

Tambores del Sur: un proyecto etnomusicológico y audiovisual sobre las prácticas musicales en las comunidades remanentes de los quilombos¹ en Río Grande do Sul, Brasil.

Luciana Prass

Introducción

Después de años y años de lucha política de los movimientos sociales en Brasil, en especial del Movimiento Negro Unificado (MNU), la Constitución de 1988, entre otras conquistas, garantizó la titularización de las tierras a las comunidades remanentes de los quilombos que las estuviesen ocupando. A partir de entonces, se inició en el país un gran movimiento que busca el reconocimiento y mapeamiento de estas comunidades, y la posterior elaboración de trabajos antropológicos a través del Ministerio de Desarrollo Agrario (MDA)².

En el estado de Río Grande do Sul (RS), los primeros trabajos antropológicos para el reconocimiento de las comunidades de los quilombos comenzaron a ser realizados sólo a partir del año 2003³. Había más de 100 comunidades de los quilombos mapeadas en el estado y hasta ahora, ninguna de ellas recibió el título definitivo de sus tierras. Pero, el proceso de organización social y lucha política por el reconocimiento en cuanto “comunidad del quilombo”, ha cambiado radicalmente la vida cotidiana de muchas de ellas: personas de diferentes sectores del gobierno, con cierta frecuencia, reúnen a las comunidades para explicarles las políticas de Estado, los antropólogos pasaron a convivir con los grupos para realizar trabajos antropológicos, una difusión de Organizaciones No Gubernamentales (ONGs) está actuando en diversos frentes, promoviendo oficinas de salud, cultura, agricultura y desarrollo sustentable, y activistas del Movimiento Negro ha ayudado a las comunidades a organizar sus asociaciones comunitarias. Como consecuencia de ello, muchos grupos están repensando y recreando su etnicidad de maneras originales. Las prácticas musicales, como sugiere el etnomusicólogo Thomas Turino (2000: 4), ofrecen una “ventana abierta” para reflexionar sobre ese momento histórico, por tratarse de un medio directo de expresión de valores, identidades y relaciones sociales. En ese sentido, el abordaje etnomusicológico proporciona un referente teórico privilegiado para pensar sobre ello.

¹ Esta palabra se utiliza para denominar aquellos lugares o concentraciones políticamente organizadas por los esclavos negros rebeldes, quienes construían estos espacios, para huir de la esclavitud, manteniendo así una vida de comunidad igualitaria.[N. de los T.]

² Datos oficiales apuntan 743 áreas de remanentes de quilombos en Brasil, constituyendo un total de cerca de 2 millones de habitantes distribuidos en 30 millones de hectáreas. Estimaciones no oficiales admiten la existencia de cerca de 2 mil comunidades.

³ Los primeros trabajos antropológicos realizados en Río Grande do Sul (RS) fueron de Ilka Boaventura Leite (2000, 2002), realizado en Casca, en la región de Mostardas en el extremo sur del estado; de Daisy Macedo de Barcellos *et al.* (2004), en Morro Alto, en el litoral norte; y de José Carlos Gomes dos Anjos y Sergio Baptista da Silva (2004), en los quilombos de São Miguel y Rincão dos Martimianos en la región central de RS. Otras referencias importantes son los trabajos de Roseane Rubert (2005), que mapeó varias comunidades del estado, al igual que la tesis de doctorado de Iosvaldyr Bittencourt Junior (2006) sobre el maçambique de Osório.

En el trabajo de campo iniciado en el 2006, recorrí diversas comunidades remanentes de los quilombos de Río Grande do Sul en busca de grupos e individuos implicados en prácticas musicales. En ese período, tres comunidades emergieron como espacios privilegiados para la reflexión etnomusicológica y aceptaron mi inserción como investigadora y músico: *Rincão dos Negros* [*Rincón de los Negros*, N. de los T.] en Rio Pardo; *Casca* [*Cáscara*, N. de los T.], en Mostardas; y *Morro Alto* [Monte Alto, N. de los T.], en Osório.

Inicialmente, en *Rincón de los Negros* asistí durante el día a la *Festa Escrava* [*Fiesta Esclava*, N. de los T.], en conmemoración del *Día de la Abolición*, que culminó con la ceremonia del *Quicumbi*⁴. En Osório, participé de la fiesta de Nuestra Señora del Rosario, donde el *Maçambique*⁵, desde finales del siglo XIX, es anualmente recreado por sus *tamboreros* y *bailarines*. En *Casca* estuve participando de las vivencias musicales de la comunidad, muy asociadas a la cultura llamada “gaúcha” o “gauchesca”, además de *Terno de Reis* que, siguiendo los *casqueiros*, sería una de las prácticas musicales de *los antiguos*.

En estas comunidades, algunos actores sociales vivencian la música de manera especial: como coordinadores o maestros de grupos (de *Quicumbis*, de *Maçambiques*, de *Ternos de Reis*, etc.), como instrumentistas, tamboreros, cantores, bailarines, constructores de instrumentos, o también, como participantes rituales o público en presentaciones musicales. Estos han sido los principales colaboradores del proyecto. En la permanencia con las comunidades, a través de observaciones acompañadas de notas de campo, entrevistas, fotografías y grabaciones de audio y video, y también con el compartir prácticas musicales⁶, he aprendido sobre sus repertorios y prácticas musicales preferidas y sobre los sentidos individuales y colectivos de esas elecciones.

