

## El documental musical y la audiovisualización de estéticas marginales

Natalia Rueda Pinilla  
Universidade Federal da Bahia –UFBA-  
[natalia\\_rueda\\_pinilla@yahoo.com](mailto:natalia_rueda_pinilla@yahoo.com)

**Resumen:** *Entre las diferentes narrativas y estéticas del documental, existe una creciente tendencia a registrar universos musicales. Estos documentales abordan, ocasionalmente, temas que trascienden la música en sí misma, y conforman un complejo ejercicio de representación de sociedades que son habitadas y narradas por determinadas estéticas visuales y sonoras.*

*A partir del análisis de los documentales brasileños *Sou feia mas tô na moda* y *Faço de mim o que quero*, este artículo analizará la forma en que sus directores representan universos que son relacionados de manera frecuente con lo marginal, la favela y el “mal gusto”.*

**Palabras clave:** *documental musical, estéticas marginales, gusto.*

---

**Abstract:** *Among the different narratives and aesthetics of documentary films, there is an increasing tendency to record musical worlds. These documentaries films addressing, occasionally, issues beyond the music itself, conforming a complex exercise of representation of societies which are habited and narrated by certain visual and sound aesthetics.*

*From the analysis of Brazilian documentaries such as *Sou feia mas tô na moda* and *Faço de mim o que quero*, this paper analyses the way in which these directors represent universes that are often related with the marginal, the "favela" and the "bad taste " in order to provide contemporary ways to understand this topic.*

**Key words:** *musical documentary, marginal aesthetics, taste.*

# 1. La música en la pantalla: un breve panorama del documental musical

En la década del sesenta, una nueva categoría documental se encargó de llevar, directamente, la música al cine en un popular formato que se conoce desde entonces con el nombre de *Rockumentary*.

Esta nueva categoría -a la que inicialmente pertenecían los documentales sobre rock, pop, electrónica y blues-, se ha convertido, desde su creación, en uno de los más comerciales y populares subgéneros del documental. Esto, entre otras razones, gracias a la participación de reconocidos directores de la industria cinematográfica, por ejemplo Martin Scorsese, quien a pesar de no ocuparse exclusivamente al documental musical, cuenta con una considerable producción en este género.<sup>62</sup>

El éxito se debe también al registro de reconocidos grupos y artistas que cuentan con un amplio público interesado en conocer sus historias y trayectorias. En este caso, el espectador llega al documental atraído por su protagonista y por la oportunidad de acceder a una suerte de *backstage* que le permite acercarse a la vida personal del *rock star* que apenas conoce en tarima.

A pesar de la creciente producción y del dicho auge comercial, la investigación sobre documental musical y su análisis a cargo de teóricos del cine es escasa. Su alusión dentro de los estudios cinematográficos se debe, principalmente, a su relación con el cine directo en donde los investigadores Kristin Thompson, David Bordwell y Brian Winston lo consideraron “El más generalizado uso del Cinema Directo” y “el bolso de mano causal y estético del cinema directo que casa perfectamente con el anárquico y opuesto mundo del rock”<sup>63</sup> (Beattie, 2005: 22).

Tampoco es fácil hallar festivales de cine y video dedicados exclusivamente al tema. Entre los pocos ejemplos se encuentra el Festival Internacional de Documental Musical InEdit, el cual nació en Barcelona en 2003 y hoy cuenta con versiones anuales en Berlín, São Paulo, Buenos Aires, Puebla y Santiago de Chile, en donde su versión más reciente le presentó al público una serie de conferencias sobre el *Rockumentary*, su historia y sus características.

