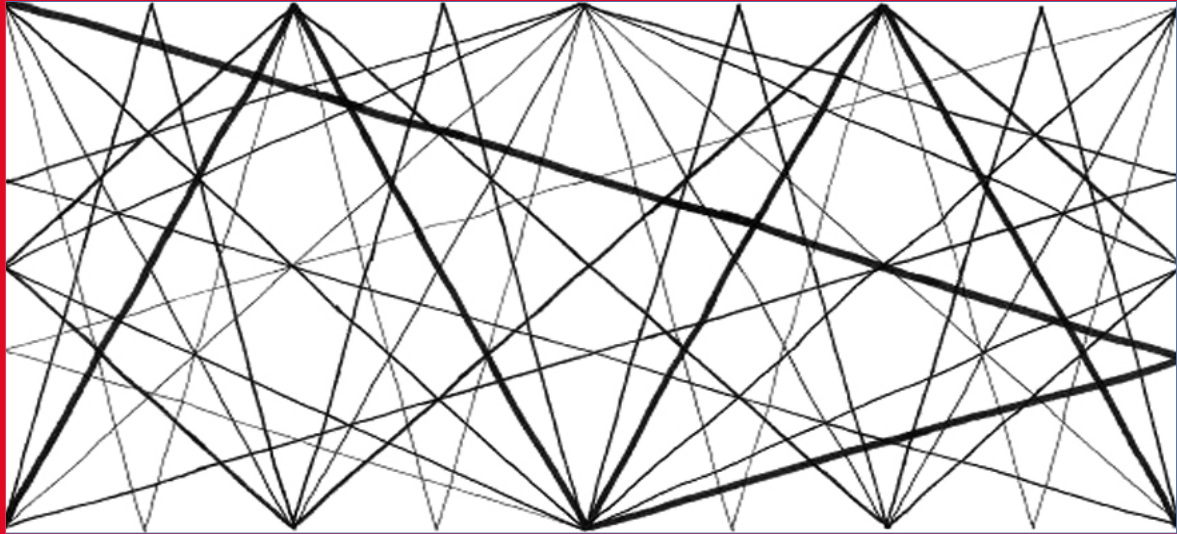


TER SAUDADE ATÉ QUE É BOM. MÚSICA Y AFECTIVIDAD EN DOS DOCUMENTALES BRASILEÑOS RECIENTES

Irene Depetris Chauvin

CONICET - Universidad de Buenos Aires



Resumen || *Vou Rifar Meu Coração* (2011), de Ana Rieper, recurre a los clásicos de la música brega para hablar de la construcción de un imaginario romántico y erótico fuertemente anclado en el cotidiano de las poblaciones nordestinas. Por otro lado, *As Canções* (2011), de Eduardo Coutinho, cartografía la forma en que la música popular influyó en la subjetividad de toda una generación sin moverse del escenario de un teatro, a donde hombres y mujeres llegan para conversar y cantar las canciones que marcaron sus vidas. En este artículo analizo cómo estos dos documentales brasileños tematizan y trasponen al discurso fílmico distintas formas de entender los vínculos entre música y afectividad. Mientras el documental de Rieper apunta a la dimensión cultural de las emociones o el modo en que un género musical interpela esa esfera, algunos de los testimonios cantados de *As Canções* logran hacer brotar de la música el afecto entendido como intensidad. Así, los directores dan cuenta tanto de nuestras «obsesiones» musicales como de las diversas formas en que la música «nos afecta».

Palabras clave || Música | Afectividad | Documental | Brasil | Romanticismo

Abstract || *Vou Rifar Meu Coração* (2011), by Ana Rieper, uses classic examples of brega music to discuss the construction of a romantic and erotic imaginary strongly connected with the everyday experience of Brazilian Northeastern people. For its part, Eduardo Coutinho's *As Canções* (2011) maps out the way in which popular music influenced a whole generation from a theater stage, where men and women came to talk and sing those songs that had marked their lives. In this article, I analyze how these two Brazilian documentaries address the links between music and affectivity. While Rieper's documentary points to the cultural dimension of emotions, or the way a musical genre interpellates this dimension, some of the songs/testimonies in *As Canções* awake, thought music, an understanding of affects as intensities. Thus, the two directors give account of both our musical "obsessions" and the various ways in which music "affects us".

Keywords || Music | Affectivity | Documentary | Brazil | Romanticism

0. Introducción

Muy popular entre los sectores más pobres del nordeste brasileño, el «brega» es un género musical popular masivo relativamente ausente de las producciones cinematográficas. Sin embargo, en los últimos años, *Deserto Feliz* (Paulo Caldas, 2007), *O Céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2007), *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* (Karim Aïnouz y Marcelo Gomes, 2009) o *Amor, Plástico e Barulho* (Renata Pinheiro, 2013) revirtieron esta tendencia al incluir en sus bandas sonoras canciones románticas de artistas como Diana, Reginaldo Rossi, Peninha o Lairton dos Teclados. En estas películas, más allá de exponer al espectador a la cultura musical del *sertão* contemporáneo, y así contribuir a la construcción de un verosímil sonoro, el uso de la música romántica, en contraste con el silencio áspero del paisaje, estimula los sentidos y contribuye a crear paisajes afectivos. Asimismo, el uso de canciones románticas da cuenta de un régimen afectivo en donde el saber se vincula a la pasión ya que el sufrimiento por amor se convierte, para los personajes de estas películas, en una forma de autoconocimiento.

En *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* (2009), un híbrido de *road-movie* y *travelogue* melancólico, encontramos a José Renato, un geólogo al que nunca vemos pero sí escuchamos. Mientras viaja por el *sertão* nordestino, en un periplo vinculado a su profesión, se va despidiendo metafóricamente de su mujer, que lo acaba de abandonar. La banda visual de la película se nutre de imágenes previas, que los directores habían captado para el documental *Sertão de Acrílico Azul Piscina* (2004), pero estas se reorganizan en una estructura dramática que descansa, en gran medida, en la voz omnipresente del protagonista sin rostro que, de a poco, nos va dando señales de su crisis de pareja. Este monólogo interior «dialoga» con músicas románticas del género *brega* que traen en las letras historias de separación, de amores perdidos, como en el caso de «Sonhos», canción interpretada por Peninha que escuchamos en la primera escena de la película cuando José Renato enciende la radio de su automóvil. La música de la banda sonora se presenta como característica del espacio del *sertão* en tanto es usada, generalmente, como música diegética, captando lo que se acostumbra a escuchar en los puestos de la ruta del interior¹. Pero, como sugieren Cristiano Oliveria y Jorge Cardoso Filho, en la película las músicas cumplen una función descriptiva e informativa y, al mismo tiempo, emotiva porque acentúan la relación de identificación entre el protagonista y los ambientes que recorre. En el transcurso del viaje, es claro que las sensaciones de vacío, aislamiento y abandono hablan tanto de la situación de José Renato como de esos lugares del interior. De este modo, el uso de música *brega* no sólo permite al espectador conocer la cultura musical del *sertão* nordestino en la contemporaneidad,

NOTAS

1 | La música diegética se produce como parte de la acción y puede ser escuchada por los personajes del filme. Si la música se produce como parte del fondo, y no puede ser escuchada por los personajes, se la denomina música extra-diegética.

sino que la película vincula el drama vivido por el personaje a las canciones que se escuchan en ese ambiente (2011: 11). En este sentido, con una cuidadosa planificación de la banda sonora, los directores nos hacen partícipes de la masculinidad herida y de la intensidad afectiva de quien está con «dor de cotobelo», una temática característica no sólo del *brega*, sino de toda la música romántica en general².

En la película, el vínculo entre pasión y saber, entre sufrimiento y autoconocimiento, se termina de articular en una particular «escena de escucha». En un momento de su periplo José Renato llega a la casa de Severino Grilo, un hombre que desde hace 35 años trabaja en su vivienda precaria como zapatero. La voz del protagonista nos dice que luego de hablar tres horas sobre la transposición de un río, Severino comienza a cantar canciones románticas y el cuadro fijo se concentra en su intensa e imperfecta interpretación de «Último desejo», un famoso «Samba-canção»³ de Noel Rosa, que habla de una separación y de las sensaciones contradictorias que experimenta aquel que fue abandonado⁴. El metraje de Severino cantando pertenece al documental *Sertão de Acrílico Azul Piscina* (2004), pero la intensidad afectiva de esta escena es capturada y redireccionada para dar cuenta de la particular situación emocional del protagonista de *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* (2009): José Renato continúa su viaje, un travelling borroso del paisaje árido al costado de la ruta, sonidos disonantes y una atmósfera onírica acompañan su lenta repetición de la letra de «Último desejo» para luego concluir que la separación y la distancia —la suya propia y la del yo lírico de la canción— son como «um calmante que num resolve a dor, mas tranqüiliza o juízo». La «escena de escucha» funciona como un momento de catarsis y de inflexión para José Renato quien, ahora, dice querer «voltar a viver».