Con el acompañamiento de esos personajes y la ampliación de la red de relaciones a partir de la convivencia etnográfica, pretendo develar las trayectorias, genealogías, formas de enseñanza y aprendizaje, como también el lugar de la música en la agenda de estos grupos de remanentes de los quilombos que luchan por el reconocimiento de sus derechos.

En este artículo levanto algunas cuestiones sugeridas por los sonidos e imágenes registrados en terreno, a través de medios audiovisuales. Buscando potencializar esa discusión, parto de recortes de un diario de campo de *Rincão dos Negros*⁷ para puntuar reflexiones teóricas que contemplan también otros escenarios de la investigación.

⁴ Luís da Câmara Cascudo, en 1962, a partir de datos recogidos por la Asociación Rio Grandense de Música ya traía referencias al *Quicumbi* de *Rincão*: “en Río Grande do Sul (RS) se dice Quicumbi (Maquiné, en Osório, [y en] Rincão dos Panta, en Río Pardo) y Ensayo en Bojuru, São José do Norte” (Cascudo, 1962: 255).

⁵ Segundo Corrêa, el *Maçambique* es un “acto popular en el que, por medio de cánticos y bailes, los negros de la ciudad de Osório, en RS, rinden homenaje a Nuestra Señora del Rosario y coronan al Rey del Congo y a la Reina Jinga. Se trata de una forma regional de las *congadas* que se difunden por todo Brasil (congos, cacumbis, maracatus, etc.)” (Corrêa, 1998: 17-18).

⁶ La guitarra y las percusiones que traigo conmigo han sido instrumentos importantes de aproximación con los quilombolas y de develamiento de mi identidad de músico e investigadora frente a ellos. Tocando juntos compartimos dificultades técnicas, repertorios, acordes, melodías, ritmos, estéticas y visiones de mundo.

⁷ Registro antropológico importante sobre *Rincão dos Negros* y la disertación de magíster de Rui Leandro da Silva Santos: *Festa de Nossa Senhora Imaculada da Conceição: articulação, sociabilidade e etnicidade dos negros do Rincão dos Pretos no município de Rio Pardo – RS*. Porto Alegre: PPG - Antropologia Social, 2001.

Tambores?

Rincão dos Negros, domingo, 25 de mayo de 2006.

Fui hasta Rincão dos Negros la primera vez en función de una ceremonia de Quicumbi que sería realizada el último domingo de mayo, en conmemoración retroactiva al día 13, Día de la Abolición. Cerca de 150 km entre asfalto y camino de tierra nos llevaron al Passo do Pai Pedro (Paso del Papá Pedro, N. De los T.) al interior de Río Pardo, RS, donde queda la casa del señor Joci David⁸, el responsable de la fiesta.

Desde antes de cruzar el portón para llegar hasta la casa, ya se oía música. Voces, guitarra, acordeón, pandero, agogô, batería, cuíca y tambores. La música, un vals, con voces cantando en intervalos de tercetas, sonaba como un mix entre una bandita alemana y música regional gaúcha, recreadas en aquél contexto, a partir del uso de instrumentos musicales tomados de diferentes contextos: acordeón y guitarra son comúnmente encontrados en grupos de música gauchesca; batería, actualmente, en el interior de RS, puede ser encontrada en cualquier tipo de conjuntos de baile, o también en bandas de rock y música popular; cuíca, pandero y tambores normalmente son asociados a músicas como la samba y el pagode o las prácticas identificadas con la religiosidad afro-brasilera⁹.



Luciana Prass, 2006, Rincão dos Negros, Rio Pardo, RS.



Luciana Prass, 2006, Rincão dos Negros, Rio Pardo, RS

Los músicos daban sonido a la fiesta después del almuerzo que ya terminaba. Un animado grupo de personas bailaba y otro, sentado en la mesa, bebía y conversaba. Ese momento musical marcaba el tiempo hasta el momento siguiente que sería el Quicumbi propiamente dicho, el que ocurriría “en la tardecita, antes de que el sol se ponga”, como aclaró Adair, el presidente de la asociación de los quilombos (...)

Esa primera ida a terreno ya apuntaba al hecho -que se viene confirmando cada vez más- de que mi expectativa inicial de encontrar “tambores” entre las comunidades quilombolas como

⁸ Quiero registrar mi agradecimiento a Doña Marina Souza da Silva, a Doña Romilda de Souza Machado y, especialmente, al Señor Joci David y su sobrino, Adair David, por la generosidad con que me han recibido y contado las historias de *Rincão dos Negros*.

⁹ Aquí la expresión “religiosidad afro-brasilera” engloba las manifestaciones consideradas tanto de origen africano, en el caso de RS, el *batuque*, como también las expresiones del catolicismo popular brasilero, como el *maçambique*, los *quicumbis* y las *congadas*.

únicos objetos sonoros de la cultura material del grupo, lo que remitiría a ciertos repertorios y a ciertas formas de hacer música, no pasaba de un esencialismo equivocado.