Además de los festivales de cine y video, otro tipo de documentales musicales son exhibidos en canales de música, por ejemplo MTV y VH1. Ambos basan su programación en la emisión de videoclips de bandas que transitan, principalmente, por el rock, el pop y la música electrónica.<sup>64</sup> Además, presentan diversos programas con otro tipo de contenidos que van desde el periodismo de farándula hasta series de documentales y reportajes musicales, por ejemplo *Heavy, la historia del metal*,

---

<sup>62</sup> Reconocido por su amplia producción de ficción, Scorsese cuenta en su filmografía con documentales musicales: *The Last Waltz* (1978), *No direction home* (2005) y *George Harrison: Living in the Material World* (2011). Además, editó el famoso documental *Woodstock: 3 days of peace & music* (1970), dirigido por Michael Wadleigh, y produjo la serie *The Blues* (2003), en la cual diferentes directores realizaron una película sobre blues.

<sup>63</sup> “The most widespread use of Direct Cinema”, “hand-held casual aesthetic of Direct Cinema meshed perfectly with the anarchic oppositional world of rock.”

<sup>64</sup> Las versiones latinoamericanas de dichos canales incluyen en su programación un repertorio con distintos ritmos, por ejemplo el reggaeton, el merengue, la salsa, etc.

*Behind the music, La fabulosa vida de...* y *Seven ages of rock*, todos estos emitidos periódicamente por VH1.

La producción del *rockumentaries* también tiene una importancia dentro de la industria cinematográfica y musical en América Latina. Innumerables artistas han optado por reunir sus biografías y trayectorias en documentales que, además de ser distribuidos como extras en DVD o como capítulos de programas de televisión, han ocupado un espacio importante dentro de la industria cinematográfica con la producción de innumerables películas sobre el tema.

Este es el caso de Brasil, país que desde hace varios años cuenta con un aumento en la producción de documentales<sup>65</sup> en donde películas sobre samba, bossa nova, MPB, forró, baião, entre otros ritmos, ocupan las salas de cine con proyectos que pasan por la recuperación de la memoria, la exaltación de la cultura nacional y, claro, el entretenimiento.

Sin embargo, existe una baja presencia de ritmos y estéticas que, como la famosa samba, hacen parte de la tradición musical de Brasil. Esto significa que el funk carioca, el pagode, el axé y la llamada “música brega”, solo por mencionar algunos, tal vez por los (pre)juicios relacionados con el gusto, han sido objeto de pocos documentales que exploren sus universos, inclusive, más allá de la música.

Prueba de lo anterior fue la más reciente versión de InEdit en São Paulo, Brasil, que entre cerca de 80 documentales nacionales e internacionales presentados, solo incluyó en su programación una película sobre Hip Hop (*Estilo Hip Hop*, de Vee Bravoe y Loira Limbal, 2009), una sobre pagode (*Do morro?*, Mykaela Plotkin y Rafael Montenegro, 2010), y una sobre “música brega” *Faço de mim o que quero* (Sergio Oliveira e Petrônio Lorena, 2009). Sobre los populares funk carioca o axé no se presentó nada.

Con base en lo anterior, se presentará un breve panorama sobre los universos musicales del funk carioca y la llamada “música brega”, y se tomará como punto de partida el análisis de dos documentales que, a su manera, audiovisualizan estos géneros frecuentemente relacionados con la periferia, lo marginal y el “mal gusto”. Dos estéticas que a pesar de ocupar un lugar importante en la producción nacional, casi no llegan a las salas de cine brasileñas.

## 2. (Est)éticas en los documentales sobre la música “brega”

En Brasil es común usar la palabra “brega” para referirse, de forma peyorativa, a algo que se considera barato, ordinario o de mal gusto. A partir de los años ochenta, este término comenzó a ser usado para referirse a una vertiente de la música popular que hoy es calificada por la Enciclopedia de la Música Brasileira como “la música más

---

<sup>65</sup> Como lo muestra la Serie histórica de películas lanzadas entre 1995 y 2009, publicada por la Agência Nacional do Cinema –ANCINE–, la producción anual de películas documentales durante este período pasó de 3 en 1995 a 38 en el 2009.

banal, obvia, directa, sentimental y rutinaria posible, que no huye al uso sin creatividad de clichés musicales o literarios”.<sup>66</sup> (Araújo, 2002: 20).

