



UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

CENTRO DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS

MAESTRÍA EN ESTUDIOS CULTURALES

El samba con S:

Un caso de transculturación entre Brasil y Argentina

Ana Rosa Cunha da Cruz

Directora: Mg. Berenice Corti

Rosario, Argentina. 2017

Dedicatoria:

A mis hijos Simón y Manuela y a mi pareja Alejandro, mis regalos de Yemanjá.

Agradecimientos:

Agradezco, primeramente, a mis padres, João Batista Silva da Cruz y Myrian Coelho Cunha da Cruz, por apoyarme, siempre, en todos mis proyectos. A mis hermanas, Juliana Cunha da Cruz y Ana Maria Cunha da Cruz, y a mi abuela Edyr de Paula Coelho Cunha, el vínculo familiar que tengo en Brasil, que valoro y extraño todos los días.

A mi familia argentina: María José Sarrabayrouse Oliveira – que también me ayudó con las correcciones de esta tesis -, Fabián Sultani, Saba Sultani, Lola Sultani, Juanse Sultani, Maria Luisa Oliveira, Dante Sultani y Alicia Oliveira (*in memoriam*), que desde siempre me apoyaron, me cuidaron y me presentaron el universo de la vida, de la historia y de la cultura argentinas.

Gracias a Daniele Martins Monge por apoyarme en mi regreso a Rosario y por aceptar el desafío de hacer la corrección de la redacción de este trabajo. Por traducir las entrelíneas del portugués y el castellano y ayudarme a transformar este lenguaje en un lenguaje académico.

Agradezco a dos mujeres brasileñas que, en distintas etapas de esta tesis, estuvieron presentes. Mi querida amiga Jorgina de Paula Cuello, quién tiene siempre un lugar en su casa y en su corazón para recibirme. Y a Beatriz Silva por siempre abrir las puertas de su casa a todos los brasileños que llegan a Rosario.

Agradezco a Pilar Siqueira (Pily), Daniela Klatt (Pepe) y Paulo Cesar Siqueira (Tete), por compartir un hogar y hermosas experiencias. Por ser parte de mi familia rosarina, por conectarme con los mundos e ideales argentinos. Por contarme y presentarme, en lo cotidiano, una parte de lo que es ser un argentino y vivir en Argentina. Sin olvidarme del lazo que, con Pily, construimos con Yemanjá y sus poderes.

A Luz Victoria Lozano Rendón, mi querida hermana colombiana del corazón y compañera de la maestría, con quien compartí un hogar y la vida extranjera. Vicky fue quién me ayudó a sentirme menos extraña en un territorio

tan diferente, me proporcionó muchas críticas constructivas y me alimentó con “pilas” y arepas.

A Julio Ramos, por llevar a la maestría el baile, lo popular, los colores y la diversidad. Por presentar dentro del ambiente académico algo que, para mí, estaba perdido en algún universo lejano. Gracias a Ramos, dialogué con mi interior y descubrí sobre lo que realmente quería discutir en este trabajo, la música.

Agradezco a María Chiponi por responder a todas mis consultas a tiempo, con su compromiso de siempre y su profesionalismo, sin dejar de lado su cariño.

A Sandra Valdettaro y Mónica Bernabé y a todos mis compañeros de la Maestría quienes me apoyaron durante todo el curso, especialmente a Román Mayorá, Clara González Bolognesi, Janaína Marcoantonio, María Eugenia Bancescu, María Carla Silicani, Flor Cantor, Virginia Masau, Pablo Constanzo, Valeria Gericke y Jaqueline Salinas.

A Pablo Semán por ponerme en contacto con la cultura popular de Argentina y por presentarme a Berenice Corti.

A Berenice Corti por ser mi directora. Cuando pensé que mi tema de tesis no interesaría a la academia, Berenice me mostró que es necesario luchar para tener un espacio donde contar nuestras memorias, aquéllas que vinieron en otros barcos. Por su enorme paciencia y disposición para corregir cada capítulo de este trabajo y por incentivar me a terminarlo.

A todos los que estuvieron involucrados en mi documental *Samba com Sotaque: dos países, un ritmo* y creyeron en el proyecto, en la historia del samba entre Brasil y Argentina, principalmente a Juliana Veiga y Lilian Diehl y Mário Franca por aceptar trabajar en la producción de este trabajo. Muchísimas gracias a Érica Rozek, también compañera del curso de la maestría, por orientarme a cerrar, editar y a dar forma a las historias narradas en este documental. A Haroldo Cesar C. Silva, escritor, investigador y *sambista*, que nos contó su experiencia como músico y compartió sus conocimientos sobre la historia del samba y mi propio país, sin pedir nada a

cambio. A todos los entrevistados que estuvieron dispuestos a contar un poco sobre sus historias de vida y sobre el samba. Sin ellos, este trabajo no existiría. Gracias a Cacique de Ramos, por abrir su espacio, a los músicos de Pedra do Sal, que posteriormente se transformaron en amigos e incluso vinieron tocar en Buenos Aires, donde tuve oportunidad de reencontrarme con cada uno de ellos; a Cacala Carvalho y Fernando Caneca, por prestarnos su casa en Piratininga y por contactarnos con otros grandes músicos brasileños, a los dueños, a los administradores y a los *luthiers* de “Bandolim de Ouro”, por abrir su espacio de trabajo para mostrar cómo funciona el arte de construir instrumentos musicales.

A Gisele Veiga, por ayudarme, a último momento y con mucha atención y cariño, con la bibliografía para esta tesis.

A mis amigas y compañeras de laburo, Florencia Arias, Inés Santiago, Carolina Gálvez, Magali Rodríguez por acompañarme durante esta trayectoria.

Agrego también a este listado de agradecimientos a todos que los que hacen samba en Argentina y que conocí en Rosario, Santa Fe y Buenos Aires. Tengo mucha admiración y respeto por todos los que luchan por realizar el sueño de tocar samba en un país que de a poco va abriendo espacio para esta representación musical. Mi especial agradecimiento a las *rodas de samba Gentileza* (y sus anteriores formaciones), de Rosario; y a las *rodas de samba Bom Ambiente, Meu lugar*, al grupo Malandragem, a la *Escola de Samba La Sonora*, de Atalaya, Buenos Aires, y a la *Escola de Samba Estação Primeira de Lanús* - que además me dieron la posibilidad de poder aprender y tocar *tamborim*.¹

A mi compañero, Alejandro, a quien conocí durante las filmaciones del documental Samba con sotaque: dos países, un ritmo, que no llegó a formar parte de los personajes entrevistados, pero siguió siendo parte de mi vida. Él me enseña todos los días un poco más sobre el samba y está siempre a mi lado, apoyándome con la realización de esta tesis, e incentivándome a terminarla y a seguir con otros futuros proyectos en mi vida. Agradezco a Alejandro por estar inmerso en la vida de Simón y por

acompañarme durante el embarazo de Manuela mientras estaba inmersa en esta tesis.

A las personas más significativas de mi vida: Simón y Manuela, mis hijos que me muestran todos los días que puedo ser mamá y, al mismo tiempo, que puedo cumplir con otros roles en la vida.

¹ Por *tamborim*, ver glosario.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPITULO I - EL ENCUENTRO CULTURAL: “EL QUE QUIERE APRENDER, VA A APRENDER”

1.1 Los personajes de *Samba com sotaque; dos países, un ritmo*

1.2 Experiencia La Fusa: “Mi primer contacto con la música brasileña

CAPÍTULO II - EL (DES) INTERÉS POR LAS “COSAS” BRASILEÑAS

2.1 El trípode brasileño: mano de obra esclavizada, latifundio y monocultivo

2.2 De lo colonial a lo moderno: festividad, sincretismo y resistencia

2.3 El supuesto sincretismo en la Nueva África

2.4. “Identidad moderna” brasileña: el samba *for export*

CAPÍTULO III - ARGENTINA Y BRASIL: DESPLAZAMIENTOS Y PATRIMONIOS CULTURALES

3.1 Diásporas, “cultura”, “estado” y “nación”

3.2 Transculturación y traducción

3.3 *Internet*, globalización y “crisis de identidad”

3.4 Misiones, frontera con Brasil

3.5 Mundialización, ¿una salida a la globalización?

CAPÍTULO IV - “NO ACLARES QUE OSCURECE”

CONCLUSIÓN

ANEXOS

RESUMEN

La presente tesis propone indagar sobre la presencia de una manifestación cultural brasileña en Argentina: la *roda de samba*. El ritmo, que nació con los hijos de la primera generación de negros liberados de la esclavitud en Brasil, hoy en día está presente en el país limítrofe que, sin embargo, niega sus herencias africanas.

El punto de partida para esta investigación fue el documental *Samba com sotaque: dos países, un ritmo*, producido por mí, que sirvió como trama para la construcción del paralelismo entre la historia del samba en Brasil y los discursos presentes en el universo de este grupo de *sambistas* en Argentina. El ritmo, que pasó a ocupar nuevos territorios simbólicos y materiales, fue apropiado a través de procesos dinámicos de transformación de signos y significados, creando un diálogo transnacional.

Basándonos en el concepto de “transculturación”, de Fernando Ortiz (1940), se busca abordar este fenómeno de interculturalidad a través de la puesta en debate de los discursos de nación, Estado, identidades y culturas presentes en ambos países.

Palabras clave: Samba. Brasil. Argentina. Transculturación.

ABSTRACT

Samba con s: a case of transculturation between Brazil and Argentina was proposed to investigate the presence of a Brazilian cultural manifestation in Argentina: *roda de samba*. The rhythm, which was born with the first generation of liberates from slavery in Brazil, nowadays is present in the bordering country, which, however, denies its African heritage.

The starting point for this research was the documentary *Samba com sotaque: dos países, un ritmo*, produced by myself, which served as a plot for the construction of the parallelism between the history of samba in Brazil and the discourses present in the universe of this group of *sambistas* in Argentina. The rhythm, which came to occupy new symbolic and material territories, was appropriated through dynamic processes of transformation of signs and meanings, creating a transnational dialogue.

Based on the concept of "transculturation" by Fernando Ortiz (1940), we sought to understand this phenomenon of interculturality through the discussion of the discourses of nation, state, identities and cultures present in both countries.

Keywords: Samba. Brazil. Argentina. Transculturation.

INTRODUCCIÓN

“No nació en el samba, pero el samba nació en mí.
Cuando pisé el *terreiro*, escuché el sonido del *pandeiro*.
Me enamoré del *tamborim*” (Maria Rita)²

El tema de esta tesis “Samba con S: Un caso de transculturación entre Brasil y Argentina” surgió a partir de la experiencia de un intercambio cultural realizado entre la Universidad Federal Fluminense (UFF), Brasil y la Universidad Nacional de Rosario (UNR), Argentina, en 2008. En ese momento tuve contacto por primera vez con argentinos que tocaban y escuchaban una de las manifestaciones más significativas de la cultura popular brasileña: el samba. Pero no estamos hablando de la zamba, pero sí del samba, sustantivo masculino y escrito con “s”. Tampoco en este trabajo se hablará del samba que es tocado específicamente en los carnavales de Río de Janeiro. El enfoque de esta tesis será en la *roda de samba*.

La *roda de samba* es una de las maneras por las cuales se interpreta la música como práctica cultural cotidiana, que va más allá de lo que es noticiado durante el carnaval de Brasil. Este otro estilo de samba se caracteriza por la informalidad de los músicos, no exige grandes requerimientos económicos, y reúne a un grupo de personas que tocan sentados alrededor de una mesa, acompañados por otras personas que, estando de pie, cantan y bailan entre los músicos.

Volver a entrar en contacto con el ritmo en Argentina me proporcionó muchas experiencias, que me hicieron volver a pensar en mis ancestros, en mi familia y en las historias que eran muy cercanas a mi vida. Desde pequeña, el samba formó parte de mi rutina. En la casa de mi abuela paterna, Arlette Marques, la música siempre estuvo presente y esta experiencia me familiarizó

² Letra de “É corpo, é alma, é religião, composición de Maria Rita”. Versión en portugués: “Eu não nasci no samba, mas o samba nasceu em mim | Quando eu pisei no terreiro, ouvi o som do pandeiro | Me encantei com o tamborim”. Por *terreiro*, ver glosario.

con los músicos de varias épocas y terminó teniendo una fuerte influencia, aunque indirectamente, para la elección del tema de esta tesis.

En las líneas que siguen se abordarán un encuentro distinto, también proporcionado por el samba, que se dio entre brasileños y argentinos. Entre hablantes de la lengua portuguesa y los hablantes del castellano, el samba conformó un tipo diferente de cruce e intercambio cultural el cual muchas veces se constituye armónicamente y otras veces no tanto.

Mi interés sobre el tema surgió en el marco de un seminario de la UNR, cuando conocí el libro “Pasiones Nacionales: Política y Cultura en Brasil y Argentina” compilado por Alejandro Grimson (2007), el cual me sirvió como disparador para pensar que este tema vivido en lo personal, juntamente con las relaciones bilaterales políticas y culturales de los dos países, podían ser tratados como objeto de estudio en el ámbito académico.

Antes mi primer viaje a la Argentina, cuando en 2006 cursaba la carrera de producción cultural en la UFF, participé de la organización del Foro Internacional de Cultura realizado en Rio de Janeiro. En ese momento pude percibir, tal vez un poco tardíamente, que Brasil estaba bastante desconectado del resto de América Latina. Esa experiencia me hizo ver que las políticas en cultura que durante ese periodo se desarrollaban en otros países latinoamericanos -presentes en ese Foro- eran poco conocidos en Brasil.

El primer paso para tratar de comprender un poco más la relación entre Brasil y el resto de América Latina fue a través de la inmersión en otras realidades. Entendí que de esta manera podría desentrañar el motivo por el cual la idea de hermandad entre Brasil y Argentina, se me hacía un tanto *bastarda*. Fue así que busqué informaciones sobre convenios entre la UFF y otras Universidades y decidí viajar a estudiar en Rosario, Santa Fe, Argentina.

Ya en esa ciudad, una de mis primeras experiencias al respecto fue conocer el grupo de *capoeira angola Terreiro de Mandinga*, y posteriormente

el de *capoeira regional Liberdade Capoeira*.³ Una amiga argentina me llevó a practicar este deporte -mezcla de danza, música y arte marcial- y, paradójicamente, fue en la Argentina la primera vez que tuve una clase de *capoeira*

A partir de esos encuentros, mis prejuicios referentes a la práctica del samba y de la *capoeira* realizada por argentinos fueron desapareciendo y las preguntas surgieron hasta empezar a convertirse en objetos de indagación sociológica y parte de mi vida académica. Comenzando a dejar de lado mi ignorancia y mis prejuicios, empecé a disfrutar y a conocer un poco más de las manifestaciones culturales de mi país –tal el caso del samba- estando fuera de él. Pero, ¿cómo era posible que argentinos pudieran tocar esta música y conocer temas que yo nunca había escuchado antes?

