

Damián Rodríguez Kees

Instituto Superior de Música  
Universidad Nacional del Litoral

## La utopía desde una perspectiva latinoamericana en la canción *Jóia* de Caetano Veloso

Este trabajo propone a la canción *Jóia* de Caetano Veloso como un claro ejemplo del pensamiento utópico latinoamericano expresado a través del arte en el campo de la música popular, como también de una toma de posición del compositor, como sujeto de este continente, frente al legado de las sucesivas colonias y su transformación, asumiendo una fuerte identidad que lo diferencia del “otro” colonial. Mediante su análisis técnico/compositivo y la aplicación de la categoría de “función utópica”, que propone el filósofo mendocino Arturo Roig, decimos que en esta canción el pensamiento se funde en un todo indivisible y coherente con el original empleo de recursos musicales y poéticos de la misma.

183 { texturas 3-3

*The utopia from a latin-american perspective in the song Jóia by Caetano Veloso*

*This work proposes the song Joia by Caetano Veloso, as a clear example of the latin-american utopic thought expressed in the art field of popular music and, also, in the place of the composer as subject of this continent in front of the colonial legacy, assuming a strong identity, different from the colonial “otherone”. By a technical/compositive analysis and ussing the “utopic function” category of the argentinean philosopher Arturo Roig, we can say that in this song the utopic thought makes an inseparable totality with the original use of musical and poetic resources.*

### Introducción

Este trabajo tiene como objeto proponer la hipótesis de que en la canción *Jóia* de Caetano Veloso se puede observar:

- la visión utópica del pensamiento latinoamericano, como también una toma de posición del compositor, como sujeto de este continente, frente al legado de las sucesivas colonias y su transformación, asumiendo una fuerte identidad que lo diferencia del "otro", y
- que este pensamiento se hace explícito –aunque no de manera obvia sino sutil– y con un alto nivel artístico, a través del original empleo de recursos musicales y poéticos que en esta canción se funden en un todo indivisible y coherente con ese pensamiento.

Hemos decidido abordar este tema porque consideramos que es imprescindible discutir sobre el valor de ciertos fenómenos musicales que hacen a nuestra cultura, y que aportan sustancialmente al pensamiento original y progresista de este continente. Creemos que, así como el músico latinoamericano no puede dejar de conocer la obra de los pensadores de su continente, la filosofía latinoamericana no puede dejar de tener en cuenta el pensamiento de sus artistas expresado a través de sus obras.

El contexto de *Jóia* y antecedentes del compositor e intérprete

Caetano Veloso (Santo Amaro de Purificação, 1942) es desde hace muchos años uno de los artistas e intelectuales más destacados de Brasil. Una de las características de su producción musical es la explícita preocupación por permanecer dentro del "mercado" de la música popular aunque no respete justamente todas sus reglas. En este sentido, vale el ejemplo del fonograma "Araça azul" (1973), en el que Veloso se distancia elocuentemente del mismo.

Veloso es junto a Gilberto Gil, Gal Costa, María Bethania, Torcuato Neto y otros músicos, poetas y plásticos, uno de los creadores del denominado *movimiento tropicália* (1967-1968) de radical importancia en la historia de la música popular de Brasil. En este contexto fue muy importante la estrecha vinculación de Caetano con Haroldo y Augusto De Campos y Décio Pignatari, principales representantes de la poesía concreta brasileña, y con músicos con formación culta, académica, como Rogério Duprat y Tom Zé, de quien se incluye la canción *Parque industrial* en el fonograma "Tropicália ou panis et circensis" (1968), especie de manifiesto sonoro del movimiento.

*Jóia* pertenece al fonograma del mismo nombre editado en 1975, año cuando Caetano edita también "Qualquer coisa", de corte más eléctrico. Pero es en el primero en el que, creemos, podemos observar manifestaciones paradigmáticas del pensamiento utópico y vanguardista latinoamericano.