Al responder a estas catalogaciones, el investigador Hermano Vianna ha analizado de manera crítica las omisiones de ritmos asociados a lo “brega” dentro de los documentos históricos oficiales de la música brasileña y su constante subvaloración social y cultural.

Según Vianna el silencio es un juicio de valor<sup>67</sup>. El autor refuta el hecho de que existan artistas que, a pesar de contar con un gran éxito comercial, no existen en la escritura de la música popular brasileña. Asegura también que la cultura de los *funkeiros* es resistente y opositora a la “cultura oficial o dominante”, y pone en jaque las representaciones de los jóvenes brasileños, lo cual trasciende un fenómeno exclusivamente musical para ocupar todo un espacio transversal de la cultura que, para este caso, es marginalizado.

¿Cómo se traduce audiovisualmente este fenómeno más allá del hecho puramente musical?

*Faço de mim o que quero* (Hago de mí lo que quiero) y *Sou feia mas tô na moda* (Soy fea pero estoy a la moda) se ocupan del registro de este tipo de universos musicales que, además, son altamente controversiales por su relación con la violencia y el apelo sexual. Estos documentales presentan diversas miradas de ritmos que si bien pueden llegar a ser catalogados como “ordinarios”, han transgredido muchos de los relatos oficiales basados en el mito fundador de Brasil como “país paraíso”.

## 2.1 Faço de mim o que quero

Este documental, realizado en 2010 por los pernambucanos Sergio Oliveira y Petronio Lorena, participó en la tercera edición de InEdit Brasil. El catálogo del festival anunció la película con una prometedora sinopsis en la que se anunciaba que: “con una mirada distante, para no interferir en la realidad, la película propone un paseo por el mundo brega en Recife”.

Casi a modo de videoclip, *Faço de mim o que quero* presenta nueve canciones escenificadas e interpretadas en diversas locaciones por las que circula la música brega: una emisora, un punto de venta de música pirata, un estudio de televisión, bares, camerinos y casas de shows. Varias de las secuencias son protagonizadas por el público que canta y baila eufóricamente ante la presencia de los artistas. Otras se centran en los cantantes y bailarines cuidadosamente producidos para el registro fílmico.

---

<sup>66</sup> Odair José, Nelson Ned, Waldik Soriano, y Dom & Ravel son algunos de los principales exponentes de la “música brega”, también conocida en diferentes países hispanohablantes como “canción romántica”. Como “brega” también se califican los ritmos funk carioca, axé, pagode y arrocha, los cuales se caracterizan por el uso de *beats* electrónicos, fusiones, letras de apelo sexual y bailes eróticos. Son ritmos altamente consumidos por las clases populares y hoy ocupan un lugar importante dentro de la industria fonográfica de Brasil.

<sup>67</sup> Hermano Vianna, “Condenação silenciosa”, *Cadernos Mais! Folha de São Paulo*, São Paulo, 5 de abril de 1999, p. 5.

Luces, colores fuertes, cuerpos, rostros maquillados y brillos componen la fotografía y el arte del documental, que por momentos parece acercarse a la estética *Kitsch*. En los 18 minutos de película no aparecen narraciones en *off* ni entrevistas. Solo en una escena se muestra un diálogo en el que un locutor anuncia la presencia de “el más grande exponente de la música brega, Kelvis Durão”, quien aparece en diversas escenas a lo largo del documental.

Por su parte, los movimientos de cámara son sutiles. Unas veces con trípode y otras con cámara al hombro, su lente indaga como un ojo espía las locaciones y los personajes registrados. Aparecen también algunos *travellings* que simulan una mayor interacción con los personajes. Sin embargo, la aparente distancia entre la cámara y su objeto es reiterada a lo largo de la película.

