez a las dinámicas de grabación y difusión de las músicas en los años 40 y 50. La revolución del disco de vinilo y el desarrollo de la industria radiofónica son elementos claves para interpretar las formas de aprehensión de tipos de música tanto a nivel nacional como internacional. Para establecer una línea cronológica es necesario “crear” en un fondo prístino evolutivo que ubica los ritmos e instrumentos genuinos en un pasado

1 Para una idea genérica se recomienda consultar el video-reportaje *Cuando el chucu-chucu se vistió de frac*, realizado en 2013 y consultable en: <https://www.youtube.com/watch?v=TrLCEN4XHho>.

2 Para referencia, como lo mencionábamos atrás, podríamos citar los siguientes textos: Apuleyo, P., & Forero, E. (1967). *Cuarenta años de música costeña*; Nieves Oviedo, J. (2008). *De los sonidos del patio a la música mundo: semiósis nómadas en el Caribe*. Bogotá: Convenio Andrés Bello; Zapata, D. (1962). *La cumbia: síntesis musical de la nación colombiana*. Revista colombiana de folklore, 7, 187-204; Fortich, W. (1994). *Con bombos y platillos: origen del porro, aproximación al fandango sinuano y las bandas pelayeras*. Montería: Domus Libri.

imperturbado que se expresa “naturalmente”. Sabemos que es imposible reconocer dicho “pasado” y que su reconstrucción mitificante, siempre extemporánea, obedece más a necesidades de orden ideológico y económico que a razones objetivantes e investigativas. El tipo de folclorismo ínsito en las decisiones mitificantes desconoce (o debe hacerlo), los procesos de influencia directa que los dispositivos técnicos de las tecnologías dominantes van ejerciendo. Es claro que la difusión de repertorios durante la primera mitad del siglo XX a través de los discos y la radio influyó directamente en los músicos que hacían “música tradicional” y si bien las instrumentaciones tardaban en llegar, las formas melódicas y estructuras armónicas se diseminaban de manera inevitable “contaminando” las ideas “genuinas” de las regiones. Esto por poner un ejemplo.

Es importante, pues, decidir *qué* se dijo y sobre todo *quién* lo dijo, de acuerdo a las urgencias argumentativas ligadas con contextos ideológicos, para determinar las razones no de los hechos, sino de la argumentación. De aquí que sea tan revelador el régimen de verdad impuesto por el academicismo a la producción musical colombiana, de carácter casi totalmente tropical, que la definía como alienante, simple, intrascendente y desechable. Por ello, el análisis de los discursos a partir de los enunciados es necesario para reconocer no sólo *lo dicho* sino sobre todo *por qué* y *para qué* se dijo. Además, y sobre todo, reconocer o sacar a la luz, aquello que *no se dijo*, revelando *por qué* y *para qué* *no se dijo*. Para nuestro interés arqueológico consideramos importante, por tanto, establecer un modelo que considere al Chucu-Chucu como un condensado de los procesos de adaptación funcional de ciertas herencias sonoras costeñas en contextos urbanos de carácter netamente popular, configurados por dinámicas sociales ligadas a formas de consumo y búsquedas artísticas. Y justo desde allí, plantear una vuelta de tuerca, ya en términos de lo que podríamos denominar con André Leroi-Gourhan (1971), una “estética funcional”, el sentido de lo identitario a partir de la expresión. Es decir, “la identidad” no es un previo esencial sino una consecuencia de los actos expresivos que configuran, a partir de dinámicas de adaptación concreta a espacios definidos, una idea de territorio y por ende de propiedad y pertenencia simbólica. Desde esta perspectiva, la controvertible idea del “sonido paisa” podía tener cabida para un análisis crítico. Ya no sólo desde el desmontaje discursivo que implementamos ayudados por la estrategia arqueológica, sino desde un análisis funcional del uso de los cuerpos insertos en campos dinámicos, regidos a su vez tanto por la geografía como por los sistemas simbólicos. Y en ese sentido, rescatamos también la idea de “minoría” para reinsertarla en el Chucu-Chucu, ya no como música inferior (de “mal gusto” o de “baja cultura”), sino como campo de expresión no subyugado por el discurso dominante (o mayor) academicista o folclórico. El éxito masivo del Chucu-Chucu confirma esa idea amplia de “cultura popular” inserta en un saber o gusto inconsciente no necesariamente reductible a estrategias de alienación política o económica.

