



# JUVENTUD, ESPACIALIDAD Y LA EXPERIENCIA SENSIBLE DE LA MÚSICA EN LOS ESPACIOS PÚBLICOS DE LA CIUDAD DE RÍO DE JANEIRO AL INICIO DEL SIGLO XXI

YOUTH, SPATIALITY AND THE SENSITIVE EXPERIENCE OF MUSIC IN THE PUBLIC SPACES OF RIO DE JANEIRO AT THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY

MICAEL HERSCHMANN<sup>1</sup>

Universidad Federal de Río de Janeiro,  
Río de Janeiro, Brasil  
Micaelmh@globo.com  
ORCID: 0000-0001-8859-0671

**Recibido:** 22 de octubre de 2021

**Aprobado:** 14 de diciembre de 2021

ISSN en línea 2539-4355 / ISSN impreso 1900-9909

Este trabajo está bajo la licencia Creative Commons BY NC SA 4.0.

## ¿Cómo citar este artículo? / How to quote this article?

Herschmann, M. (2021). Juventud, espacialidad y la experiencia sensible de la música en los espacios públicos de la ciudad de Río de Janeiro al inicio del siglo XXI. *Nexus*, (30), Artículo e20611839.  
<https://doi.org/10.25100/n.v0i30.11839>



TIEMPO CARGO

**Resumen:** Este artículo de revisión inicia con una aproximación crítica a la educación formal que reciben los jóvenes en Latinoamérica, a partir de autores como Freire, Morin y Martín Barbero. Éste último da paso al análisis de las formas de conocimiento sensible, que pasan por el cuerpo y la estética. A partir de ello, se pone el foco en la música como núcleo alrededor del cual gravitan las culturas juveniles. A través de una exhaustiva revisión de literatura y retomando trabajos etnográficos anteriores, el autor se propone exponer cómo los jóvenes de sectores populares, sujetos de estigmatización, han logrado apropiarse de la escena musical brasileña, construir nuevos negocios en esta industria a partir de inicios del siglo XXI y resignificar el espacio público de Río de Janeiro.

**Palabras clave:** Culturas juveniles, Música, Piratería, Espacio público, Río de Janeiro.

**Abstract:** This review article begins with a critical approach to the formal education received by young people over Latin America, through the ideas of authors such as Freire, Morin and Martín Barbero. The last one leads to the analysis of sensitive knowledge, acquired through aesthetics and the body experience. That is where the focus of the article turns to the music and the way youth cultures gravitate around it. The author does an exhaustive study of literature and resumes his past ethnographic works in order to expose how young people from popular classes, who are stigmatized, have succeeded on taking ownership of the musical brazilian scene, making new businesses inside the industry since the beginning of the 21st Century and giving a new meaning to public spaces of Rio de Janeiro.

**Keywords:** Youth cultures, Music, Piracy, Public space, Rio de Janeiro.

#### Origen del artículo

Este texto surge de la ponencia presentada entre el 8 y el 11 de abril de 2013 en el marco de la Cátedra JMB Jesús Martín Barbero, creada por la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle en alianza con la Universidad Nacional de Colombia.



# MASSIVALS

Suena A-14 - Rta. 82.

La dos días de la presencia en Bk.

→ de qué = crítico, quejoso, unánime -  
82 había la C. Ogata de casa.

Tomando como referencia la obra de Freire, Morin y Martín Barbero me arriesgo a hacer algunos breves comentarios sobre la necesidad de renovar la actuación de la universidad, uno de los temas propuestos para este encuentro.

A pesar de los esfuerzos por dinamizarse y modernizarse en las últimas décadas —especialmente su infraestructura y recursos tecnológicos— constato, sin que me proponga parecer demasiado provocador o polémico, que, en general, los profesionales que trabajan en estas instituciones conocen poco su principal público objetivo y lamentablemente tienen una visión muy conservadora del proceso de enseñanza. Creo que la principal contribución de investigaciones como las que realizo con el universo juvenil es aportar en algún nivel —así sea de forma muy modesta— a la renovación de la cultura universitaria, permitiendo no solo deconstruir interpretaciones reduccionistas y pre-conceptuosas del joven (en general considerado alienado, consumista, apolítico, desinteresado, etc.), sino también señalar la necesidad de articular el conocimiento formal con las experiencias sensibles cotidianas, lo que puede contribuir a la formación de individuos más capaces de analizar la complejidad de los diferentes contextos, y que sean, al mismo tiempo, críticos, creativos y ciudadanos.

Freire (1993), Morin (2000) y Martín Barbero (2009) tomaron hace muchos años esta dirección y sugieren, con más propiedad, pistas para la renovación del proceso de aprendizaje en la actualidad. En los años sesenta, Paulo Freire ya proponía una educación como práctica libertaria, en oposición a una educación no-creativa, no-crítica y competitiva. Él postulaba la necesidad de convertir al profesor en una especie de “aprendiz-enseñante que valorase el diálogo crítico y que, en los procesos de aprendizaje” (Freire, 1993, p. 29) la realidad vivida por los alumnos estuviera representada.