A pesar de la aparente ausencia de Oliveira y Lorena, el documental presenta una serie de características que ponen en entre dicho la supuesta relación del filme con el cine directo, el cual se caracteriza por la espontaneidad de las situaciones generadas por la poca intervención del realizador. Así, la (est)ética de *Faço de mim o que quero* se ve marcada por una serie de decisiones que tienen resultados significativos en el proceso de rodaje y en el resultado final de la obra.

Tal como lo afirma Bill Nichols (1991: 20):

La presencia — o ausencia fingida — del director tiene implicaciones significativas. La organización del espacio cinematográfico (la ubicación del realizador, la proximidad de la cámara a los sujetos, la exclusión o inclusión de información contextual) se convierte en el principal medio a través del que las cuestiones éticas se manifiestan de forma concreta en la realización documental.

Una de las señales de la directa intervención de Oliveira y Lorena en su paseo por la música brega en Recife es la escenificación clasificada por el investigador Fernão Pessoa Ramos en tres tipos: escenificación construida, escenificación – locación, y escenificación directa o *encena-ação* (Pessoa, 2010: 75).

El primer tipo consiste en una acción que se construye especialmente para la cámara. Con el uso de actores -principalmente no profesionales-, se recrea una situación que, en términos espaciales y temporales, no corresponde a las circunstancias del mundo cotidiano. El segundo tipo es realizado en locaciones y con personajes que sí se refieren a las circunstancias cotidianas. Aquí, el sujeto “real” es filmado en su propio contexto. El último tipo, con el que Pessoa Ramos hace un juego de palabras llamándolo de *encena-ação* (“escenifica-acción”), corresponde a las acciones y expresiones que son provocadas por la presencia e instrucciones del equipo de realización.

*Faço de mim o que quero* presenta, en diferentes secuencias, estos tres tipos de puesta en escena. La segunda secuencia de la película, por ejemplo, se inicia con un *performance* en el que un personaje vestido con capa y gorro de peluquería (trabajo de un equipo de arte, evidentemente) danza directamente para la cámara, quien en compañía del personaje llega a la Emisora Rainha FM, en donde posteriormente -a modo de *encena-ação*- un locutor anunciará la presencia del cantante Kelvis Durão.

Como esta, diferentes tipos de puesta en escena son presentadas a lo largo de la película y siempre evidencian el trabajo de un equipo de fotografía y arte que intervino en los personajes y locaciones registradas. Entre *performances* y recorridos por la ciudad, la película recrea un universo brega extravagante y popular.

La presencia física de los directores es constantemente sustituida por una serie de acciones que ellos montan para (a)parecer invisibles en la película. Ellos definitivamente interfieren con la realidad, aunque no lo anuncien, aunque no lo parezca, y es justamente ese “no parecer” lo que define el estilo de este documental.

## 2.2 Sou feia mas tô na moda

Este es el primer largometraje de la cineasta gaúcha Denise Garcia. Fue lanzado en 2005 y muestra diversos grupos de funk carioca de la favela Cidade de Deus, en Río de Janeiro.

El documental se inicia con una animación en 2D que muestra a una pareja, aparentemente de clase media-alta, en una linda playa carioca. De repente, su tranquilidad se ve interrumpida por una enorme “mujer robot” que tras llegar abruptamente al lugar, los mata al pisarlos con su zapato de plataforma, por lo que todos los presentes huyen aterrorizados. En ese momento, la “mujer robot” recibe a una amiga con las mismas características, se apoderan de la playa y bailan una música emitida fuertemente desde los parlantes integrados en su barriga.

*Sou feia mas tô na moda* aborda el funk carioca a partir de cuatro temas que sirven de estructura dentro de la película: la historia de este ritmo desde su surgimiento en la década del ochenta, el poder simbólico de la mujer dentro de este universo musical, las controversias sobre el sexo y la violencia, y su impacto en la escena internacional.

A pesar de la constante aparición de hombres como el famoso DJ Marlboro, el documental está hablado, cantado y construido, principalmente, a partir de la voz femenina tanto de las cantantes y otras mujeres entrevistadas, como de la directora, Denise Garcia.

