

Sensibilidad Musical, Religi3n y Pol3tica: una reflexi3n interpretativa sobre dos casos en el Distrito Federal

Luis Ferreira
Doutor em Antropologia, Universidade de Bras3lia
e-mail: ferrurug@hotmail.com

Sum3rio:

O objetivo deste trabalho 3 uma revis3o da no3o de sensibilidade musical examinando dois casos de processos de transforma3o atuais no centro-oeste urbano de Brasil. O primeiro 3 a respeito do evangelismo e do Candombl3; o segundo, 3 em rela3o 3s desigualdades sociais e o hip-hop em 3reas marginalizadas. O interesse 3 de examinar a sensibilidade musical como uma no3o 3til na compreens3o das conex3es entre a m3sica, a religi3o e a pol3tica, permitindo estabelecer afinidades com espec3ficas vis3es de mundo e com novas formas emergentes de cultura pol3tica onde o conflito social torna-se expl3cito publicamente.

Resumen:

El prop3sito de este trabajo es revisar la noci3n de sensibilidad musical examinando dos casos de procesos de transformaci3n actuales en el centro-oeste urbano de Brasil. El primero es en relaci3n al evangelismo y el Candombl3; el segundo es en relaci3n a las desigualdades sociales y el hip-hop en 3reas marginalizados. El inter3s es explorar la sensibilidad musical como una noci3n 3til en la comprensi3n de conexiones entre la m3sica, la religi3n y la pol3tica, permitiendo establecer afinidades con espec3ficas visiones de mundo en choque y con nuevas formas emergentes de cultura pol3tica donde se hace expl3cito el conflicto social.

Palavras-Chave: sensibilidade musical, m3sica evang3lica, hip-hop, m3sica e marginaliza3o, m3sica negra.

Introducci3n

La noci3n de sensibilidad musical gana concreci3n en la etnomusicolog3a a partir de la vertiente interpretativa en la antropolog3a, especialmente introducida con las propuestas de John Blacking (1995). Su formulaci3n antes por Clifford Geertz ([1976]1998) busca sentidos locales ya sea para el arte, el derecho o la religi3n en una sensibilidad respectivamente art3stica, legal y religiosa, que orienta y seria orientada (el proceso es circular) por formas art3sticas, jur3dicas y visiones de mundo religiosas en modos particularizados a cada cultura. El cambio desde el estructuralismo y el funcionalismo hacia el interpretativismo implic3 focalizar el sentido local del arte, el derecho o la religi3n entre otros sistemas culturales: la comprensi3n de la variabilidad de la sensibilidad art3stica, legal o religiosa y no su reducci3n a “universales sin sustancia”.

En el caso de la m3sica, en vez de la universalidad de una sensibilidad art3stica el inter3s es comprender el sentido concreto de la m3sica en formas culturales particulares que difieren notoriamente en los medios y s3mbolos utilizados, en los significados atribuidos, en las distinciones sociales implicadas, y en las visiones de mundo que proyectan. El interpretativismo propone investigar esos elementos en su h3bitat natural, “el mundo corriente en el cual los hombres observan, nombran, escuchan y act3an”, como se3ala Geertz (1998:122), para quien la sensibilidad art3stica es una noci3n central, entendida como “una formaci3n colectiva en la cual interviene el conjunto de la existencia social”. El estudio interpretativo del sentido de la m3sica significa, por lo tanto, examinar sensibilidades concretas, alej3ndose de ideas sobre el poder est3tico de la t3cnica

artística o el funcionalismo de la música como mecanismo utilitario para definir, sustentar normas y fortalecer valores sociales. Lo que interesa es que la música hace audibles modos de experiencia y enfatiza actitudes ante el mundo de los sonidos humanamente producidos (Blacking 1995).

La unidad de forma y contenido en el arte es entendida entonces como un acto cultural que debe ser explicado, colocándose el foco de la atención en los tipos de reflexión asociados que usualmente no son considerados estéticos: la consideración al destino final de una pieza de arte, por ejemplo, nos permite “comprender su sentido y percibir su fuerza” (Geertz 1998:123-26; 145). O también, como sugiere José Jorge de Carvalho (1999:2), el foco en los cambios tecnológicos y su destino en la producción musical permiten entender como impactan en la formación social de la sensibilidad musical de los jóvenes y niños, fragmentando y simultáneamente homogeneizándola, en la sociedad contemporánea.