Y Morin siempre ha sido un crítico feroz del fraccionamiento del saber en campos disciplinares. El autor ha colocado sistemáticamente en jaque el sistema educacional vigente: duda que éste capacite al ser humano para reflexionar acerca de la complejidad de la realidad social, en diferentes escalas, de lo local a lo planetario. Propone la construcción de un pensamiento y conocimiento “integral”, que esté conectado con la existencia —que incluya lo cotidiano, los afectos y las pasiones humanas— y que no deje de buscar atender las expectativas, las interrogaciones cognitivas de los involucrados (Morin, 2000, p. 102).



Y, finalmente, Martín Barbero viene ofreciendo en su obra, variadas y ricas pistas que pueden aportar a nuestro debate. Solo subrayaré un argumento que he encontrado en su trabajo, con el cual me identifico plenamente, y donde defiende que la renovación del proceso de aprendizaje pasa también por la incorporación del saber del cuerpo, el saber que está relacionado con lo sensible y lo estético (Martín Barbero, 2009).

### Experiencias estéticas y sensibles que gravitan en torno a la música

Considerando los ejes temáticos propuestos aquí, queda claro que me interesan especialmente “las prácticas participativas de los jóvenes en la actualidad”. O sea, me incluyo en una corriente de autores iberoamericanos —tales como Reguillo (2000), Borelli (2009), Martín Barbero (2008 y 2009), Margulis (1998) y tantos otros— que consideran las prácticas estéticas y culturales de los jóvenes como locus privilegiado de acción política en la contemporaneidad.

En realidad, casi siempre he comprendido las iniciativas estéticas y sensibles como actos de gran potencial político. A pesar de su presencia muy frecuente en la actualidad, confieso que me interesan menos las experiencias estéticas masificadas y más los constantes agenciamientos —lo que De Certeau ha llamado “arte de hacer” (De Certeau, 1994)— construidos en lo cotidiano por las neo-tribus y agrupamientos sociales de todo tipo.

Entiendo las *experiencias sensibles* como experiencias afectivas, carnales y estéticas, vivencias que crean la posibilidad de penetración del mundo, a través del cuerpo, en su totalidad. En el caso de la estética: es siempre importante subrayar que no está restringida al ámbito del arte. Está siendo considerada aquí como “vector de comunicabilidad”, de “comunidad de sentidos”. Tal como propone Maffesoli en su libro *Contemplación del Mundo* (1995), la noción de estética se aproxima a la de ética, comprendida como modo de cohabitar el mundo sensible e inteligible. Él define la “ética de la estética” como “emociones compartidas, sentimientos en común” y que adquieren materialidad en los estilos de vida de los agrupamientos sociales (Maffesoli, 1995, p. 35).

Analizando en retrospectiva mi trayectoria académica, puedo constatar que la mayoría del tiempo he trabajado —en mayor o menor grado— con el trinomio *comunicación-juventud-música*. Se podría afirmar —y esto tal vez suene un poco obvio— que es muy difícil analizar los agrupamientos sociales juveniles sin tener en cuenta en alguna medida la cuestión de la musicalidad: el hecho es que una abrumadora mayoría de las culturas juveniles gravita alrededor de géneros musicales y de sonoridades. En una publicación reciente,



realizada con varios compañeros de Brasil, llegamos a afirmar que la música — cuando está articulada a la lógica del entretenimiento y del espectáculo — es una de las “principales fuerzas movilizadoras de lo contemporáneo” (Ribeiro et al., 2012).

Por un lado, la música emerge como una fuerza moviente que toca lo sensible de los individuos en la contemporaneidad. Por otro lado, Martín Barbero, en un trabajo publicado en Brasil en 2008, señalaba con mucha propiedad las razones de la centralidad de la juventud hoy: destacaba que los jóvenes poseen gran visibilidad y protagonismo en la sociedad contemporánea mediatizada, y ocupan un lugar significativo en el mercado de consumo cultural nacional y transnacional. No sólo por “las crisis” de la familia, de las utopías y de las instituciones, sino también debido a la repercusión de sus representaciones en los medios de comunicación, en la elaboración de códigos/valores y gustos entre esa parte de la población: todos estos factores se consideran relevantes para explicar el malestar generado por los jóvenes en la sociedad actual (Martín Barbero, 2008, p. 32).

### **Investigaciones que trabajan con el trinomio comunicación-juventud-música**

Yo mismo he iniciado mi trayectoria académica al comienzo de la década de los noventa estudiando culturas juveniles urbanas y, en función de la relevancia de las sonoridades en la vida cotidiana de tales actores, empecé a incorporar el universo de la música en mi agenda de investigación.

Mirando retrospectivamente constato que, por un lado, fui seducido por este objeto de estudio; y, por otro, que busqué — como más compañeros investigadores — atender una fuerte demanda social por el tema. Hoy tenemos en mi país<sup>2</sup> una importante y estructurada red de investigadores de Comunicación, Música y Juventud, que reúne aproximadamente cincuenta investigadores con una larga trayectoria, de varias regiones. Actualmente coordino esta red, la cual realiza encuentros presenciales regulares y proyectos colectivos. Incluso en función de esta creciente demanda de nuestros alumnos, planeamos para el próximo año, lanzar una colección de publicaciones sobre las escenas juveniles-musicales de Brasil.