El sociólogo inglés Paul Gilroy (2001:18) hace una contundente crítica “contra el poder coercitivo y autoritario” que ve a los afro-descendientes del mundo y, consecuentemente, a sus prácticas sensibles “no sólo contingentemente similares, sino también permanente e irreductiblemente” las mismas. Él va más al fondo cuando habla de las prácticas corporales de los afro-descendientes de la diáspora –en las cuales podemos conectar las musicalidades: “los racismos que la biología codificara, en términos culturales, han sido fácilmente introducidos con nuevas variantes que circunscriben el cuerpo en una orden disciplinaria y codifican la particularidad cultural en las prácticas corporales”. (Ibidem: 19). Parafraseando esa idea, “la orden disciplinar” musical conectaría autoritariamente a este grupo “étnico” a ciertas prácticas esencializadas. Su concepto de diáspora va radicalmente contra esas formas esencialistas de conceptualizar la cultura, la identidad y la identificación. Las diferencias dentro del colectivo en cuestión no pueden ser indefinidamente reprimidas en pro de que se maximicen las diferencias entre ese grupo en particular y los otros (Gilroy, 2001: 17).

Los tambores pueden ser pensados como la metáfora musical de ese esencialismo. A pesar de que el trabajo de campo está apuntando a un proceso de retomar la *música de los antiguos* en las comunidades de los quilombos de RS, el espectro tan variado de instrumentos musicales que vengo encontrando, denuncia prácticas musicales también heterogéneas e hibridizadas.

Tambores, maçaquaias, cuícas y conviven con acordeones, guitarras y contrabajos, enchufados o no en equipos y cajas, son muchas veces adaptados por los propios músicos para ese fin. La radio es una presencia constante; en cuanto a la TV, no es una regla en las casas de los quilombos, ello porque en algunas localidades la luz eléctrica recién había sido instalada¹⁰.

En cada comunidad, sus prácticas tradicionales dialogan y transitan con las sonoridades regionales demostrando diferentes formas de vivencia y etnicidad. En Osório por ejemplo, en el primer día de la *Novena*, los jóvenes *bailarines* del *Maçambique*, después de buscar a la Reina Jinga y al Rey del Congo en sus casas, cantando y bailando en la procesión a Nuestra Señora del Rosario, dejaron los instrumentos rituales en el altar de la bandera, y con un pandero, cubana y voces, sonorizaron el tiempo vacío hasta el almuerzo, cantando y bailando sambas y pagodes de los medios.

En el presente etnográfico, tradición y modernidad forman un mosaico de relaciones aparentemente cacofónicas, que precisa ser analizado a partir de los sentidos dados por los propios actores sociales. Como lo menciona el sociólogo Michel Bozon, para describir la música realizada por los distintos grupos no es suficiente tratar su repertorio en sus especificidades técnicas, sino principalmente “mostrar cuál es el estilo de vida y de sociabilidad puesto en acción con [determinada] práctica musical” (Bozon, 2000:153). En ese caso, ¿qué es lo que significa esa mezcla de sonidos y música?

¹⁰ La instalación de luz eléctrica forma parte del conjunto de políticas afirmativas destinadas a las comunidades quilombolas en Brasil.

¿Qué es lo que cambia con la cámara en la mano?

(...) *En seguida pedí permiso y encendí la cámara de video. De mi intervención en la escena como investigadora emergió un vanerão, composición de un señor gaitero, explicaciones del Señor Adair sobre como construía la cuíca y los demás instrumentos de percusión para el Quicumbi y una performance especial de baile y el toque del pandero de Patricio.*



Luciana Prass, 2006, Rincão dos Negros, Rio Pardo, RS.

Después de oír historias de las tierras que son reivindicadas por la comunidad de Rincão, retornamos a la casa del Señor Joci, junto a Doña Marina y Doña Romilda, donde después de expresar su alegría por la ansiada llegada de la luz eléctrica a Rincão¹¹, cantaron dos canciones de Quicumbi que recordaban de memoria y que habían aprendido como los más viejos (...).



Luciana Prass, 2006, Rincão dos Negros, Rio Pardo, RS.

Es cierto que la presencia de la cámara y del investigador que filma interfiere en la escena. Eso ya fue discutido exhaustivamente por la literatura de Antropología Visual. Pero, ¿cómo dar cuenta de esa polifonía de sonidos e imágenes de campo sin un equipamiento audiovisual? Es, al mismo

¹¹ En la casa del Sr. Joci el poste de luz había sido colocado en la víspera, pero la luz todavía no estaba lista. Doña Marina comentó sobre eso: “ 64 años a la luz de las velas”.

tiempo, como bien manifestó una colega en el aula¹², “¿cómo fotografiar ese armario que tiene tantas historias, que guarda tantas memorias, como las ropas del primer hijo?”.

En un artículo de 1995, la antropóloga Ana Luiza Carvalho da Rocha ya cuestionaba “la producción intelectual del mundo como mera operación objetiva” (Rocha, 1995: 85). Defendiendo la producción de imágenes como parte importante e inédita de esta producción, propugna que el avance en las narrativas etnográficas, a través del pensamiento imaginético, permitiría al antropólogo adquirir “mayor competencia en el entendimiento de la estética que rige la dramática de las diversas formas de vida social” (Ibidem: 85).

A lo largo del texto, la autora resaltaba dos aspectos en especial: en primer lugar que el lenguaje visual en la antropología precisa ser pensado lejos del realismo que busca “explicar” los datos del campo de investigación; segundo, “que la imagen es parte integrante del texto etnográfico, denunciando lo que existe de desconocido e inacabado en su escritura” (Ibidem: 87).