De regreso a Brasil, escribí la tesina para concluir la licenciatura en producción cultural de la UFF, tratando el intercambio entre los dos países a través de la *capoeira*, con el objetivo de contar esta experiencia en el marco de las relaciones culturales entre Brasil y Argentina. La vivencia del samba en Argentina quedó, sin embargo, guardada hasta mi regreso al país, en el año 2010, durante mi maestría en la UNR.

Pasados los años desde mi intercambio en Rosario, los relatos y las experiencias que viví con el samba adquirieron un nuevo cariz. En 2012, durante las vacaciones de verano en mi país y cuando ya había cursado casi todas las materias de la maestría, me enteré que un grupo de amigos de Rosario había ido a veranear a Rio de Janeiro por primera vez, para conocer de cerca la *roda de samba*. Sin tener aún el primer borrador de mi proyecto de tesis, se me ocurrió transformar esta experiencia en un documental audiovisual. Fue así que me reuní con dos ex compañeras de la carrera de producción cultural de la UFF, Juliana Veiga y Lilian Diehl, para compartirles

³ Por *capoeira angola* y *capoeira regional*, ver glosario.

el deseo de documentar el primer viaje de estos músicos argentinos a la ciudad donde nació la *roda de samba*.

Gabriel Lesik fue el primer argentino sobre el que había oído hablar – cuando yo vivía en Rosario - acerca de su pasión por tocar el ritmo. Estando en Río de Janeiro, Gabriel fue una de las personas que entrevisté para el documental. No sólo se mostró dispuesto a colaborar conmigo sino que además, me ayudó a convencer a los otros músicos para participar de la película.

Para la grabación del documental contábamos con recursos financieros escasos. Sin tiempo de buscar convocatorias para proyectos culturales, pudimos reunir un grupo de estudiantes de ciencias audiovisuales que se interesaron por el proyecto y utilizaron sus herramientas cinematográficas durante las filmaciones del documental. Un mes antes de las filmaciones, realizamos una pequeña investigación exploratoria con intelectuales y artistas del samba, siempre con el importante aporte de Haroldo Cesar, para encontrar en la ciudad carioca lugares y personajes importantes para la construcción de las historias que cruzaríamos más adelante.

De esta forma el documental “*Samba com sotaque: dos países, un ritmo*” retrató la pasión de cuatro músicos argentinos por el samba: Lautaro Tomás Salata, Gabriel Lesik, Mauro Ezequiel Aramendy y Nicolás Morgenstern Krieger, oriundos de Misiones (provincia argentina fronteriza con Brasil), los cuales también habían vivido en otras ciudades como Rosario y Buenos Aires donde la presencia del samba también es evidente⁴. Con los cuatro argentinos de Misiones arribados a suelo carioca⁵, organizamos los sets de filmación acordando los lugares que ellos querían recorrer durante sus vacaciones en Río de Janeiro. Empezamos, entonces, el registro de sus

⁴ Ver el significado de *sotaque* en el glosario.

⁵ Por *carioca*, ver glosario.

experiencias durante sus primeras visitas a algunos de los lugares que marcaron la historia del samba.

El rodaje del documental duró dos semanas corridas. Visitamos Santa Teresa -barrio bohemio carioca-, Pedra do Sal, Cacique de Ramos, el taller de luthiers “Bandolim de Ouro”⁶ y la casa de los músicos Cacala Carvalho y Fernando Caneca, en Niterói.

Cada lugar tuvo su importancia histórica y artística en la construcción de *Samba com sotaque: dos países un ritmo*. Santa Teresa, barrio importante para la historia del samba, si bien no fue mencionado en el documental explícitamente, fue utilizado como fondo para componer las narrativas de *Samba com sotaque*. En *Pedra do Sal* -más adelante explicaremos mejor su importancia- realizamos algunas entrevistas y documentamos la primera vez que los cuatro argentinos llegaron a la cuna de la *roda de samba*. *Cacique de Ramos*, espacio donde además se desarrollan ensayos de la *escola de samba*⁷ que lleva el mismo nombre, fue el lugar donde históricamente muchos músicos brasileños se conocieron y ayudaron a que el samba vuelva a tener su reconocimiento, en la década del ochenta. En *Bandolim de Ouro*, los músicos conocieron mejor a los artistas que dan forma a los instrumentos musicales que son utilizados en muchas *rodas de samba* en Brasil y en otros lugares del mundo. Por fin, estuvimos en la casa de los músicos Cacala Carvalho y Fernando Caneca, donde reunimos a un grupo de músicos brasileños con los músicos argentinos, para tocar un par de sambas y para disfrutar de un asado con comida y bebida brasileñas.

Pasados dos años del rodaje del documental, en 2014, logramos editar *Samba com sotaque: dos países, un ritmo*. La intención fue encontrar, para la postproducción, un equipo de argentinos que no hubiera presenciado la grabación de la película, a fin de posibilitar la construcción de una narrativa

⁶ Más adelante se brindará información sobre Pedra do Sal y Cacique de Ramos.

⁷ Por *escola de samba*, ver glosario.

con una nueva perspectiva. En la edición se eligió hacer un intercambio entre las voces de los personajes y sus respectivos rostros, con el objetivo de utilizar este recurso audiovisual para buscar deconstruir las expectativas del público sobre las vivencias y pasiones por el samba.

Ahora bien, ¿cómo profundizar en este objeto de estudio, el samba en Argentina, para convertirlo en una tesis de maestría en estudios culturales? Durante el proceso de investigación fui descubriendo que en la Argentina existe un número importante de grupos musicales que tocan samba. Hay registros en Misiones, Rosario, Buenos Aires, La Plata, Córdoba, entre tantos otros lugares. Ante tanta diversidad, debía elegir una región, así como las personas a entrevistar. Me encontré frente a la dicotomía de hacer un trabajo de corte cuantitativo, debido al importante número de músicos argentinos que tocan samba en su país, o de estudiar exhaustivamente un grupo más pequeño, que permitiese dar cuenta de un fenómeno macro.

Viviendo en ese momento en Buenos Aires, entendí que la historia de *Samba con sotaque: dos países, un ritmo* podría constituir una herramienta importante para el inicio de la investigación sobre el samba en mi país y su relación con el país vecino. Por otro lado, con esta investigación intenté recoger las preguntas surgidas a partir de la realización de aquel trabajo audiovisual, pero sin tener la intención de producir un encuadre cualitativo musical ni discutir la posible legitimidad de las representaciones del samba por parte de estos grupos de argentinos. Por el contrario, con ayuda de estos relatos, busqué profundizar en el nacimiento y en la historia del samba en Brasil, primeramente, y a partir de allí reflexionar sobre el intercambio cultural entre dos países, intercambios que van más allá de los discursos explicitados en acuerdos internacionales, leyes u otras expresiones políticas formales.

Este nuevo espacio del samba en Argentina es usado para crear relatos de identidad y con eso ha sido posible construir, incluso, un metalenguaje producido por el investigador que se encuentra con su objeto de estudio. En ambos momentos, tanto en la producción del documental como en la investigación de esta tesis, fue necesario estar plenamente inmersa en el

universo del samba. Manteniendo la lengua portuguesa como elemento clave en la difusión del samba en un país cuyo idioma oficial es el castellano, los músicos argentinos tocan y cantan en portugués, cuestión relevante en esta investigación. En este contexto, surgió la pregunta por la existencia de “ruidos”, de nuevas maneras de apropiarse no solamente del estilo musical sino también del idioma. Muchos han aprendido el portugués oralmente, sin haber tomado una sola clase de la lengua que es la utilizada para cantar los sambas. Siendo así, la lengua es uno de los resultantes en este proceso de construcción de identidades.

El samba que fue recreado en Rosario sirvió para analizar, discutir y replantear argumentos que fueron utilizados en esta tesis. Los lugares donde sonaba samba en la ciudad y los ambientes que fueron retratados en el documental fueron conectados, para compartir las memorias afectivas de los músicos y formar un enlace entre sus primeras experiencias en las *rodas de samba* de Rosario y de Rio de Janeiro.

CAPITULO I

EL ENCUENTRO CULTURAL: “EL QUE QUIERE APRENDER, VA A APRENDER”

1.1 Los personajes de *Samba com sotaque; dos países, un ritmo*

En el mes diciembre de 2011, durante la preproducción para la realización del documental *Samba con Sotaque: dos países, un ritmo*, se contó con la importante colaboración del músico y estudioso Haroldo Cesar Silva. Con Haroldo y el equipo de producción se eligieron los escenarios para las grabaciones del documental, buscando siempre estar de acuerdo con los músicos que estaban vacacionando en Río de Janeiro. Haroldo fue una persona esencial en este trabajo porque gracias a él se pudo ingresar a algunas *rodas de samba* como la de Cacique de Ramos, lugares donde muchas veces se puede requerir autorización previa para las grabaciones de entrevistas. Gracias a su ayuda entramos en contacto con músicos de distintas *rodas* que nos brindaron sus relatos para *Samba com sotaque*.

Luego, se eligieron los lugares claves para la realización del documental: Pedra do Sal, Cacique de Ramos y el taller de *luthiers* “Bandolim de Ouro”, donde fabrican instrumentos de samba. Se realizaron reuniones entre el grupo argentino y los músicos brasileños *sambistas* en el marco de una *roda de samba* llevada a cabo en la casa de una pareja de músicos brasileños en Itaipú, barrio de Niterói, Rio de Janeiro. El grupo de argentinos fue presentado a los demás *sambistas* brasileños y a partir de allí se pudo entender mejor cómo se manejan dentro del samba los propios músicos del ritmo.

Del lado de los entrevistados brasileños se encontraban Cidinho Batucada (1982 -), Chiquinho Vírgula (1955 - 2017), Ronaldo Pimentel Baptista⁸ y Renatinho Partideiro (1962 - 2013), músicos que tuvimos el placer de conocer y escuchar, profundizando no sólo en sus historias de vida sino

⁸ La fecha de nacimiento no fue informada.

también en sus historias profesionales en el samba. El *luthier* Oscar da Costa Leite Neto⁹, fabricante especializado en el *cavaco*¹⁰, nos contó también su experiencia con el ritmo. Todos ellos, gentilmente, nos brindaron información importante para la construcción del diálogo que estructura documental.

En Cacique de Ramos -lugar declarado patrimonio cultural e inmaterial de la ciudad de Rio de Janeiro- se realiza todos los domingos la tradicional *roda de samba* en la calle Uranos 1326, en el barrio de Olaria, Río de Janeiro. Uno de esos domingos, bajo la lluvia, Chiquinho Vírgula nos contó su trayectoria en la música y su intención de también tocar en Argentina¹¹:

Desde los 14 años de edad [es que] vengo trabajando en el samba. Durante todo este tiempo, con mucha lucha, con muchos altibajos, pero gracias a Dios, conseguí un lugar al sol. Gracias a Dios, con el don que él me ha dado a mí para escribir, vengo buscando escribir las cosas que pasamos, las cosas que nosotros vemos [...]. Yo todavía no estoy en los medios porque soy un tanto tímido, ¿no? Sólo logro expresarme escribiendo.

Y agregó: “Yo, físicamente, todavía no llegué, pero creo que mis obras, las obras que nosotros logramos grabar, ya llegaron a los medios”.

Compositor de canciones como *Insensato Destino* y *Fases do Amor*, temas que han sido conocidos internacionalmente a través de la voz de Almir Guineto (1946-2017),¹² Chiquinho Vírgula fue presentado personalmente a los

⁹ La fecha de nacimiento no fue informada.

¹⁰ Por el *cavaco*, ver glosario.

¹¹ Lamentablemente, Chiquinho Vírgula falleció el 15 de marzo de 2017, antes de poder realizar su sueño de tocar en Argentina.

¹² Almir Guineto (1946 – 2017), uno de los más importantes representantes del samba, fue uno de los fundadores de *Fundo do Quintal*. Además de músico y compositor, innovó el ritmo al introducir el *banjo* –ver glosario – en la *roda de samba*.

cuatro músicos argentinos. Después de tomar conocimiento del samba en Argentina, Chiquinho Vírgula dio su opinión sobre el samba carioca en el país:

¡Caramba! ¡Es una cosa muy copada, muy copada, emocionante! Me gratifica mucho todo por esto, ¿entendiste? Me gustaría incluso poder participar, poder viajar a Argentina, participar de una *roda de samba*, sería un sueño para mí, ¿no?

En Cacique de Ramos, Renatinho Partideiro también aportó su punto de vista sobre el samba tocado por argentinos:

(...) quiero felicitarlos [a los argentinos] por estar poniendo en práctica un proyecto copado, ¿no? de preservación de la cultura que muchos brasileños no están haciendo, preocupados mucho más con la reproducción que con la preservación de nuestra propia cultura.

En Pedra do Sal, previo a la *roda de samba* que se realiza todos los lunes en el barrio de Gamboa, Ronaldo Pimental nos dio su opinión sobre la apropiación del samba:

No existe esta cosa de “el samba es para negro, el samba es para brasileño”. El samba es universal, el samba es para todos, para todo aquél que tenga buena voluntad, para todo aquél que traiga una perspectiva de cambio, ¿no?

Por su parte, el luthier Oscar da Costa Leite Neto, desinhibido con las cámaras y dispuesto a dar su punto de vista, relativizó la cuestión de la autenticidad de la música brasileña tocada por argentinos:

El que quiere aprender, va a aprender. Porque la inteligencia está aquí adentro, y la voluntad. No desistir de aquella voluntad. Él va a aprender cualquier cosa: bailar, *sambar*, mover las caderas. ¡Todo! ¿Entendiste? Porque yo soy del samba y tengo la maña. Entonces, cualquiera puede aprender.

En Cacique de Ramos, Cidinho Batucada nos contó sobre su anterior amistad con otro músico argentino, pero de Buenos Aires:

Todo eso me causa mucha felicidad. Guillermo, un argentino que es amigo mío, llega a la *roda* y pide el tono de la música, canta samba, toca instrumento.¹³

Y prosiguió:

Mi papá escuchaba mucho Jorge Aragão, mucho Almir Guineto, mucho Arlindo Cruz. Entonces dije: Dios, ¡mi papá sólo escucha canciones de viejo! Siempre fui joven, me gustaba el *funk*, ¿cierto? En esa época se tocaba mucho el *funk*.¹⁴ Entonces empecé a prestar atención a las letras del samba, en esas canciones. Ahí me enamoré. Hasta que un día escuché un samba de Wilson Moreira que dice que el samba es mi don¹⁵. Entonces dije: puff, ¡el samba es realmente mi don!