Del empleo de los recursos musicales y poéticos

Analizaremos entonces los elementos constructivos-perceptivos de *Jóia* para compararlos luego con las modalidades del ejercicio de la función utópica.

En primer lugar, nos encontramos con dos elementos preponderantes, que actúan perceptivamente de manera superpuesta, a los que llamaremos estrato I y estrato II. La característica identificatoria del primero es la de un ostinato que realizan durante toda la canción una guitarra con una sola nota grave que marca férreamente un pulso, un parche agudo y una pandereta que mantienen un riguroso 4 x 4, y un grupo de parches en intensidad suave que “ensucian” la métrica anterior a través de esquemas similares a sí mismos en 12 x 8. Aunque con una gran movilidad interna, este estrato es más bien estático y se consolida o termina de construir luego de un breve proceso de adición de elementos.

Observamos ya aquí un interesante empleo de la guitarra (*elemento 1*), instrumento que forma parte del legado de la colonización española y portuguesa, pero que es “transformado” a través de un uso no guitarrístico. Veloso obtiene de él sólo un sonido (en vez de “explotarlo” –según la visión metropolitana– en todas sus posibilidades armónicas y melódicas), a la manera de un “toque” de berimbau.<sup>1</sup> Este recurso neutraliza la carga histórica del instrumento y la vincula a otro tiempo y espacio. Por otro lado, el hecho de no utilizar directamente el berimbau evita una sonoridad rápidamente vinculable a un “Brasil for export” y caer en una referencia pintoresca de lo indígena/mestizo.

El *elemento 2* lo constituye la “desprolijidad cuidadosa” de la aludida superposición de metros (compases) en la percusión, impensable en una obra europea o metropolitana; éstas se caracterizan por una “suma prolijidad” o bien por poner de manifiesto la complejidad constructiva (rítmica en este caso), cosa que aquí no ocurre, ya que lo complejo del tratamiento rítmico no se escucha como alarde de virtuosismo instrumental sino como una sonoridad natural y espontánea.

Perceptivamente, “por encima” del estrato descrito, el estrato II está compuesto por un material melódico/vocal que lleva el texto. Consiste en dos líneas melódicas en igual jerarquía que proceden en forma paralela estricta, separadas por el intervalo de cuarta justa. Si bien no podemos asegurar que la construcción de las líneas melódicas haya sido realizada en algún *modo antiguo* (gregoriano) en particular, sí podemos decir que el gesto y el clima sonoro general son netamente modales y no responden en absoluto a la lógica del sistema tonal,<sup>2</sup> comenzando por la conducción paralela del intervalo de cuarta justa que hace perder cualquier referencia al mismo. Observaremos así, en cada línea, diferentes *modos* que se tornan aún más ambiguos si contemplamos o no el sonido de la guitarra, que establece un cierto grado de reposo por aseveración. Si bien al final de cada gran unidad formal nos encontramos con pequeñas sensaciones de reposo sobre los sonidos superpuestos *la-re*, que forman con el sonido *fa* de la guitarra un acorde de *re* menor en primera inversión, éste tampoco cumple ninguna función tonal.<sup>3</sup>

Con lo anteriormente expuesto respecto del tratamiento de las alturas se perfila el *elemento 3*, caracterizado por la imposibilidad de encuadrar dicho tratamiento dentro de alguno de los sistemas impuestos por la colonia, ya sea el tonal o algún derivado del sistema *modal antiguo* (gregoriano). En este aspecto, la lógica compositiva de esta canción no responde a ningún sistema en especial de aquellos que se estudian en las academias. Es entonces otra trama, no la de la historia de la música oficial, la que sustenta y da origen a esa lógica. En todo caso, podemos deducir, especulativamente, que la construcción de las líneas melódicas es consecuencia del bagaje sonoro de Veloso, que incluye tanto al modalismo de Los Beatles como el de la música popular nordestina de Brasil, desde sus bandas de pífanos (como se puede escuchar sobre el final de la canción *Pipoca moderna* del fonograma *Jóia*) hasta sus cantos de las liturgias mestizas, donde se escucha una interválica similar y la voz principal se encuentra en el centro, no en el extremo agudo como en la tradición europea.