...Siendo así, es el carácter indescifrable del lenguaje visual que configura la imagen / texto etnográfica y que la revela como parte integrante del patrimonio de la humanidad (...). He aquí por qué apunto a la urgencia de una reflexión más amplia sobre el lugar y el sentido de la imagen en las diversas escrituras antropológicas, teniendo presente que el científico opera ahí, dentro de un universo que no es ni totalmente aprehensible por su pura percepción intelectual, ni completamente perceptible por sus sentidos (Ibidem: 87).

En relación a la interferencia del equipamiento, algunas propuestas de producción fílmica (como en Mac Dougall, por ejemplo), buscan darle a la cámara una presencia cotidiana en la investigación, en cuanto objeto de colaboración de la vida social. Para el autor,

...es relativamente fácil cuando los eventos atraen más atención que la cámara [...]. La práctica usual es gastar mucho tiempo con un sujeto hasta que el esté cerca o se interese en la cámara [...]. El objetivo no es simplemente presentar una “visión nativa”, ni invadir voyerísticamente la conciencia de sus individuos, sino que observar el comportamiento social, y ciertamente la cultura, como un proceso continuo de interpretación e re-inención (Mac Dougall, 1998: 128 y 95)¹³.

Más allá de eso, desde el punto de vista metodológico, el uso constante de la cámara en terreno es, además de los diarios, una forma de escritura de esa visualización, de esa experiencia, de esas memorias de los momentos vividos en terreno que extrapolan la propia imagen fijada por la cámara. Para Eckert y Rocha,

...El uso sistemático de la cámara fotográfica o de la cámara de video [...] objetiva la reconstrucción de una narrativa a partir de la propia temporalidad del registro de la imagen en el instante en que el acontecimiento se desenrolla sobre nuestros ojos, lo que desencadena la

¹² La colega citada es Anelise Guterres, magíster en Antropología Social por la UFRGS, y su frase ocurrió durante un seminario de Antropología Visual en la UFRGS, coordinado por las profesoras Cornélia Eckert y Ana Luiza Carvalho da Rocha.

¹³ No original: “this is relatively easy when the event attracts more attention than the camera [...]. The usual practice is to spend so much time with one’s subjects that they lose interest in the camera. [...] The goal is not simply to present the ‘indigeneous view’, nor to invade voyeuristically the consciousness of their individuals, but to see social behavior, and indeed culture, as a continuous process of interpretation and re-invention”.

presencia de todas las otras imágenes que nos habitan en momentos y situaciones anteriores cuando el ojo que registraba no era el de la cámara, sino que el ojo humano, repleto de pequeñas impresiones mnésicas, experiencias sensoriales, evocación de imágenes de otras escenas urbanas, en otros barrios, ciudades y países (Eckert & Rocha, 2001: 24).

En esta investigación, las fotografías y videos han sido elementos fundamentales en los intercambios con los informantes, generando comentarios y reflexiones que serían impensados lejos del diálogo con el otro. Esas pequeñas devoluciones sistemáticas contribuyen a la ampliación de la cualidad de las relaciones humanas de estos encuentros etnográficos y comprometen al investigador con la representación de este Otro que él va construyendo a lo largo del trabajo de campo y también después, al narrar y volver a contar lo vivido.

El Quicumbi de Rincão y la recuperación de lo “histórico”

...Mi problema mayor es conservar –como siempre estoy diciendo- es conservar lo histórico, y soy muy de lo histórico. [...] Es lo mismo que la gente conserva, recordamos a nuestro padre, a nuestra madre, a nuestro abuelo que murió, pero se recuerda: murió pero yo tuve a mi abuelo, yo tuve a mi madre, y alguna cosa así...

(Señor Joci, comunicación personal en Septiembre de 2006).



Luciana Prass, 2006, Rincão dos Negros, Rio Pardo, RS.

(...) Luego en seguida se inició el movimiento para la preparación del Quicumbi. Los músicos pararon de tocar, los presentes se dirigían para una parte del terreno en que había sido organizado un escenario especial para la performance, demarcado por un hilo en que se veía un tronco con una corriente colgada.

El Señor Joci comenzó diciendo que antes del baile del Quicumbi, se haría una lectura de un texto sobre la historia de la esclavitud en Brasil. Después de eso, él se sacó la camisa, los zapatos y se arremangó el pantalón diciendo que “en esta época [de la esclavitud] el negro no tenía ropa” y fue hacia el tronco escoltado por un señor blanco con un chicote, simulando ser un capataz. Después de simular el castigo en el tronco y de demostrar cómo era hecho el arado de los terrenos para la plantación, y cómo se cargaban a los “señores” de un lugar a otro, el Señor

Joci volvió a colocarse la camisa diciendo “ahora nos vamos a bailar el Quicumbi, ahí el negro ya estaba de camisa, ahí ya era libre, ya tenía ropa”.



Luciana Prass, 2006, Rincão dos Negros, Rio Pardo, RS.

En esa parte se integraron al grupo tres señoras. Una de ellas cargaba una muñeca de paño¹⁴. El Señor Joci, tocaba la cuíca, Adair, el reco-reco, un joven, un tambor pequeño, y el “capataz” y otro joven bailaban y cantaban.



Luciana Prass, 2006, Rincão dos Negros, Rio Pardo, RS.

Bailaron en círculo y cantaron dos canciones: “Bem-te-vi de Rosa” y “Ka Nina Nuê” (...).