Aunque Garcia, al igual que Oliveira y Lorena, se esfuerza por (a)parecer invisible en la película (siempre está detrás de la cámara y evita mostrar su voz), interviene de principio a fin. Para esto, se vale de diversas técnicas que se encajan en el modo de representación interactivo desarrollado por Nichols, el cual permite que el realizador establezca un contacto directo con el personaje que registra, valiéndose de entrevistas y tácticas de intervención que facilitan una participación activa en los hechos que enfrenta durante el proceso de filmación (Nichols, 1991: 67).

La interacción de la directora, diferente a la de Oliveira y Lorena, se manifiesta a través de diversas entrevistas –y pocas conversaciones– realizadas bajo una perspectiva totalmente feminista que resalta las implicaciones sociales, políticas y culturales que tiene la presencia “Tati quebra barraco” o “Deise da injeção” en el universo del funk carioca y en la estructura social carioca y brasileña.<sup>68</sup>

La entrevista, que en este documental parece basarse en preguntas direccionadas, es uno de los más antiguos recursos presentes en el documental desde la llegada del sonido directo al cine. El uso de la entrevista en la relación realizador–personaje se convirtió en una especie de “piloto automático” que tiene riesgos como remitir más al

---

<sup>68</sup> Este tipo de testimonios (“Antes las mujeres eran maltratadas y ellas bajaban la cabeza. Hoy no, hoy trabajan, se mantienen solas, muchas cuidan de sus hijos y son guerreras. Hoy las mujeres son guerreras”) mantienen un tono feminista a lo largo de la película, el cual reivindica constantemente el valor y el poder de la mujer en un universo musical y social caracterizado por el machismo.

entrevistador que al entrevistado o “entrevistar y filmar a la esposa, entrevistar y filmar al marido, y no trabajar en la relación, verbal o no, que podría ser captada entre la esposa y el marido” (Bernardet, 2003: 281).

Es esta situación la que marca la presencia activa de Denise Garcia en su documental, lo que a su vez, establece el estilo del mismo. Sus entrevistas, a pesar de aportar argumentos para el debate, dejan en un segundo plano posibles situaciones y testimonios espontáneos que tal vez le permitirían al espectador interpretar el discurso de Garcia y las *funkeiras* de forma más autónoma. Aquí, quizás en un afán reivindicador, un tema controversial es abordado de forma un tanto homogénea.

*Sou feia mas tô na moda* pone en la mesa discusiones de radical importancia en un contexto en el que la mujer no deja de ser política y socialmente marginada. El discurso sobre la liberación sexual femenina, el derecho a decidir sobre su cuerpo y a expresar libremente sus deseos, le concede un poder simbólico que le permite luchar de manera activa contra la violencia cotidiana de cual es víctima.

La representación de la mujer en la película sigue la línea de la “mujer robot” presentada en la secuencia inicial. La presencia y los testimonios de los personajes femeninos recrean de forma constante la imagen de una mujer poderosa, a veces un tanto masculinizada y totalmente opuesta a la pasiva “mujercita sensual” que ocupa el imaginario de este universo musical. En este caso, la mujer pasa de ser “objeto de deseo” para ser un “sujeto que desea” y que además opina, habla y canta.<sup>69</sup>

La lucha por la escritura de una historia fuera del parámetro “hombre–blanco–heterosexual” presente en la película, genera, por tanto, que el análisis o acercamiento a la misma se vea atravesado por una serie de argumentos y motivaciones que trascienden la obra como tal y que concentran la reflexión en el contexto de la misma.

## 2.3 Ente lo exótico y lo reivindicativo

Los breves análisis y las descripciones presentadas anteriormente sobre *Faço de mim o que quero* y *Sou feia mas tô na moda*, muestran dos versiones de la música “favelada” en Brasil. Por un lado *Faço de mim o que quero*, a través de una cuidadosa producción y manipulación por parte de sus realizadores, muestra el universo “brega” como algo exótico. Aquí lo que es considerado por muchos como “ordinario” es exaltado en primeros planos, tomas extensas, y otra serie de recursos visuales que le ofrecen al espectador una versión de este universo musical en el que la forma es privilegiada por encima del contenido.