Con respecto al tratamiento rítmico (*elemento 4*), este estrato respeta los acentos naturales del texto en metros variables que alternan 5, 7, 3 y 8 pulsos. Estos cambios de compases no pertenecen a la tradición centroeuropea sino a la Europa periférica (pensemos en Bártok, por ejemplo) o a otros continentes o países no colonialistas. Veloso se diferencia así del “otro colonial” pero no de manera agresiva o explícita, sino siguiendo la natural lógica del texto elegido. Este tratamiento produce, en consecuencia, un defasaje con el estrato I, lo que crea una clara diferenciación auditiva de un plano sobre el otro. Así, Caetano crea una textura (*elemento 5*) de una gran espacialidad, que no sigue ninguna lógica tradicional, oponiéndose, por ejemplo, a la relación de subordinación de un “acompañamiento” a una melodía principal, superior, impuesta por la música de (todas) las sucesivas colonizaciones.

Otro *elemento* realmente importante, el 6, es que el discurso de *Jóia* es *no evolutivo o no direccional*. No hay relaciones de causa-efecto a la manera de la música impuesta por la tradición europea, tan vinculada a la idea de “progreso”. No se presentan estribillos o “climax” a los que hubiera que arribar a través de procesos evolutivos de desarrollo. Cada sonido está “ahí”, en función de sí mismo y del todo, no por que “subsida” a otro.

Para construir esta no evolución Caetano echa mano al recurso de la repetición, aunque ésta es aparente porque, en realidad, perceptivamente no hay ningún elemento que se repita exactamente igual. Estamos, en todo caso, ante el concepto de “reiteración” más que al de repetición. La insistencia sobre estos procesos repetitivos y el empleo de pocos elementos nos podrían hacer pensar en una música “minimista”. Pero debemos realizar algunas importantes aclaraciones, ya que cuando se emplea este término se genera una comparación casi inmediata con la música minimista estadounidense, cuyos principales exponentes son los compositores Terry Riley, Steve Reich y Philip Glass. Esta última recurre, entre otras

diferencias, a intensidades fuertes, tempos rápidos, extensiones temporales largas y nunca al silencio, ni real ni virtual. Desde este punto de vista, Veloso construye un discurso que se diferencia sustancialmente de aquellos de los centros de poder (EE. UU. y Europa), en los que el transcurso del tiempo no es cerrado ni cronológico en términos narrativos, tanto desde lo estrictamente sonoro como desde el texto (*elemento 7*) que transcribimos a continuación:

*Beira de mar, beira de mar  
Beira de mar e na América do Sul  
Um salvagem levanta o braço  
Abre a mão e tira um cajú  
Um momento de grande amor  
De puro amor  
Copacabana copacabana  
Louca total e completamente louca  
A menina muito contenta  
Toca a Coca Cola na boca  
Um momento de grande amor  
De puro amor*

Aquí vemos la contextualización espacial inmediata que realiza Caetano, localizando una situación en *América do Sul*, más precisamente en Copacabana. Un lugar de "posibilidad", en el que conviven, pero quizá no se integran la cultura de la "menina muito contenta" que "Toca a Coca Cola na boca" y el "salvagem" que "levanta o braço, abre a mão e tira um cajú" en "Um momento de grande amor, de puro amor".

187 {rodríguez kees

De las modalidades de la función utópica en *Jóia*

A través de todos estos 7 *elementos* podemos observar la "función utópica al interior del lenguaje",<sup>4</sup> en este caso musical, en sus siguientes modalidades.