3 . ESTÉTICA MENOR EN LA CUMBIA URBANA COLOMBIANA O CHUCU-CHUCU

La objeción argumentativa acerca del valor expresivo, por otra parte, generalmente ha tenido que ver con dos factores: el purismo musicológico que sostiene su infraestructura en la veneración del pentagrama (como detentor formal de la “esencia” musical), y el discurso folclorista que sospecha de todo producto cultural inserto en el consumo de masas –contaminante del origen-. La musicología, en su vertiente más formal, en el fondo se apoya en estudios sígnicos representacionales en los que aquello que funge como significante, es decir, el sonido, sólo es estertor de su significado previo, que sería la nota escrita. Un proceso inverso, es decir, en el que el significante devenga significado, revela la innoble evidencia de lo vulgar (o popular). Esto quiere decir que toda expresión sólo es reflejo o copia de la fuerza esencial que la produce, con lo que si se invierte el proceso, es decir, que la idea surja de la copia, se presume que el dato expresivo es falsificante y la idea impura. Platonismo puro y duro. El problema de la música popular es ese justamente: que su expresividad está por encima de su formalización y por eso no es digna de ser valorada, para el musicólogo ella es sólo efecto de una causa más noble que, por otro lado, no está necesariamente bien representada. Con respecto al discurso folclorista, inserto en la discusión maniquea sobre los buenos y los malos fines, la idea de un movimiento corruptor (propiciado por la modulación técnica) generador de alienación que garantiza el control colectivo, parte de la premisa idealista de un escenario en el que las herramientas –pocas y rústicas, preferiblemente- podrían ser manejadas por mejores manos, las cuales serían detentoras de un saber superior, ancestral, no sujeto a la volubilidad emocional de la masa. Esta idea, de los buenos y malos fines, ciertamente ha enmascarado también la crítica cultural, la cual reconoce también algunos “usos” más nobles que otros, en pro del crecimiento intelectual de la sociedad, como ocurre en los casos de Adorno y Horckheimer, e incluso a Bordieu y Debod, quienes en mayor o menor medida, desconocen que el propio saber es instrumento de poder que no implica causalidad lineal, pues puede invertir circunstancialmente la fórmula, determinando que el poder implique al saber, como ocurrió con el intelectualismo nazi durante los años 30.

A pesar de su condición masiva, la música popular (la cultura popular en general), y en el caso que nos ocupa, el chucu-chucu, ha estado atrapado entre dos estructuras discursivas poderosas: el eugenetismo folclórico y el intelectualismo academicista. Cada una a su manera han logrado suprimir discursivamente esta manifestación musical de ámbitos investigativos, orientando la discusión a dialécticas generalmente maniqueas. Nos parece interesante, por tanto, resaltar un concepto que los filósofos Gilles Deleuze y Felix Guattari retoman de Franz Kafka³, cuando este defendía la producción de “literaturas menores”, explicando lo siguiente:

3 Ver: Deleuze, G. & Guattari, F. (2001). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era.

La memoria de una nación pequeña no es menor que la memoria de una grande, por lo tanto puede digerir más a fondo el material transmitido. Es verdad que requerirá menos expertos en historia literaria, pero la literatura tiene menos que ver con la historia de la literatura que con el pueblo, y gracias a él se conserva con seguridad, aunque no con tanta pureza. Porque el conjunto de las exigencias de la conciencia nacional de un pueblo pequeño sobre sus miembros aislados incluye la de estar preparado para conocer esa parte de la literatura que le ha sido transmitida, para mantenerla, y en todo caso para defenderla, aunque no la conozca ni la mantenga. (Franz Kafka, Diarios. Diciembre 25 de 1911)

Si parafraseáramos esta cita de Kafka en función del chucu-chucu (o la música popular), diríamos que éste requerirá menos expertos en historia musical, pero la música tiene menos que ver con la historia de la música que con el pueblo, y gracias a él se conserva con seguridad, aunque no con tanta pureza. Porque el conjunto de las exigencias de la conciencia nacional de un pueblo pequeño (y, por ende, una estética menor) sobre sus miembros aislados incluye estar preparado para conocer esa parte de la música que le ha sido transmitida, para mantenerla, y en todo caso, para defenderla, aunque no la conozca ni la mantenga. Es decir, el criterio de “conservación”, ya sea en términos eugenésicos del folclorismo o del esencialismo intelectualista, podría tener mucho menos que ver con la expresión popular de lo que creeríamos a priori. Tal como lo vimos antes, la hegemonía discursiva de estas perspectivas determina la sensación general de “carencia”, tanto cultural como artística, en el chucu-chucu, con respecto a perspectivas patrimoniales y estéticas, y esto explica su condición de “minoría” que parece requerir constantemente de aprobación por instancias “superiores” de expresividad artística, más allá del consumo masivo, el cual da a entender un tipo de expresividad no ponderativa o reverencial con los lazos genitivos o con la tradición esencialista (espiritualista) de la historiografía. Precisamente el movimiento tropical bailable de la cumbia urbana o chucu-chucu se gestó no propiamente como una “evolución” de la cumbia, sino como una revolución al interior del género, que requirió de adecuaciones intestinas tanto en términos organológicos como expresivos e interpretativos que, a la postre, tuvieron consecuencias directas en las técnicas del baile y el movimiento general de los cuerpos.