Los *sambistas* argentinos entrevistados fueron Nicolás Kriege, Lautaro Salata, Gabriel Lesik y Mauro Ezequiel Aramendy, quienes aparecieron en los primeros minutos del documental tocando algunos de los instrumentos del samba como el *tamborim*, el *pandeiro*, el *cavaco* y la guitarra.¹⁶

¹³ Guillermo Schneider es músico de samba en Buenos Aires. Siendo uno de los fundadores del grupo *Malandragem*, toca hace más de 15 años samba en el escenario porteño. Este hecho muestra que el contacto de Argentina con el ritmo venía hace más de una década. La experiencia porteña, sin embargo, no será tratada en esta tesis sino, posiblemente, en un futuro proyecto sobre el samba en Argentina.

¹⁴ Por *funk* ver glosario.

¹⁵ Letra de Wilson das Neves (1936 – 2017) “O samba é meu dom”, traducida por la autora: El samba es mi don | Aprendí tocar samba al compás de mi corazón | De *quadra*, de *enredo*, de *roda*, batiendo palmas | De *breque*, de *partido-alto* y el *samba-canção* | El samba es mi don | Aprendí bailar samba viendo un samba tradicional | En el Imperio Serrano, la *escola* de mi pasión | En el *terreiro*, en la calle, en el bar, *gafieira* y *salão* | El samba es mi don | Aprendí cantar samba con quien de él hizo profesión | Mário Reis, Vassourinha, Ataulfo, Ismael, Jamelão | Con Roberto Silva, Sinhô, Donga, Ciro y João Gilberto | El samba es mi don | Aprendí mucho samba | Con quien siempre hizo bueno samba | Silas, Zico, Aniceto, Anescar, Cachinê, Jaguarão | Zé Com Fome, Herivelto, Marcial, Mirabô, Henricão | El samba es mi don | Es en el samba que vivo | Del samba es que yo gano mi pan | Y es en el samba que quiero morir | Con baqueta en la mano | Pues que es de samba | Mi nombre no olvida jamás.

¹⁶ Ver el significado de *cavaco* o *cavaquinho*, en el glosario.

Mauro (1981 -) es diseñador gráfico, Lautaro (1985 -) trabaja en el ámbito audiovisual, Gabriel (1983 -) es médico y Nicolás (1984 -) es músico. Todos son de Posadas, Misiones, provincia del noreste argentino que tiene frontera con Brasil. Al relatarnos su historia con el samba, nos cuentan que crecieron escuchándolo, con una infancia marcada por la presencia de esta música dentro de sus vínculos familiares. Durante el mes de enero de 2012 llegaron a suelo *carioca*. Los cuatro músicos contaron que ya habían visitado Brasil con sus familias durante vacaciones y que con el correr del tiempo, en Misiones, se reunían con amigos y formaban grupos musicales para tocar distintos estilos de músicas brasileñas.

Nicolás, Mauro y Lautaro formaban parte en ese momento del grupo *Demonios da Garrafa*, tocaban en los bares de Posadas y reunían un número considerable de público en la ciudad. Gabriel, que vivía en Rosario, integraba algunas formaciones de *roda de samba* de allí, como el que tuvo el nombre de *Gentileza*.

Mauro, sentado en una de las escaleras de Pedra do Sal, nos relató sobre sus primeras influencias musicales:

Mi primer contacto con la música brasileña fue hace mucho tiempo. Yo vivo en Misiones, muy cerquita de Foz de Iguazú, de Brasil en realidad, pero el contacto lo teníamos con Foz porque mi padre trabajaba en el interior. Entonces, por ahí, siempre en un viaje a Iguazú, se cruzaba a Foz y venía con algún disco de samba, uno o dos discos de samba.

El grupo relató que era durante los viajes que hacían con sus familias al sur de Brasil cuando podían comprar los instrumentos musicales que usaban para tocar en Argentina. Lautaro contó en el documental esta experiencia:

En particular con el samba, desde que empecé a hacer los viajes a Florianópolis, más al sur, por cada viaje que hacía me empecé a comprar uno, dos instrumentos (...).

Mauro Ezequiel narró también sus viajes a Brasil y su contacto con los instrumentos musicales del samba:

Quando venimos a Brasil (nos llevamos) instrumentos. [...] Cuando entramos a las tiendas de instrumentos parecemos niños en una juguetería. Porque estamos horas y horas probando instrumentos.

En el documental, en uno de los talleres de los *luthiers*, Gabriel nos contó cómo fue su primer contacto con la música brasileña:

¿Mi primer recuerdo con el samba? Desde chico, en Misiones hay mucha influencia de música brasilera, hay mucho samba, mucho *bossa nova*¹⁷ también, diferentes ritmos brasileros. Creo que fue ahí donde comencé. O sea, escuchando la radio y cassettes.

Durante la década de los noventa, la radio era la herramienta de comunicación e intercambio entre las culturas brasileña y argentina. Viviendo en la frontera, estos músicos tenían acceso a los programas de radio que transmitían música brasilera, brindándoles la posibilidad de conocer nuevos artistas. Al respecto, Gabriel nos contó:

En realidad, no tocaba ningún músico, o sea, los recitales grandes nunca los tuvimos. A los músicos [...] (los) escuchábamos por la radio. Djavan, Gal Costa, grupos de *pagode*¹⁸ como *Revelação*, *Exalta Samba*.

Posteriormente, estos músicos sufrieron una fuerte influencia de la música *axé*, estilo musical nacido en Bahía, nordeste de Brasil, iniciado en la década de los ochenta con bastante éxito en la década siguiente. El ritmo, enraizado en varios movimientos musicales como el samba, el *frevo*¹⁹, el *funk carioca* y el *reggae* se expandió rápidamente por todo Brasil y por gran parte

¹⁷ Ver el significado de *bossa nova* en el glosario.

¹⁸ Ver el significado de *pagode* en el glosario.

¹⁹ Por *frevo*, ver glosario.

de América Latina. A partir de allí, los músicos argentinos crearon variados grupos musicales que interpretaron una mezcla de estos ritmos.

Mauro confirmó esta influencia y contó cómo fue la primera formación de su grupo musical:

Con un amigo empecé a tocar, los dos veníamos con la idea de armar un grupo. El primero que armamos se llamaba *Suinguelê*. Tocaba más *axé* que otra cosa. Tocábamos *É o tchan*, ese tipo de música más bahiana, y un poco de lo que era música carioca.²⁰

Por su parte, Gabriel contó que empezó a tocar música brasileña en su etapa adulta, pasando incluso a tocar otro estilo de música:

En realidad comencé de grande con la música brasilera. Soy músico desde hace mucho tiempo, desde chico, pero comencé con un poquito de folklore, después seguí con *rock*, hasta que vendí mi guitarra eléctrica y me compré mi primer *cavaco*. Fue hace unos ocho años, más o menos, creo que en ese tiempo.

En el taller de luthiers “Bandolim de Ouro”, donde son fabricados los instrumentos musicales que no son producidos en Argentina y mientras los *luthiers* construían los *cavacos*, Gabriel narró su experiencia de contrastar las ideas previas que tenía del país con las nuevas impresiones que fue adquiriendo durante su vivencia en Brasil:

Venía con una idea del samba, hace muy pocos días que estoy acá y estoy cambiando de idea a cada rato. La imagen que traje, por ahí era una imagen... no sé cómo describirla.

En la presencia de la palabra “imagen” y en la relación que Gabriel establece entre lo popular argentino y lo brasileño, surgen distintos interrogantes: ¿qué elemento habrá cautivado tanto a un argentino para

²⁰ El grupo *É o tchan* se caracteriza por tocar músicas del estilo *axé* y fue un furor en los años 90.

hacerlo tocar un ritmo musical que es, al mismo tiempo, parecido y diferente al de su territorio? ¿Qué particularidades comunes existirían entre el folklore argentino y el brasileño para que exista esta empatía y atracción? Con esta frontera física y simbólica tan tenue, ¿qué sucedió con ese imaginario al contrastarlo con la experiencia del samba en su territorio de origen?

Buscando captar en la pantalla la pasión de estos argentinos por el ritmo, a Lautaro se le preguntó cuál había sido su primera impresión en una *roda de samba*. Lo explicó así:

Yo veía muchos recitales y escuchaba, ¿no es cierto? Pero, desde mi primera llegada a Florianópolis, si no recuerdo mal, vi la *roda de samba*. Vi la sencillez con la que se acomodaban en una mesa con todos los instrumentos, tanto de percusión como de armonía... Hacían tanto show, tanta alegría, tanto ritmo, tanta música... Y dije: ¡Guau, yo quiero hacer eso!

Lautaro hizo hincapié en la comparación entre los recitales y las *rodas de samba*. ¿Serían entonces la “sencillez” y la “alegría”, la combinación que llevaba a la admiración del músico argentino?

Lautaro completó el relato describiendo el estado de éxtasis en el que se vio inmerso al entrar en contacto con la *roda de samba*:

Yo, como que todavía no te lo puedo describir. No te lo puedo describir porque son mezclas de estados, de emoción, con querer aprender, prestar atención... Por ahí, en un momento, te pintan las ganas de bailar, pero [...] se me pone la piel de gallina [...] Porque es algo que siempre estuvo en mis planes, desde que toco samba. Venir a Rio de Janeiro y presenciar una *roda*. Ahora, no pensé en salir a recorrer muchas y estar en un lugar como éste, acá, con toda la bohemia, con todo lo artístico que es impresionante, es rarísimo.

Nicolás Kriege, en la casa de los músicos Cacala Carvalho y Fernando Caneca, también brindó su relato sobre su primer contacto con la *roda de samba* en Río de Janeiro, destacando la relación de la música con los vínculos familiares que existen en este ambiente musical:

¡Increíble! No lo puedo explicar con palabras. Muchas veces me quedo en silencio porque la experiencia que tuve en Cacique de Ramos fue la que más me impactó. La familia reunida, en una *roda de samba*, eso fue lo que más me llegó...de todo. A pesar de lo musical, a pesar de lo de la infraestructura del lugar, de quien salió de ahí, a pesar de todo, me enamoré de la familia [...] por donde más me llega a mí.

1.2 Experiencia La Fusa: “Mi primer contacto con la música brasileña”

Observando en el relato de los argentinos la presencia de la *bossa nova* en sus infancias, es necesario aquí hacer un paréntesis para profundizar en un hecho cultural ocurrido en un café concert en la ciudad de Mar del Plata, Argentina. Es que canciones como *Eu sei que vou te amar*, *A tonga da mironga do Kabulete*, o *Tomara*, fueron temas escuchados en los tocadiscos de muchas familias argentinas.

Pasando por el rock o por los estilos musicales de Brasil, los cuatro músicos explicaron que su primer contacto con la música brasileña fue con la Música Popular Brasileña (*MPB*) y con la *bossa nova*. Así, Mauro contaba:

Mi primer contacto con la música brasilera fue de muy chico [...] Yo me crié escuchando a Martinho da Vila, Caetano Veloso, Maria Bethania...

Otro caso fue el de la música de João Gilberto, uno de los creadores de la *bossa nova*. Nicolás Kriege nos dijo al respecto:

“Comencé [a tocar música brasileña] a los nueve años, con Martin Amarilla, un músico que vive a la vuelta de mi casa. Él escuchaba mucho Caetano Veloso, Gilberto Gil, João Gilberto. Empecé por ese lado en la música. Fui tocando por todos los estilos, relacionado con el *brasileiro*, hasta llegar al *samba*.”

La escucha del disco *La Fusa* fue un hecho importante en la vida de estos argentinos que incorporaron en su repertorio de memorias musicales algunos temas interpretados en ese *LP*. Con las voces de Vinicius de Moraes,

Maria Creuza y Toquinho, el disco es uno de los más emblemáticos de la *bossa nova* en Argentina, resultado de un concierto realizado en 1970 que recopiló repertorio de quienes fueron los fundadores de la *bossa nova*. El Café Concert La Fusa fue ideado por Coco Pérez y Silvina Muñoz, y fue el lugar donde se presentaron desde Les Luthiers hasta Mercedes Sosa, Chico Novarro y Vinicius, entre otros. El movimiento tuvo tanto éxito que en el mismo año *La Fusa* se trasladó a Buenos Aires a la galería Capitol, ubicada en la Avenida Santa Fe entre Callao y Riobamba.

Antes de esta experiencia, en 1968, varios artistas brasileños ya se habían presentado en Buenos Aires: Quarteto em Cy, Baden Powell, Dorival Caymmi y Oscar Castro Neves. Cuando Vinicius llegó a *La Fusa*, ya era un lugar conocido. En febrero de 1970 Vinicius actuó en el local de Punta del Este acompañado por Dori Caymmi, y después se les unió Maria Creuza quien todavía no era muy conocida en Brasil. *La Fusa* estuvo presente en tres localidades, el primer local abrió en el verano de 1968 en la uruguaya Punta del Este. En Buenos Aires fue inaugurado pocos meses más tarde, y debido a la fuerte presencia de la Dictadura Militar en Uruguay, los propietarios decidieron cerrar el bar en Punta del Este y abrir otro en Mar del Plata.

La primera temporada porteña fue realizada en el mes de junio con Toquinho a la guitarra, lo que dio origen al álbum publicado por el sello *Trova* que contó con la producción de Alfredo Radoszynski, y hasta el día de hoy es conocido en todo el mundo. Con el objetivo de captar el ambiente cálido de los conciertos musicales y la interacción del público, en el disco se puede escuchar la combinación de la grabación realizada en el estudio con la presentación de los músicos en el café-concert, luego de 12 horas de sesiones nocturnas de trabajo. En el libro “Nuestro Vinicius, Vinicius de Moraes en el Río de la Plata”, Liana Wenner (2012) relata la emoción de Vinicius durante la grabación de *La Fusa* como “un ambiente de bohemia, de gran cordialidad”. En el concierto, los músicos tocaron temas como *A felicidade*, en la voz de Vinicius, su creador, y otras canciones claves del dueto Jobim-Vinicius como *Tomara* y *Eu sei que vou te amar*.

La Fusa fue uno de los discos más vendidos en el país. En realidad se trató de dos producciones distintas: en su segunda versión se presentó Maria Bethania quien cantó en el lugar de Maria Creuza que estaba embarazada. En entrevista al Portal Montevideo, Wenner comentó que el LP "emanaba vitalidad, sentimientos solares y esplendor de los cuerpos, belleza", así como también "emanaba erotismo".