Esta y otras «escenas de escucha» hablan de una convergencia en la producción cinematográfica contemporánea de deseos vinculados a hombres y mujeres con vidas banales hablando de sí mismos o de los otros, formulando sus saberes, creencias, pasiones y afectos en gran medida a través de la música⁵. Así como en estas películas de ficción la música es un canal para dar cuenta de historias de vida, dos documentales recientes hacen de la relación entre música y afectividad su mismo objeto de estudio. *Vou Rifar Meu Coração* (2011), de Ana Rieper, recurre a los clásicos de la música *brega* para hablar de la construcción de un imaginario romántico, erótico y afectivo fuertemente anclado en el cotidiano de las poblaciones nordestinas. Para retratar ese universo musical la directora viaja por varias pequeñas ciudades del nordeste brasileño, en donde entrevista a fans e intérpretes de este estilo musical. Por otro lado, *As Canções* (2011), de Eduardo Coutinho, cartografía la forma en que la música popular influyó en el imaginario y la subjetividad

NOTAS

2 | En Brasil se usa la expresión «dor-de-cotobelo» para describir el estado que sigue a una ruptura amorosa: aquel que fue abandonado intenta ahogar sus penas en alcohol y se lamenta de su suerte apoyando los codos en la barra de un bar, lo que resulta en «dolor de codos».

3 | En su análisis de la evolución de la música romántica brasileña Martha Ulhôa (2000) plantea que el «samba-canção» es una aproximación del samba a la canción que, a partir de la década de 1930, fue sucesora de la «modinha» de principios de siglo como modelo básico de música romántica y fue dominante hasta el desarrollo de la bossa nova en los años sesenta y de la música de la «Jovem Guarda», representada por el famoso Roberto Carlos, en la década siguiente. El «samba-canção» se compone fuera de la época del carnaval, hace una relectura de la melodía, con un ritmo más lento, e incluye letras que hablan del amor, la soledad y el «dor-de-cotobelo» (11-40).

4 | La letra de la canción dice: «Nosso amor que eu não esqueço / E que teve o seu começo / Numa festa de São João / Morre hoje sem foguete / Sem retrato e sem bilhete / Sem luar, sem violão / Perto de você me calo / Tudo penso e nada falo / Tenho medo de chorar / Nunca mais quero o seu beijo / Mas meu último desejo / Você não pode negar / Se alguma pessoa amiga / Pedir que você lhe diga / Se você me quer ou não / Diga que você me adora / Que você lamenta e chora / A nossa separação / Às pessoas que eu detesto / Diga sempre que eu não presto / Que meu lar é o botequim / Que eu arruinei sua vida / Que eu não mereço a comida / Que você pagou pra mim».

de toda una generación sin moverse del escenario de un teatro, a donde hombres y mujeres que respondieron a un anuncio del periódico llegan para conversar y cantar las canciones que marcaron sus vidas. En su atención a las relaciones entre música y afectividad, los documentales de Coutinho y Rieper coinciden en la centralidad de la «saudade», una de las palabras más utilizadas en las músicas románticas en portugués, que enigmáticamente parece no encontrar una traducción literal en otras lenguas. En la definición del diccionario, «saudade» refiere a: 1. «lembrança nostálgica e, ao mesmo tempo, suave, de pessoas ou coisas distantes ou extintas, acompanhada do desejo de tornar a vê-las ou possuí-las», 2. Pesar da ausência de alguém que nos é querido. Así, «saudade» expresa un sentimiento próximo a la nostalgia, estimulado por la distancia temporal o espacial a algo amado y que implica el deseo de resolver esa distancia. A menudo conlleva el conocimiento reprimido de saber que aquello que se extraña quizás nunca volverá y al mismo tiempo una intensa voluntad de revivir ciertos momentos pasados. En la dinámica entre ausencia y presencia, la saudade se convierte en un «bien que se padece y un mal que se disfruta». La nostalgia y la añoranza guardan cierto grado de esperanza. Sentir «saudade» es, por tanto, un sentimiento no necesariamente desagradable, sino una forma de captar el tiempo y reproducir en nuestra conciencia las sensaciones, imágenes, escenas de la vida que nos dieron placer y cuyos recuerdos nos hacen viajar más allá de nuestro momento cotidiano real.

Si la selección de entrevistas de Coutinho, que hablan del goce doliente femenino o del machismo naturalizado y luego arrepentido de los hombres, da cuenta de una forma de ser, de desear y de padecer de una generación de brasileños que reivindica el valor de la «saudade», hay también en el tratamiento formal del documental un modo específico de entender la relación entre música y afectividad. Mientras el documental de Rieper parece apuntar a la dimensión histórica y cultural de las emociones o el modo en que un género musical entiende esa esfera, algunos de los testimonios cantados de *As Canções* logran hacer brotar de la música el afecto entendido como intensidad, una dimensión no necesariamente reductible a una emoción en particular. Pero, antes de analizar cómo funciona la relación entre música y afectividad en estos dos documentales, voy a detenerme previamente en alguno de los modos que la musicología y los estudios culturales intentaron dar cuenta de nuestras «obsesiones» musicales y de las diversas formas en que la música «nos afecta».

NOTAS

5 | Al percibir la popularidad de las versiones en «tecnobrega» de canciones pop norteamericanas, Karim Aïnouz decidió usar este tipo de música en *O Céu de Suely* para retratar la hibridez del sertão contemporáneo. La primera escena de la película es una particular «escena de escucha» que habla de las contradicciones del personaje pero de un modo distinto a *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* (2009). Si en esta última, la voz articulaba la experiencia de José Renato como oyente dándole un lugar central a las emociones, en la escena de apertura de *O Céu de Suely*, el uso de la canción «Tudo que eu tenho», versión technobrega de «Everything I Own» interpretada por la cantante Diana, se combina con imágenes granuladas en super8 y tomas muy pegadas al cuerpo de Suely jugando en la playa, casi bailando, con su amado. La canción refiere a una memoria emotiva (Suely aparece en la siguiente escena en el autobús que la lleva de regreso al nordeste, sugiriendo que la escena inmediatamente anterior es un recuerdo) pero también a una experiencia de la música que, más que una interpelación discursiva, apela al lugar de lo corporal y de lo sensorial en el límite difuso de un espacio sonoro más amplio.

1.1. Melos, logos, bios o cómo pensar la relación entre música y afectividad

¿Se puede traducir en palabras aquello que toca nuestra sensibilidad, despierta nuestro entusiasmo o reprobación, nos conmueve o nos resulta indiferente? ¿Cómo hablar de las intensidades y afectos que atraviesan nuestro cuerpo y el cuerpo mismo de la música?⁶

Un importante número de trabajos en el campo de la musicología, la filosofía de la música y los estudios culturales ha considerado las diversas formas en que la música puede ser significativa: en su capacidad de representar, como interpeladora y articuladora de identidades, o en tanto emocionalmente expresiva. Esta última cualidad es objeto de debate porque los musicólogos discuten sobre la existencia de un vínculo específico entre la expresión de emociones en la música y el modo en que esta evoca o despierta emociones en el oyente. En particular, Peter Kivy (1989) sostiene que la música puede expresar determinados estados emocionales como la tristeza, la alegría, la agresividad, la ternura, la inquietud o la serenidad, pero rechaza la idea de que la música sería expresiva en el sentido de «*eliciting emotions in the listener*» (57). Por otro lado, la crítica Susanne Langer (1953) concuerda con que las cualidades emocionales se encuentran en la música, en lugar de en el oyente, pero también plantea que no se trata de la expresión de emociones o sentimientos específicos, sino que la música refiere a la cualidad sensible de nuestra vida emocional en su desarrollo dinámico. Habría una analogía estructural y temporal por la cual los patrones de descanso y movimiento, liberación y tensión, propia de los «estados mentales» pueden ser simbolizados icónicamente en la música (20).

Aunque muchos musicólogos plantean que cuando un oyente se conmueve al escuchar una pieza de música su emoción puede ser independiente de las cualidades emocionales expresadas en la música, la idea de que la música construye «posiciones de escucha» se ha convertido en una constante en el análisis musical. Una de las maneras en las que la música es expresiva es en virtud de que en la escucha introspectivamente imaginamos nuestros propios sentimientos. La música es capaz de proporcionar posiciones de sujeto en nombre de sus oyentes. Inclusive, el sonido organizado no sólo es capaz de representar o encarnar una experiencia afectiva preexistente, sino que contribuye de forma única a la idea de qué es y cómo se percibe una emoción. Sobre todo las canciones populares construyen expresiones de la experiencia emocional que pertenecen ya sea al artista, al oyente, o a una tercera persona virtual. La música tiene una poderosa capacidad de expresar, construir, proyectar y representar la subjetividad y nos permite aproximarnos a otras subjetividades —reales o imaginarias— por lo que explorar

NOTAS

6 | En «Los cuerpos de la música», Irene Depetris Chauvin recorre varios de los sentidos en que la música «se hace cuerpo», lo que permite pensar la experiencia de la música desde un marco afectivo que tenga en cuenta que esta, dentro y fuera del discurso, es parte de una bio-melo-tecnología del ser.

los diferentes atributos de las subjetividades musicales supone considerar las variadas circunstancias en las cuales la música se hace y se consume.