Es cierto que las demandas del Estado, a través de las acciones seguidas por la institución del artículo 68 de la Constitución Federal de Brasil (de 1988) que garantiza el derecho de la tierra a los remanentes de los quilombos, viene indirectamente a promover en el seno de esas

¹⁴ La muñeca en la mitología de varios pueblos africanos es símbolo de fertilidad, por tanto, un ícono de lo femenino en las culturas tradicionales. La mayoría de los pueblos africanos no las ve de forma lúdica, pero como poseedoras de connotaciones mágicas y religiosas, tratadas con respeto, adornadas y cuidadas, incluso bañadas como las propias niñas que las poseen. Tan enorme es la importancia de la muñeca en el Quicumbi de *Rincão dos Negros* que Adair lo definió como “*canto, baile, instrumentos y la muñeca*”, apesar de no explicarme exatadamente los motivos.

comunidades la necesidad de una exacerbación de sus diferencias étnicas, a través de la recuperación de sus arsenales culturales diacríticos en relación a la sociedad envolvente. Ese retorno a los orígenes, a una africanidad mítica, que todavía no es una regla entre los quilombolas, es lo que las antropólogas Bandeira y Dantas, etnografiando a la comunidad de *Furnas do Dionísio*¹⁵ [*Cavernas de Dionisio*, N. de los T.], al interior del Mato Grosso do Sul, afirman que el trabajo de campo les permitió identificar.

(...) El paradigma africano de orden invisible [es] como bases sobre el cual, incorporando creencias e influencias religiosas de otras matrices culturales, los negros (...) [de esta comunidad] construyen su percepción de mundo y de su ser-en-el-mundo. La conservación de elementos de culturas africanas (...) no es determinante en la caracterización histórico-antropológica de una comunidad rural negra como remanente del quilombo. No puede, por tanto, ser ignorada ni relegada a segundo plano (...) (Bandeira & Dantas, 2002: 245).

Después de un largo período sin realizar performances de Quicumbi, así como las historias contadas por los antiguos sobre los orígenes de la comunidad, ahora están siendo recreadas por el Señor Joci. La hipótesis que se configura y que, debido a la visibilidad creciente de las comunidades quilombolas en Brasil, especialmente en la última década, ellas están reflexionando sobre sí mismas, reconstituyendo sus historias, sus prácticas, en un proceso de auto-percepción y etnogénesis. Es para donde apunta lo que dice el Señor Joci respecto del baile del Quicumbi:

...era ahí que los negros, después que comenzaron a hacer la iglesita aquí [Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de los Negros], la primera danza que ellos inventaron y que ellos bailaron, fue esa danza [del Quicumbi]. Fue inventada por los negros, los negros esclavos (Señor Joci, comunicación personal en Septiembre de 2006).

El trabajo de campo viene demostrando que estas comunidades, después de más de un siglo de convivencia con otros grupos étnicos, han buscado retomar las músicas *de los orígenes*, aprendidas *como los más viejos, en los tiempos de la esclavitud o después de la abolición*, porque muchas de ellas están reflexionando sobre eso y al mismo tiempo descubriendo su música y su historia reciente. La memoria musical, así como la memoria colectiva en relación con los diferentes aspectos de la vida del grupo está siendo redescubierta y recreada. El Señor Adair contó que su padre construía instrumentos. “yo miraba lo que mi padre hacía y lo iba guardando en el coco”. El Señor Joci completó:

...Los instrumentos [del Quicumbi] es esa cuíca, el tambor y un reco-reco. Son los instrumentos históricos. (...) los hice basado en lo que los viejos usaban. [...] Estaban queriendo cambiar el Quicumbi, botar otros instrumentos en el medio y yo y él aquí [refiriéndose al Señor Adair] no [dejamos]. (comunicación personal en Mayo de 2006).

[...]Entonces, basado en lo que venía viendo de atrás para adelante, como dice el dicho, los esclavos ya hacían las cosas manuales y dejaron aquella [aquél modelo de cuíca] para nosotros también. Y mi cuñado [Señor Adair], el padre de él que era el que más ayudaba a bailar y tiraba

¹⁵ Furnas de Dionísio queda en la región de la sierra de Maracaju, a 40 km de la ciudad de Campo Grande (MS).

por esas cosas tradicionales y él era uno de los expertos (Señor Joci, comunicación personal en Septiembre de 2006).

Es por ello, la palabra del Señor Joci apunta también a una tensión en el interior de la propia comunidad. Cuando expresa su desaprobación al hecho de que “*estaban queriendo cambiar el Quicumbi, botar otros instrumentos en el medio*”, el llama la atención a la cuestión de que, no exento de conflictos, ha buscado “*conservar lo histórico*”. Esa cuestión sobre lo “histórico” y lo “moderno” y que, en relación con las prácticas musicales justifica lo que puede y lo que no puede ser hecho en el contexto de los rituales, forma parte de los discursos de los quilombolas en diferentes comunidades de Río Grande do Sul. En Osório, por ejemplo, en cuanto observábamos jóvenes *maçambiqueiros* cantando y tocando pagodes de los medios, el antropólogo Iosvaldyr Bittencourt Jr.¹⁶ Comentó que antiguamente no sólo los instrumentos sagrados necesitaban quedarse en el altar, en silencio; cuando los momentos rituales eran interrumpidos, sino que además cuando los *bailarines* necesitaban quitarse las ropas del *Maçambique* si querían tocar otras músicas. En Casca, Maguincho, uno de los antiguos practicantes de *Terno de Reis*, expresó esa tensión en términos de la relación de la comunidad con el poder público local.