El disco musicalizó los momentos previos al inicio de la dictadura militar en Argentina, en donde se vivía un ambiente de hostilidad social y política. Liana Wenner, en esa misma entrevista, habló sobre la siniestra coyuntura social y política de la época y contó cómo la música le sirvió como alternativa a ese momento: "eran una carpa de oxígeno, una endovenosa de vida, [que nos] trasladaba a un mundo en que vivir era algo bello, y no un peligro".²¹

Días antes del golpe militar en el país, un grupo de paramilitares secuestró, torturó y mató a Francisco Tenório Cerqueira Júnior -Tenório Junior- pianista y uno de los músicos del primer LP de Vinicius en La Fusa. De Moraes, quien como diplomático vivía en el país, regresó al Brasil. Con la guerra de las Malvinas, en 1982, se decretó el cierre definitivo del bar.

La experiencia de *La Fusa* fue clave para empezar a vislumbrar qué elementos culturales formaban parte de la influencia de la música brasileña en la vida de los cuatro músicos argentinos. El repertorio musical de este grupo, sin embargo, no fue compuesto solamente por la MPB. También se encuentra presente la sonoridad del *axé*, del *rock*, del *pagode*, así como del folclore argentino, ritmos bastante diversos pero que en el transcurso de sus vidas estuvieron conectados.²²

Luego de este rápido panorama de la trayectoria de vida de los cuatro argentinos, entiendo que es primordial conocer la historia de la música que

²¹ [<http://www.montevideo.com.uy>], entrevista realizada al 05.10.2010 00:54. Página visitada el 16 de marzo de 2017.

²² Por *pagode*, ver glosario.

dio origen al encuentro mostrado en el documental. A partir de la realización de *Samba com sotaque*, los discursos y las experiencias de este grupo de argentinos y de brasileños brindó nuevas preguntas para esta investigación: ¿antes de llegar a la Argentina, cuál fue el proceso histórico de desarrollo del samba? ¿En qué momento el ritmo ganó fuerza en Brasil? ¿Fue siempre el samba una marca de la “identidad” brasileña?

CAPÍTULO II

EL (DES) INTERÉS POR LAS “COSAS” BRASILEÑAS

Cuando nuestros más viejos vinieron desde las Áfricas, nada trajeron consigo.

En el rostro y en el cuerpo, las cicatrices de rituales de iniciación y de las identidades grupales eran los únicos envoltorios de lo que traían por dentro, el alma africana.

Gilberto Gil²³

2.1 El trípode brasileño: mano de obra esclavizada, latifundio y monocultivo

“Descubrimiento” es un término todavía usado por algunas perspectivas eurocéntricas para relatar momentos de la historia latinoamericana que estuvieron, en realidad, cargados de violencia y exterminio. En el año 1500, el comandante militar portugués Pedro Álvares Cabral arribó a tierras brasileñas en un contexto de búsqueda y apropiación de nuevas extensiones, acerca de lo cual conviven dos versiones opuestas. Según Sergio Buarque de Hollanda (2007), el portugués no fue el primer navegante en llegar al territorio hoy conocido como Brasil. Según la hipótesis del autor, el español Vicente Pinzón podría haber llegado en enero o febrero de 1500 al territorio, meses antes que Pedro Álvarez Cabral. Según Hollanda, esta versión fue ocultada porque España no podría tornar esta información pública ya que, según el Tratado de Tordesillas, el país estaría ocupando territorio portugués (Hollanda, 2007:56).

Según esta interpretación, la expedición estaba explorando conscientemente el lugar con el objetivo de visitar las tierras americanas que le habían correspondido a Portugal en el reparto realizado por el Tratado. El

²³ Citado en “Arte da África, Obras - primas del museo etnológico de Berlin (2003)”, pág 6

contrato, firmado el 7 de junio de 1494, se inscribió en una serie de acuerdos entre los reyes de Castilla y de Portugal para dividir el océano Atlántico con una línea trazada de polo a polo, a trescientas setenta leguas al oeste de las islas de Cabo Verde, adjudicándose el hemisferio oriental para la Corona portuguesa y el hemisferio occidental para la Castilla. De esta forma, los reyes católicos y el rey Juan II de Portugal acordaron las conquistas que podrían realizar ambos estados en relación con los nuevos territorios recién descubiertos por los europeos.

Aquella fue la primera vez que se estableció una frontera entre el mar y la tierra, y la nueva concepción de división territorial determinó la actual configuración de América del Sur. Con este acuerdo, el territorio del actual Brasil pasó a pertenecer a Portugal, por lo que, dentro de otras cuestiones, se heredó el idioma de su metrópoli, el portugués.

Según la versión portuguesa sobre la “descubierta” de Brasil, retratada en la carta de Pero Vaz de Caminha (1450-1500) - escribano de la armada de Pedro Álvares Cabral - la flota de trece navíos portugueses que estaba en camino a las Indias desvió su ruta accidentalmente: al adentrarse en el Atlántico, en la búsqueda de vientos que la empujaran hacia el sur de África, terminó atracando en Brasil. A llegar al nuevo territorio, los navegantes pensaron que se habían encontrado con la Isla de Vera Cruz. El objetivo inicial de la expedición era establecer relaciones comerciales y retornar a Portugal con especias valiosas traídas de las Indias.

Durante el período colonial el nombre *Brasil* empezó a ser utilizado para hacer referencia a la colonia portuguesa que estaba en el continente americano. Deriva de la fuerte presencia de un árbol, el *pau-brasil*, encontrado en el norte del país en el litoral amazónico. En el proceso de colonización, el país tuvo dos designaciones oficiales: *Estado do Brasil* y *Reino do Brasil*.²⁴

²⁴ Por *Pau-Brasil*, ver glosario.

Existió, en ese primer momento de la colonización en Brasil, la esclavización de los indígenas. La iglesia católica creía que las almas del pueblo originario todavía tenían salvación, y la esclavitud de los nativos no ayudaría a la inserción de más creyentes al catolicismo. La esclavitud de los indígenas fue, por lo tanto, abolida oficialmente por el Marqués de Pombal a fines del siglo XVIII, con el objetivo de conquistar "nuevos cristianos".

Por otra parte, para garantizar el crecimiento comercial en la tierra invadida, y tal como sucedía en el comercio inglés donde la trata de personas ofrecía altas tasas de rentabilidad, millones de africanos de distintas partes del continente y principalmente de la costa occidental, fueron traídos en barcos como mano de obra esclavizada, interrumpiéndose así la explotación de la mano de obra indígena. De acuerdo a los datos de *Trans- Atlantic Slave Trade Database*, durante el periodo de 1560 a 1850, Brasil fue el principal destino de los esclavizados africanos. Como muy bien lo cuenta Castro Alves en su poema *Navío Negreiro*²⁵, estas personas, expuestas a enfermedades y a malos tratos, fueron arrancadas de sus tierras llevando con ellas nada más que sus cuerpos y sus memorias.

De acuerdo con los datos del misionero jesuita español José de Anchieta (1534 - 1597) en 1584 ya existían tres mil personas negras en Bahía, provenientes de Angola, Benguela y Congo, conocidos como *bantúes* (Moura, 1983:13). Antes del establecimiento de un Gobierno General²⁶, en el primer barco negrero llegaron, en un mismo grupo, personas de tribus rivales: niños,

²⁵ El poema *Navío Negreiro* de 1869 es una de las obras más significativas del romanticismo brasileño. Mientras otros poetas, como Gonçalves Dias (1847-1871), toman el indígena como héroe, Castro Alves eligió la figura del negro, que en ese contexto era tomado como una casta inferior a la sociedad, sin ningún valor mítico.

²⁶ En 1549, el rey de Portugal resolvió crear el Governo-Geral en Brasil como una forma de centralizar el poder de la colonia y dar fin a la desorganización administrativa. Como resultados de la implantación de este sistema político-administrativo en el lugar, las medidas tomadas fueron: catequización de los indígenas, desarrollo agrícola e incentivo a la llegada de mano de obra esclavizada africana para las haciendas en Brasil.

mujeres y hombres de todas las edades, provenientes de distintos grupos étnicos. Mientras el europeo se establecía en la *casa grande*, en la *senzala*²⁷ los hijos de África eran menospreciados y expuestos a todo tipo de violencia y enfermedades. A través de la imagen de la *casa grande* y la *senzala*, metáfora utilizada en el célebre texto de Gilberto Freyre (2003), Europa y África formaron parte de la construcción de la sociedad brasileña.

En cuanto a los grupos culturales que llegaban a Brasil, se encontraban los sudaneses, representados principalmente por los grupos *Yoruba* - denominados *nagó*-; por los *Dahomey* -designados comúnmente como *gegé*-; y por los *Fanti-Ashanti* -también conocidos como *minas*-; además de otros grupos de Sierra Leona, Costa de Malagueta, Gambia y Costa de Marfil. El cambio del tráfico desde Angola, Benguela y Congo hacia la Costa de Mina - litoral del África Occidental, actual Gana-, pobló a la antigua capital brasileña San Salvador de Bahía con sudaneses provenientes de culturas más estratificadas y letradas, quienes a partir de la resistencia cultural estaban listos y organizados para una futura revolución armada.

El segundo grupo que llegó a Brasil trajo culturas islámicas del Norte de África desde Nigeria -*Mandinga*, *Haussa* y *Peuhl*-, conocidos en Bahía como *malé* y en Río de Janeiro como *alufá*. A su vez, el Brasil colonial era alimentado por las guerras del otro continente: las guerras santas islámicas que comenzaron en el siglo XIX proveyeron con sus derrotados a los nuevos esclavizados para Salvador. Como ideología guerrera y religiosa, el islamismo tuvo gran influencia entre los esclavizados en la antigua capital, generando un movimiento cultural de mucha importancia que se fortaleció en la marginalidad con la organización de cultos religiosos y sociedades secretas (Moura, 1983: 14).

Los esclavos africanos llegados a Brasil traían consigo sus propias religiones. Sin embargo, al llegar a esas nuevas tierras, se les prohibía la

²⁷ Por *Casa Grande y Senzala*, ver glosario.

práctica de las mismas. Así, cada descendiente africano vivió inmerso en un ambiente de violencia, ya que eran obligados a pasar gran parte del tiempo en contacto con la sociedad blanca, teniendo que adaptarse a sus nuevas condiciones de vida. Resultante de esta situación fue la Rebelión de 1809 que reunió *hausas* y *nagós*, donde por primera vez en Salvador, se congregaron ocho naciones para rebelarse contra el poder colonial (Ribeiro, 2006: 102). Éste fue uno de los espacios donde las prácticas culturales de los africanos se mezclaron componiendo nuevas dinámicas híbridas dentro del nuevo territorio.

Las tribus *bantúes*, del grupo *congo-angolés*, formaban parte del tercer grupo que provenía del territorio que hoy es conocido como Mozambique. Los *bantúes* practicaban sus celebraciones religiosas en las calles bahianas, aprovechando las fiestas católicas para recrear las propias y producir nuevas tradiciones para San Salvador de Bahía.

Estas tres influencias marcaron la diversidad de repertorios de la experiencia negra en Brasil, multiplicando las manifestaciones culturales en el país. Este proceso de transculturación -que será mejor abordado en el capítulo 3- fue conformado a partir del encuentro entre pueblos adversarios en África, quienes, traídos como prisioneros en los barcos, reestructuraron su mundo en el nuevo territorio. Cabe resaltar que, como ya se ha dicho, para todos ellos el cuerpo fue el único bagaje que pudieron traer de sus tierras.

Se cuenta que los esclavizados, antes de ser subidos forzosamente a los barcos negreros de la ciudad de Ajudá en Benín, África, eran obligados a caminar varias veces en círculo alrededor de un árbol para borrar todo su pasado, su memoria, su potencia y su resistencia cultural (Araujo, 2009: 2). Los esclavizados tenían que dar, en torno del árbol, nueve vueltas y las mujeres en estas mismas condiciones, siete. Después de estas vueltas las personas se quedarían amnésicas, sin ganas de reaccionar o rebelarse (Araujo: 2009). Se puede decir, sin embargo, que esta imposición no tuvo efecto en aquéllos que fueron forzados a cruzar el Atlántico.

Gilberto Freyre en *Casa Grande y senzala* enfatizó que las memorias y el pasado estaban presentes en el cotidiano de estos seres humanos, causándoles, en razón del choque cultural y la tortura diaria, el sufrimiento de una depresión aguda, sentimiento al que denominó *banzo* (Freyre: 2003). La psiquiatra Ana Maria Galdini Oda, en su investigación *Dos desgostos provenientes do cativoiro: uma história da psicopatologia dos escravos brasileiros no século XIX*²⁸ afirma que:

Invariablemente, los narradores atribuían este deseo de morir a una enfermedad melancólica, relacionada a la situación de cautiverio: el disgusto causado por el alejamiento violento de África, la revuelta por la pérdida de libertad y la reacción a las penitencias pesadas e injustas.²⁹

Durante cuatro siglos, cuatro millones de africanos estuvieron concentrados en las áreas económicamente más productivas de Brasil, proceso que se dio de manera diferenciada según los períodos de los que se trate (Miranda, 2015: 2). De 1501 a 1530, el *pau-brasil* fue la mercancía más explotada en el litoral nordeste brasileño. Posteriormente, en el período de 1532 hasta 1710, la mano de obra esclavizada fue utilizada en los grandes latifundios para la producción del azúcar. En el siglo siguiente la producción se dirigió a las plantaciones de café -más específicamente en el sudeste del país-, en un período que se extendió entre los años 1800 y 1930. Fue en las regiones de Minas Gerais, Bahía, Mato Grosso y Goiás, donde durante los siglos XVI y XVIII se intensificó el trabajo esclavo.

Así como el suelo brasileño fue explotado exhaustivamente en el período colonial por el monocultivo de estos productos agrícolas, las personas negras también fueron violentadas durante estos largos ciclos de esclavitud en Brasil. En este contexto, la economía brasileña se caracterizó por este

²⁸ De los desgustos provenientes del cautiverio: una historia de la psicopatología de los esclavizados brasileños en el siglo XIX.

²⁹ Información extraída del texto “A saudade que mata”, de la página <http://revistapesquisa.fapesp.br/2010/06/26/a-saudade-que-mata/> vigente al 05 de agosto de 2017.

trípode: la mano de obra esclavizada, el latifundio y el monocultivo, principales responsables estructurales de la histórica conformación socio-cultural brasileña (Freyre, 2003: 21). El período del Imperio del Brasil (1822 – 1889) estaba regido por terratenientes esclavistas y sus hijos, educados en las profesiones liberales. Dominaban ministerios, parlamentos y fundaron la estabilidad de las instituciones (Holanda, 1995: 73).