### **Jóvenes de los sectores populares como enemigos del orden social**

Siempre actué como un investigador que valorizó el trabajo empírico y muy centrado en la dinámica de la ciudad de Río de Janeiro, lugar donde viví buena parte de mi trayectoria profesional. En la década del noventa, cuando se discutía intensamente la cuestión de la violencia urbana en Río, me encontraba investigando las prácticas culturales de los jóvenes de los barrios populares y



favelas que eran identificados como una especie de gran “enemigos del orden social”: estos jóvenes sufrían lo que Stanley Cohen ha denominado “pánico moral” (Cohen, 1980). En aquella época, investigaba a los *funkeros* y *b-boys* del hip-hop quienes a través de sus actitudes y canciones ponían en evidencia las fracturas y los problemas sociales. Los jóvenes emergían en la escena mediática con protagonismo y con gran vulnerabilidad, fuese como *responsables* o *víctimas* de buena parte de las estadísticas de violencia urbana (Herschmann, 2000).

En las investigaciones etnográficas realizadas en aquella década, tuve la oportunidad de constatar que los *funkeros* y *b-boys* del hip-hop expresan de alguna manera su ciudadanía a través de la movilización en las calles y de su producción artística —que se muestra en el baile, música y el grafiti— y construyen una visión no enaltecadora ni conciliadora de la nación. Es decir: ponen en escena la condición social de los jóvenes brasileños, a quienes les falta trabajo y cobertura en salud, además de que conviven con la miseria, la violencia institucionalizada y la exclusión social. Estas temáticas fueron consideradas fundamentales y siguen muy presentes en su vida diaria. Se puede decir que, al ocupar los espacios públicos de la ciudad de Río de Janeiro, estos jóvenes generaron una experiencia sensible de vulnerabilidad y miedo. Miedo del *otro*, miedo de los conflictos sociales. Así, por un lado, los medios tradicionales amplificaron el clima de histeria asociado al funk y al hip-hop, y por otro lado, pusieron en la agenda pública y en discusión el derecho de tales jóvenes a tener garantía del “acceso a la ciudad” (Herschmann, 2000).

Para cerrar este primer apartado, es importante resaltar que, a pesar de su obsesión con la cuestión de la “autenticidad” —tal como otros agrupamientos juveniles (Freire Filho, 2007)—, los *funkeros* y *b-boys* del hip-hop desean que su discurso sea oído y consumido por otros jóvenes y por individuos pertenecientes a otras clases sociales, pero sin perder la condición de portavoces de la realidad que retratan. A pesar de afirmar que no se venden a los medios de comunicación o al mercado, la gran mayoría de los *b-boys* cree que su papel como ciudadanos consiste en transformar el panorama de precariedad económica o de exclusión social presente en el país y para eso sería necesario: conquistar no sólo el espacio en los medios, sino también aliarse con variados sectores sociales, incluso los de clase media; buscar apoyo de las instituciones de enseñanza, asociaciones comunitarias, etc.; expandir el movimiento a los jóvenes de los barrios populares a través de cursos que enseñen expresiones artísticas. Y, finalmente, afirman que es necesario superar las formas de conflicto al interior del propio movimiento, a través de estrategias pedagógicas, que puedan hacer reflexionar a los jóvenes que están en el movimiento sólo para aprovecharse y divertirse e insisten en el comportamiento al estilo *gangsta*<sup>3</sup>.



## Juventud reinventando el negocio de la música

2. Posteriormente, en la década pasada, comencé a interesarme por el protagonismo de los jóvenes en los procesos creativos, casi siempre no institucionalizados, especialmente los que generan cierta sustentabilidad. En un momento en el que se discutía la crisis de la industria fonográfica, identificaba en los conciertos en vivo que se realizaban de manera creciente en las escenas y circuitos musicales (Straw, 1991 y 2006; Herschmann, 2007) brasileños y en diferentes lugares del globo, una alternativa para la reestructuración del *business* de la música. O sea, pude constatar que la experiencia estética y sensible de las escenas juveniles viene contribuyendo a la construcción de nuevos negocios de la música a comienzos del siglo XXI.

Trabajo con la hipótesis de que los conciertos en vivo ocupan actualmente un rol central en la industria musical y eso es revelador acerca de lo que este tipo de experiencia sensible y estética proporciona a los involucrados directa e indirectamente. O sea, en la actualidad, se puede notar: por un lado, que la experiencia de consumir fonogramas individualmente de forma no mercantil a través del intercambio de archivos en la web es ampliamente practicada y, por eso, los fonogramas vienen perdiendo, rápida y significativamente, valor comercial para los consumidores; y, por otro lado, que la experiencia colectiva y social de la música es cada vez más valorada: la música emerge actualmente como argamasa social, una especie de “paisaje sonoro” (Schafer, 1969), que permite que los individuos vivan intercambios, hagan catarsis, generen memorias e identidades colectivas que son actualizadas en los eventos musicales presenciales de las neo-tribus (Maffesoli, 1987 y 2007).