[En Palmares] el delegado prohibió cantar de terno. Yo llegué y le dije: -Policía, cómo es que el señor va a prohibir el terno? [respuesta del delegado] -Si el terno cae aquí vas a ser tomado preso! Llegamos allá [en Palmares], no pude cantar porque el policía tomó el terno. -Cómo? No es ni por mí, es por eso que mi padre decía que es cosa que sucede desde el comienzo del mundo (Maguincho, conversación colectiva en Enero de 2007).

El concepto de antimodernidad, desarrollado por Gilroy (2001) puede ayudar a pensar sobre estas tensiones. Para el autor la antimodernidad no denotaría, bajo su punto de vista, una tradición “pura”, tampoco la manutención de una africanidad pre-colonial, pero si, una postura en relación al pasado que alimenta las vivencias contemporáneas donde las expresiones culturales son recreadas, reinventadas, resignificadas. En este sentido, nombrar a las comunidades remanentes de los quilombos como antimodernas no significa considerarlas, como aisladas o intactas en relación a la modernidad, sino antes, demostrar el proceso a través del cual, los encuentros por ellas experimentados resaltan los contrastes y las fronteras en relación con la sociedad envolvente (Anjos et al., 2004: 110-111).

De los sonidos e imágenes de campo a la reflexión etnomusicológica

Quicumbis, Maçambiques, Ensayos de Promesas, Fiestas de lo Divino, Ternos de Reis y Batuque, en menor o mayor intensidad, forman parte de la literatura sobre la musicalidad de los afro-descendientes gaúchos desde el inicio del siglo pasado¹⁷.

¹⁶ Después de esto, Iosvaldyr finalizó y defendió su tesis de doctorado: *Maçambique de Osório entre a devoção e o espetáculo: não se cala na batida do tambor e da maçaquaia*. Porto Alegre: PPG – Antropologia Social/UFRGS, 2006.

¹⁷ Hasta el momento, el registro más antiguo que encontré es de 1924, sobre el *maçambique* de Osório, y se encuentra en el *Dicionário de Folclore Brasileiro* (1962), de Câmara Cascudo. Entretanto, Dante de Laytano, en 1945, afirmaba que las Congadas de Osório tenían origen “tal vez, en la segunda mitad del siglo XVIII, pues no se puede pensar en una colonización regular de Río Grande antes, puesto que ellas estuvieron en voga en el segundo imperio y, fueron sufriendo la destrucción del tiempo, hasta llegar a nuestros días” (Laytano, 1945: 10). Norton Corrêa afirma

A pesar de la existencia de estas referencias, los pocos investigadores estudiosos de estas temáticas “musicales” o “músico-coreográficas” las miraban desde un paradigma folclorista, siendo la primera forma de aproximación a las músicas populares y folclóricas desde un punto de vista etnomusicológico. Este paradigma, entretanto, transcurría de una “concepción aislacionista” (Ewald, 2004: 50), en el sentido de que había la presunción de que comunidades aisladas mantendrían su lenguaje y sus tradiciones musicales “intactas”, “genuinas” y “auténticas”. Al investigador le cabría entonces registrar esas expresiones musicales para entonces preservarlas, resguardándolas de los contactos con la modernidad.

Hoy, sin embargo, la visión contemporánea sobre estos “tejidos culturales” transformó el paradigma de investigación. Para Anjos,

...esos preciosos fragmentos que una visión folclorista vería como sobrevivencia no se presentan hoy como textos preservados intactos y completos, a pesar del tiempo. La fuerza persuasiva con que esos tejidos culturales mantienen vinculados a los miembros de la comunidad [...] está menos en su pureza original de lo que en su carácter de cultura disidente, en relación a la formación hegemónica del entorno, amparo para estrategias de resistencia o aprisionamiento del trabajo (Anjos et al., 2004: 41).

Si en los años 60, con Alan Merriam, a Etnomusicología pasó a ser entendida inicialmente como el estudio de la música “en la cultura” y después “como cultura”, contemporáneamente, así como las demás áreas de saber, ha puesto sus certezas teóricas en constante estado de vigilancia epistemológica, transformando las posibilidades de observar para los objetos y para los sujetos musicales. “Duda y escepticismo” acerca de las condiciones políticas e históricas de la constitución de la teoría etnomusicológica, “atención reflexiva a la práctica del trabajo de campo y consideración vigorosa a modos alternativos de expresión etnográfica, escrita, grabada, filmada (...)” (Stokes, 2001: 21), ha participado del proceso auto-reflexivo de la etnomusicología actual.

Clyde Mitchell, que en 1956 estudió la danza *Kalela* en la región de Cinturão do Cobre (*Copperbelt*) [Cinturón de Cobre, N. de los T.], antigua Rodhesia del Norte (hoy Zambia), al mismo tiempo en que afirmaba el papel fundamental del binomio música / danza en la representación de la comunidad, expresando y estructurando las relaciones de las partes en el todo, hombres y mujeres, tradición y modernidad, individuos y colectividad, fue un pionero al problematizar las relaciones étnicas entre “blancos” y “negros” de la región, a través de la danza (Mitchell, 2005 [1956]).