Se formó en la América tropical una sociedad agraria en la estructura, esclavista en la técnica de explotación económica, híbrida de indígena – y más tarde de personas negras – en la composición (Freyre, 2003:65).

El 25 de marzo de 1807, la Cámara de los Comunes británica aprobó el fin del tráfico de personas negras en el Reino Unido, a través del “Acta para la Abolición del Comercio de Esclavos”, la cual tenía, además de una explicación religiosa y moral, el objetivo de perjudicar la competencia de la industria azucarera española en Cuba y Puerto Rico. Después de la aprobación del Acta, los británicos siguieron presionando a otras naciones para que terminaran con el comercio de esclavos a través de una serie de tratados, hasta que en 1850 fue extinguido legalmente el tráfico negrero en Brasil con la ley Euzébio de Queirós.

Sin embargo, el tráfico siguió existiendo de manera ilegal con la venta de personas provenientes de la Costa de Mina. La esclavitud no fue prohibida en Brasil durante su período colonial, manteniendo fuertes raíces rurales que no acompañaron, por lo tanto, al “progreso” aspirado por el capitalismo que ya estaba presente en los territorios del Viejo Mundo (Moura, 1995: 33). La economía del sistema colonial se sustentaba por fuera del medio urbano en las tierras de producción agrícola, sustancialmente de caña de azúcar, algodón y tabaco.

Durante la Guerra de Secesión en los Estados Unidos (1861 – 1865), la suba en el mercado internacional de los precios del algodón y la paralización de la producción norteamericana abrieron nuevas fuentes de trabajo en el Estado de Bahía, obteniendo mayores posibilidades económicas sin la competencia norteamericana.

Otro hecho histórico que provocó cambios importantes en el contexto sociocultural de Brasil fue el período de la Guerra de Paraguay (1864-1870), mediante el cual la campaña gubernamental brasileña formó fuerzas armadas populares, denominadas *Voluntarios de la Patria*, bajo la promesa no siempre realizada de la liberación de los esclavizados al finalizar la guerra. El gobierno compró por un *conto e 200 mil réis* (moneda usada en este momento) cada esclavizado enviado para servir a la guerra y muchos cautivos fueron al combate sin la autorización de sus señores con la esperanza de conseguir la libertad (Albuquerque y Filho, 2006: 153).

La Guerra en Estados Unidos tuvo bastante influencia en las vidas de la población negra en Brasil: los esclavizados estadounidenses fueron utilizados como armada del ejército, por lo que la producción del café perdió su mano de obra, causando un *déficit* en la economía local. Con esto, Puerto Rico y Cuba ocuparon lugar en el mercado de esta producción agrícola y la fuerte competencia con estos dos países generó una gran crisis en Brasil. Como salida a esta situación económica, entre los años de 1872 y 1876, 25.711 esclavizados del Norte y del Nordeste de Brasil fueron vendidos a la provincia de Rio de Janeiro y San Pablo, más específicamente en las nuevas *senzalas* del *Vale do Paraíba*, zona intermediaria entre *Rio de Janeiro*, *San Pablo* y *Minas Gerais* (Moura, 1995: 35).

A partir de 1870, la región sur de Brasil pasó a emplear asalariados brasileños e inmigrantes extranjeros; en el norte, las usinas tomaron el lugar de los primitivos ingenios, lo que permitió, por otro lado, la utilización de un número menor de esclavizados.

En este contexto, la promesa de libertad con el fin de la Guerra de Paraguay y el crecimiento de la implementación de un nuevo tipo de trabajo dejaron a las personas negras al margen de un nuevo sistema que estaba empezando a funcionar. En el documental *Verdadeira História do Samba (1987)*, de Janine Houard, el historiador y escritor brasileño Joel Rufino dos Santos relató que los negros que retornaban de la Guerra de Paraguay

terminaban instalándose en Río de Janeiro, dejando detrás a la antigua capital brasileña de Salvador.

La provincia de Río de Janeiro, de 119.141 esclavizados en 1844, en el inicio de la década de 1870 pasó a contar con más de trescientos mil, de los cuales gran parte había llegado de África a través de los puertos del nordeste de Brasil, muchos venidos de Salvador (Moura, 1983: 28).

Esta “nueva diáspora” llevó a transformar los muelles de la ciudad en locales de encuentro de las culturas negras de Rio de Janeiro. Con casi un millón de habitantes, se constituyó en la principal sede comercial, industrial y bancaria del país (Moura, 2004: 12).

2.2 De lo colonial a lo moderno: festividad, sincretismo y resistencia

A través de la Ley Áurea del 13 de mayo de 1888, se promulgó la abolición de la esclavitud después de una fuerte presión internacional. Sin embargo, para la mayor parte de los ex esclavizados ésta no ofreció alternativas para un mejoramiento de sus vidas a partir de su nueva posición social. El crecimiento de la producción agrícola del café no bastó para absorber la gran masa de trabajadores libres disponibles que creció con el avance de la legislación abolicionista.

La abolición de la esclavitud estuvo fuertemente marcada por las exigencias económicas, así como por las presiones de los bancos ingleses que señalaban que la esclavitud no podría convivir con el sistema capitalista (Moura, 1995: 16).

Del autoritarismo de Pedro I hasta la personalidad política ambigua de Pedro II, solo logramos llegar a la abolición a través de la finalmente insostenible presión internacional -sin minimizar la importancia de la campaña abolicionista-, pero comparando su influencia. El sistema político-administrativo del imperio pareció no acompañar las necesidades de cambio exigidas por el sistema económico internacional, justificadas tanto por la argumentación ideológica de la burguesía europea y de los

revolucionarios yanquis, como por las operaciones del capitalismo (Moura, 2015: 17).

Esto fue así hasta que, sin apoyo popular, se produjo el Golpe Republicano brasileño en la madrugada de noviembre de 1889. Este hito marcó el principio de la modernidad brasileña y provocó profundos cambios en la vida cotidiana de sus ciudadanos. El proceso de proletarización de las ciudades produjo un encuentro de los aparatos estatales con el proceso de industrialización, haciendo crecer una nueva clase: la clase media urbana. En este momento, la hipertrofia urbana crecía a medida que declinaba el auge de los centros de producción agraria.

En esta reconfiguración, las clases populares fueron reubicadas por fuera de la vida política nacional, ya que no había existido un entrenamiento de los trabajadores ex-esclavizados para su inserción en el nuevo sistema de trabajo asalariado. Así fue señalado por el sociólogo y político brasileño Florestan Fernandes en el prefacio del libro de Abdias do Nascimento (1987):

La abolición, por sí misma, no puso fin, sino que agravó el genocidio [de las personas negras]. [...]. Y posteriormente, el negro fue condenado a la periferia de la sociedad de clases, como si no perteneciera al orden legal (Nascimento, 1987: 21).

Sobre el fin de la esclavitud en Brasil, Abdias do Nascimento agrega:

Con la abolición de la esclavitud en 1888, la llegada subsecuente de las olas migratorias venidas de Europa en gran escala, la situación no se modificó en sustancia. Teóricamente libres, pero prácticamente impedidos de trabajo, ya que el inmigrante europeo era preferido por los empleadores, la persona negra continuó siendo el esclavo del desempleo, del subempleo, del crimen, de la prostitución, y principalmente, el esclavo del hambre: esclavo de todas las formas de desintegración familiar y de la personalidad (Nascimento, 1987: 177).

Las ideologías raciales que calificaban al inmigrante europeo como agente “culturalmente civilizador” y racialmente facilitador de un Brasil que pudiera constituirse a imagen y semejanza del ideal modernizador de sus

clases dominantes eran explícitamente visibles en la conformación del poder legislativo brasileño.

Un decreto de 28 de junio de 1890 concedió la libre entrada a los puertos de Brasil de personas aptas para el trabajo con excepción de los indígenas de África y Asia, salvo [que] éstos tuviesen una autorización del Congreso Nacional (Nascimento, 1987: 71).

Por su parte, y en este contexto, los inmigrantes negros buscaron en las manifestaciones culturales una forma de resistencia al rechazo a todo lo que tenía origen africano. El carnaval, ya en ese entonces conocido y practicado en territorio bahiano, había absorbido las influencias de las diversas manifestaciones culturales africanas y de la religión católica, transformando a Bahía en un nuevo espacio de festividad, sincretismo y resistencia. Los bantúes, por ejemplo, crearon mecanismos para sostener sus prácticas culturales contra la ortodoxia católica:

Las hermandades católicas nacieron del doble sentimiento de pertenencia y rechazo a las personas negras en la sociedad cristiana. Pertenencia porque el esclavizado era bautizado y necesariamente ostentaba el título de cristiano-católico. Rechazo porque esta categoría de convertido integraba un extracto muy bajo, de instrucción rudimentaria, de denigración moral, debido a la pigmentación oscura de su piel (Oliveira, 2015: 119).

Uno de estos mecanismos, según el historiador y antropólogo Câmara Cascudo (1898 – 1986), fue la influencia de las *congadas*³⁰ en los desfiles carnavalescos. En estas celebraciones, se evocaba a los reyes bantúes quienes con sus embajadas visitaban o guerreaban en las aldeas vecinas llevando consigo estandartes o tocando instrumentos.

A partir de 1853, el carnaval empezó a cambiar su forma y a adquirir otras más modernas a través de la incorporación de orquestas de escenario

³⁰ Por *congadas*, ver glosario.

que agregaron nuevos instrumentos musicales como *cuícas*, *tamborins*, *pandeiros*, y *agogôs* (Moura, 2003:24-26).³¹

Antes de la conformación de la *roda de samba carioca*, en Bahía los hijos de África ya practicaban lo que es conocido como *samba de roda*, que nació en el *Recôncavo Baiano* (Estado de Bahía). En este estilo más antiguo, los músicos, utilizando principalmente el *pandeiro*³², el *prato-e-faca*³³ y el *violão* (guitarra), forman un círculo mientras que los demás participantes acompañan con palmas. La danza ocurre dentro de este círculo –*roda*– y la coreografía típica, el *miudinho*, consta de un zapateo casi imperceptible para adelante y para atrás con los pies bien pegados al piso (IPHAN, 2006:23). Este estilo musical ejerció una fuerte influencia en lo que en este trabajo estamos estudiando: la *roda de samba*.

Por consiguiente, estas prácticas del carnaval bahiano tuvieron mucha importancia en la construcción del carnaval *carioca* conocido hoy en día, como por ejemplo en el uso de estandartes por cada *escola de samba* y por la presencia de los instrumentos musicales que eran usados en las *congadas*.

2.3 El supuesto sincretismo en la Nueva África

A principios del siglo XX, las comunidades negras de Río de Janeiro excluidas de la participación plena de los procesos productivos formales también fueron perseguidas e impedidas de celebrar abiertamente sus fiestas y su fe. Como fue explicado anteriormente, la intensificación de la migración de personas negras a la ciudad *carioca* se dio especialmente al finalizar la Guerra de Paraguay y producto de la crisis económica del estado de Minas

³¹ Por *cuícas*, *tamborines* y *agogôs*, ver glosario.

³² Por *pandeiro*, ver glosario.

³³ Por *prato-e-faca*, ver glosario.

Geraiis. Las influencias culturales bahianas terminaron, por consiguiente, viajando con estas personas a Río de Janeiro.

Los barrios más populares de la ciudad -hoy denominados Gamboa, Saúde y Santo Cristo- fueron conocidos como la capital de la Nueva África, lugar donde se reunían los nietos y los hijos de africanos. Allí, las bahianas vendían sus comidas típicas como los *pastéis* o los *quindins*, que eran realizados con los ingredientes traídos de Bahía.³⁴ Fue en esos lugares donde se conformaron las nuevas comunidades matriarcales que tenían una fuerte influencia africana, donde las mujeres llevaban consigo el legado de las tradiciones culturales y religiosas de las distintas zonas del continente. En aquel lugar también se encontraban las *madres y padres de santo* y los músicos que se reunían en las casas de las anfitrionas bahianas donde se organizaban las fiestas y ritos religiosos.

La figura de la Tía Ciata -Hilária Batista de Oliveira, bahiana de nacimiento, “africana de cuerpo y carioca de corazón”-, representa hasta el día de hoy la resistencia del samba. Su casa, ubicada en la Calle Visconde de Itaúna 119, cerca de la Praça Onze en Pedra do Sal, era el escenario de grandes fiestas. Allí ocurrían, simultáneamente, “baile en la sala de visita, samba de partido-alto en los fondos de la casa y batuque en el *terreiro*”, resultado de la vida en los *engenhos* (Moura, 2004: 35). Como señala Vianna, era una práctica usual de los músicos brasileños mezclar religión y música para dar origen a la *roda de samba* (2012:112).

En otras palabras: los negros amigos de la Tía Ciata fueron a una fiesta e inventaron la más ecuménica de las manifestaciones culturales del

³⁴ Dato retirado del documental “A verdadeira história do samba” (1987), de Janine Houard. Los *pasteis* son una comida hecha con masa de hojaldre, muy parecidos a las empanadas. También pueden ser fritos o hechos al horno y rellenos de distintos ingredientes, como carne, pollo, verduras. Los *quindins* son dulces tradicionales elaborados con yema de huevo, azúcar y coco rallado.

país, aquella que es capaz de congrega razas, generaciones y clases sociales en una dimensión mítica y divinadora (Moura, 2004: 63).

Cuando el investigador y compositor de samba Haroldo César nos habló en el documental *Samba com sotaque* de la importancia de la casa de Tía Ciata en la conformación del samba, hizo hincapié en los impedimentos que sufría esta manifestación cultural:

La *macumba*³⁵ era permitida, pero el samba, no. [...] El samba siempre fue hecho por personas que luchaban para mantenerlo. Entonces enfrentaban, por caso, a la ley, la policía, ¡a todo! Las personas siempre enfrentaban todo para poder hacer samba, independientemente de ganar plata o no. Simplemente por el amor al samba (Haroldo César).

Es de esta manera como *Pedra do Sal* se perpetuó en la historia de la cultura brasilera como el lugar donde se originó, además, el primer samba registrado discográficamente. En 1916, *Pelo Telefone*, según registros de la Biblioteca Nacional de Brasil, fue escrito por Ernesto Joaquim Maria dos Santos (Donga) y Mauro de Almeida, personajes del samba que, incluso, frecuentaron la casa de Tía Ciata³⁶.