En tanto la melodía, la letra y el ritmo de la música contribuyen a la constitución de subjetividades, otras investigaciones se han abocado a dar cuenta de los modos en que las personas se identifican y construyen un sentido de pertenencia a partir del consumo de ciertos tipos de música. Mientras, desde un enfoque marxista, el Centro de Estudios de Cultura Contemporánea de la Universidad de Birmingham, inaugurado por Richard Hoggart y Stuart Hall, generó diversos trabajos sobre el consumo musical dentro de lo que esta corriente define como «subculturas», desde una matriz más ligada al análisis narrativo y lingüístico, otros críticos plantean que los sujetos son interpelados por el consumo de la música, siendo la subjetividad producto de un proceso de articulación. En este sentido, entendidas como mercancías culturales, la música popular puede leerse, al mismo tiempo, como expresión de una experiencia colectiva y como producto de la industria cultural que somete a la música a un sistema de representación y asigna significados específicos a las distintas expresiones musicales⁷. Así como las identidades de género han sido discutidas como «performativas», también las subjetividades musicales pueden pensarse en esos términos: como plantea Simon Frith, «popular music is something possessed [...] in possessing music, we make it part of our own identity and build it into a sense of ourselves [...] the intensity of this relationship between taste and self-definition seems peculiar to popular music» (1987: 143-144)⁸.

La idea de un tipo de subjetividad que se expresa o que se corporealiza en la música, generó también interés en otros contextos disciplinares. En su reflexión sobre sus propias «obsesiones musicales», Roland Barthes planteaba que la música nos despierta de la apatía de valores porque hay «algo» en ella cuya función es consolidar, constituir al individuo que la escucha (1986: 263). En realidad, para Barthes, sólo algunas músicas producen ese efecto en el oyente. Su lectura propone el concepto de «grano de la voz» para dar cuenta de las implicaciones corporales de la voz, pero también supone la existencia de «voces sin grano», voces que en su emisión cancelan las propias implicancias físicas de su producción y no generan empatía en el oyente. Entonces, el «grano de la voz», además de una metáfora, es una categoría teórica que se refiere a la voz que, con su propia materialidad, sin buscar representar, logra hacer presente la «significancia». La «voz sin grano» sería aquella técnicamente perfecta, manifestación de un arte claro que transmite un significado. Por el contrario, la «voz con grano» es una especie de «lengua-música», dice Barthes, en la que la voz trabaja directamente sobre la voluptuosidad de los sonidos significantes, su materialidad logra identificarse con el sentido y arranca al oyente de la apatía

NOTAS

7 | La propuesta que aborda la relación entre subjetividad y música en términos de una teoría de la interpelación se representa en los estudios del musicólogo británico Richard Middleton, quien plantea que: «We do not [...] choose our musical tastes freely; nor do they reflect our “experience” in any simple way. The involvement of subjects in particular musical pleasures has to be constructed; indeed, such construction is part and parcel of the production of subjectivity. In this process, subjects themselves — however “decentred” — have a role to play (of recognition, assent, refusal, comparison, modification); but it is an *articulatory*, not a simplistically creative or responsive role. Subjects participate in an “interpellative dialectic”, and this takes specific forms in specific areas of cultural practice [...] popular music has been centrally involved in the production and manipulation of subjectivity [...] popular music has always been concerned, not so much with reflecting social reality, as with offering ways in which people could enjoy and valorize identities they yearned for or believed themselves to possess» (1990: 249).

8 | Desde una corriente influenciada por la obra de Michel de Certeau, los teóricos del consumo y, en particular, los estudios de Simon Frith sobre el pop destacan la relación simbiótica entre el valor comercial y el valor cultural de la mercancía música (véase *Performing Rites: On the Value of Popular Music*).

(260-281)⁹. La insistencia en la materialidad de la sensación que produce la música se relaciona también con su «afecto»: la música nos afecta en tanto es un conjunto de ondas sonoras que alcanzan y que cambian nuestros cuerpos de un estado de experiencia a otro. Para Deleuze y Guattari, la música es un devenir, una cierta forma del afecto en grados diferentes de intensidades; no es un tema sino un modo de individuación que consiste en relaciones de movimiento y descanso entre moléculas y partículas, capaces de afectar y de ser afectadas (2006: 350)¹⁰. Entonces, a diferencia del enfoque semiótico que, al entender la música como un tipo de lenguaje que puede ser leído y descifrado, se centra en el estudio de la estructura de la música como representación de emociones, para Barthes, Deleuze y Guattari la música es principalmente acerca de afecto y sensación, antes que significado y representación. En lugar de decodificar signos, sus abordajes buscan pensar la música como una experiencia vivida. No sólo las letras de las canciones de amor, sino la fuerza no lingüística de la música es para estos autores preeminente cuando se trata de dar cuenta de las experiencias de escucha.

En este punto es importante aclarar que, aunque generalmente se utilizan indistintamente, afecto, sentimientos y emociones refieren a distintos fenómenos. Según Brian Massumi, los sentimientos son personales y biográficos, las emociones son sociales y los afectos son prepersonales. Un sentimiento es una sensación que se ha comprobado en experiencias anteriores y ha sido interpretada y etiquetada en función de nuestra biografía. La emoción es la proyección o visualización de un sentimiento y responde a reglas histórico culturales. Un afecto es una experiencia no consciente de intensidad, un momento de potencial sin forma. El afecto es la manera del cuerpo de prepararse para la acción en una circunstancia dada, añadiendo una dimensión cuantitativa de intensidad a la cualidad de una experiencia (1995: 100-108). La música ofrece tal vez el ejemplo más claro de cómo la intensidad del choque de sensaciones en el cuerpo puede «significar» más para las personas que el «significado» en sí. En muchos casos, el placer que las personas derivan de la música tiene menos que ver con la comunicación de significados, y mucho más con la forma en que una determinada pieza de música los «mueve»¹¹.

Se deduce entonces que el afecto es acerca de una experiencia física que no puede ser completamente contenida dentro de discursos o modos de comunicación que se organizan en torno al significado. Esto describe el modo en que la música funciona como una serie de sensaciones que se registran en nuestros cuerpos y que los cambian de un estado experiencial a otro. El sonido y la música, entonces, son notables por su fisicalidad. Dependen de la materia para «movernos»

NOTAS

9 | Esto refiere a lo que Barthes entendía como la cualidad del lenguaje de la música, esa parte que no se dice, que no se articula, el sentido obtuso: «En lo no dicho es donde se alojan el goce, la ternura, la delicadeza, la satisfacción, los más delicados valores de lo Imaginario» (1986: 278).

10 | Los análisis de la música bailable destacan que la música funciona como una serie de sensaciones registradas por los cuerpos que modifican el sentido de la experiencia en términos de una ganancia o pérdida afectiva.

11 | La transmisión del afecto supone que no hay una distinción clara entre el «individuo» y el «medio ambiente» (Brennan, 2004: 6). Esto no supone necesariamente que los sentimientos de una persona se convierten en los sentimientos de otra, sino que trata de la forma en que los cuerpos se afectan mutuamente. Según Brian Massumi, el cuerpo tiene una gramática propia que no se puede capturar plenamente en el lenguaje y el afecto, a diferencia de los sentimientos y las emociones, carece de forma o estructura por lo que se puede transmitir entre los organismos. Dada esta ubicuidad del afecto, el poder de muchas formas mediáticas no radica tanto en sus efectos ideológicos, sino en su capacidad de crear resonancias afectivas independientes del significado que intentan comunicar (2002: 30). Es decir, en muchos casos el mensaje recibido conscientemente puede ser menos importante para el receptor que la resonancia afectiva no consciente que produce la fuente del mensaje.

porque se componen de ondas sonoras que se mueven a través del aire y tienen un impacto directo en la materia con la que entran en contacto, incluyendo nuestros cuerpos. Sin embargo, aunque la música funcione en un nivel más afectivo que lingüístico, en torno a sensaciones, antes que significados o representaciones, sigue todavía manteniendo relaciones dinámicas con esferas discursivas: cuando se produce música, esta entra en el ámbito discursivo en donde se la comenta y organiza en función de géneros o nichos de mercado. Como parte de ese movimiento, el discurso y las fuerzas materiales —el mercado de la industria cultural— también dan forma a la música. La serie de «no-significados» de la música se entrecruza continuamente con esas otras redes de significados construidas socialmente.