Por el contrario, *Sou feia mas tô na moda* privilegia el contenido por encima de la forma, al punto de apostarle mucho más a las entrevistas que a las innumerables posibilidades visuales que el funk carioca le ofrecería al documental en términos de cortes, transiciones, planos de apoyo, etc. Elementos propios del *performance* o del *backstage* son poco aprovechados por Denise Garcia, quien se concentró en un afán reivindicativo del funk carioca.

---

<sup>69</sup> La llegada de Tati quebra-barraco y Deise da injeção a la escena del funk en Río de Janeiro, responde a una serie de luchas que, desde la década de los setenta, se libran por la igualdad de derechos, la visibilidad y la inclusión de la mujer y de diversos grupos sociales marginados que se han organizado políticamente para dar un vuelco a su historia marcada por la opresión.

Pero lo que cada uno de los documentales exalta o defiende es, de alguna forma, relativo y tiene que ver con el gusto. Los sujetos sociales se diferencian por las distinciones que hacen entre lo bello y lo feo, lo distinguido y lo vulgar (Bourdieu, 2007). Así, las innumerables discusiones sobre el valor cultural y estético de estas músicas pasan por temas como la lucha de clases sociales, manifestada en la constante (des)legitimación de lo que es, o debe ser, considerado arte o cultura.

Al contrario de las músicas registradas, los documentales mencionados parecen estar exentos de dichas clasificaciones. Un documental sobre un universo “brega” no es necesariamente “brega”, por el contrario, a partir de éste, un público escéptico accede al testimonio de los protagonistas de un universo que tal vez por ética o por gusto, desprecia.

Una versión exótica o una versión reivindicadora de estos universos musicales debe aportar más elementos para una discusión sobre la legitimidad y el significado de una serie de expresiones culturales que son constantemente evaluadas por prejuicios y clichés. Propuestas, rupturas y transgresiones son algunos de los retos para los realizadores que decidan emprender este camino.

### 3. *Rockumentary*: la música más allá de sí misma

Tanto la realización como la recepción de un documental musical pasa por una frecuente tensión entre las posiciones perceptivas y afectivas del melómano y del cinéfilo. El análisis crítico del documental musical debe, por tanto, mantener un equilibrio entre elementos que están condensados en una misma obra: el tema y el estilo, y la música y el cine (Nogueira, 2007: 125).

Aunque los documentales mencionados a lo largo de este artículo tratan sobre música, el uso de la misma al servicio de la obra audiovisual –temática y estéticamente-, presenta diferentes características en cada uno de los casos. La apreciación de cada una de las obras, reta al espectador a mantener el equilibrio que Nogueira advierte en su tesis. Pero ¿de qué forma el público lidia con su propio gusto a la hora de analizar o apreciar una obra que lo sumerge en un universo musical que probablemente no está en la lista de su repertorio?.

#### 3.1 Entre forma y contenido

*Faço de mim o que quero* y *Sou feia mas tô na moda* deben sus nombres a dos canciones que conforman su banda sonora: *A vida é assim*, del grupo Só brega, en el primer caso, y *Sou feia mas tô na moda*, de Tati quebra barraco, en el segundo. A pesar de valerse de estas dos canciones para darle nombre a los documentales, ninguno de los dos presenta de manera exclusiva la historia de sus compositores e intérpretes; por el contrario, utilizan fragmentos de sus letras para presentar un retrato general de lo que es cada estilo. La música juega, en ambos casos, como forma y contenido del registro audiovisual.

En *Faço de mim o que quero*, la voz -ausente de entrevistas y narraciones- queda a cargo del repertorio que estructura el documental. Constantemente se privilegia la letra de las canciones, las cuales sirven de voz y testimonio para describir el universo brega.