Este hecho histórico apareció como un dato relevante cuando realizamos el documental. A través del relato de Haroldo César tomamos conocimiento de Pedra do Sal, quien explicó el origen de la *roda de samba* y el proceso histórico y económico que vivía Río de Janeiro:

Pedra do Sal es una localidad en el barrio de Gamboa, Río de Janeiro. Lugar donde, así podemos decirlo, se llevó a cabo la primera *roda de samba*. En aquella época, el mar golpeaba allí en la Pedra do Sal. Y luego se terminó la esclavitud y los negros buscaban formas de sobrevivir allí.

³⁵ Ver el significado de *macumba* en el glosario.

³⁶ Existe una fuerte polémica que identifica otras músicas, como “*A viola*”, de Catulo da Paixão Cearense, grabado en 1914, como antecesores fonográficos de “*Pelo telefone*” (Vianna, 2012: 112). Pero esta discusión no es el enfoque de este trabajo

Allá hacían el comercio de la sal [...] Allí, en la Pedra do Sal, que hoy es patrimonio histórico.

Además del samba, la *capoeira*, practicada por los hijos de África en las calles *cariocas*, también sufrió mucha represión. Se creó en el código penal la palabra *vadiagem* (que en castellano significa vagancia) y se estableció que los brasileños que practicaran la *capoeira* podían ser condenados a tres años de reclusión. Antes de 1814, incluso, ya había decretos que prohibían la práctica de cualquier tipo de manifestación cultural de la población negra (Cunha, 2012: 17). Algunos textos literarios como *O Cortiço* (1890) de Aluísio Azevedo (1857-1913), asociaron claramente la práctica del samba con las relaciones sexuales, como *música feita de gemidos de prazer* (Garramuño, 2007: 87).³⁷

Los *cortiços* -en Argentina conocidos como conventillos— eran construcciones insalubres y de bajo precio en donde vivía la población proletaria de esa época. Sumadas a las epidemias de la fiebre amarilla, de la viruela y del cólera, Río de Janeiro comenzó a ser conocido como la “Capital de la muerte”. A partir de 1902, los *cortiços* fueron demolidos para que el centro de la ciudad pudiera reconvertirse al modelo arquitectónico francés, considerado más moderno que el anterior. Esta experiencia urbana se dio de manera abrupta y forzada. La ciudad fue remodelada bajo la excusa de la eliminación de esta insalubridad y la población negra terminó siendo desalojada del centro carioca, debiendo trasladarse hacia un espacio que estaba lejos del horizonte de las elites locales, como el *Morro da Conceição*.

En este proceso de transición, individuos de diversas experiencias sociales, étnicas y culturales se encontraron en los barrios de Saúde, Gamboa y Santo Cristo, desarrollando la formación de una cultura popular *carioca* caracterizada por su propia experiencia sociocultural. Pero también estas localidades fueron sometidas a un proceso de “modernización” promovidas

³⁷ “(...) música hecha con gemidos de placer”, en *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, p.73

por el alcalde Pereira Passos en 1904. Bajo la preocupación de embellecer, remodelar e “higienizar” el centro de la nueva capital, Pereira Passos asumió el poder (1902-1906) y remodeló los muelles de la ciudad (Vianna, 1995: 21).

Con la proclama de la República y la elaboración del código penal de 1890, la represión a las personas negras fue aún más evidente, incluso tras la abolición de la esclavitud. Moura (1995) explica que esta experiencia fue subordinada y muchas veces omitida por los medios de información que prefirieron mostrar los nuevos hábitos “civilizatorios” de las elites, fundamental en la redefinición de Rio de Janeiro y en la conformación de su *identidad* desde el punto de vista simbólico. Fue así que en la ciudad de Rio de Janeiro, las personas negras que allí se encontraban no tenían oportunidad de insertarse en el mercado de trabajo local y fueron excluidas de este proceso de modernización de la ciudad.

En este contexto de esclavismo y exclusión -específicamente en las ciudades de Salvador y Rio de Janeiro- fue que se configuraron los procesos de hibridación cultural de prácticas provenientes de la iglesia católica, el carnaval y las manifestaciones culturales africanas (Moura, 2004: 18). Este sincretismo, sin embargo, fue de alguna manera impuesto por las órdenes legales brasileñas. Sobre este proceso, Abdias do Nascimento comentó en su libro *Genocídio do negro brasileiro*:

Las religiones africanas fueron efectivamente puestas fuera de la ley oficial de Brasil, [y] sólo pudieron ser preservadas a través del recurso del sincretismo (Nascimento, 1987:108).

Según Moura, las élites veían estas manifestaciones como representación del primitivismo que disminuían el carácter moderno, occidental y moral de la ciudad.

Fue así que estas personas –víctimas del proceso civilizatorio- crearon en Río de Janeiro las distintas formas del samba que son conocidas hasta el día de hoy. Surgido con los hijos de la primera generación de negros libres de la esclavitud en Brasil, desde el punto de vista musical se nutrió de las

influencias rítmicas, poéticas y musicales del *jongo*, del *samba de roda baiano*, del *maxixe*³⁸ y de la marcha carnavalesca. Las variaciones del samba en Río de Janeiro son distintas a otros subgéneros del samba creados posteriormente, y guardan relación directa con los estándares de la sociedad de donde emergieron.

Si bien existe la autoría individual, el despliegue es necesariamente colectivo y anclado en comunidades específicas ubicadas en áreas populares de la ciudad de Río de Janeiro. La improvisación es otro aspecto importante de esta práctica musical colectiva, enraizada en la práctica *amateur* o comunitaria de estas formas de expresión. Sin embargo, es solamente a partir del siglo XX cuando adquiere un perfil más definido y cuando obtiene un mayor espacio en la literatura y en la prensa (Moura, 2004: 56).

Es en ese momento en que se consolidaron tres nuevas formas de samba: el samba de *partido alto* -vinculado a lo cotidiano y a la creación colectiva basada en improvisaciones-; el *samba-enredo* -ritmo inventado en las *rodas* del barrio de Estácio de Sá y apropiado por las recién formadas escuelas de samba para animar los desfiles de carnaval-; y el *samba de terreiro*- vinculado a los patios de las escuelas de samba y a los espacios en común del suburbio de Río de Janeiro donde se armaban las *rodas de samba* del *botequim*.³⁹

La diferente conformación del samba conocido como *samba-enredo* se constituyó a partir de la estructuración de las *escolas de samba* a fines de la década de 1920, y su característica principal se basa en la elaboración de estrofas por parte de un compositor quien las presenta en el desfile de carnaval. Una vez por año, cada *escola* arma una presentación acorde al tema compuesto por el grupo de músicos. Las distintas carrozas, llamadas *carros*

³⁸ Para *jongo* y *maxixe* ver glosario.

³⁹ *Botequim* es el nombre que recibían los bares del suburbio, tradicionalmente conocido como local de encuentro entre los músicos de samba, quienes realizaban allí sus composiciones y armaban los grupos nuevos y los proyectos de grabaciones.

en Brasil, y un grupo de personas que puede llegar a dos mil quinientas, forman parte del desfile de las *escolas de samba* en el *Sambódromo*⁴⁰. El *desfile de la escola de samba* es el estilo más conocido mediáticamente, y uno de los motivos del viaje de muchos de los argentinos que tocan el samba en Argentina. Sin embargo, por tener otra conformación, no será profundizado en este trabajo -quizás en una investigación futura.

El *samba de partido-alto* tuvo sus orígenes en la *umbigada*⁴¹ africana y es la forma de samba más cercana al batuque angolano del Congo y de las regiones cercanas. El baile de *umbigada* se caracteriza por tener el ritmo marcado por palmas, el acompañamiento rítmico de un cuchillo tocado en un plato de cocina –el *prato e faca*–, el uso de instrumentos de percusión y un sonajero. A veces es acompañado por una guitarra, un *pandeiro*, un *surdo*, un *agogô*, una *tantã*, un *banjo* y por un *cavaquinho*.⁴² El *partido-alto* moderno se caracteriza por una competencia o desafío entre dos o más cantantes, y está musicalmente organizado con un estribillo y otra sección de improvisación, donde los cantantes arman versos de acuerdo a un tema, sin repetirlo, a veces como respuesta a provocaciones de otros músicos.⁴³

Según la Enciclopedia de Música Brasileña el samba de *partido-alto* surgió en el siglo XX; pero anteriormente también era el samba, especialmente el *partido-alto*, el que prevalecía en los encuentros festivos donde había mucha comida, música y bebida, denominados *pagode*. Hacia los años ochenta, el término tuvo otra connotación. El *pagode* se transformó en un ritmo musical y se convirtió rápidamente en un producto comercial de la

⁴⁰ Por *Sambodromo*, ver glosario.

⁴¹ Por *umbigada*, ver glosario.

⁴² Por *pandeiro*, *surdo*, *agogô*, *tantã*, *banjo* y por el *cavaquinho*, ver glosario.

⁴³ Para explicar bien la construcción del desafío musical a la hora de contar el ritmo, se recurrió a la letra de Arlindo Cruz, “Banjo”, que hace un lindo metalenguaje sobre cómo funciona el “partido-alto”: “Sin él en el *pagode* no me resuelvo | Ve a buscar mi banjo que hoy quiero hacer versos | Desafiar a este viejo | Que llegó al *pagode*”.

industria fonográfica diferenciado. Fue ahí que los *pagodes* ganaron fuerza en Río de Janeiro, especialmente con el prestigio y el crecimiento de las agrupaciones de calle *-bloco de rua-* de Cacique de Ramos (Miranda, 14: 2015).⁴⁴

Para explicar el fenómeno del samba en esos años en Cacique de Ramos, Haroldo César contó durante el documental:

Cacique de Ramos vivió un gran, podemos decir, un gran *boom* del samba, ¿no? Y en una época en que el samba estaba medio caído, se juntó, allá en la cuadra del Bloco Cacique de Ramos, la gente para jugar fútbol, pero después del fútbol hacían un samba no pretencioso. Siendo que eran unas personas muy buenas en el samba, una gente que tocaba bien, cantaba bien, principalmente y componía muy bien”.

Y detalló:

Después del fútbol venía la *roda de samba*. En aquella época, un jugador de futbol profesional de Vasco da Gama, Alcir, frecuentaba el fútbol y después se quedaba para el samba también. Y él por ser jugador, tenía intimidad con la gente de la alta sociedad, la zona sur y conocía a Beth Carvalho.⁴⁵ Él llamó a Beth Carvalho para ir allá para conocer aquella gente que tocaba aquellos sambas maravillosos. Beth Carvalho siempre fue una guerrera, siempre fue en busca de buenos compositores. Entonces, cuando ella llegó a Cacique de Ramos se volvió loca porque se encontró con una gente realmente buena, nadie era profesional, pero eran unos *cracks*. Toda la gente de Fundo de Quintal: Almir Guineto, Zeca, Jorge Aragão, Arlindo. Ellos grabaron un disco, vendieron muchos discos sin tener el apoyo de los medios. Tenían el famoso “boca a boca”. Los discos eran vendidos y las personas empezaron a frecuentar los *pagodes* de aquella época con más frecuencia. Almir Guineto lanzó el

⁴⁴ Por *bloco de rua*, ver glosario.

⁴⁵ Los barrios de la zona sur de Río de Janeiro están habitados, mayoritariamente, por personas de alto poder adquisitivo. Copacabana, Ipanema, Leme, Gávea, Flamengo, Botafogo, Urca, entre otros.

bajo, Ubirani lanzó el repique de mano. Y surgió el *tantã* en aquella época, entonces el samba tuvo una gran modificación. [...] Las personas pasaron de escuchar más o menos el samba, a frecuentar las *rodas de samba*. Varias *rodas de samba* fueron creadas en esa época. El disco de Fundo de Quintal vendía mucho sin tocar en las radios. En aquella época, las radios no tocaban samba [...] pero todos los temas del disco eran tocados en las *rodas de samba* que fueron creadas desde entonces. Mucha gente empezó a tocar *cavaquinho*. El *cavaquinho* se transformó en un instrumento popular, que hasta entonces no lo era. Y todo por cuenta de esta *roda de samba* que ocurrió en Cacique de Ramos. El samba tuvo esta nueva vertiente, si así se puede decir, a partir de Cacique de Ramos.

El *partido-alto*, el *samba de terreiro* y el *samba-enredo* son expresiones cultivadas hace más de noventa años por las comunidades populares de los barrios cariocas, como Madureira, Padre Miguel, Vila Isabel, e Irajá, entre otros. No son solamente géneros musicales, son formas de expresión, modos de socialización y signos de pertenencia. Además, son referencias culturales relevantes en el panorama de la música producida en Brasil.

En los años 90, algunos grupos musicales empezaron a tocar un samba más *pop*, como el grupo “Raça Negra” y el cantante conocido por los admiradores del samba en Argentina, Alexandre Pires, con el grupo “Só pra contrariar”. A este estilo de samba más romántico se lo empezó a denominar “*pagode*”. Los grupos de samba que habían empezado a tocar este ritmo en la década del ochenta, como forma de diferenciarse de este estilo, sustituyeron el término por “*samba de raiz*” o “*samba de partido-alto*”, con el objetivo de estar más cerca de la “tradición” del ritmo.

En la actualidad, Lapa es uno de los barrios de Río de Janeiro que transpira el samba. Su reurbanización a principios del siglo XXI convirtió el antiguo barrio olvidado por las autoridades locales en uno de los polos turísticos cariocas. Iluminado y repleto de bares, en Lapa es posible encontrar muchas *rodas de samba* y espectáculos al aire libre o en “boliches” o bares nocturnos. Músicos como Teresa Cristina, João Martins, Andreia Café,

Toninho Geraes, Moyses Marques, Martinália, Roberta Sá, Pedro Miranda, Diogo Nogueira, y grupos como Casuarina, Galocantô y Sururu na Roda se presentan en lugares como Bar Beco do Rato y en los boliches de renombre como Circo Voador, Carioca da Gema, Fundação Progresso, Rio Scenarium y demás lugares que le dan el clima a la bohemia carioca.

Otros barrios y clubes de Río de Janeiro que también tienen al samba como marca registrada, son Renascença Clube en el barrio de Andaraí; la *roda de samba* con Moacyr Luz y Samba do Trabalhador; en Pedra do Sal - los lunes y los viernes hay *roda de samba*-; Samba Luzia en el barrio de Santa Teresa; Vaca Atolada en Copacabana o el Pagode da Tia Doca en Madureira.

En los párrafos que siguen nos detendremos en el proceso de transformación del samba como un bien de la industria cultural brasileña, utilizado además como mercadería de exportación, lo que permitió su ingreso a la Argentina, entro otros países.