CONCLUSIÓN

Así, si ha de contarse una “historia de la cumbia” habrá que considerar que el valor de verdad implicado en los discursos que la relatan parte de premisas específicas según intereses definidos, casi siempre de orden teórico, que evaden el caos de la expresividad fáctica. El Chucu-Chucu fue una manifestación espontánea de jóvenes ciudadanos que buscaron fusionar rítmicas contemporáneas sin rigores academicistas o folcloristas, y cuyo impacto evidentemente no afectaba las aulas de

los conservatorios sino al público común reunido en espacios de fruición social, por un lado, y por otro a individuos o colectivos que consumían productos registrados en soportes sonoros, según estrategias comerciales de las disqueras. De allí se planearon formas de producción, distribución y consumo a gran escala que terminaron por construir el gusto “común” según adopciones y adaptaciones senso-motrices. Es interesante, por tanto, revisar no sólo los valores musicales sino las implicaciones culturales que evaden los dictámenes tanto de la crítica como del juicio académico.

REFERENCIAS

Apuleyo, P., & Forero, E. (1967). *Cuarenta años de música costeña*. Recuperado el septiembre de 2013, de mixcloud: <http://www.mixcloud.com/ebiruojaba/40-anos-de->

Burgos, A. (2001). *Antioquia bailaba así*. Medellín: Lealon.

Caicedo, A. (2008). *¡Que Viva la música!*. Bogotá: Norma

Candela, M. (2003). *Nación y música costeña, algunas tensiones en el siglo XX*. *Huellas* (67-68), 12-17.

Convers, L., & Ochoa, J. S. (2007). *Gaiteros y tamboleros: material para abordar el estudio de la música de gaitas de San Jacinto, Bolívar (Colombia)*. Bogotá: Editorial Javeriana.

Cortés Polanía, J. (2004) *La música nacional popular colombiana*. Bogotá: Universidad Nacional

Deleuze, G. & Guattari, F. (2001). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era.

Fernández, H., & Vila, P. (2013). *Cumbia!: scenes of a migrant Latin American music genre*. Durham: Duke University Press.

Fortich, W. (1994). *Con bombos y platillos: origen del porro, aproximación al fandango sinuano y las bandas pelayeras*. Montería: Domus Libri.

Foucault, M. (2010). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI

List, G. (1994). *Música y poesía en un pueblo colombiano. Una herencia tricultural*. Bogotá: Colegio Máximo de las Academias Colombianas – Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

Nieves Oviedo, J. (2008). *De los sonidos del patio a la música mundo: semiósis nómadas en el Caribe*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

Ochoa, F. (2013). *El libro de las gaitas largas. Tradición de los Montes de María*. Bogotá: Editorial Javeriana.

Parra Valencia, J. D. (2014) *Arqueología del Chucu-Chucu. La revolución sonora tropical urbana antioqueña. Medellín, años 60 y 70*. Medellín: Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín

Peláez, O. (1996). *Colombia musical. Una historia, una empresa*. Medellín: Discos Fuentes

Semán, P., & Vila, P. C. (2011). *Cumbia: nación, etnia y género en Latinoamérica*. Buenos Aires: Gorla.

Ulloa, A. (1986). *La salsa en Cali*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana

Wade, P. (2002). *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia-Departamento.

Zapata Olivella, D. (1962) *La cumbia: síntesis musical de la nación colombiana, reseña histórica y coreográfica*. Revista de folklore (Bogotá). No. 7, 2a. época (1962). p. 188-204.

Internet:

Parra, J.D (investigación y reportaje)(2014). Cuando el chucu-chucu se vistió de frac. Video-reportaje. <https://www.youtube.com/watch?v=TrLCEN4XHho>

SOBRE O ORGANIZADOR

Having marveled at the music of great film composers, **Javier Albornoz** began to study the clarinet and saxophone as well as experimenting with recording and MIDI technology at nine years of age. He found the enjoyment of creating music so fulfilling that it sparked the desire in him to pursue a career in the music field early on.