Así, crece el número de investigadores que parten del presupuesto de que, más allá del ámbito del negocio transnacional de los *blockbusters* o el trabajo de estrellas pop de grandes ventas, la sostenibilidad de los artistas se relaciona actualmente, de manera generalizada, con su capacidad para insertarse en las redes sociales, hacer parte de “colectivos” y de prácticas de activismo que se actualizan en las presentaciones en vivo, o mejor, que tienen en el concierto su momento de apoteosis. Cada vez más emerge una especie de economía mixta, que tiene como referencia no solo rutinas tradicionales del capitalismo, sino también prácticas de la economía solidaria, las cuales involucran artistas, productores independientes y fans en una dinámica colaborativa (Jenkins, 2010).

Así, por ejemplo, tanto en las escenas de Tecnobrega en la ciudad de Belém de Pará (Lemos & Castro, 2008), como en las escenas del Forró Electrónico en la ciudad de Fortaleza (Trotta, 2010), o incluso en el circuito de rock independiente organizado por redes de colectivos, tales como Fuera del Eje, y los Festivales Brasileños Asociados realizados en ciudades más pequeñas



del interior de Brasil, en estos estudios de caso fue posible notar que los jóvenes, a través de innumerables iniciativas comerciales y no-comerciales, vienen construyendo, mediante una intensa articulación en redes sociales y de solidaridad, una vida social vibrante y enriquecedora en el contexto actual, en el cual la piratería hace parte de estrategias de producción, circulación y consumo. Estos actores trabajan de forma asociativa y transforman los espacios en “lugares” (Santos, 1996, 2005) —como resultado de procesos de re-territorialización— en los cuales la música y, de modo general, la cultura local desempeñan un papel importante e incluso contribuyen a que algunas regiones alcancen mayores niveles de desarrollo local. La dificultad en identificar estos jóvenes como “agentes de desarrollo local” tiene que ver con su posición refractaria a la institucionalidad y al hecho de que buena parte de estas actividades productivas están en el ámbito de la informalidad y/o ilegalidad.

Podría centrar mis comentarios en algunas de las prácticas agrupadas bajo el término sombrilla “piratería”, tales como el uso extendido del *sampler* o los intercambios de contenidos de forma gratuita, pero me dedico a hacer algunos comentarios específicos sobre el tema de la informalidad. Tal vez no sea tan conocido que muchos investigadores comentan de forma bien humorada que en algunos países se utiliza el *billboard* étílico como recurso de investigación y de medición de la música en vivo, o sea que se mide el logro económico de los conciertos en las escenas locales a través del consumo de bebidas alcohólicas (Yúdice, 2011). Es decir, muchas veces el trabajo de campo es bastante complicado de realizar, no es sencillo hacer censos de consumo cultural, pues los actores sociales no tienen ningún interés en hacer públicas estas informaciones.

Así, buena parte de la producción cultural en la que los jóvenes son protagonistas depende del trabajo de campo de los investigadores para obtener alguna visibilidad. Hay una carencia absoluta de indicadores culturales de este tipo. Parto de la premisa de que este es un gran desafío enfrentado por los que estudian la dinámica del universo musical. Por ejemplo, de nada sirve entender las escenas del Forró Electrónico de Fortaleza o del Tecnobrega de Belem a través de sus articulaciones con los conglomerados de comunicación, cultura y entretenimiento, o con la industria tradicional fonográfica: al interior de circuitos locales viene configurándose hace algunas décadas una economía de la cultura que desarrolla una dinámica no registrada en las estadísticas disponibles, que genera inclusión social y millares de empleos directos e indirectos, estimulando el comercio regional y promoviendo la diversidad cultural de la localidad. Se estima que, por mes, el Tecnobrega genera quince millones de dólares, y el circuito de Forró, aproximadamente veinte millones



de dólares (Lemos & Castro, 2008; Trotta, 2010). Vale la pena recordar que tales escenas alcanzaron estas cifras utilizando la piratería como estrategia de divulgación y formación de público para la actividad económica principal: la música en vivo.

Los jóvenes involucrados en este nuevo *business* de la música son conscientes de que necesitan invertir cada vez más en mayor organización y movimientos asociativos, como los que caracterizan, por ejemplo, a las actividades de gran parte de los colectivos de rock en Brasil, los cuales están organizados en redes de productores y músicos que realizan más de cien festivales en el país. Solo para dar una idea de la fuerza de estas redes de colectivos: utilizando de forma creativa las nuevas tecnologías, leyes de apoyo y estímulo a la cultura, redes sociales y dinámicas de economía solidaria, el año pasado los colectivos que integran el movimiento lograron movilizar cerca de setecientas mil personas —un público que tiene entre dieciséis y veintiocho años— y generaron aproximadamente treinta millones de dólares.