2.4. “Identidad moderna” brasileña: el samba *for export*

Según lo relata Hermano Vianna en *O misterio do samba* (2012), a fines del siglo XIX el debate intelectual en Brasil asociaba la cuestión de la identidad nacional a un supuesto “retraso” brasileño. A esto, según el autor, la elite brasileña proclamaba un discurso sobre la “falta de unidad” en el país que conllevaba a una “enfermedad misteriosa, fuese racial o climática”. Frente a esto, se decía que “la identidad debía ser descubierta para ser curada” (Vianna, 2012: 63). Un ejemplo de este tipo de discursos es el siguiente:

Brasil está de tal modo regionalizado que para que las provincias no estuvieran absolutamente distanciadas culturalmente unas de las otras, fue preciso un gran esfuerzo en el sentido de fortalecer la unidad moral de la Patria (Arinos, 1969: 887).

Estos “problemas” que impedían la construcción de una cultura nacional, relacionaban al mismo tiempo el carácter de la cultura “periférica” a una

condición de primitivismo social y cultural, construyendo un Otro exótico representado en el “delito”, el pecado y el salvajismo (Garramuño, 2007: 79:80). Esta operación permitía condensar simbólicamente lo primitivo y lo moderno y a la vez:

[...] negociar la contradicción planteada al proponer como símbolo nacional una forma que hasta entonces había sido considerada “primitiva” y “salvaje” en plena etapa de violenta modernización excluyente (Garramuño, 2007:101).

Otro modelo de construcción de la modernidad brasileña también basado en este tipo de fundamentación racista, fue el proyecto nacional-erudito-popular de nacionalismo estético, propuesto por el compositor y musicólogo Mario de Andrade (1893 – 1945), que asumió el Ministerio de Educación y Cultura en el período de 1934 a 1945.

El momento en que la cultura tradicional apareció como diferencia creadora tuvo origen durante el “movimiento modernista” entre los años 1920 y 1930. Iniciado con Mario de Andrade, el modernismo creó, además, nuevos espacios políticos, sociales y culturales, buscando redireccionar los valores colectivos en períodos de crisis e intentando llamar la atención sobre las formas culturales tradicionales (Carvalho, 2002: 5). Con intelectuales como Di Cavalcante, Gilberto Freyre y Oswald de Andrade, el modernismo buscó acercarse al modelo europeo a la vez que recuperaba algunos aspectos de la cultura popular que pudieran servir a la construcción de una tradición nacional (Garramuño, 2007: 150). Uno de los proyectos -desarrollado por Mario de Andrade- fue la *Escola Nova*, que consistía, entre otras propuestas, en llevar la enseñanza de la música a alumnos de las escuelas públicas, con el objetivo de dar una “función social al arte”. Este proyecto musical, llevado a cabo por el compositor y músico Heitor Villa-Lobos (1887-1959), tenía la intención de “unir las tendencias artísticas a los proyectos educacionales y poner en práctica un nuevo modelo de educación musical” (Amato, 2008:3).

Para el filósofo brasileño Eduardo Jardim de Moraes existieron “dos fases” del modernismo brasileño. La primera -de 1917 hasta 1924- fue una

etapa de “actualización”, en la cual se percibe una fuerte influencia de las vanguardias europeas. Es durante la segunda fase que perduró hasta 1929, también conocida como universalismo modernista, cuando este movimiento cultural brasileño tuvo como objetivo alcanzar un público internacional a través de la valorización del elemento nacional (Moraes, 1978:49).

De acuerdo a Florencia Garramuño, las vanguardias latinoamericanas como la de Brasil tuvieron mucha influencia de los movimientos nacionalistas en la construcción del proyecto de modernidad cultural (Garramuño, 2007:176). Con un modelo de estado-nación fuerte, el modernismo buscó cimentar recursos estéticos, simbólicos y políticos propios, a la vez que se espejaba en el estilo de vida de la burguesía europea (Vianna, 2012: 63).⁴⁶

Como lo cuanta Rita de Cássia Fucci Amato (2008), en *Momento brasileiro, reflexões sobre o nacionalismo, a educação musical e o canto orfeônico em Villa-Lobos*, el modernismo em Brasil:

Fue menos un movimiento de independencia cultural y más un proceso de adaptación; lo que importaba no era la expresión nacional, sino la adaptación de aquella que fue aceptada como tal en los países desarrollados. Nuestra modernidad no podría ser alcanzada a partir de la traducción de la materia-prima en expresión que pudiese encontrar reconocimiento internacional (Amato; 2008: 4).

Este nuevo proyecto buscó un camino inverso al recorrido en la época colonial. Elaborado por los artistas e intelectuales del modernismo, sirvió como mediador importante para la interacción entre Brasil y otros países en la exportación del arte desde un modelo de país anteriormente colonial hacia sus antiguas metrópolis. Sin embargo, como lo comenta Vianna (2012) en su libro, para la antropóloga Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (1992) esta mediación no estaba solamente representada por los artistas plásticos de esa época que formaban parte del modernismo, sino también por los

⁴⁶ Más adelante volveremos a discutir el tema estado-nación.

músicos de samba que actuaron como mediadores culturales durante los años veinte y treinta.

Las primeras narraciones sobre el samba como manifestación popular, como música y danza, comienzan a hacerse más consistentes alrededor de la década de 1880. Sin embargo, el samba se tornó más conocido alrededor de las primeras décadas del siglo XX, siendo que solamente durante las décadas de 1920 y 1930 el ritmo empezó a ser percibido como música nacional (Garramuño, 2007: 15:79).

El compositor de samba transitaba entre “mundos culturales distintos”, como las fiestas populares de los barrios más pobres y los salones de intelectuales. Hay que decir que en esta época la clase media alta no iba a las *rodas de samba* en los barrios más humildes o las favelas, sino que los compositores que tenían más éxito eran los invitados a los salones de los barrios más ricos. Como dijo Vianna: “lo que las elites cariocas empezaban a respetar era también considerado peligroso” (Vianna, 2012: 119).

Un ejemplo interesante de esta mediación fue el de los *Oito Batutas*, grupo musical formado por Pixinguinha, Donga, Raul Palmieri, Nelson Alves, China, José Alves y Luis de Oliveira. En 1921 realizaron un viaje auspiciado por Arnaldo Guinle, un sponsor de fútbol norteamericano. Ese mismo año el grupo brindó conciertos en Bélgica delante de los reyes de ese país y en 1922 llegaron a tocar en París, donde se enamoraron del jazz. Guinle le regaló un saxofón al flautista Pixinguinha, quien, a partir de ahí, acompañado por Donga y Carlito Jazz, participó de varias orquestas denominadas Jazz.

Lamentablemente, la aproximación a este género musical fue reprobada por los periodistas nacionalistas. Acusado de haber sido influenciado por la música norteamericana, Pixinguinha recibió muchas críticas a su famoso tema *Carinhoso*⁴⁷ por su supuesta “imitación” al jazz e

⁴⁷ Mi corazón, no sé por qué | Late feliz cuando te ve | Y mis ojos sonríen | Y por las calles te van siguiendo | Pero aun así | Huyes de mí | Oh, si supieras cómo soy tan cariñoso | Y lo mucho, mucho que te quiero | Y cuán sincero es mi amor |

influencia del “imperialismo cultural”. Como el samba *carioca* todavía no encarnaba la representación de la música nacional, esta composición puso en jaque a los discursos de autenticidad de la cultura brasileña. Por otra parte, la consagración del músico Pixinguinha durante la temporada en París, benefició el reconocimiento del samba, no solamente en el exterior sino también internamente por parte de la elite brasileña (Vianna, 2012: 117-118).

Como señala Garramuño (2007):

Si los músicos eran valorados por su condición de exóticos y nacionales, también los vanguardistas comenzarán a percibir en Europa una simultánea demanda por la especificación nacional de su arte (Garramuño, 2007: 159).

De acuerdo a Hermano Vianna en *O mistério do samba* (2012), Gilberto Freyre fue el intelectual que logró dar un carácter “positivo” al mestizaje local (Vianna, 2012: 63). En un artículo publicado en el Diario de Pernambuco en 1926, Freyre explicó que una de las principales razones por la cual se había iniciado el movimiento de la “valoración del negro” en Rio de Janeiro había sido la influencia del poeta francés Blaise Cendrars por medio de la valoración del primitivismo, del exotismo que eran relacionados a la imagen de la persona negra brasileña. (Freyre, 1979:329 y Batista, 211:142). Por otro lado, Hermano Vianna (2012) afirmó que:

Los modernistas paulistas no podían dejar de contaminarse por ese orgullo popular-nacional, y eso se dio mucho antes del encuentro con los Blaise Cendrars (Viana, 2012: 98).

Y completó:

“El brasileño pasó a ser definido como la combinación, más o menos armónica, más o menos conflictiva, de trazos africanos, indígenas y

Sé que tú ya no huirías más de mí | Ven, ven, ven, ven | Ven a sentir el calor de mis labios buscando los tuyos | Ven a matar esta pasión que devora mi corazón | Y solo así entonces seré feliz | Muy feliz.

portugueses, de casa-grande y *senzala*, de sobrados y *mucambos*⁴⁸
(Vianna, 2012: 98).

Representante de las vanguardias artísticas parisinas, el poeta francés les había mostrado a sus amigos modernistas brasileños el respeto por las “cosas negras” y por “las cosas brasileñas”.

Para entender este clima artístico y cultural es necesario tener en cuenta el contexto político de Brasil de aquel período: los dos momentos en que Getúlio Vargas fue presidente de Brasil constituyeron precisamente la época de construcción del proyecto de una “identidad brasileña”, cuando el samba y el carnaval fueron objeto de importantes inversiones económicas por parte del estado (Vianna, 2012: 124).

En el primer período de su gobierno, conocido como “Gobierno Provisorio” (1930-1934), Getúlio Vargas gobernó por decreto mientras se formulaba la nueva constitución. A partir de 1934 y hasta 1937 actuó como presidente de la república del “Gobierno Constitucional” al ser electo por la “Asamblea Nacional Constituyente”.

Durante el Estado Novo (1937-1945), y con la intención de crear un Estado-Nación fuerte, Vargas utilizó el modelo modernista para desarrollar un proyecto que denominó de “integración nacional”. Este período, conocido como “Estado Novo” o “Era Vargas”, se caracterizó por la asunción de una postura dictatorial por parte de Getúlio y un fuerte nacionalismo y anticomunismo. Según Hermano Vianna (2012), la búsqueda por la creación de un personaje que condensara y pudiera ejemplificar la unidad nacional brasileña en este período, tanto por parte del Estado como por los artistas de la época, transformó al mestizo en el “chivo expiatorio del retraso brasileño” (Vianna, 2012:67). Esta idea puede parecer contradictoria: por un lado, el mulato sería la figura que sería el resultado de esta unión nacional, ya que en

⁴⁸ En esta frase, Vianna hizo referencia a dos publicaciones de Gilberto Freyre: *Casa Grande y senzala* (1933) y *Sobrados y mucambos* (1963).

teoría significaba la unión entre las personas blancas y negras, sin embargo, también representaba la idea de blanqueamiento de la población brasileña. En este sentido, según el antropólogo e historiador Thales de Azevedo, durante la segunda mitad del siglo XIX y a principios de los años treinta, el mestizo caracterizado por la figura del mulato proporcionó “elementos para la explicación de las debilidades y de los defectos de una sociedad optimista pero un tanto escéptica de las cualidades de su propio pueblo” (citado por Vianna, 2012:67).

Por ejemplo, las figuras de la mulata y del malandro, como una fuerte representación del mestizo brasileño, adquirieron un nuevo espacio simbólico sumándose a la idealización romántica de la naturaleza descrita en la literatura brasileña. Con la publicación de “Casa-grande e senzala”, en 1933, “se llegó a valorar, y mucho, varios rasgos “negros” del mestizo nacional (Vianna, 2012, 73). En la construcción de una cultura nacional periférica, el samba pasó a componer este mismo lugar de ambigua negatividad, capaz de contribuir además a una supuesta integración racial que habría facilitado el proyecto del estado nación brasileño moderno.

Al respecto, y siguiendo a Giralda Seyferth, Vianna señala que:

El Estado Novo [...], aun modificando su retórica racial disfrazada de democracia racial, no había abandonado la tesis del blanqueamiento (Seyferth, 1991: 171, citado en Vianna, 2012: 73).

Este proceso de blanqueamiento de la población brasileña fue fuertemente observado en las políticas públicas implementadas en la época. En varias oportunidades, la Cámara de los Diputados consideró y discutió leyes en las cuales se prohibía cualquier entrada en Brasil de “individuos humanos de las razas de color negro” (1921-1923). Casi a fines del gobierno dictatorial, Vargas firmó, el 18 de septiembre de 1945, el Decreto-Ley N 9 7967, reglamentando la entrada de inmigrantes de acuerdo a la necesidad de preservar y desarrollar en la composición étnica de la población, las características más convenientes de su ascendencia europea (Nascimento, 1987: 71).

En esta coyuntura, los trabajadores negros seguían al margen de la conformación del nuevo sistema de trabajo, el cual con sus nuevas leyes seguía excluyendo a la porción mayoritaria de la población brasileña.

Con este objetivo de asumir y al mismo tiempo negar sus antepasados, el lugar de negatividad previamente destinado a las manifestaciones culturales afrodescendientes mutó a un nuevo protagonismo ejemplificado por la capoeira, el samba y el carnaval. Esta ambigüedad resultó en la colonización, en los años treinta, del carnaval brasileño por parte del samba *caríoca*, transformándose en símbolo de nacionalidad (Vianna, 2012: 111). Un hecho simbólico importante, que marcó este período, fue cuando en 1933, durante el fin de una presentación de la Orquesta Típica Brasileña que tenía a Pixinguinha como maestro, el ministro de Vargas, Oswaldo Aranha, declaró:

Solo puedo tener palabras de elogio para lo que termino de ver y escuchar: gente de mi país. Soy de los que siempre creían en la verdadera música nacional. No creo en la influencia extranjera sobre nuestra melodía. Nosotros somos un pueblo nuevo. Y la praxis es que los pueblos nuevos triunfen sobre los antiguos. Brasil, con su música propia y nueva, va a vencer (Cabral, s/f: 38, citado en Vianna, 2012: 73).

Pasados dos años de la presentación de Pixinguinha, Villa-Lobos incorporó en una de sus presentaciones un samba de Ernani Silva, a quien conociera en un ensayo de una *escola de samba*. En 1936, curiosamente, un tema de la *escola de samba de Estação Primeira de Mangueira* integró una edición especial de la *Hora do Brasil*, transmitido directamente para la Alemania nazi⁴⁹ (Vianna, 2012: 77).