*Como función crítica reguladora*

Como hemos descrito, *Jóia* "atravesa distintas formas de discursividad y preludia la construcción de nuevas formas históricas, en ruptura con las anteriores".<sup>5</sup> La canción actúa como expresión particular de esta función desestructurando la institucional vigente en forma de inversión del discurso (musical) colonialista. Con las mismas herramientas de ese legado (instrumentos musicales, sistemas de organización de alturas, etc.) y las propias del Brasil pre-colonial o del mestizo, Caetano construye una instancia musical que las trasciende y sintetiza, sin caer en efectos (o "efectismos") indeseados o peligrosos. La

forma discursiva elegida no es justamente complaciente, lo que provoca una inmediata escucha atenta y crítica, que no proyecta en el oyente ilusiones de una realidad absoluta.

Por lo expuesto, podemos decir que en *Jóia* esta función de la discursividad utópica “opera como condición de posibilidad de las utopías narrativas concretas”.<sup>6</sup>

*Como función crítica liberadora del determinismo legal y como función anticipadora del futuro*

Como se puede observar, estas funciones se ponen de manifiesto en el texto (*elemento 7*) de *Jóia* al incluir el compositor a los propios sujetos (*selvagem-menina*) como seres históricos que conviven en un ámbito específico (“Beira do mar”), asumiendo la contingencia de una realidad social (“levanta o braço. Abre a mão e tira um cajú”- “Toca a Coca Cola na boca”) y humana (“Um momento de puro amor. De grande amor”). Como podemos determinar a través de lo explicado en relación con el *elemento 6*, Caetano nos involucra a través de un discurso no evolutivo en una “temporalidad abierta”, en la que en un “hoy” conviven dos sujetos supuestamente opuestos y que, a su vez, se proyectan hacia un futuro posible,<sup>7</sup> resumiendo características de las utopías del inmovilismo social, del orden y de la libertad. Se abre así un “horizonte de posibilidad que excede la verdad de los hechos, el ejercicio de las utopías funge como liberación de todo supuesto determinismo legal”.<sup>8</sup>

A través del preciso tratamiento de los siete *elementos* expuestos, se expresa también la función utópica como anticipadora de futuro. La “contemporaneidad” o vigencia del discurso musical alcanzada por Caetano en esta canción, que no repite mecánicamente nada de lo acontecido (en materia musical) al momento de su creación, hace que la misma pueda ser escuchada luego de casi 30 años no sólo como “novedosa”, sino como un factor de irrupción en la cotidianeidad (en este caso musical) que puede cambiar el curso de la conciencia auditiva del oyente.

*Como función constitutiva de formas de subjetividad*

Veloso articula simbólicamente en *Jóia* un espacio de autorreconocimiento a partir de un modo particular de pensar nuestras propias contradicciones, y obra en tal sentido. En el texto (*elemento 7*) el *selvagem* y la *Coca Cola* comparten un mismo espacio. En lo sonoro, los diferentes legados de las colonizaciones que, en apariencia, contrastan con los de la misma América, son (todos) transformados críticamente desde el tratamiento tímbrico (*elemento 1*), melódico (*elemento 3*), rítmico (*elementos 2 y 4*), textural (*elemento 5*) o discursivo (*elemento 6*).

*Jóia* no permite una escucha descomprometida; sería imposible pensarla como música “de fondo” o mero entretenimiento. El resultado es cuestionador y contrahegemónico. Sin concesiones polemiza desde la misma expresión artística

con cualquier ideología totalizadora, desde las coloniales o neocoloniales hasta las nacionalistas, o con aquellas posiciones pretendidamente ingenuas o no ideológicas. Ninguna de ellas podría encontrar en *Jóia* una bandera o una referencia directa, ni tampoco atribuirse “influencias”.