El momento actual se presenta marcado por la intersección y la emergencia de nuevas realidades. Por un lado las colisiones de diferentes sensibilidades religiosas y visiones de mundo en el llamado “retorno de las religiones”: el Islam en Europa, el fundamentalismo en los EEUU, y los nuevos evangelismos en la América Latina. Por otro, la emergencia de las visiones de mundo de los sectores jóvenes crecientemente marginalizados en el proceso de las llamadas políticas de ajuste estructural. En ambos casos mi interés es explorar cuánto la sensibilidad musical es una noción útil para comprender conexiones entre la música, la religión y la política, estableciendo afinidades con visiones de mundo en choque y generando nuevas formas emergentes de cultura política. Metodológicamente emplearé algunos datos etnográficos recientes y análisis cultural en marcha sobre materiales musicales fonográficos producidos en el Distrito Federal, región centro-oeste del Brasil, en el marco del curso Etnografía de Prácticas Musicales Regionales que impartí, en 2004 y 2005, para el Programa de Pos-Graduación en Música de la Universidad de Brasilia.

Sensibilidades musicales y religiones en conflicto

El caso de las nuevas religiones evangélicas en Brasil permite examinar la noción de sensibilidad musical estudiando su transformación en contextos de antagonismos religiosos. Partiendo del supuesto que la música en tanto arte performática es importante en la eficacia simbólica del ritual religioso, examinaré brevemente cuánto un choque de visiones de mundo y de sensibilidades religiosas implica un choque de sensibilidades musicales. Una confrontación entre diferentes “iglesias” (tomando este término en el sentido clásico durkheimiano de una comunidad de fieles, sacerdotes, prácticas y representaciones colectivas) surge de la visión de mundo de las iglesias *neo-pentecostales* por la cual es demonizado todo elemento simbólico que sea asociado a las iglesias *candomblecistas* (perdón por el neologismo) y *umbandistas* incluyendo, obviamente, a la música que es central en los rituales de estas religiones. El hecho de que la demonización no solamente abarque las formas rituales y musicales sino que se extienda a sus instrumentos y alcance al uso del tambor en la forma de lucha danzada llamada *capoeira regional*, no necesariamente vinculada a la esfera religiosa, constituye a mi ver un claro índice de cuánto una sensibilidad musical anti-percusiva corresponde a una particular visión de mundo religiosa.

Para apoyar este argumento presento otro aspecto de esta sensibilidad musical evangélica emergente, una tendencia que parece alcanzar a varias otras congregaciones evangélicas (al menos en el Distrito Federal de Brasil). Se trata de la valorización de instrumentos europeos tradicionales como el violonchelo, tocado en rituales religiosos¹. La innovación es también que la habilidad para tocarlo es mantenida propositalmente en sus rudimentos. Desde “el punto de vista nativo” un mayor desarrollo de la técnica implicaría un mayor protagonismo artístico en contradicción a la “humildad” que se espera del fiel delante de Dios. Si la música parece significar apenas “una

¹ Trabajo de investigación *Estudos de violoncelo relacionados à prática de música sacra evangélica*, de Ataíde de Mattos, para el curso *Etnografia de Práticas Musicais Regionais*, segundo semestre de 2005, del Programa de Pós-Graduación en Música de la Universidad de Brasilia (PPGMúsica/UnB).

prática com objetivo de louvar a Deus”, comparativamente lo que signifique “louvar” (alabar) puede ser muy diferentemente entendido si se recuerda el caso de las iglesias negras en los EEUU o en Sudáfrica. Por ejemplo, la excelencia vocal, expresada en formas performáticas colectivas de alternancia solista/coro, parece central en la eficacia simbólica del ritual, promoviendo la efervescencia colectiva de los fieles y oficiantes². En el caso observado de algunas iglesias evangélicas en la región centro-oeste del Brasil, parecería, al contrario, que el protagonismo performático del músico fuese a colocar en riesgo el protagonismo performático de la autoridad ritual, si con Weber consideramos la formación social de una autoridad religiosa y de monopolio de la verdad teológica.