La música como melodía, la música como letra, la música como ritmo. De manera paradójica la música puede generar afecto y sensación, entendida como una mercancía cultural, también puede asignársele un significado y someterla a un sistema de representación. La música, y lo que se dice de ella, nos acompaña durante toda nuestra vida. Según el musicólogo y filósofo francés Peter Szendy, la música es más que nuestra «banda sonora»: es la condición misma de nuestra biografía porque todos somos, en gran medida, «melomaníacos», sujetos obsesionados con ciertas melodías. Aun sin escucharlas, algunas músicas se niegan a dejarnos ir. Están ahí en los labios cuando despertamos, irrumpen en nuestra mente de repente sin saber por qué. Szendy dedicó un libro a teorizar sobre estos modos en los que la música nos habita, nos posee, nos persigue. En *Hits: Philosophy in the Jukebox*, propone que una pieza de música puede introducirse en nosotros como un «gusano del oído»; se pega a nuestras orejas y a nuestras mentes, como un tipo de virus que se adhiere a un portador y se mantiene vivo alimentándose de la memoria de su anfitrión. Estas obsesiones musicales que nos acechan son, según Szendy, el modo en que la mercancía se instala en la estructura misma de la psiquis. El hit, mercancía musical, es una tecnología del yo, o mejor, una bio-melo-tecnología que funciona a fuerza de una repetición autogenerativa (2012: 6-11).

En los documentales que abordaremos en este artículo, la omnipresencia de las canciones de amor sugiere que estas, por definición, están destinadas a circular: los hits participan tanto de una esfera de los afectos individuales y colectivos como de la economía. Melodías simples que parecen venir de la nada y de todas partes al mismo tiempo. Canciones de amor, sucesión de hits que ocultan tras su trivialidad el potencial de movernos como nadie puede. Tonadas que acompañan nuestras vidas, melodías que se convierten en portadoras o repositorios de nuestras pasiones únicas e incomparables, a pesar de estar inscritas en la circulación de un intercambio general de clichés. Como sugiere Szendy, esta

lógica del «yo» tiene lugar como resonancia o reverberación, como producto de una repetición formativa. Pero ese «yo» en cuestión no es sólo el del oyente sino el de la canción. Como si la mercancía música tuviera un alma, la canción canta su segunda naturaleza como fetiche: el «yo musical» del hit sería la voz de la propia mercancía hablando de sí misma. El hit funciona como un mito que crece a fuerza de repetirse y en esa repetición la canción se convierte en mercancía: una estructura que se autoproduce, una maquina autodeseante que moviliza una intimidad ya expropiada por el mercado de intercambios musicales que la hacen posible. Caracterizado por no tener demasiadas características, el estribillo del hit perdura sin cualidades. Para cifrar la forma de una intimidad sin contenido, abierta a cualquier apropiación, el estribillo sella en la repetición «un secreto sin secreto» que da cuenta del potencial afectivo, o del potencial de afectar, contenido en el hit (Szendy, 2012: 15-21).

1.2. *Vou Rifar Meu Coração*: la música brega y el romanticismo desatado

El diccionario Houaiss registra para la palabra «brega», entre otros significados: «que ou quem não tem finura de maneiras»; «cafona»; «de mau gosto»; «coisa barata, descuidada e malfeita» y «música banal, óbvia, direta, sentimental que não foge ao uso sem criatividade de clichês musicais ou literários». Los adjetivos peyorativos de banalidad, calidad inferior y mal gusto que se adscriben al *brega* dan cuenta de cómo este constituye en la escena musical brasileña algo así como «lixo cultural» (basura cultural). Sin embargo, cuando en 2002, el historiador Paulo César Araújo lanzó el libro *Eu Não Sou Cachorro Não*, la música *brega* de artistas como Odair José, Waldick Soriano y Amado Batista comenzó a ser revalorizada por los medios de comunicación. *Vou Rifar Meu Coração* (2011), primer documental de Ana Rieper, continúa la línea del libro, al hablar de cómo la música de estos y otros artistas considerados kitsch cambiaron las vidas de muchas personas en los últimos 40 años.

Desde finales de la década de 1960, según Araújo, la canción *brega* fue ganando popularidad en todo Brasil, superando a cualquier otro estilo musical en venta de discos e índices de reproducción en las radios. Así fue incorporado al repertorio romántico, pasando a ocupar un papel destacado en el patrimonio afectivo de una parte significativa de las denominadas clases populares (Araújo, 2002: 15). De hecho, si en las clases alta y media, e incluso en gran parte de las clases menos acomodadas de la ciudad de Río de Janeiro, la palabra «*brega*» funciona como una etiqueta peyorativa que designa a aquel que tiene «mal gusto», otros miembros de las clases populares reivindican el calificativo y lo asocian a una manera particular de experimentar y disfrutar de la emoción.

La primera escena nos presenta a *Vou Rifar Meu Coração* como una especie de *road movie* musical. La cámara captura el paisaje del semiárido nordestino, mientras en la banda sonora escuchamos «Eu também sou sentimental», tema de Nelson Ned que nos interpela preguntando: «Quem é / Que não teve na vida / Um problema de amor / Uma desilusão / Quem é / Que não guarda consigo / Uma triste saudade / No seu coração [...] Quando o amor da gente / Vai embora de repente / A gente fica mesmo assim, sentimental / Quem me vê chorando / Vai saber que estou amando / Pois na verdade eu também sou... Sentimental». De este modo, la directora propone un viaje al corazón del imaginario afectivo del pueblo brasileño, un imaginario romántico que refuerza el sentimentalismo que descansa en la indisoluble unión del amor con el dolor. Ese pueblo «romántico» es el de los nordestinos de las clases menos favorecidas por lo cual la película se estructurará intercalando entrevistas con cantantes de música brega, canciones de ese género y testimonios de aquellos en los que el género encuentra su principal público.

Vou Rifar Meu Coração muestra la relación entre la música brega y las vivencias del cotidiano de personas que se identifican con esas músicas porque piensan que ellas describen los dramas de sus propias vidas o, como dice uno de los entrevistados en el documental, «vivem o que escutam». La empatía entre fans y cantantes es inmediata y en las entrevistas los cantantes famosos, como Amado Batista, Odair José, Nelson Ned, Lindomar Castilho, Wando e Waldick Soriano dicen que las letras de sus canciones traducen sus emociones más profundas porque se relacionan también con sus propias experiencias amorosas. En el documental de Rieper, las letras reproducidas diegética y extradiegéticamente se presentan como canales de comunicación para una experiencia del amor que parece ser universal. Las personas comunes cuentan sus problemas casi al mismo tiempo que cantan una canción. Es el caso del empleado de una estación de servicio que había sido abandonado por su mujer y cuenta: «Foi-se embora com outro rapaz. Aquilo foi o maior desespero da minha vida». Pero el dolor de esa pérdida nunca lo abandonó y, mientras trabaja, recuerda y susurra *Folha Seca*, de Amado Batista, que habla de «uma tarde tão triste quando ela partiu / Na curva daquela estrada ela então sumiu / Era como folha seca que vai onde o vento quer / Me enganei quando dizia tenho uma mulher».

Las músicas parecen circular casual y libremente en el espacio público. En una escena vemos a un hombre en una bicicleta reproduciendo «Vou Rifar Meu Coração», una canción de Lindomar Castilho, mientras se desplaza por las calles de una pequeña ciudad del interior. Una entrevista con un locutor da cuenta del poder de la radio para llegar a las masas con canciones cuyas letras —confiesan los intérpretes— revelan, transfieren y democratizan

sus propias angustias. El programa de radio comienza a cumplir una suerte de función educativa cuando las personas llaman para pedir canciones y consejos sobre sus problemas conyugales. «Rapaz, olhe. Esse negócio de corno dá certo», termina concluyendo el locutor. Efectivamente, como una música que ha experimentado un proceso de industrialización y comercialización, el brega se relaciona con pautas de producción y consumo. Sin embargo, reconocer su carácter mercantil no significa olvidar lo que la música romántica, al igual que toda expresión cultural, puede significar en términos de su función comunicativa. Luego de la entrevista en la radio, en una escena vemos a un adolescente cantando y bailando en un bar «Te Amo de Verdade», una canción de Asas Morenas que habla de una desilusión: «Perdoa se te machuquei / Coração tá com saudade / Por favor não diga adeus / Eu te amo de verdade». La música romántica es, antes que nada, un sentimiento descarnado y el karaoke parece tener esa capacidad de ponernos en el cuerpo (y en la voz) de otro por unos instantes. Ya sea con intención irónica, literal o romántica, en el documental el karaoke es la *corporización* de cierta sensibilidad y del paisaje interior de ese adolescente que trasciende lo que podría aportar una escucha extradiegética. En *Performing Rites: On the Value of Popular Music* (1996), Simon Frith entiende el baile como una práctica que, vicariamente, reinstala la voz en el cuerpo del que baila y, de esta manera, le permite experimentar el mismo placer que el intérprete obtiene cuando produce la música (193). En otras palabras, tanto escuchar música como bailarla son actos performativos, ya que bailar no sólo es «a form of enhanced listening», sino también «an ideological way of listening, it draws our attention to arguments about its own meaning» (224)¹².