Claro que este crecimiento de las escenas independientes juveniles no debe ser visto como “la victoria del poder joven sobre el mundo adulto institucionalizado” o como “la revancha” de los productores independientes sobre los conglomerados de comunicación, cultura y entretenimiento. En su mayoría, son éxitos conquistados en un mercado pequeño, de nichos. Lo que es posible notar es que las empresas transnacionales ya están reposicionándose en el mercado, comprando los nuevos emprendimientos musicales de gran popularidad, en el mundo globalizado y en red.

### **Agrupamientos musicales juveniles resignificando los espacios de la ciudad**

El tercer y último conjunto de investigaciones incluye aquellas que buscan analizar la expansión de la música callejera en la ciudad de Río de Janeiro. Parto de la premisa de que la experiencia sensible de esta música en los espacios públicos viene construyendo territorialidades que afectan significativamente la relación de los actores con la ciudad.

En la década actual me he dedicado al estudio de los conciertos realizados en calles de la zona central e histórica de Río (Herschmann & Fernandes, 2011). He procurado evaluar la relevancia de las actividades musicales organizadas en la forma de conciertos, eventos, comparsas y “ruedas”<sup>4</sup> y buscado hacer un balance de su rol en el proceso de “revitalización” de la ciudad. La hipótesis central es que existe una *cultura callejera musical* potente en la ciudad, la cual se favorece también de una arquitectura y geografía que facilitan el encuentro y el tránsito entre los actores sociales, tales como “calles-galerías” (Fourier, 1946), plazas o playas. Estas manifestaciones culturales son promovidas sobre todo



## Ubicación de Curitiba

por los grupos de jóvenes y logran crear “territorialidades sónico-musicales” (Herschmann & Fernandes, 2012b), las cuales, en general, no solamente producen una alteración del frenético ritmo urbano, sino que también generan incremento de las actividades socioeconómicas, o sea, ocasionan una serie de beneficios locales directos e indirectos.

Por tanto, estas investigaciones buscan provocar una reflexión sobre la importancia de la música en los procesos de resignificación de Río, pero sin descartar los aspectos de la coyuntura social, política y económica local. Después de un largo y lento periodo de decadencia de aproximadamente cuatro décadas, esta ciudad está recuperando en alguna medida un lugar de protagonismo en el escenario nacional e internacional, especialmente en los últimos diez años. Por un lado, las inversiones públicas y privadas que vienen siendo realizadas, debido a la ejecución de grandes eventos deportivos y de entretenimiento, tienen un significativo papel en la recuperación del panorama de decadencia; por otro lado, es posible constatar que las actividades musicales también han tenido una función estratégica en la resignificación de Río de Janeiro, tal como evidencia el creciente y estruendoso éxito de algunas áreas del centro. Estas áreas —que antes estaban degradadas y representaban un riesgo para la seguridad pública— actualmente abrigan dos Polos Históricos, Gastronómicos y Culturales, importantes de la ciudad.

### **Samba y choro en las calles-galerías**

En esta última parte, presentaré tres estudios de caso de territorialidades sónico-musicales que están siendo construidas por los jóvenes en la ciudad y que ilustran la potencia de las interacciones sensibles que gravitan alrededor de experiencias musicales colectivas. El primer estudio de caso es el de las rodas (ruedas) del “Samba de la calle Ouvidor”<sup>5</sup> y del grupo de *chorinho* “Antigamente”, que se realizan desde hace algunos años en el llamado Polo de la Plaza XV.

La historia que cuentan los actores directa e indirectamente involucrados es la siguiente: con la intención de atraer más visitantes al lugar, que también tiene otros atractivos histórico-culturales, el dueño de la librería local comenzó a promover, entre 2004 y 2005, *rodas de samba* esporádicas, realizadas todos los sábados. Básicamente a través de la divulgación boca a boca e Internet, y también gracias al apoyo de algunos bares y restaurantes locales, este espacio se fortaleció rápidamente, pues comenzó a abrigar también una *roda de choro*, que junto con el samba, fueron generando un creciente interés del público, consolidando esta área como un “paisaje sonoro” de música *roots* relevante en la ciudad y que logra atraer cerca de dos mil personas de forma regular.



Por lo tanto, llama la atención justamente el hecho de que desde 2004, la región está alcanzando niveles significativos de sostenibilidad gracias a la iniciativa de artistas, empresarios y fans. Aunque siempre había sido considerada como un área con potencial de crecimiento debido a su proximidad con importantes equipamientos culturales e históricos de Río, esta región se encontraba estancada hasta la llegada de la música en vivo.

Vale la pena destacar algunos aspectos que están relacionados con la espacialidad de esta región: en la investigación realizada fueron consideradas algunas calles de la zona como “calles-galerías”, en un sentido muy próximo al atribuido por Fourier (1946). Estas calles-galerías del casco antiguo de la ciudad de Río de Janeiro —debido a su configuración— se transforman en espacios factibles para la desaceleración de la circulación y para la realización de prácticas culturales, pues sirven de escenario de experiencias y además ofrecen una región “protegida”, “acogedora”, en la cual los espacios público y privado se funden en las iniciativas de los sujetos que interactúan en el lugar (Fernandes, 2011).