Caetano constituye así una forma de subjetividad, un sujeto “que configura su propia identidad frente a otro sujeto a partir de un modo peculiar de pensar las contradicciones existentes y articularlas discursivamente”.<sup>9</sup>

Corroborando lo antedicho, creemos que este pensamiento es consciente en nuestro compositor, ya que coincide con varios de los puntos (transcritos a continuación) del *Manifiesto do movimento qualquer coisa*, que escribió en el mismo año en forma poética:

I *nada de novo sob o sol, mas sob o sol,*  
VIII *jazz carioca feito por mineiros, samba paulista feito por baianos, baião*  
*Mirreiro feito por cariocas, rock baiano feito por paulistas,*  
XI *a década e a eternidade, o século e o momento, o minuto e a historia.*  
XVI *bob dylan live.*  
XVII *qualquer coisa é radicalmente contra os radicalismos e, paradoxalmente*  
*considera ridículo tal paradoxo. Ridicularmente nao ve nenhum paradoxo nisso.*  
*7decididamente a favor do adverbio de modo.*

### Conclusiones

A través de esta canción, Caetano se comporta como *sujeto-hombre americano* que habla de sí y para sí, y construye un *nosotros* necesario, logrando en el ámbito de la música popular, como si fuera “así de fácil”, una música de fuerte identidad latinoamericana que no recurre a demagógicos golpes bajos, sino al sonido en sí mismo y a su carga cultural, a una concepción temporal y de economía de elementos que no es la misma que la centro europea o la norteamericana.

En la canción analizada, decimos que la combinación de los elementos puestas en juego —el pulso marcado constante y obsesivamente, el gesto modal de las alturas (tanto en la sucesión como en la superposición), los timbres elegidos, el tipo de emisión vocal, etc.— crea un clima referente a culturas mestizas de nuestro continente sin apelar a clisés ni a sonoridades tipo tarjeta postal.

Por lo expuesto, decimos que *Jóia* puede ser tomada como un modelo superador, una original plataforma hacia el futuro basada en una sólida síntesis de elementos aportados por las diferentes y sucesivas colonias y el propio legado de lo indígena, que da pie no sólo a creer sino a asegurar la posibilidad de la expresión de un pensamiento utópico, propio, original y coherente, puesto en un discurso artístico con iguales características.

Apostamos finalmente, y esperamos contribuir, a una futura mayor inserción de la práctica analítica de la música latinoamericana como expresión del pensamiento de esta porción del planeta.

### Notas

<sup>1</sup> Instrumento de percusión autóctono del noreste de Brasil en forma de arco, construido con una vara de madera doblada, una cuerda de acero tensada que se percute con una varilla fina, y un mate porongo ahuecado que se usa como caja de resonancia.

<sup>2</sup> Sistema de alturas que nació a través de un lento proceso en el Renacimiento (SS. XV y XVI), se afianza en el período Barroco (1600 a 1750) y que, junto al *temperamento* de la afinación de los sonidos (división artificial de la octava en 12 partes iguales – semitonos–), se constituye en el sistema de organización de alturas más usado desde su nacimiento. Una de sus características es que los acordes (estructuras de sonidos en la simultaneidad) se construyen por intervalos (distancia entre sonidos) de terceras.

<sup>3</sup> Cf. Rodríguez Kees, Damián (1999): "Jóia. Necesidad y factibilidad del análisis de la música popular", en *Música popular en América Latina*. Actas del II Congreso Latinoamericano de la International Association for the Study of Popular Music. Rodrigo Torres Editor, Santiago de Chile, pp. 399-409.

<sup>4</sup> Cf. Fernández, Estela (1995): "La problemática de la utopía desde una perspectiva latinoamericana", en *Proceso civilizatorio y ejercicio utópico en nuestra América*. Arturo Roig (comp), EFU, San Juan, pp. 28-47.

<sup>5</sup> Op. cit. p. 29.

<sup>6</sup> Op. cit. p. 130.

<sup>7</sup> Cf. Fernández, Estela. Op. cit. p. 36.

<sup>8</sup> Op. cit. p. 34.

<sup>9</sup> Veloso, Caetano: *Alegria, Alegria*. Pedra Q. Ronca, Río de Janeiro, s / f. p. 165.