Otra mujer de clase baja confiesa que a ella le gustan las canciones de Adelino Nascimento y se identifica con sus letras porque: «Eu gosto de músicas que vai ao fundo do poço mesmo. Que você cava, cava, cava e você encontra». Reforzando esta celebración de la «intensidad emocional», el cantante Agnaldo Batista generaliza asegurando que todas las personas sufren y aprenden. Independientemente de la clase social, todos tienen una inclinación al romanticismo: «Quem já não rezou baixinho pedindo para que seu amor voltasse, fazendo do sofrimento o seu maior lema?» Otra entrevistada, Aparecida, una mujer herida incapaz de volver a enamorarse se identifica con una canción de Roberta Miranda («Solidão mora comigo / Onde anda quem me quer?») y confiesa:

Às vezes eu do um sorriso tão bonito pra você, mas por dentro de mim não existe sorriso, Ana. Eu sou uma mulher extremamente triste, amarga e sofredora. E eu não sei quando vai acabar esse sofrimento. [...] Olhe, tem umas música brega que passa, fia da peste, com umas letra igualzinha as história da gente, porque é cada uma diferente da outra, mas cada uma toca num ponto fraco meu, aí acaba de me matar. Como é que pode? [...] Esse negócio de paixão é bem brega viu, mulé? Minha filha,

NOTAS

12 | *Faço de Mim o que Quero* (2009), dirigido por Sergio de Oliveira y Petrônio de Lorena, es también un viaje por el universo sonoro y visual del estilo *brega* que da gran importancia a los bailes. A diferencia de la película de Ana Rieper, este mediodocumental carece de entrevistas, la cámara visita los lugares, artistas y bailarines del género que participan del día a día de la industria del *brega* en la ciudad de Recife. Traspasando las fronteras de lo musical, este documental de observación construye una mirada fascinada con la irreverencia estética del *brega*, como se evidencia en los créditos finales, tatuados en distintas partes de los cuerpos semidesnudos e imperfectos de los bailarines de electrobrega. Una adhesión al universo estético de esta industria musical también presente en el largometraje de ficción *Amor Plástico e Barulho* (Renata Pinheiro, 2012) que retrata la vida de una bailarina y cantante de música *brega*.

eu li num livro que a paixão é a coisa mais brega do mundo, consome o ser humano.

Estos testimonios en *Vou Rifar Meu Coração* revelan la simetría que se establece entre canción y biografía sentimental, entre sentimiento y subjetividad, entre escucha y vida, y entre sentimiento y verdad. El régimen afectivo de la música brega parece exaltar y democratizar el sentimentalismo amoroso cuando el cantante Wando asegura que: «Todas as histórias de amor são iguais. A pessoa quando ama, ela é ridícula [...] Afinal de contas, tudo que é do coração é brega. O coração democratiza o ser humano, não destingue ninguém. Todo mundo tem paixão, traição, angústia, desprezo, amor». Ese intento de democratizar el sentimentalismo amoroso de la música romántica responde también a otros intereses dentro del campo cultural brasileño. Durante las entrevistas con la vieja generación de cantantes se evidencia no sólo una relación absolutamente pasional con los fans, sino también recelo y amargura porque, a pesar de la fama y del dinero que ganaron, sienten que fueron considerados injustamente como un «lixo cultural» por formadores de opinión elitistas que dejaron de lado la música «brega» en favor de las producciones de la elite intelectualizada de la Música Popular Brasileira. El cantante brega Agnaldo Timóteo desafía: «Só porque não é Chico Buarque é brega?» y Odair José sostiene:

Faço músicas de amor, a pessoa pra ter amor, pra gostar de uma mulher, ou a mulher gostar de um cara, ou se é mulher com mulher, homem com homem, tudo é amor! O grau de intelectualidade não existe, a mesma dor de cotovelo que o pedreiro sente, o médico também sente, é só perder a mulher que ele gosta que ele vai chorar do mesmo jeito que o pedreiro chora.

A pesar de que estos testimonios de los cantantes se usan para reivindicar la universalidad y el carácter supraclasista del género musical brega que, de hecho, es una modalidad del imaginario romántico brasileño, al no entrevistar personas de la clase media o alta, el documental consolida el sentido común de que la música brega es la única manifestación romántica posible para los melodramas de los pobres. Por otro lado, el mismo origen social de los músicos «bregas» es también popular. Muchos de ellos ejercieron profesiones de baja cualificación y remuneración y algunos son portadores de discapacidades físicas. Nelson Ned, que sufría de enanismo, dice con franqueza: «Tinha tudo para não dar certo: nasci feio, pobre e pequenininho» pero «canto, canto muito». De alguna manera, los mismos músicos o sus fans, relacionan ese origen social y las marcas o características físicas a la temática sentimental de la música «brega», como si las dificultades enfrentadas fuesen materia misma de inspiración y fuente de esa sensibilidad exacerbada.

Aunque el estudio de las emociones puede hacernos suponer que se

trata de un enfoque de grado cero de la cultura, en la medida en que todos los humanos tienen experiencias emocionales, la desigualdad en el acceso a las estructuras de representación y consumo de sentimientos replican, en lugar de cuestionar, las separaciones raciales o de clase. En este sentido, tal cual es presentada en el documental de Rieper, la música brega termina consolidándose como un régimen emocional vinculado a las audiencias de la clase trabajadora. Por otro lado, en tanto el amor es parte de un discurso cultural, social e históricamente situado, las melodías y letras bregas de fácil entendimiento no sólo transmiten sentimientos de «enorme intensidad» y retratan la relación entre placer y dolor como una forma de amar «típicamente brasileña», sino que también cuestionan un imaginario erótico criticando prejuicios sociales contra las prostitutas y los homosexuales. En este sentido, hits bregas de los años setenta se convirtieron en hitos culturales, como «Moça», de Wando, que cuestionó el valor otorgado a la virginidad femenina, y «Eu Vou Tirar Você Deste Lugar», de Odair José, que retrata el amor por una prostituta y funciona como marco para la historia de dos matrimonios entrevistados que confiesan haberse conocido en el intercambio de sexo por dinero. «Sonhos», de Peninha, acompaña la historia de Osmar, un señor importante del sertão que es bígamo y nos aconseja: «As duas piores coisas do mundo são perder a eleição e ter duas famílias». Mientras las dos esposas transparentan el dolor de dividir al amado, él dice sufrir por amar indistintamente tanto a la primera esposa como a la amante. Junto a testimonios abiertamente machistas de alguno de los cantantes, el film introduce de manera divertida escenas de mujeres confesando sus fantasías sexuales con testimonios sinceros y osados como aquella que le recomienda a su amiga: «esqueça esse negócio de gostar, não se envolva... envolva o seu corpo porque o corpo também tem suas necessidades», u otra que pícaramente confiesa que «Beijo bom é aquele que você beija em cima e acende embaixo». Al hablar de la homosexualidad, Agnaldo Timóteo reconoce que canta sobre los temas que él conoce: «Eu não me dou o direito de ter solidão. Quando me sinto desprotegido, pego o carro e vou paquerar».

Formada en antropología, la directora intenta en el documental realizar una «etnografía» del brega en tanto su *road movie* es una forma de desplazarse por la base cultural de ese estilo musical, mostrando los lugares en los que esas personas viven. Hombres y mujeres simples y sus desilusiones, buscando incesantemente el amor en los confines de un Brasil repleto de bares y karaokes en las paradas de ruta, con bailes en las ciudades de la periferia, en el sertão de regiones del Nordeste, como Sergipe, Alagoas, Bahia y Pernambuco. Sin embargo, se trata de una etnografía musical fallida ya que la directora evita cuestionar dinámicas y contradicciones de género fundamentales en esta cultura musical¹³. Aunque algunas cantantes incluyen música *brega* en su repertorio, los cantantes

NOTAS

13 | Se evidencia cierta torpeza de la directora al entrevistar al travesti que se identifica con la canción «Torturas de amor» de Waldick Soriano porque quiere ser amado como mulher. Ella dice llamarse Marquise, pero Ana Rieper insiste en llamarlo Marcos.

y músicos son casi siempre hombres y el tema recurrente es el sufrimiento del hombre no correspondido, abandonado o traicionado. Más que hablar simplemente de emoción, lo que caracteriza el *brega* es el evidente orgullo por las emociones incontroladas. La canción *brega* defiende el desbordamiento amoroso, un exceso de sentimiento que va más allá de los límites que la razón recomendaría no superar. ¿En qué medida la exaltación de la emoción no dan a todo el universo *brega* un aura femenina? ¿Cómo conviven en esta sensibilidad una centralidad de personaje masculino —cantante y protagonista de las tragedias narradas en las canciones— con la fragilidad de este mismo personaje, vulnerable a la indiferencia y la traición?¹⁴ Las canciones seleccionadas de Amado Batista («Folha Seca», «Princesa»), Nelson Ned («Não Tenho Culpa de Ser Triste»), Elymar Santos («Quem Eu Quero, Não me Quer»), Waldick Soriano («Torturas de Amor»), Fagner («Deslizes») y otros artistas más jóvenes, como Aviões do Forró («Morango do Nordeste») y Deja Vu («Chupa que é de Uva») evidencian que el documental de Ana Rieper es un verdadero homenaje al «dor-de-cotobelo» que, sin embargo, no logra explorar y cuestionar todas las facetas y las contradicciones de un universo musical «masculino».