“Eu não quero seguir assim, estando com ela e pensando em ti”, “eu posso fazer o que quero, eu posso dizer o que penso, não tem ninguém que mande em mim”, “inventaram um novo nome para o L.O., tão falando que é sucesso, eu achei melhor”, “por isso dizem que sou louca, porque concedo os teus caprichos, porque a história de nós dois são suficientes para o meu delírio, prefiro que me chamem louca”,<sup>70</sup> son algunas de las letras cantadas en la película.

En este caso, la palabra cantada no es complementada con ninguna otra voz. Aquí nadie explica, refuta o defiende lo que ha sido registrado. No se crea un diálogo directo entre realizador y cantante, como es común en gran parte de los documentales musicales. No se alternan conciertos o ensayos con entrevistas que los explican o analizan.

Por su parte, *Sou feia mas tô na moda* –la canción– cuenta la historia de una mujer orgullosamente fea y poderosa: “Eu fiquei 3 meses sem quebrar o barraco. Sou feia, mas tô na moda, tô podendo pagar hotel pros homens, isso é que é mais importante”,<sup>71</sup> dice su letra.

Esta letra resume gran parte de los perfiles femeninos (o feministas) presentados en el documental, desde la “mujer robot” presentada en la animación inicial, hasta los personajes entrevistados.

El uso de la música en *Sou feia mas tô na moda* también sirve de musicalización para la película, característica recurrente en documentales de este tipo. Además de presentar las canciones como un testimonio de lo que pasa en las favelas de Río de Janeiro, estas cumplen, a su vez, el papel de banda sonora que recrea un ambiente específico, ofrece unos segundos de descanso al espectador y le permite al director jugar con el ritmo de las imágenes en función del sonido, aunque esta oportunidad sea un tanto desaprovechada por su directora.

Pero si bien las letras de las canciones son las que definen el cuerpo de ambos documentales, son justamente estas las que le han otorgado al funk carioca y al pagode calificativos como “brega”, ordinario, pervertido, vulgar e inapropiado. La recepción por parte del público infantil y juvenil, y el maltrato simbólico a la mujer, son los principales argumentos para que diversos grupos de la sociedad luchan sistemáticamente contra la producción de estos ritmos y su circulación por diversos espacios culturales. Sin embargo, el por qué de este tipo de letras y su impacto en el público y en los medios, pocas veces entra en el debate.

### 3.2 Voces de una época

Los juicios de valor y los temores sobre las “implicaciones morales” de músicas que apelan al sexo, la violencia, el machismo, y otros temas similares, no son exclusivos ni de ésta época, ni de Brasil, ni de los ritmos que se han mencionado. Por el contrario,

---

<sup>70</sup> “Yo no puedo seguir así, estando con ella y pensando en ti”, “puedo hacer lo que quiero, puedo decir lo que pienso, no existe nadie que me mande”, “inventaron un nuevo nombre para el L.O. (droga ilícita), están diciendo que es un éxito, a mí me pareció mejor”, “por eso dicen que soy loca, porque concedo tus caprichos, porque la historia de nosotros dos es suficiente para mi delirio. Prefiero que me llamen loca”.

<sup>71</sup> “Yo pasé tres meses sin provocar una revolución (connotación sexual). Soy fea pero estoy a la moda. Puedo pagar el motel a los hombres, eso es lo más importante”.

este tipo de juicios han protagonizado históricamente los debates sobre otros ritmos, incluso los llamados ritmos “tradicionales” como el currulao, en Colombia, que aunque décadas atrás fue catalogado por las clases dominantes como pervertido y sexualizado, hoy hace parte de los más valiosos patrimonios inmateriales del país.