### Jazz en la plaza

El segundo estudio de caso que me gustaría presentar es el de la banda Nova Lapa Jazz (NLJ). En la investigación que desarrollo actualmente he tenido la oportunidad de comprobar que los eventos y conciertos de jazz están volviéndose cada vez más recurrentes y están ganando visibilidad en la vida cotidiana, especialmente aquellos realizados en el espacio público del centro de la ciudad.

La banda NLJ fue formada al comienzo de 2011, a partir de las espontáneas *jam sessions* realizadas todos los miércoles en un parqueadero del barrio de La Lapa. La trayectoria de la banda fue meteórica, pues tan solo dos meses después de su creación, sus conciertos comenzaron a atraer un público superior a las quinientas personas. Sin embargo este rápido éxito conllevó quejas de los vecinos y, consecuentemente, la prohibición temporal de los conciertos. Aunque se hubiese re-territorializado el lugar, el poder público no reconoció de inmediato el derecho de la banda a permanecer en esta zona. A pesar de la prohibición de la alcaldía, los jóvenes protestaron más intensamente, las negociaciones continuaron y el desenlace de la historia fue sorprendentemente favorable para los músicos, pues además de que lograron la autorización para tocar en la calle, también consiguieron un espacio en el centro histórico con una infraestructura más adecuada para atender la demanda de un público creciente. Así, el grupo comenzó a tocar cerca de la



Plaza Tiradentes, en un lugar peligrosamente solitario, pero bastante agradable, rodeado de importantes edificios históricos. Lo que se vio en esta área fue una secuencia de conciertos que lograban atraer regularmente cerca de dos mil quinientas personas de sectores sociales bastante heterogéneos. Por lo tanto, estos músicos y fans están construyendo una experiencia sonora callejera presencial —siempre con un repertorio que mezcla piezas de los clásicos del jazz con la ejecución de composiciones propias— que está muy bien articulada en las redes sociales de la *web*, donde poseen más de veinte mil fans. De hecho, el éxito del grupo fue tan grande y la trayectoria tan peculiar, que consiguieron llamar la atención de los medios tradicionales (Herschmann & Fernandes, 2012a).

Así, se puede afirmar que los conciertos callejeros de dicha banda de jazz en esta pequeña plaza fueron fundamentales para la construcción de una “territorialidad sónico-musical”, capaz de potencializar la integración del área de la Plaza Tiradentes al resto del centro histórico ya revitalizado. Es necesario anotar que, los días en que no hay conciertos, esta microrregión, especialmente por la noche, sigue siendo considerada como un lugar peligroso y carente de iniciativas de cualquier tipo (Herschmann & Fernandes, 2012a).

### ***Música ecléctica y nómada en la zona verde cerca del Centro de la ciudad***

El último estudio de caso que me gustaría comentar es el de la Orquesta Voadora que realiza presentaciones musicales alrededor del Museo de Arte Moderno de Río. Este grupo musical fue fundado en 2008, a partir de la integración de músicos callejeros que se conocieron tocando en diferentes comparsas o agrupaciones de la ciudad. Desde mediados de 2009, las presentaciones del grupo empezaron a llevarse a cabo en los alrededores del MAM-RJ, los domingos al final de la tarde, en una especie de *happening* musical, que moviliza en promedio —fuera del periodo de carnaval— aproximadamente mil personas. Durante esta fiesta, la Orquesta Voadora funciona como comparsa y alcanza a movilizar, en el mes de febrero, más de cincuenta mil personas. La banda convoca su público en gran medida a través de las redes sociales: sus páginas registran en promedio treinta mil accesos por mes. Los involucrados consideran sus eventos como *happenings*, pues durante los conciertos también se realizan performances, talleres de música y literatura, reuniones de movimientos socioculturales variados y actividades circenses.

Las declaraciones de varios de los integrantes de la banda destacan la importancia de la “música callejera” como una alternativa democrática para gran parte de la población de la ciudad de consumir música. A pesar del nombre, la Orquesta no tiene la figura del director: sus quince integrantes más



regulares actúan dentro de la dinámica de una banda musical. El repertorio de la banda es bastante ecléctico y los músicos utilizan básicamente instrumentos de viento y percusión, pues afirman que trabajar con instrumentos acústicos permite una movilidad mayor.

En las territorialidades de los tres casos analizados se están construyendo identidades y sociabilidades que gravitan alrededor de la música y que desaceleran el ritmo y la experiencia urbana: eso ocurre en el ámbito físico, con significativos resultados culturales, económicos y sociales, o incluso en el ámbito del imaginario urbano (Herschmann & Fernandes, 2012b).