1.3. As canções o del afecto como intensidad

En el documental *Edifício Master* (2002) el brasileño Eduardo Coutinho entrevista a los vecinos de un edificio de departamentos en Copacabana y registra a uno de ellos, un jubilado octogenario, cantando «My Way» de Sinatra mientras agita el puño al aire de forma épica. En *Jogo da cena* (2007), Coutinho filma a una serie de mujeres comunes, convocadas a través de un casting, que cuentan episodios más o menos traumáticos de sus vidas familiares, e intercala a un puñado de actrices, que reinterpretan algunos de esos testimonios con todo el arsenal expresivo de su profesión. Una de las mujeres, Sarita, explica oblicuamente su dolor como madre a través de la película de Disney *Buscando a Nemo* y evidencia los vínculos estrechos entre los discursos sociales mediados y la constitución de la llamada esfera de la intimidad. Al final del documental, Sarita decide volver para completar su testimonio porque se había quedado con la impresión de que su discurso había sido demasiado amargo, así que lo retoma con un tono más leve, cantando «Se essa rua fosse mina», de forma emocionada pero alegre.

En algún momento Eduardo Coutinho planeo filmar un documental sobre Roberto Carlos, un cantante que Paulo César Araujo considera el exponente privilegiado del «brega deluxe», un subtipo de la canción romántica brasileña con mayor producción y proyección a nivel internacional. Sin lugar a dudas, Roberto Carlos es el cantante de música romántica de mayor éxito en el Brasil pero Coutinho tuvo que desistir del proyecto por falta de presupuesto para pagar los derechos

NOTAS

14 | En su estudio de la música romántica Martha Uihôa analiza las distintas estrategias empleadas en estos géneros musicales para transmitir sentimientos y establecer roles y posiciones entre los géneros. Generalmente compuestas por hombres, las canciones románticas prescriben y refuerzan musicalmente un sentido de la femineidad y de la masculinidad dominante.

de reproducción de sus canciones. Junto a este impedimento económico, quizás también fueron los testimonios cantados de Henrique y Sarita los que impulsaron a Coutinho a redireccionar su proyecto hacia una nueva misión: adentrarse en la vida de personas comunes y comprobar de qué manera las canciones populares se relacionan con sus propias historias, haciéndoles cantar, sin acompañamiento musical, canciones importantes para ellos, entre las cuales incidentalmente las músicas de Roberto Carlos terminaron siendo recurrentes dentro de un repertorio que privilegia diversas expresiones de la música romántica.

Entonces, apenas una pregunta («Alguma música já marcou sua vida?») y una proposición («cante e conte sua história») son el punto de partida de *As Canções* (2011), un documental sobre la banda sonora de la vida de personajes anónimos. El film registra a dieciocho hombres y mujeres explicando los motivos por los cuales una música en particular es importante para ellos. Canciones de Roberto Carlos o Noel Rosa, hits del funk o de la música *brega* son convocados por los entrevistados para aludir a episodios generalmente tristes del pasado. La puesta en escena contribuye a crear el clima que acompaña esta ceremonia íntima: primeros planos y planos medios registran a los personajes que ingresan desde el fondo y se sientan en el centro de lo que parece ser un escenario. Algunas personas aparecen de inmediato cantando su canción y luego contando su historia. Otras comienzan su narrativa, luego cantan y, eventualmente, vuelven a conversar con Coutinho. Los relatos y las canciones se suceden al interior de este teatro con cortinas oscuras pero la mirada de los personajes nunca se dirige a la cámara sino a un costado, a Coutinho, cuyo gesto benjaminiano estimula una práctica narrativa amparada en la experiencia al convocar una oralidad que hace aflorar memorias particulares¹⁵.

Como en *Jogo de cena*, la cámara de *As canções* no sale a la búsqueda de nadie. Espera a los invitados que son libres de participar o no. De aquellas personas que respondieron a un anuncio en el periódico fueron seleccionadas 18, de entre 22 y 82 años pero en su gran mayoría mayores de 50 años. En el documental, Ramón canta una música que él mismo compuso como una especie de pedido de disculpas a su padre, muerto en un accidente cuando él tenía 12 años. En otro testimonio, Elaina, una mujer viuda recuerda como, durante décadas, una canción compuesta por su marido («Dó-ré-mi») era cantada diariamente. Otros testimonios parecen más trágicos: una mujer intentó matar a su amante, pero la bala falló; otra mujer prometió asesinar a su propia hija; otra descubrió a su marido cantándole por teléfono «la» canción del matrimonio a una amante, revelando su adulterio y traición musical. Cuando el amor que se encontró todavía se posee, las canciones suenan como homenaje a ese vínculo milagrosamente inmune al paso de

NOTAS

15 | Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues analiza el gesto benjaminiano en la práctica documental de Coutinho. Sus filmes operarían un gesto político al estimular la práctica narrativa amparada en la oralidad, contribuyendo a hacer aflorar memorias antes confinadas al silencio. Así, los olvidados de la historia son del algún modo «redimidos». Esta operación descansa en la confianza de Coutinho en la competencia narrativa de los sujetos en una «escena» de «encuentro». Narrar para Coutinho es una operación que singulariza, pero no porque conduzca necesariamente a la verdad sino porque el que narra, al narrar, se pone en escena, se estetiza. En ese trabajo de autoproducción refunda una subjetividad y, con ella, su derecho a la palabra. Lo que importa para el cineasta no es la veracidad de los relatos, sino la elocuencia y la convicción que demuestran los personajes en cada escena. Se trata, entonces, de un cine fuertemente amparado en la deriva narrativa del otro, cuya materia principal es la memoria, con sus lagunas, acentos y oscilaciones (2011: 123).

tiempo. Otras veces, más melancólicas, las canciones son la queja, el lamento o el reproche por un amor perdido. Para Silvia, otra de las entrevistadas, dos versos de «Retrato em Branco e Preto» (Tom Jobim/Chico Buarque), «Já conheço os passos dessa estrada / Sei que não vai dar em nada», resumen musicalmente su relación conflictiva de décadas con su ex marido.

Otro de los entrevistados, Queimado, dice que sólo los olores y la música tienen la fuerza para lograr que un recuerdo reencarne de manera tan vívida y se pregunta «¿cómo es posible tener recuerdos si no es a través de las canciones?» La película de Coutinho se hace cargo de esta reacción casi orgánica, de este vínculo casi universal entre música y memoria. Casi todas las canciones interpretadas en el documental tienen un sentido colectivo, pero sus significados son también extremadamente individuales. No sólo porque para cada receptor de una música, esta trae una memoria afectiva específica sino porque cantarla activa un fenómeno que hace pasar por el cuerpo extrañas intensidades. Algunas de ellas inexplicables, otras que funcionan para los testimoniantes como una catársis, como si cantar la canción de la vida hiciera presente el pasado y funcionara como una forma de terapia.

Al mismo tiempo, la canción en *As Canções* es más que un relato que narra una experiencia pasada o una máquina del tiempo, un medio de transporte que nos lleva a otro lugar, otro mundo. La singularidad del documental de Coutinho radica en todo lo que ocurre cuando este les pide a sus entrevistados que canten su canción. Es el canto lo que opera como vaso comunicante entre música, conversación y confesión. Hacer pasar la música por el cuerpo mediante el canto introduce otra temporalidad que la del pasado. Cuando se la canta, la música llena el presente. La repetición de la canción construye un refugio del fluir del tiempo lineal: un refugio en el que el futuro, el presente y el pasado se inspiran mutuamente, una modulación de sentido que excede la palabra de una letra cantada como se desprende de la emotiva escena en la que Déa, una mujer de 82 años, se equivoca al interpretar «Último Desejo», canción de Noel Rosa que, como su misma vida, quedó marcada por un amor que no pudo ser. En el momento del error, Coutinho interrumpe y corrige, pero se trata de una interrupción sin interrupción. El error, la duda y el quiebre de la voz de la mujer también invitan al reconocimiento. Hacer de la confesión de lo íntimo el relato de una identificación es el destino de la canción. En su documental, Coutinho construye una escena para jugar con esa «intimidad himnica» que, según Szendy, es propia de la música popular. La historia singular, marcada por una letra que regresa en la memoria cantada de la entrevista, es un modo no sólo de apropiarse de una canción y hacerla parte de la historia personal, sino, y sobre todo, un modo de compartir íntimamente una experiencia borrando las fronteras entre lo privado y lo público. El

modo cantado de una comunidad invisible necesita de un cuerpo que lo encarne.