En los años 60, las temáticas relativas al concepto de etnicidad (las cuales Mitchell ya apuntaba en la década anterior) son resignificadas a partir de la publicación de *Grupos étnicos e suas fronteiras* (1969) [*Grupos étnicos y sus Fronteras*, N. de los T.], por el antropólogo Friedrik Barth. Con esta obra, Barth transformó la visión que había sobre grupos étnicos, calcada en características de racialidad y modificó la noción de que el aislamiento geográfico y social, la homogeneidad y la falta de interrelaciones con otros grupos étnicos, serían factores cruciales para la manutención de las tradiciones culturales a lo largo del tiempo. Al contrario, Barth aclaró que las identidades de los grupos minoritarios devienen del intenso proceso de negociación y

que el Moçambique, en conjunto con el culto de batuque es la manifestación más forte de la cultura afro en RS (Corrêa, 1998).

demarcación de sus fronteras, puntuando socialmente quién es “de dentro” y quién es “de afuera” del grupo.

En 1994, reflexionando sobre el impacto de su publicación, Barth reiteró etapas metodológicas que permanecen útiles para pensar la etnicidad aún hoy, entre ellas, la opción por “abordar la identidad étnica como una característica de organización social más que como una nebulosa expresión de la cultura” (Barth, 2003 [1994]: 20).

De un paradigma en que se entendía la etnicidad como un proceso de categorización, a partir del cual la diferencia social producía diferencia cultural y, por tanto, en el campo de la música, generando homologías que unían una estructura social específica a un estilo musical específico, se pasó a otro momento, en que los repertorios musicales son entendidos como medios de producir diferencias en un todo más complejo y plural de relaciones sociales (Carneiro da Cunha, 1986; Carvalho, 1994; Carvalho & Segato, 1994).

La atención a la producción de diferencia en el análisis cultural ha sido acompañada por la vigilancia epistemológica en relación con la cuestión de la representación. Para etnomusicólogos como Guibault (1997) y Stokes (1994),

...La performance musical ha sido vista cada vez más como un espacio en el cual los significados son generados y no simplemente ‘reflejados’; marcas étnicas, como otras, son producto de la negociación de procesos múltiples e históricamente constituidos por construcción de las diferencias (Stokes, 2001: 22).

Ese tipo de postura tiene dividido el foco entre el proyecto deconstructivo postmoderno (especialmente en el Primer Mundo), en el cual identidades individuales y colectivas son mostradas como relativas, históricamente móviles, y culturalmente construidas; y la demanda de lucha política fuera de la universidad (especialmente en el Tercer Mundo), en la cual la investigación, la producción escrita y, recientemente, la producción audiovisual, son generadas estratégicamente para participar de las luchas políticas de los grupos minoritarios. En Brasil, muchos etnomusicólogos se han envuelto, por ejemplo, en la realización de inventarios de bienes culturales¹⁸ para el Estado y en proyectos participativos, envolviendo a los propios actores sociales en la gestión de las investigaciones (Araújo, 2005).

El interés en la etnicidad, en ese proyecto se vincula a las relaciones entre la Etnomusicología académica y las formas de investigación musical dialógicas y participativas, entendidas como construcciones que implican una relación de mano doble entre la reivindicación cultural y la reivindicación política (Tugny & Queiroz, 2006; Lühning, 2006).

Hay todavía un largo camino a recorrer en relación con las formas de pensar la etnicidad a través de las expresiones musicales de diferentes grupos, sobre cómo representar sonora y éticamente

¹⁸ Como Carlos Sandroni, con la samba de rueda del Recôncavo Baiano (2005) y Elizabeth Travassos, Letícia Vianna y Edilberto Fonseca (2005) con el viola-de-cocho de Mato Grosso y Mato Grosso do Sul, para citar algunos ejemplos. Otra referencia importante sobre las implicaciones éticas, sociales e políticas en relación con la realización de inventarios de bienes inmateriales y el libro organizado por Rosângela Pereira de Tugny y Ruben Caixeta de Queiroz (2006), a partir del “Encuentro Internacional de Etnomusicología: Músicas Africanas e Indígenas en Brasil”, realizado en Belo Horizonte, en el año 2000.

estas alteridades. Eckert e Rocha (2005), hablando del compromiso de restauración de la voz de lo Otro, prestan atención al hecho que “el encuentro etnográfico tiene la grandeza del don de la escucha” (Eckert & Rocha, 2005: 54). En ese sentido, el compromiso ético del antropólogo / etnomusicólogo es perpetuar y proyectar las palabras y los sonidos más allá de aquél que las enuncia. *Cómo hacer eso es el desafío.*

Bibliografía

Anjos, José Carlos Gomes dos & Silva, Sergio Baptista da (org.). 2004. **São Miguel e Rincão dos Martimianos: ancestralidade e territorialidade negra.** Editora da UFRGS, Porto Alegre, Brasil.

Araújo, Samuel. Samba e coexistência no Rio de Janeiro contemporâneo. 2005. In: Ulhôa, Marta & Ochoa, Ana Maria (orgs.). **Música popular na América Latina – pontos de escuta.** Editora da UFRGS, Porto Alegre, Brasil.

Bandeira, Maria de Lourdes & Dantas, Triana de Veneza Sodré e. Furnas de Dionísio (MS). 2002. In: O’Dwyer, Eliane Cantarino (Org.). **Quilombos: identidade étnica e territorialidade.** FGV: ABA, Rio de Janeiro, Brasil.

Barth, Friedrik. 1969. **Ethnic Groups and Boundaries. The social organization of cultural difference.** London University, Atten e Unwin, Bergen, Inglaterra.