El choque de sistemas religiosos en el Brasil, declarado unilateralmente por una de las partes y del cual parece fortalecerse en varios sentidos, permite ver cómo las sensibilidades musicales entran en colisión en cuanto las visiones de mundo religiosas son llevadas intencionalmente a chocar. En cierto sentido ambas visiones de mundo representarían formas opuestas de entender el acceso a la modernidad como sugiere Plaideau (2005). En efecto, en el caso del neo-pentecostalismo se representa el acceso a la ciudadanía asumiendo los símbolos de una modernidad occidentalista entendida en oposición a cualesquier referencia al África y a otros signos locales o nacionales de caracterización racializada negra³. En consecuencia se adopta el alisado y contención del cabello femenino y el corte del masculino, junto con el uso de signos de la modernidad institucional como la camisa y la corbata, por ejemplo. Signos racializados son aceptados sólo si vienen asociados al mundo evangélico norte-americano negro, como la preferencia por el estilo musical *gospel*. La contraposición de representaciones del África con la modernidad norte-americana, así como la adición de instrumentos tradicionales europeos como el violonchelo y la aceptación de afro-norteamericanos como la batería, junto con el rechazo de la percusión – tambores y sonadores – identificada como africana y/o afro-brasilera, constituye a mi juicio una forma neta de reformulación del evolucionismo cultural del siglo XIX. En el otro caso del Candomblé y de la Umbanda, cuando se establecen conexiones con el activismo negro organizado en movimientos sociales y ONGs (Plaideau 2005), la demanda por ciudadanía es colocada a partir de una modernidad entendida en torno del valor de la diversidad cultural, donde las referencias simbólicas ancladas en tradiciones africanas y en signos locales y nacionales de caracterización racializada negra son enfatizados; estilos de cabello y de vestimenta, así como la danza y la música de tambores del mundo negro afro-brasilero, latino-americano, caribeño y africano son centrales a la simbología de esta visión de la modernidad, sin excluir a las norteamericanas negras.

En suma, en este choque de visiones musicales no se produce apenas un distanciamiento entre comunidades de comunicación relativamente diferenciadas⁴. Al contrario, se produce una colisión de sensibilidades musicales – formaciones colectivas orientadas por visiones musicales y religiosas (y viceversa) – reveladora de dos cuestiones. La primera se refiere a cómo se hacen musicalmente audibles diferentes modos de experimentar lo sagrado y cómo se construyen distintas actitudes ante el mundo de la música humanamente producida. La segunda es sobre las conexiones entre proyectos de este mundo – la modernidad y la concentración del poder – con las construcciones de visiones de mundo religioso y de sensibilidades musicales.

² Este valor de excelencia y una orientación devocional se transponen y re-enmarcan en el caso de grandes artistas negros del género *soul* como Aretha Franklin, o del *jazz* como John Coltrane, entre muchos otros (Ramsey 2003).

³ Utilizo el término racial en su acepción de una realidad estrictamente sociológica como propone Guimarães (2002) y en absoluto biológica.

⁴ Como sería en los casos de los amantes de la ópera, de los conciertos sinfónicos, del jazz contemporáneo, o de los diferentes subgéneros del rock, por ejemplo.

Sensibilidad musical y cambios en la cultura política

Abordaré ahora la relación de la sensibilidad musical con la formación social a partir de la sugerencia de Blacking de situar la práctica artística en un contexto cultural y social tal como propone Geertz, pero examinando, en forma inversa, cómo es que se encaja el contexto en la práctica artística. El punto de partida es cuánto el conocimiento artístico y la práctica musical juegan un papel efectivo en la imaginación de nuevas realidades sociales, cuestión propuesta por Blacking (1995:234) a partir del sentido del canto de los Venda en la Sudáfrica del apartheid. Con este fin focalizaré un sistema musical emergente y sus símbolos, estilos y grupos (músicos y oyentes), intentando ver como la sociedad es inserida en la música. La cuestión es cuánto una nueva sensibilidad musical da margen a qué tipos de imágenes sobre la realidad social y a qué transformaciones sociales conduce y sigue a tal cambio.