¿Por qué dejamos que una canción atraviese nuestro cuerpo? ¿Cómo afecta la música nuestros cuerpos? Parafraseando a Walter Benjamin, Szendy vuelve a recordarnos la importancia del secreto que se encuentra en el estribillo de toda canción y que es «capaz de envolvernos como un viejo abrigo en la situación que nos recuerda» (Szendy, 2012: 10). La música nos afecta casi de manera táctil: es un tejido que nos envuelve. Pero, antes que un traje perfectamente ajustado, la canción es un abrigo que se estira. Hay «algo» en la música que siempre nos sobrepasa. En algunos momentos del documental de Coutinho, ese «algo» irrumpe. Por ejemplo, cuando un hombre llora por una cosa por la cual en principio no debería llorar, acordándose de una canción que su madre cantaba cuando él era pequeño. Se trata de Gilmar, de mediana edad, que cuenta que estuvo casado con una mujer evangélica y que en esa iglesia empezó a tocar el saxo. Su esposa murió muy joven y cuando comenzó a salir con otra mujer no pudo volver a tocar en la banda de la iglesia porque no estaba casado. Pese a esta anécdota amorosa y musical, su canción es «Esmeralda». Gilmar se concentra en el canto, con los ojos cerrados. Esa canción «quedó en su cabeza», como un «gusano del oído» de los que habla Peter Szendy. Sin embargo, la canción no responde necesariamente a una lógica de la mercancía. «Esmeralda» lo marcó pero no sabe bien por qué, ya que nunca la había escuchado nunca en la radio, sino que era su madre, costurera, quien la cantaba mientras cortaba los moldes para la ropa que hacía cuando él era un niño. De repente el hombre llora. Intenta contenerse pero llora, molesto porque no entiende por qué le sucede eso cuando la canción «traz coisa boa»: su mamá no murió y está bien. Coutinho termina diciendo en voz baja «coisas boas às vezes também fazem chorar».

Quizás ese «algo» de la música que nos sobrepasa y produce reacciones sorprendentes e involuntarias sea ese «bloque de sensaciones», aquello que Deleuze y Guattari definen como «afecto», no lo que se siente («afección»), sino los que nos lleva de un estado a otro. En el momento de cantar, Gilmar no recupera tan sólo el recuerdo de una emoción sino que se activan sensaciones de otra singularidad. La narrativa y la canción conserva algo que no es necesariamente propio de lo vivido sino sensaciones de aquello vivido¹⁶. En este sentido, más allá de la referencia a su propia madre, hay en la canción de Gilmar algo de «maternal». La canción está cumpliendo una función maternal, al funcionar como lo que Deleuze y Guattari entendían como ritornelo, una repetición melódica que es una forma de guiar el camino a casa. Según Michael Buchanan, «with a song in our hearts we are able to extend indefinitely the secure interiority of the home; it is as though we take home with us wherever

NOTAS

16 | En «Percepto, afecto y concepto» Gilles Deleuze y Félix Guattari plantean que «Lo que conserva la cosa o la obra de arte, es un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y de afectos. Los perceptos ya no son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimentan; los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos. Las sensaciones, perceptos y afectos son seres que, valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia» (1993: 190).

we go. The song is our future, a future of our own dreaming. To put it differently, we need not venture into the dark, chaotic world of the unhomely again so long as we have a song» (183-184)¹⁷. Pensar en la música y el afecto supone no ir siempre detrás de la significación sino explorar ese terreno de lo no-nombrado que pertenece al campo del sentido. Una música, cuando se la canta, adquiere cuerpo tomando posesión de los cuerpos existentes: el cuerpo del cantante, los cuerpos de los oyentes. Nuestras obsesiones musicales no sólo toman posesión de nuestros oídos y nuestras mentes; encuentran un lugar en las vísceras del cuerpo. Ciertas canciones nos siguen, o nosotros las seguimos, para que nos envuelvan, como una manta. El llanto de Gilmar da cuenta en algún punto de una esperanza y de una nostalgia a futuro por ese abrigo, esa sensación maternal que se conserva, y se conservará, en la canción cuando su madre muera.

El testimonio de Lúcia, una mujer separada con cuatro hijos, que en los años setenta se convirtió en amante de un hombre mayor, también moviliza sensaciones «impredecibles». La canción que marcó su vida era una que escuchaba en la radio del auto de su amante. Lúcia se emociona al cantar «Sempre quando eu venho aqui / Só escuto de você / Frases tão vazias / Que pretendem dizer / Que já não preciso mais / Seu carinho procurar», estrofas de «O tempo vai apagar», de Roberto Carlos. Recuerda una pelea en el auto y que ella decidió comprar un arma. Otro día, cuando salieron nuevamente, arrebatada por el odio, intentó matarlo pero la bala no salió. Cuando está por comenzar a llorar, Coutinho le pregunta si cantar esa canción le produce dolor pero ella responde «Foi muito bom!». En seguida se levanta y sale del escenario pero por algunos segundos escuchamos el sonido de su llanto detrás de la cortina.

Según Consuelo Lins, una de las especialistas más importantes de la obra de Eduardo Coutinho, su cine es un verdadero dispositivo, «um procedimento produtor, ativo, criador de realidades, imagens, mundos, sensações, percepções que não preexistiam a ele» (2007: 47). Los documentales de Coutinho promueven un encuentro por el cual las diferencias, intensidades y singularidades de la experiencia individual se activan y pasan a formar parte de la obra fílmica. Es quizás esa capacidad de invocar o provocar sensaciones e intensidades y de traducirlas, para producir un lugar de enunciación singular a través de activar fragmentos de experiencias del otro, otra de las tareas benjaminianas de Coutinho. Concretamente, en *As canções*, el recuerdo cantado es un vehículo de conservación y de irrupción del «ser de la sensación» de experiencias de la vida del otro. Lo que perdura serían esos «bloques de sensaciones», de dolor, de saudade, de amor, que se vinculan a un recuerdo, se expresan en la forma de canción y vuelven a activar esas sensaciones «impredecibles». Pero ese retorno de intensidades es también una

NOTAS

17 | En *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari consideran cómo la repetición de una figura melódica en el canto de los pájaros puede al mismo tiempo construir y designar un territorio. El «ritornelo», esta figura melódica que se repite, es una manera de pensar la ocupación y la construcción de un espacio a través de la repetición de una figura en el sonido. El ritornelo es tres cosas al mismo tiempo pero no sucesivamente: es un bloque de sonido que señala un camino de regreso al hogar, es la verdadera materia del hogar y es ese hogar en nuestros corazones. Los autores también sugieren que el ritornelo es la canción que el niño perdido, aterrado en la oscuridad, canta para encontrar su camino de regreso al hogar. Esa melodía en sí constituye el hogar al que retornamos cuando nos sentimos inseguros y esa canción en nuestros corazones es el hogar que llevamos con nosotros a cualquier lugar al que vayamos (2006: 328-347).

forma de superar la herida. El canto ligado a un recuerdo tiene un poder cicatrizante para muchos de los participantes del documental¹⁸.

Para Michael Buchanan, la estructura de la música popular, su repetitividad, la hace una agente productor de nostalgia (183). Hay en los cantantes del documental de Coutinho un impulso a la repetición y una relación de goce doliente con la saudade. Por un lado, Ozio, un parco hombre de campo, narra cómo en el mismo año perdió «tres madres», cuando fallecieron su madre, su suegra y su esposa. Para comenzar una nueva vida, Ozio se muda a Río y al encontrar una nueva compañera compone una canción: «Vai se embora, meu bem... vai deixando só tua saudade no meu coração», una melodía que se repite a sí mismo para pedirle a su esposa que se «alejara de él» pero, antes que exorcizar la pérdida, la canción cantada para sí funciona como un reconocimiento de su propio sentimiento de saudade que parece acompañarlo, donde sea que esté. Por otro lado, Sonia, la mujer que interpreta «Minha namorada», canción de Vinicius de Moraes y Carlos Lyra, que abre el film e instala la atmósfera afectiva del documental, habla de «aquella amada pelo amor predestinada». Sonia nunca logró olvidar a su primer novio y cuando canta la canción reconoce, con una sonrisa en el rostro, «Sim, eu tenho saudade». El documental de Coutinho nos deja acceder a la autoimagen que cada uno de los intérpretes tiene de sí. La música que ellos escogen tiene una función simbólica: de ella pueden inferir un sentido para su experiencia y sus recuerdos. Es el sonido de la intimidad en un contexto universal, o como lo sugiere uno de los entrevistados: «todos tenemos una canción que identifica algo esencial de nuestras vidas» y ese algo parece ser, para muchos de los entrevistados, la «saudade».