### Consideraciones finales

Antes de concluir, es necesario resaltar que, por un lado, la intensa utilización de las nuevas tecnologías de información y comunicación viene afectando en las últimas décadas la vida social y la “ecuación espacio-tiempo”; por otro lado, se debe tener cuidado con las interpretaciones reduccionistas de la realidad social. En el conjunto de investigaciones mencionado anteriormente, el espacio continúa siendo un vector importante para la construcción de esta sociabilidad juvenil que gravita alrededor de la música. El éxito de la música callejera en el centro de Río de Janeiro no es fortuito y/o gratuito. Esto es visible en las plazas, zonas verdes y “calles-galerías” de esta región. Por lo tanto, el éxito de la música callejera en el Centro de la ciudad está relacionado con el perfil de los espacios, la belleza estética y la relevancia histórica de las edificaciones de esta área central de la urbe (Herschmann & Fernandes, 2011, 2012a e 2012b). En su conjunto, estos elementos articulados a la música y a la sonoridad construyen un “paisaje sonoro” (Schafer, 1969) atractivo, capaz de movilizar sectores sociales significativos (Herschmann, 2007).

Me gustaría cerrar subrayando que al analizar los estudios de caso fue posible constatar que las territorialidades sónico-musicales pueden ser consideradas no solamente como espacios de agenciamento de iniciativas que utilizan “la cultura como recurso” —para obtener ventajas comerciales, para promover el desarrollo local, así como para contribuir a la elaboración de políticas públicas (Yúdice, 2005; Miller & Yúdice, 2002)—, sino también que son vividas como potenciales lugares de encuentro, en los cuales afloran alianzas y sentimientos de pertenencia a agrupamientos sociales (Fernandes, 2011). En otras palabras, esas espacialidades materializan y desempeñan un papel funcional en la organización del espacio urbano, pero también es necesario reconocer que sus significados son reapropiados cotidianamente por la actuación persistente y sensible de los sujetos que circulan allí.



Para finalizar, creo que el constante interés de “estar juntos” y las experiencias estéticas y sensibles de los jóvenes, organizados crecientemente en “neo-tribus” (Maffesoli, 1987) o “escenas” (Straw, 1991), invariablemente alejados de la institucionalidad —en especial en sus iniciativas de ocupación del espacio público—, están produciendo resultados que instigan a los investigadores de las ciencias sociales no solo a repensar sus metodologías e instrumentos de análisis (Latour, 2008), sino que también los movilizan a problematizar los mapeos y evaluaciones de la dinámica sociocultural de los territorios y de las prácticas ciudadanas, tal como fueron interpretados por la gran mayoría de los intelectuales en la alta modernidad.

Así, las experiencias estéticas sensibles y ciudadanas que están articuladas a las culturas musicales juveniles de Río de Janeiro, presentadas aquí brevemente: a) pueden generar “pánico moral” y, al mismo tiempo deconstruir el imaginario del “apartheid social”; b) permiten a través de rutinas informales e ilegales erigir nuevas oportunidades de negocio y niveles de desarrollo local; c) y, finalmente, posibilitan construir prácticas participativas que ocupan y modifican un poco el uso del espacio y el imaginario urbano.

## Referencias

- Borelli, Silvia. et al. (coords.). (2009). *Jovens na cena metropolitana*. São Paulo: Paulinas.
- Cohen, S. (1980). *Folk devils and moral panics: the creation of the mods and rockers*. Oxford: Blackwell.
- Fernandes, C.S. (2011). Musicabilidade e sociabilidade: o samba e choro nas ruas-galerias do centro do Rio de Janeiro. En: Herschmann, Micael (org.). *Nas bordas e fora do mainstream*. São Paulo: Editora Estação das Letras e das Cores.
- Fourier, C. (1946). *El falansterio*. Buenos Aires: Intermundo.
- Freire Filho, J. (2007). *Reinvenções da resistência juvenil*. Rio de Janeiro: Ed. Mauad X.
- Freire, P. (1993). *Pedagogia do oprimido*. São Paulo: Paz e Terra.
- Herschmann, M. (2000). *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.
- Herschmann, M. (2007). *Lapa: cidade da música*. Rio de Janeiro: Mauad X.
- Herschmann, M. & Fernandes, C.S. (2011) Territorialidades sônicas e resignificação dos espaços do Rio de Janeiro. En: *Revista Logos*. Rio de Janeiro: PPGCOM da UERJ, n. 35, vol. 18/2.
- Herschmann, M. & Fernandes, C.S. (2012a). Nova Orleans não é aqui? En: *E-Compós*. Brasília: Compós, vol. 15, n. 2.
- Herschmann, M. & Fernandes, C.S. (2012b). Potencial movente do espetáculo, da música e da espacialidade no Rio de Janeiro. En: Ribeiro, Ana P. G.; Freire Filho, João; Herschmann, Micael. (orgs.) *Entretenimento, Felicidade e Memória — forças moventes do contemporâneo*. Rio de Janeiro: Anadarco.
- Jenkins, H. (2010). *Piratas de Textos*. Barcelona: Paidós.
- Lemos, R. & Castro, O. (2008). *Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Maffesoli, M. (1987). *O tempo das tribos*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- Maffesoli, M. (1995). *Contemplanção do Mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Ed.
- Maffesoli, M. (2007). *O ritmo da vida*. Rio de Janeiro: Record.
- Margulis, Mario et al. (orgs.). (1998). *Viviendo a toda*. Bogotá, Siglo del Hombre.