El segundo cuadro de transformaciones de la sensibilidad contemporánea que quiero brevemente examinar es el del *hip-hop* en Brasil. El género emerge en las áreas crecientemente marginalizadas de las grandes ciudades de los EEUU con la post-industrialización a fines de la década de 1970 (Ramsey 2003:165). En el caso de la América Latina la realidad impuesta por las llamadas políticas de ajuste estructural tiene graves consecuencias sociales en una creciente marginalización social que agravó la ya crónica de amplios sectores de población negra según estudios socioeconómicos de organismos brasileiros (Guimarães 2002). En este contexto la globalización del hip-hop, de una forma musical de contestación surgida por dentro de las fronteras internas sociales y raciales del centro imperial de poder, va a abrir una nueva imaginación y representación que circula abiertamente.

La rima de la voz y el ritmo del “groove” del conjunto de batería, bajo y demás sonidos electrónicos, constituye una totalidad en una trama de varias capas de sonido heterogéneo con un núcleo estructurante en el “bass’n’drum”, características ambas de la música africana y afro-americana (Wilson 1992; Ferreira 2004) como modalidades de la participación discrepante sugerida por Keil (1994). El padrón cíclico y sonoro del “bass’n’drum” (bajo y batería en vivo, sampleada o de máquina) y las vocalidades ríspidas del canto-declamación definen un estilo de expresión emocional de la indignación, de la denuncia social y de la contestación al poder establecido, junto con una construcción positiva de identidad y de autoconciencia (Silva 2000). El lenguaje cinematográfico y del video-clip aparece en el sonido que incluye, diegéticamente⁵, insertos descriptivos – tiroteos, sirenas policiales, zappings en la TV, relojes despertadores y gallos cacareando en la madrugada. El sonido y padrones musicales globalizados del hip-hop es reelaborado en formas locales en dos grandes polos urbanos brasileiros: San Pablo y el Distrito Federal. En San Pablo inserciones y superposiciones del sonido del órgano y de los corales de *gospel* sobre el “bass’n’drum” son frecuentes en los *Racionales MC’s* que refieren a las iglesias evangélicas negras; en otros casos es el *soul* como también en *Nega Gizza*⁶. En el DF aparecen además insertos de músicas negras nacionales, memoria del grupo racializado y de sus migraciones regionales, como el sonido de la *capoeira* en el medio del tema “Ceilândia Revanche del Gueto” del grupo *Câmbio Negro*⁷:

[Bass’n’Drum y Voz:]

“Respeito todas as quebradas, becos e vielas / (...) / só que a CEI é diferente. / Na nossa quebrada a parada é mais quente. / Mais de 500 mil e pra eles somos lixo, / lutando pra

⁵ Diégesis es un concepto desarrollado por la narratología – estudios literarios, dramaturgicos y de cinematografía – que refiere a la realidad propia de la narrativa o “mundo ficticio”.

⁶ Óigase de Racionais MC’s los CDs: *Sobrevivendo no Inferno*, sello Cosa Nostra RA001, 1998; *Nada Como um Dia Após o Outro Dia*, sello Zâmbia ZA-050, 2002. De Nega Gizza óigase los surcos 4, A verdade que liberta, 9, Brilho perfeito, 12, Original, del CD *Na humildade*, sello Zâmbia/Dum Dum Records ZA 043, 2002.

⁷ Surco 3 del CD *Diário de um feto*, sello Discovery, Brasília DF 1996.

sobreviver tratados como bichos, / escrotos, ratos de esgotos, vermes rastejantes, / cobras, bichos peçonhentos, monstros repugnantes. / Terra sem lei, nova Babel, casa do caralho, / Cu do mundo, baixa da égua. / (...) / E o berimbau fala alto:

[Berimbau y Voz:]

Sou da Ceilândia, eu sou mais eu / Falo, faço e aconteço, / Por essa terra tenho apreço / Essa é minha quebrada, não pega nada. / Câmbio negro ta na área / falando sem embaraço / Se o bicho pega pro seu lado / colega véi um abraço.

[Bass'n'Drum y Voz:]

Agora sim: Com o passar dos tempos a periferia passa a ter voz / Não que não houvesse no passado, só que nos B.Boys, / Éramos mais oprimidos que na atualidade. / Seguindo em frente, Rap nacional é a revanche do gueto / X diz a verdade. / Na hora grande é a hora em que tudo acontece / Mau ta solto na rua, a mortalidade cresce.”