La potencia afectiva del documental de Coutinho radica en el hecho de que en ese escenario no sólo habla y canta un individuo sino que a través de él o ella también resuena el discurso de una comunidad. Del relato/canción que es tanto la propiedad de un sujeto nombrado, como la invitación a un colectivo sin nombre. Es la canción la que habla, es ella la que nos habla y nosotros hablamos con ella. Quizás por eso *As Canções* se detiene en el final unos minutos en la silla vacía, que siempre estará allí, esperando a otro individuo que nuevamente encarnará la canción de una comunidad invisible.

1.4. *Ter saudade até que é bom*

La música como canción tienen una capacidad formal y cultural para organizar la subjetividad: esta se expresa, se representa, se constituye o se corporealiza en la música. La cualidad polivalente de la música popular es indudable pero los documentales analizados tematizan y trasponen al discurso fílmico distintas formas de entender los vínculos entre música y afectividad. *As canções* es

NOTAS

18 | Es interesante el contrapunto entre los testimonios de Lidia y de Isabell, la joven alemana abandonada por su marido brasileño. Ambas «odian» a su amado y manifiestan un «deseo de venganza» pero mientras el canto de Lidia libera una angustia, en Isabell hay satisfacción y alegría cuando canta el samba «Você me abandonou» para superar la depresión de la separación: «Você me abandonou / Ô ô eu não vou chorar / Mas hei de me vingar / Não vou te ferir / Eu não vou te envenenar / O castigo que eu vou te dar é o desprezo / Eu te mato devagar / O desprezo é uma arma perigosa / É pior do que uma seta venenosa / O desprezo para quem sabe sentir / Muitas vezes faz chorar / Outras vezes faz sorrir». La intensidad de su interpretación refleja cierto orgullo no sólo en su propia capacidad para curarse, sino porque la canción parece haberle resultado útil también a otra amiga alemana, abandonada por un brasileño, que evitó los meses inútiles de llanto, cantó el samba y «arrumou um novo namorado rapidinho».

un documental sobre la relación entre música, memoria y afecto. Sobre cómo hombres y mujeres comunes asocian experiencias de vida a canciones con las que se identifican, que expresan recuerdos de lo vivido pero, sobre todo, las intensidades y derivas de aquello que es guardado con el recuerdo y que resurge en el momento del canto. El road movie musical de Ana Rieper es una forma de entender la cultura popular brasileña y, principalmente, la historia de las costumbres del cotidiano de un grupo social, considerando que la música es un lenguaje universal y al mismo tiempo particular para expresar emociones específicas: rimar amor y dolor son los ejes del repertorio brega pero también de toda la música romántica que insiste en los vínculos entre sufrimiento y autoconocimiento.

Muchos de los entrevistados en *As canções* cultivan el recuerdo de hechos que tuvieron lugar en el pasado pero que para ellos no acabaron. En este sentido, la música, y sobre todo la canción, en su estructura temporal que superpone el pasado, el presente y el futuro, es una forma de cultivar aquello que los portugueses llaman saudade. Al mismo tiempo, el repertorio brega rescatado por el documental de Rieper, por su insistencia en el desengaño amoroso, hace del sufrimiento y de la saudade el eje central de su lírica. El «dor de cotobelo» se actualiza, de manera conmovedora, en las primeras estrofas de la canción «Sonhos» que sólo habíamos escuchado a medias en el comienzo de *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* (2009) y que funciona como «banda sonora» de la historia del bígamo Osmar en *Vou Rifar Meu Coração*: «Quando o meu mundo / Era mais mundo / E todo mundo admitia / Uma mudança muito estranha / Mais pureza, mais carinho / Mais calma, mais alegria / No meu jeito de me dar... Quando a canção / Se fez mais forte / E mais sentida / Quando a poesia / Fez folia em minha vida / Você veio me contar / Dessa paixão inesperada / Por outra pessoa...» El idilio del amor anunciado en los primeros versos de la canción dura poco. Es precisamente el contraste entre el «sueño de amor», que en la lírica se asemeja a la belleza misma de una canción, y el anuncio de un amor no correspondido lo que nos permite mostrar la intensidad de sentimientos que es, finalmente, el gran tema de la sensibilidad romántica brega.

Pero en «Sonhos» ese amor traicionado produce una reacción afectiva contradictoria. En lugar de huir de la saudade, el yo lírico se entrega a ella por completo: «Mas não tem revolta não / Eu só quero / Que você se encontre / Ter saudade até que é bom / É melhor que caminhar vazio / A esperança é um Dom / Que eu tenho em mim / Eu tenho sim / Não tem desespero não / Você me ensinou / Milhões de coisas / Tenho um sonho em minhas mãos / Amanhã será um novo dia / Certamente eu vou ser mais feliz...» Así, la saudade se asume como una ausencia presente, como un «bien que se padece y un mal que se disfruta», como una angustia que

no nos hunde en la desesperación porque en ella siempre hay una esperanza: «Sentir melancolía es hasta bueno. Es mejor que estar vacío. Tengo esperanza, un sueño en mis manos. Mañana será otro día. Ciertamente voy a ser más feliz».

Bibliografia citada

- ARAÚJO, P. (2002): *Eu não sou cachorro, não. Música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record.
- BARTHES, R. (1986): *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- BENNETT, A. (2000): *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity, and Place*. New York: MacMillan; St. Martin's Press.
- BRENNAN, T. (2004): *The Transmission of Affect*. Ithaca: Cornell U. P.
- BUCHANAN, I. y SWLBODA, M. (2004): *Deleuze and Music*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- CARVALHO, M. (2012): «A MPB nas trilhas do cinema brasileiro contemporâneo», *Revista Faro*, 15, 1-12.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2006): *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1993): «Percepto, afecto y concepto» en *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona: Anagrama, 164-201.
- DEPETRIS CHAUVIN, I. (2015): «Los cuerpos de la música», *Informe Escaleno* <<http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=303>>, [03/05/2015].
- FRITH, S. (1996): *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- HOUAISS, A. (2001): *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva (Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa).
- KIVY, P. (1989): *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions*. Philadelphia: Temple University Press.
- KLEINPAUL, B. (2006): «Trilha sonora de 'O céu de Suely' é uma viagem ao passado e ao mundo 'kitsch' nordestino» <<http://oglobo.com/cultura/mat/2006/11/13/286623626.asp>>, [03/05/2015].
- LANGER, S. (1953): *Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. Scribner's: New York.
- LINS, C. (2007): «O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo», en: *Sobre fazer documentários*. São Paulo: Itaú Cultural. <<http://www.itaucultural.org.br/bcodemidias/000484.pdf>>, [03/05/2015].
- MASSUMI, B. (2002). *Parables for the virtual: Movement, affect, sensation*. Durham, NC: Duke University Press.
- MASSUMI, B. (1995). «The Autonomy of Affect». *Cultural Critique*. 83-109.
- MIDDLETON, R. (1990): *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press.
- OLIVEIRA, C. y CARDOSO FILHO, J. (2011): «A Música como elemento narrativo em *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*», *Intercom—Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste*, 1-15.
- RODRIGUES, L. R. de A. (2011): «Coutinho, leitor de Benjamin», *Devires*, vol. VIII, 2, 118-137.
- SZENDY, P. (2008): *Listen: A history of our ears*. New York: Fordham University Press.
- SZENDY, P. (2012): *Hits: Philosophy in the Jukebox*. New York: Fordham University Press.
- ULHOA, Martha. (2000): «Música romântica in Montes Claros: Inter- gender relations in Brazilian popular song», *British Journal of Ethnomusicology*, Vol. 9, No. 1, 11-40.

Filmografía

Amor, Plástico e Barulho. Dir. Renata Pinheiro, Brasil, 2013.

As Canções. Dir. Eduardo Coutinho, Brasil, 2011.

Deserto Feliz. Dir. Paulo Caldas, Brasil, 2007.

Edifício Master. Dir. Eduardo Coutinho, Brasil, 2002.

Faço de Mim o que Quero. Dir. Sergio de Oliveira y Petrônio de Lorena, Brasil, 2009.

Jogo da Cena. Dir. Eduardo Coutinho, Brasil, 2007.

O Céu de Suely. Dir. Karim Aïnouz, Brasil, 2006.

Sertão de Acrílico Azul Piscina. Dir. Marcelo Gomes y Karim Aïnouz, Brasil, 2004.

Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo. Dir. Marcelo Gomes y Karim Aïnouz, Brasil, 2009.

Vou Rifar meu Coração. Dir. Ana Rieper, Brasil, 2013.