- Martín Barbero, J. (2008). A mudança na percepção da juventude: sociabilidades, tecnicidades e subjetividades entre os jovens. En: Borelli, S. et al. (coords.). *Culturas juvenis no século XXI*. São Paulo: EDUC.
- Martín Barbero, J. (coord.). (2009). *Entre saberes desechables y saberes indispensables*. Bogotá: Centro de Competencia en Comunicación para América Latina.
- Miller, T. & Yúdice, G. (2002). *Política cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Morin, E. (2000). *A inteligência da Complexidade*. São Paulo: Peirópolis.
- Reguillo, R. (2000). *Emergencia de culturas juvenis: Estrategias del desencanto*. Buenos Aires: Norma.
- Ribeiro, A.P. et al. (orgs.). (2012). *Entretenimento, Felicidade e Memória: forças moventes do contemporâneo*. São Paulo: Anadarco.
- Santos, M. (1996). *A natureza do espaço*. São Paulo: EDUSP.
- Santos, M. (2005). *Da totalidade ao lugar*. São Paulo: EDUSP.
- Schafer, R.M. (1969). *The new soundscape*. Vancouver: Don Mills.
- Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. En: *Cultural Studies*, vol. 5, n. 3.
- Straw, W. (2006). Scenes and sensibilities. En: *E-Compós*. Brasília: COMPOS. <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/83/83>
- Trotta, F. (2010). Autonomia estética e mercado de música: reflexões sobre o forró eletrônico contemporâneo. En: SÁ, Simone Pereira de (Org). *Rumos da cultura da música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades*. Porto Alegre: Ed. Sulina.
- Yúdice, G. (2005). *A conveniência da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Yúdice, G. (2011). Apontamentos sobre alguns dos novos negócios da música. En: Herschmann, Micael (org.). *Nas bordas e fora do mainstream*. São Paulo: Editora Estação das Letras e das Cores.

## Notas

<sup>1</sup> Micael Herschmann es historiador, Doctor en Comunicación y Profesor Titular del Programa de Postgrado en Comunicación de la Universidad Federal de Río de Janeiro. Coordina el Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação da ECO/UFRJ. Libros publicados: *Cidades Musicais* (Editora Sulina, 2018); *Música nas ruas do Rio de Janeiro* (Editora INTERCOM, 2014); *Comunicação e territorialidades – Rio de Janeiro em cena* (Editora Anadarco, 2012); *Nas bordas e fora do mainstream musical* (Editora Estação das Letras e das Cores, 2011); *Indústria da música em transição* (Editora Estação das Letras e das Cores, 2010).

<sup>2</sup> Brasil (Nota de la editora).

<sup>3</sup> Actores sociales que valorizan o glorifican comportamientos que toman como referencia la trayectoria de individuos que están al margen o participan del mundo del crimen.

<sup>4</sup> "rodas" en portugués.



### Casi un testamento:jmb.

**Las "razones de mi esperanza"** \_ Fue Borges quien habló de eso en un temprano libro titulado *El tamaño de mi esperanza*. Son ESPERANZAS las que articulan la investigación con el hacer político del que esto escribe. Y me refiero a "la segunda oportunidad" que, para los que han vivido cien años de soledad, entraña la convergencia entre las oralidades y visualidades culturales de las mayorías con **las culturas hoy digitales**. Claro que eso obtendrá su verdadero lugar cuando **las culturas letradas** acepten transformar su didactismo autoritario en una **mediación ciudadana performativa**. Pues **la subordinación de las oralidades, las sonoridades y visualidades de las mayorías al orden excluyente de la letra, sufre actualmente una erosión creciente, e imprevista**. Y que se origina en **la des-localización y diseminación** de los "tradicionalmente modernos" circuitos del conocimiento. Y del otro lado, también, en los nuevos modos de producción y circulación de los lenguajes y nuevas escrituras que **emergen a través de la tecnicidad electrónica: ES DECIR EN INTERNET**. Estamos entrando en un nuevo escenario **cultural-y-político** que puede ser estratégico para la transformación de un sistema educativo excluyente y profundamente anacrónico por relación a las mutaciones que atraviesa las culturas cotidianas. Y también **para que la democratización de nuestras sociedades llegue al mundo de la gente** posibilitando a nuestras poblaciones apropiarse, desde sus propias culturas, de los nuevos saberes, lenguajes y escrituras. Finalmente, **frente a los que aún ven, en los medios de comunicación y las tecnologías de la información, la principal causa del desastre moral y cultural del país, o su contrario, la panacea y solución mágica a los problemas de la educación**, soy de los que piensan que nada le puede hacer más daño a la escuela que introducir en ella modernizaciones tecnológicas sin antes cambiar el anacrónico y pernicioso modelo de comunicación que subyace a nuestro sistema escolar : un modelo vertical en la relación maestro alumno, y linealmente secuencial en el **aprendizaje**.



Archivo digitalizado: Olga Martín y Alejandro Martín

---

“Casi un testamento”, uno de los últimos textos escritos por Jesús Martín Barbero.









Siembra de un árbol en la Universidad del Valle en honor a Jesús Martín Barbero, 24 de septiembre de 2021.