El texto de esta letra denuncia la situación marginalizada de alrededor de 500.000 habitantes de la zona urbana (“ciudad satelital”) llamada Ceilandia, parte del mismo Distrito Federal donde se encuentra el centro del poder político y del monopolio de la recaudación de impuestos del país. Vehiculado por el sonido/música y socialmente por la circulación masiva del CD, la representación informa públicamente, desde la perspectiva de la experiencia de “X”, nombre del sujeto que canta, el estado social crónicamente marginalizado de esa zona, epítome de muchas otras del Brasil. Este ejemplo heurístico permite, a mi juicio, apuntar a dos importantes cuestiones.

La primera es sugerir cuánto este tipo de narrativa, siguiendo una propuesta de Daniel Mato (2002:22), consiste en “una práctica intelectual de carácter analítico e interpretativo”. Se trata de una noción que pone de relieve prácticas fuera de las fronteras trazadas por la academia y la escritura, comprendiendo movimientos de teatro y movimientos étnicos (Mato 2002:34). La práctica aquí en foco no parte de una epistemología denotativa y territorial como la del poder, sino de una epistemología liminar y ordenadora como la señalada por Walter Mignolo (2003:52) en el caso del pensamiento emergente de activistas étnicos: se denuncia el desorden social de *facto* (la marginalización, la exclusión social, el abandono, el acoso policial), donde un deseo de verdad es precedido por la inconformidad y el deseo apremiante de cambios. Una sociología y una historiología liminares son expresadas así, no como realidades estructurales abstractas y denotativas, sino desde la afirmación de la identidad y a partir de la subjetividad, la experiencia de vida-en-el-mundo del sujeto que habla.

La segunda cuestión refiere a la formación de una conciencia política e histórica: “[antes] nós B[lack]Boys éramos mais oprimidos”. A mi ver, los cambios en el sistema político latinoamericano y en la tecnología permitieron la posibilidad de manifestar y de hacer circular ideas disidentes como no era posible anteriormente. Con el hip-hop los jóvenes consiguen construir canales de comunicación alternativos a los dominantes para transmitir una expresión pública directa, politizada, de denuncia *pedagógica* de la situación social de la población negra, afirmando una identidad tanto racializada como espacializada (favelas, satelitales, slums) junto a valores como la solidaridad frente al infortunio (“colega véi um abraço”). O inversamente, emerge una sensibilidad musical nueva, implicando una nueva sonoridad, vocalidad y textualidad (letra) por la cual es enunciable la subjetividad indignada y auto-afirmativa de los jóvenes provenientes de dentro de las fronteras internas (sociales y raciales) de las grandes ciudades.

Considero que esta visión emergente de mundo constituye hoy una fuerza de abajo hacia arriba en la democratización de la esfera pública, al pluralizar las voces y colocar en circulación interpretaciones disidentes de la realidad. Se trata de un espacio público construido por un movimiento social y cultural de carácter difuso, en donde se afirman identidades, demandas y necesidades subalternas. En términos de poder, esa visión se opone al autoritarismo del monopolio de la interpretación del mundo, la constitución de hegemonía por los medios masivos controlados

por redes de grupos e intereses de poder. Fundamentalmente, se estaría dando forma y voz a nuevas representaciones e imágenes de la sociedad, que hacen explicito el conflicto social y las contradicciones subyacentes e implican, por su vez, la formación de una nueva sensibilidad política entre esos jóvenes que producen y consumen ese género.

Consideraciones finales

De lo que expuse me gustaría concluir enfatizando el potencial de contribución de la perspectiva interpretativa, centrada en la noción de sensibilidad, para la comprensión de la música como sistema cultural. Como sugerí en el caso del momento religioso actual en Brasil, la formación de sensibilidad musical (en tanto construcción colectiva) es marcada por el choque de visiones de mundo y, ya que la relación es circular, la construcción de visiones de mundo (comprendiendo el lugar y sentido que tiene la música) surge de la colisión de distintas sensibilidades religiosas y musicales. Inversamente, una previa sensibilidad musical y cultura política de resistencia de los sectores socialmente marginalizados y racializados se ve transformada en una emergente sensibilidad musical y cultura política de denuncia y afirmación de identidad.