Javier has a bachelor's degree from Berklee College of Music and a Master's degree from the University of Miami and has worked in audio post-production for over a decade. He is also a proud member of The Alhambra Orchestra in Coral Gables, serving as assistant principal clarinetist and writing commissioned orchestral works premiered in 2015 and 2016.

In recent years, Javier has contributed dozens of works to a production music library, while also working with several Malaysian animation studios in the production of television pilots that have been featured at the Asian Animation Summit, MIPCOM, and other international conferences and markets.

Also versed in audio post-production and sound design, Javier has taught in the graduate music technology department at the University of Miami's Frost School of Music and works with students in the Animation and Game Development department and composition students at New World School of the Arts and Miami Dade College.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Absurdity 1, 2, 3, 4, 5, 15, 16, 17, 18
Alabê 150, 151, 155, 156
Algazarra Coral 62, 63, 67
Almeida Prado 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76
América Latina 94, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 104, 105, 106
Análise 20, 23, 32, 41, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 134, 145, 149, 150, 152, 157
Audiovisual composition 1, 6

B

Baixo-Contínuo 77, 83
Banda de Música 136, 159, 160, 161, 163, 165, 166, 167, 169, 170
Brasil 22, 24, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 38, 44, 52, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 122, 124, 125, 130, 131, 134, 136, 137, 138, 144, 150, 159, 161, 165, 167, 169, 170
Brasil: anos 1970 29
Bruno Mantovani 46, 47, 49, 53

C

Camus 1, 3, 4, 15, 16, 17, 18, 19
Candomblé 144, 150, 151, 152, 153, 154, 158
Canto coral 62, 63, 64, 65, 67, 68
Catálogo de obras 20
Caxias 121, 122, 123, 124, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138
Chucu-Chucu 108, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120
Cumbia 108, 109, 110, 115, 117, 118, 119, 120

D

Digital oratorio 1, 2, 9, 13, 16, 18
Ditadura militar 1, 29, 31, 36, 43
Documentos musicais 121, 133, 134, 135

E

Eletroacústica mista para voz e eletrônica 20, 23
Erotização das relações de gênero 29, 31
Escuta 20, 22, 23, 25, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 163

F

Feminismo 30, 46, 50, 52, 125

Fernanda Aoki Navarro 46, 47, 49, 52

Folclor 108, 110

Francesco Geminiani 77, 79, 86, 89

G

Gosto 35, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 97

Gramani 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149

Guia de escuta 20, 23, 25

I

Identidade Cultural 159

Inclusão Social 62, 63, 64

Intermedia 1, 5, 6, 11, 12, 14, 18

J

Jazz 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 111, 133, 170

Jazz band 94, 95, 96, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105

L

Liturgia 126, 150

M

Maranhão 121, 122, 123, 126, 128, 134, 135, 136, 137, 138

Mídias portáteis 54, 55, 56, 58, 59, 60

Mulheres e políticas do corpo 29

Música 1, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 60, 61, 62, 64, 65, 68, 69, 70, 71, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 148, 150, 151, 152, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170

Música brasileira 20, 23, 24, 64, 68, 69, 102, 125, 126, 143, 161

Música brasileira contemporânea 20, 23, 24

Música colombiana 108

Música eletrovocal 20, 23, 26, 27, 28

Música popular 29, 30, 31, 32, 34, 37, 38, 40, 43, 44, 94, 95, 106, 108, 117, 118, 140, 141, 170

Música popular brasileira 29, 30, 32, 34, 40, 43, 106, 140, 170

Música pós-tonal 69, 70, 75

Musicologia Feminista 46

Musicologia histórica 121, 125, 136

O

Ostinato 71, 72, 73, 139, 143, 144, 145

R

Repertório da viola 87

Rítmica Aditiva 139, 141

S

Sarcasmo 46, 50, 52

Sisyphus 1, 15, 16, 17, 18

Smartphones 54, 55, 58, 59

Solidão 54, 58, 59

T

Tecnologia 1, 21, 23, 27, 44, 54, 58, 136

Teoria 30, 42, 69, 70, 71, 76, 125, 134, 141, 149

Time line 139, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 148

Torture 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 18

Transatlântico 94, 95, 98, 105

Transformações Sociais 159, 164

Tratadística 77

V

Viola 2, 12, 22, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 128

Voz como modelo 87



**EDITORIA
ARTEMIS
2020**