Temáticas permanentes e emergentes na análise da etnicidade. 2003 [1994]. In: Vermeulen, Hans & Govers, Cora (org.). **Antropologia da etnicidade. Para além de “Ethnic Groups and Boundaries”.** Fim de Século, Lisboa, Portugal, pp. 18-44.

Bittencourt Junior, Iosvaldyr (Dr.). **Maçambique de Osório entre a devoção e o espetáculo: não se cala na batida do tambor e da maçaquaia.** Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2006.

Bozon, Michel. **Práticas musicais e classes sociais: estrutura de um campo local.** *Em Pauta*, Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), V. 11, N. 16-17, abr./nov., pp. 147 – 174, 2000.

Carneiro da Cunha, Manuela. 1986. **Antropologia do Brasil: mito, história, etnicidade.** Brasiliense, São Paulo, Brasil.

Carvalho, José Jorge de. 1994. Black music of all collors: the construction of black ethnicity in ritual and popular genres of Afro-Brazilian music. In: Béhague, Gerard. (org.) **Music and black ethnicity: the Caribbean and South América.** North-South Center Press, University of Miami, Miami, Estados Unidos. pp. 187-206.

Carvalho, José Jorge de. & Segato, Rita Laura. **Sistemas abertos e territórios fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais.** *Série*

Antropológica, Revista do Departamento de Antropologia. Univesidade Federal de Brasília (UNB), N. 164, pp.1-11, 1994.

Cascudo, Luís da Câmara. 2000 [1994]. **Dicionário de Folclore Brasileiro**. MinC/Global Editora, São Paulo, Brasil.

Corrêa, Norton. O Maçambique de Osório (encarte de CD). 1998. In: **Segredos do Sul: documentos sonoros brasileiros**. Instituto Itaú Cultural/Associação Cachuera, São Paulo, Brasil.

Eckert, Cornélia & Rocha, Ana Luíza Carvalho da. 2005. **O tempo e a cidade**. Editora da UFRGS, Porto Alegre, Brasil.

Etnografia de rua: estudo de antropologia urbana. *Illuminuras*, Banco de Imagens e Efeitos Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, N. 44. 2001.

Ewald, Werner (Dr.). “**Walking and Singing and Following the Song**”: *Musical Practice in the Acculturation of German Brazilian in South Brazil*. Faculty of the Lutheran School of Theology, Chicago, 2004.

Gilroy, Paul. 2001 [1993]. **O atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Editora 34, São Paulo, Brasil.

Guilbault, Jocelyne. **Interpreting World Music: A Challenge in Theory and Practice**. *Popular Music*, N. 1, Vol. 16, jan., pp. 31-44, 1997.

Laytano, Dante de. 1945. **As congadas do município de Osório** (textos musicais e versos coligidos de Castro, Ênio de Freitas e). Associação Riograndense de Música, Porto Alegre, Brasil.

Lühning, Angela. 2006. Etnomusicologia brasileira como etnomusicologia participativa: inquietudes em relação às músicas brasileiras. In: Tugny, Rosângela Pereira de & Queiroz, Ruben Caixeta de (org.). **Músicas Africanas e Indígenas no Brasil**. UFMG, Belo Horizonte, Brasil. pp. 59 – 70.

MacDougall, David. 1998. **Transcultural cinema**. Princeton University Press, Princeton, New Jersey:, Estados Unidos.

Merriam, Alan. 1964. **The Anthropology of Music**. Northwestern University Press, Evanston, Estados Unidos.

Mitchell, Claude. 2005 [1956]. **A dança Kalela**. In: Lucas, Maria Elizabeth *et al* (org.). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre. digi.

Rocha, Ana Luíza Carvalho da. **Antropologia das formas sensíveis; entre o visível e o invisível, a floração de símbolos**. In: *Horizontes Antropológicos - Antropologia Visual*, Ano 1, vol 2, pp. 85 – 92, 1995.

Sandroni, Carlos. **Questões em torno do dossiê do samba de roda.** In: Falcão, Andréa (org.). *Registro e política de salvaguarda para as culturas populares.* IPHAN, CNFLP, Rio de Janeiro, pp. 45 – 53, 2005.

Santos, Rui Leandro da Silva. (Ms). **Festa de Nossa Senhora Imaculada da Conceição: articulação, sociabilidade e etnicidade dos negros do Rincão dos Pretos no município de Rio Pardo – RS.** Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2001.

Stokes, Martin (ed.). 1994. **Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place.** Berg, Oxford, New York, Estados Unidos.

2001. Ethnomusicology – IV: Contemporary theoretical issues. In: Sadie, Stanley & Tyrrell, John. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians.** MacMillan, London, U.K., pp. 21-30.

Travassos, Elizabeth; Vianna, Leticia & Fonseca, Edilberto. 2005. Viola-de-cocho – patrimônio nacional. In: Falcão, Andréa (org.). **Registro e política de salvaguarda para as culturas populares.** IPHAN, CNFLP, Rio de Janeiro, pp. 75 – 89.

Tugny, Rosângela Pereira de & Queiroz, Ruben Caixeta de (orgs.). **Músicas Africanas e Indígenas no Brasil.** Belo Horizonte: UFMG, 2006.

Turino, Thomas. 2000. **Nationalists, Cosmolitans and Popular Music in Zimbabwe.** The University of Chicago Press, Chicago, Estados Unidos.