Por sobretodo, en una reflexión epistemológica, el recurso de la inversión de ver el contexto inserido en la práctica musical, siguiendo la propuesta de Blacking, me permitió reintroducir la cuestión del poder en la perspectiva interpretativa, evitando, en alguna medida, sus tendencias más textualistas⁸. Intenté mostrar cuánto el movimiento negro organizado respecto al Candomblé, así como el movimiento más difuso del hip-hop en zonas urbanas marginalizadas, a la vez que construyen identidades proponen y demandan la concreción de la promesa de una modernidad a la que conciben, en un nuevo orden, como culturalmente diversa y socialmente igualitaria. En ambos casos examinados se hallan en juego visiones antagónicas de la modernidad que respectivamente niegan o reivindican la agencia histórica del sujeto: la fijación monocultural o la abertura plural, la a-historicidad jerárquica y conservadora o el inconformismo y el anhelo igualitarista. La inversión operada, examinando la inserción del contexto en la música, permitió así superar a una lectura de estos fenómenos que los entiende como meras construcciones postmodernistas de identidad en espacios sociales exentos de asimetrías de poder.

Referências Bibliográficas

- Blacking, John. (1995). Music, Culture, and Experience. *Music, Culture and Experience*. Chicago, London: The University of Chicago Press. 223-242.
- Carvalho, José Jorge de. (1999). Transformações da sensibilidade musical contemporânea. *Série Antropologia*, N° 266. Brasília: DAN/UnB.
- Ferreira, Luis. (2004). O Estudo dos Sistemas Musicais de Tambores na Diáspora Afro-Atlântica: sistemas de elementos ou sistemas de relações? In *Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos*. II Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), Salvador, 9 a 12 de novembro. Anais CD-ROM.
- Geertz, Clifford. (1998). A arte como sistema cultural. *O Saber Local – Novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes. 142-181.
- Guimarães, Antonio S.A. (2002). Raça e pobreza no Brasil. *Classes, Raças e Democracia*. São Paulo: Editora 34. 47-78.
- Keil, Charles. (1994). Participatory Discrepancies and the Power of Music. In: Charles Keil, Steven Feld, *Music Grooves*. Chicago: The University of Chicago Press. 96-108.

⁸ Véase la crítica de Eric Wolf a la evolución de la producción de Geertz a este respecto (Wolf 2001:314).

- Mato, Daniel. (2002). Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder. *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas: CLACSO / CEAP / FACES / UCV. 41-45.
- Mignolo, Walter D. (2003). Introdução. *Histórias Locais / Projetos Globais – Colonialidade, Saberes subalternos e Pensamento Liminar*. Belo Horizonte: UFMG. 48-67.
- Plaideau, Charlotte. (2005). Identidad negra y guerra religiosa. In: *VI Reunión de Antropología del MERCOSUR: Identidad, fragmentación y diversidad*. VI Reunión de Antropología del Mercosur (RAM), Grupo de Trabajo 15 “(Re)Construyendo identidades y culturas negras en el Mercosur”, Montevideo, 16-18 de noviembre. Anales CD-ROM.
- Ramsey, Guthrie P., Jr. (2003). *Race Music – Black Cultures from Bebop to Hip-Hop*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Silva, Carlos Gomes da. (2000). Juventude negra e música: a construção da identidade no rap paulistano. In: *XXII Reunião Brasileira de Antropologia*. XXII Reunião Brasileira de Antropologia (RBA), Fórum de Pesquisa 27 “Juventude, Unidade e Diversidade”, Brasília, 16 a 19 de julho. Anais CD-ROM
- Wilson, Oly. (1992). The heterogeneous sound ideal in African-American music. In Josephine Wright, Samuel A. Floyd (editors), *New perspectives on music: Essays in honor of Eileen Southern, Detroit Monographs in Musicology / Studies in Music*, N° 11. Warren (MI): Harmonie Park. 327-338.
- Wolf, Eric R. (2001). Culture: Panacea or Problem? *Pathways of Power: Building an Anthropology of the Modern World*. Berkeley, Los Angeles, London: University Of California Press.