Más allá de discutir si el sentido violento y sexualizado de las letras del funk carioca o del pagode, son “feas”, “bonitas”, “impropias” o “graciosas”, se hace cada vez más necesario entender y asumir el origen de tales producciones, muchas de ellas, producto de grupos para los cuales otro tipo de representaciones perdieron ya su sentido. Innumerables ritmos marginales traen consigo voces e historias que merecen ser escuchadas en un proyecto de participación social, política y cultural más inclusivo y democrático.

Tal como lo retrató *Woodstock: 3 days of peace & music* (Michael Wadleigh, 1970), por citar un ejemplo, a lo largo de la historia diferentes géneros *underground* han surgido de las voces de jóvenes cada vez más interesados por prácticas culturales y estéticas que se contraponen a las representaciones y modelos dominantes en el imaginario nacional.

La escasa producción documental sobre estos géneros es, de alguna forma, irresponsable con la coyuntura de un país y con la construcción de una historia en la que la memoria colectiva está en juego. Más allá del gusto o del status cultural implícito en este tipo de estéticas, se trata de observar lo que está sucediendo en las periferias y, ¿por qué no?, traducirlo en piezas audiovisuales críticas y creativas que alimenten las reflexiones al respecto.

Personajes como los registrados en *Sou feia mas tô na moda* y *Faço de mim o que quero* han generado innumerables debates sobre la situación de la juventud y de las mujeres en Brasil. A su vez, su “mal gusto” despierta odios y amores en el público que, por cuenta de las disqueras y las emisoras, se ve cotidianamente “obligado” a escuchar su música en la calle, la playa o la fiesta.

Tal vez este sea un plus para que estos “funkmentaries” y “bregamentaries” ganen paulatinamente un espacio en las salas de cine frecuentadas por un público diverso, finalmente, como dice un famoso funk carioca: “É som de preto, de favelado, mas quando toca ninguém fica parado”<sup>72</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

ARAÚJO, Paulo César (2002): *Eu não sou cachorro não*. São Paulo, Record.

BEATTIE, Keith (2005): “It`s not only Rock and Roll: Rockumentarys direct cinema and performative display”, en *Australian journal of american studies* n<sup>o</sup>2, diciembre de 2005. Disponible en Internet (19.01.2012): [http://www.anzasa.arts.usyd.edu.au/a.j.a.s/Articles/2\\_05/Beattie.pdf](http://www.anzasa.arts.usyd.edu.au/a.j.a.s/Articles/2_05/Beattie.pdf)

BERNARDET, Jean-Claude (2003): *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo, Companhia das letras.

---

<sup>72</sup> “Es música de negro, de ‘favelado’ (quien vive en chabolas), pero cuando suena nadie se queda quieto”.

- BOURDIEU, Pierre (2007): *A distinção. Crítica social do julgamento*. Disponível em internet (06.04.2011):  
[www.4shared.com/document/z3QN4iCm/BOURDIEU\\_Pierre\\_A\\_distino\\_crti.html](http://www.4shared.com/document/z3QN4iCm/BOURDIEU_Pierre_A_distino_crti.html)
- NICHOLS, Bill (1991): *La representación de la realidad. Cuestiones sobre el documental*. Barcelona, Paidós.
- NOGUEIRA, Luis (2007): “Rockumentary: em busca do equilíbrio”, en: *Doc on-line* n°2, julho de 2007. Disponível em internet (19.01.2012):  
[http://doc.ubi.pt/02/luis\\_nogueira.pdf](http://doc.ubi.pt/02/luis_nogueira.pdf)
- PESSOA RAMOS, Fernão (2010): “A encenação documentária”, en *Estudos de cinema e audiovisual Socine* V.11, 2010. Disponível em internet (01.06.2011):  
[http://www.socine.org.br/livro/XI\\_ESTUDOS\\_SOCINE\\_b.pdf](http://www.socine.org.br/livro/XI_ESTUDOS_SOCINE_b.pdf)
- VIANNA, Hermano, “Condenação silenciosa”, *Cadernos Mais! Folha de São Paulo*, São Paulo, 5 de abril de 1999