⁴⁹ *Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira* –o *Estação Primeira de Mangueira*– es una escuela de samba brasileña de Rio de Janeiro. Teniendo como símbolo los colores verde y rosa, la *escola* fue creada en el 28 de abril de 1928, en el Morro de Mangueira, próximo a la región del Maracana, por los sambistas Carlos Cachaca, Cartola, Zé Espinquela, entre otros. Su sede está localizada en la calle Visconde de Niterói, en el barrio que lleva el mismo nombre.

Me gustaría saber cuál fue la reacción de los ideólogos de la “supremacía aria” –que incluso alentaban la esperanza de algún pacto con el gobierno brasileño– ante aquella batucada afro-brasileña. Pero los radicales brasileños no parecen haberlo pensado dos veces: el samba ya representaba “nuestra” cultura en cualquier situación internacional (Vianna, 2012: 125).

Con el discurso nacionalista de Getúlio Vargas y con el objetivo de combatir al comunismo, durante la Segunda Guerra Mundial (1939 - 1945), Brasil se alineó con los Estados Unidos a través de fuertes financiamientos que generaron, incluso, la construcción de la Compañía Siderúrgica Nacional (CSN).

Este hecho se enmarcó en la política cultural denominada la *Política de Buena Vecindad* creada a partir de la década del treinta por el gobierno de Franklin Delano Roosevelt (1933 – 1945), con el objeto de estrechar lazos entre Estados Unidos y Latinoamérica a través del turismo y las buenas relaciones entre los países. A raíz de esta estrategia de aproximación, los estudios de Disney lanzaron películas con el personaje *Zé Carioca*⁵⁰ y la figura de Carmen Miranda. Ambos, sumados al personaje de la *mulata*, fueron algunos de los ejemplos que buscaron generar una “marca de identidad” brasileña a través de la construcción de estereotipos nacionalizados que funcionaron como mercancía de exportación (Garramuño, 2007).

Sin embargo, durante el gobierno de Vargas la construcción de la imagen nacional fue elaborada a partir de una selección estilizada de los emblemas regionales que les fueron útiles. De esta forma, lo masivo recuperó y se sostuvo sobre lo popular, y la cultura terminó siendo “un conjunto de objetos de nuevos modelos de comportamiento” sueltos y simplificados (Barbero, 1983: 62). Hermano Vianna ilustró bien esta crítica a la creación de “fórmulas” de la cultura, aquí establecidas por el gobierno de Vargas:

⁵⁰ Por *Zé Carioca*, ver anexo.

Como voy a intentar mostrar, junto a esa seguridad del autoritarismo, un nuevo modelo de autenticidad nacional fue fabricado en Brasil post-1930. No fue elegido uno de los modelos regionales para simbolizar la nación, sino que de estos modelos fueron tomados varios elementos (un disfraz de bahiana aquí, un *batuque* de samba allí) para componer un todo homogeneizador” (Vianna, 2012: 61).

En este contexto, presentado por la *Política de Buena Vecindad*, el discurso visual promovido por el cine destacó a nivel nacional la performance diferenciada de Carmen Miranda como vehículo de representación para toda América Latina. De esta forma, con la adopción de artistas latinos en su industria, los EE. UU. esperaban abrir este mercado comercial. Sin embargo, los estereotipos de la bahiana no agradaron mucho al público brasileño. Como lo cuenta Vianna (1995):

El día 5 de julio de 1940 -pocos meses después del desfile del bloco Sodade do Cordão, auspiciado por el DIP [*Departamento de Prensa y Propaganda*] - fue una fecha sombría en la vida de Carmen Miranda.⁵¹ Después de su éxito en Estados Unidos, tras haber cantado incluso en la Casa Blanca para el presidente Franklin Roosevelt [...] la expectativa era de la recepción consagratoria, algo que repitiera la aclamación popular que la hizo rehén cuando bajó del barco que la trajo de Nueva York para Brasil. Pero la reacción del público durante el concierto, que tenía nuevas músicas en inglés, fue de una frialdad y desaprobación bastante significativas, y después se transformaron en la célebre acusación de “falsa bahiana”. Carmen salió del camarín llorando, pero buscando una forma de responder a las críticas de la élite carioca. La respuesta se tornó pública pocas semanas después de aquel concierto, cancelado después

⁵¹ El DIP fue el departamento de prensa y propaganda (en portugués: *Departamento de Imprensa e Propaganda*), órgano creado en Brasil en diciembre de 1939, por el decreto de Getúlio Vargas y sirvió como instrumento de censura y propaganda del gobierno durante el Estado Novo.

del estreno, cuando Carmen lanzó el samba "*Disseram que eu voltei americanizada*".⁵²

La burla de los estadounidenses en relación a su tonada cuando hacía presentaciones en Estados Unidos, resaltaba aún más el desprecio hacia los países latinoamericanos.

Las demás experiencias populares brasileñas, resumidas en la figura de Carmen – una mujer blanca y de origen portugués -, fueron reducidas a una "fórmula" y sirvieron justamente para disminuir el repertorio simbólico de las culturas brasileñas y de las mujeres bahianas. La mujer brasileña quedó reducida a la imagen de los turbantes, collares y pulseras de colores. Este estereotipo fue "el resultado del proceso de industrialización mercantil" y de los efectos "del capitalismo sobre la cultura" que, por otro lado, "no se identifica ni puede ser reducida a lo que transmiten los medios masivos" (Barbero, 1983:59).

Se agregó a este proceso, el rol del racismo visceral brasileño vehiculado en la *estereotipación* de la figura de la *mulata*, con plumas y poca ropa, que mitifica la presencia y el contexto de la mujer negra en el escenario de exportación de lo exótico - muchas veces enfatizadas en las presentaciones de *escolas de samba* en el exterior. De esta forma, por un lado, en la figura de la *mulata* en el carnaval, se valorizan los colores, lo espontáneo y el baile; por el otro, se descalifica las mismas características transformándolas en algo vulgar y estereotipando la figura de la mujer brasileña en el mundo del entretenimiento.

Es así, que en este trascurso de la historia de Brasil, se buscó construir una imagen que representara la unidad y la "identidad" brasileñas y se terminó reproduciendo discursos racistas que en realidad rechazaban y buscaban borrar los procesos históricos y culturales brasileños, especialmente aquéllos

⁵² En castellano, la frase de Carmen Miranda significa: Dijeron que volví americanizada.

de influencia africana. El “american way of life” y la búsqueda por copiar los modelos europeos amoldó y creó estereotipos sobre las manifestaciones culturales brasileñas con el objetivo de transformarlas en mercadería de fácil exportación y consumo de las grandes masas.

La búsqueda de ideales y de figuras que representasen el *Nacionalismo Varguista*, marcó la contradicción de los gobiernos de Vargas (Vianna, 2012: 125). No solamente la dicotomía de este momento, sino el proceso histórico por el cual el samba pasó, fue bastante conflictivo.

CAPÍTULO III ARGENTINA Y BRASIL: DESPLAZAMIENTOS Y PATRIMONIOS CULTURALES

3.1 Diásporas, “cultura”, “estado” y “nación”

Para contextualizar el nacimiento del samba en Brasil y su llegada a la Argentina, es necesario discutir un fenómeno histórico denominado diáspora. El término tiene origen griego y significa “dispersión”, lo que hace referencia a la población que, la mayoría de las veces forzosamente, se disemina por otras partes del mundo, abandonando su patria tradicional (Szurmuk y Mckee, 2009: 14). Las diásporas más reconocidas son la judía, la armenia y la africana; sin embargo, el objetivo de este trabajo es discutir sobre esta última diáspora, la que brinda otro tipo de resistencia dentro de la cultura popular y que fue retratada en *Samba com sotaque: dos países, un ritmo*.

Según Szurmuk y Mckee (2009), a partir de los años 90 los estudios culturales pusieron el foco en las experiencias de la diáspora que:

Heredan de la diáspora intelectual judeo-alemana exiliada del nazismo, la preocupación por el poder de la industria cultural y el interés por analizar nuevos modos de producción cultural, muchas veces con el signo cambiado: si para la Escuela de Frankfurt la industria cultural significaba el final de la originalidad en el arte y la creación de una sociedad masificada sin libertad individual, donde el arte era una mercancía más (Adorno y Horkheimer), los estudios culturales buscarán los espacios de resistencia dentro de la cultura popular y de masas (Szurmuk y Mckee, 2009: 14).

La discusión sobre este tema, por lo tanto, lleva a preguntarnos también por los conceptos de “cultura”, “estado” y “nación”, ya que están vinculados a las cuestiones de pérdida y a la resignación de un territorio debido a distintos conflictos históricos, ambientales, entre otros. Para entender mejor esta relación entre estos conceptos, trataremos de explicar lo que significa cada uno. En cuanto al término cultura, Grimson (2007) sostiene:

Es necesaria una noción de cultura que pueda problematizar aquello que antes tendía a darse por supuesto, como la homogeneidad y la territorialidad (Grimson, 2007:26).

Así, definida por primera vez por Edward Tylor (1871), el término “cultura” incluyó conocimientos, creencias, arte, moral, leyes, costumbres o hábitos adquiridos por el hombre como miembro de una sociedad (Laraia, 2009: 28). Por otro lado, Stuart Hall (2003) afirma que:

La “cultura” no es una práctica, ni es simplemente la suma descriptiva de los “hábitos y costumbres” de las sociedades, como tiende a volverse en ciertos tipos de antropología. Está imbricada con todas las prácticas sociales, y es la suma de sus interrelaciones (Hall, 2003:32).

De este modo, para poder analizar la suma de las interrelaciones de las prácticas sociales, es importante comprender los múltiples modelos de cultura y cuestionar lo que antes era dado por supuesto. Es necesario, incluso, pensar cómo se concibió la idea de estado, ya que estos modelos de cultura surgieron a partir de su creación. El Estado es, en teoría, la figura que representa y dictamina las manifestaciones culturales “oficiales”. De acuerdo a la reflexión de Stuart Hall (2003), el Estado es un fenómeno histórico, resultado de la relación entre mujeres y hombres que compartían un mismo espacio de manera organizada, diferente a la “manera natural” (Hall, 1983: 521).

Para entender esta relación entre Estado y cultura, es necesario hacer un largo salto atrás hacia la Europa Occidental (Hall, 1992: 57). Cuando el sistema feudal comenzó a debilitarse, el comercio se expandió y las monarquías centralizadas de Francia, España e Inglaterra crecieron. En este período, el continente pasó por una mejora en su calidad de vida y la población creció rápidamente. En forma paralela, el arte y la ciencia tomaron un lugar en el mundo dando origen al período conocido como Renacimiento (*Íbidem*: 58). Estas ideas fueron claves en la Ilustración, cuando la sociedad europea asumió que era la más avanzada sobre la Tierra y el hombre europeo quien debería estar en el eje central (Grimson, 2007: 26 y Hall, 1992: 53). Fue a

partir de allí que surgieron las ideas eurocentristas, hoy cuestionadas por los estudios culturales que critican los modelos que tratan como inferiores todo aquello que no es propio. Estas particularidades culturales sugeridas e impuestas por los miembros políticos y económicos que detentaban el poder, según Stuart Hall (1992), fueron una manera de ver el mundo a través de los ojos del “Occidente”, simplificando las distintas formas entre Europa y las culturas del “resto”.

Es a través de esta necesidad existente en los hombres y en las mujeres de organizarse políticamente en un mismo espacio geográfico, que podemos pensar la palabra “nación”, originada del latín “natío”, una derivación de *nascere*, que significa “nacer” (Szurmuk y Mckee, 2009: 189). La noción moderna del concepto de “nación” comenzó a ser utilizada a partir de la Revolución Francesa con una fuerte influencia del liberalismo y de las ideas de la ilustración. El pensamiento sobre estado-nación fue sostenido por un grupo social, la burguesía, que determinó y estableció hegemónicamente el proyecto político que debía reunir a los demás sectores de la población. Este proyecto conquistó un importante sector de la sociedad que se veía protegido por el aparato estatal a través de las herramientas producidas por el sistema capitalista (Idem: 190). Al respecto, dice Grimson:

[...] cada pueblo es constituido como nación por el Estado y, a pesar de su diversidad más o menos reconocida según las definiciones oficiales, se imagina como uno, como totalidad (2007: 25).

Con todo, el sistema capitalista proporcionó un doble discurso al respecto, ya que no todos los sectores de la sociedad se ven amparados y representados por el estado-nación. Hay teorías y prácticas, creadas por este mismo aparato representativo, que descalifican ciertas manifestaciones culturales y anteponen una cultura en relación a otra. Sobre esto, Franz Boas (1858-1949) mostró la necesidad de superar el estudio lineal y evolutivo de las culturas, siendo necesario estudiar cada una singularmente, a través de sus propias influencias. Por este motivo, se hace imprescindible reconocer, entonces, que todas las culturas son igualmente legítimas y válidas, por lo que

no pueden ser comparadas unas con las otras. Con todo, en la actualidad, todavía existen múltiples formas de descalificación de lo diferente:

El posmodernismo global representa una apertura ambigua occidental en una posibilidad prometedora, éste tiene como correlato, en el centro mismo de la política cultural, un efecto de reacción: la agresiva resistencia hacia lo diferente, el intento de restaurar el canon de la civilización occidental, el salto, directo o indirecto, y de la literatura [...] la defensa del absolutismo étnico, del racismo cultural [...]; las nuevas xenofobias [...] (Hall, 2003:3).

Siendo así, según Alejandro Grimson (2007), al igual que con el debate acerca del término cultura nacional:

[...] la idea de “cultura nacional” es profundamente polémica. El problema teórico más relevante de esa noción se encuentra sobre todo en el término “cultura” si éste es comprendido como un conjunto homogéneo de personas que tienen creencias y costumbres uniformes contrastantes con otros grupos también uniformes. [...] Lo que es necesario es una noción histórica, procesual, política, relacional, flexible de la cultura y las culturas (Ortner, 1999 y 2005; Grimson y Semán, 2005, citados en Grimson, 2007:25)

En el estudio de un caso puntual de discursos de identidad en la música, -“Jazz argentino. La música “negra” del país “blanco”- Berenice Corti señala críticas a estas barreras culturales afirmando que: “[...] un proyecto cultural de estado-nación no solo delimita la identidad y la otredad sino también sus modos de entrecruzamiento” (2015:64).

Debido a las distintas diásporas – en razón de conflictos bélicos, cuestiones climáticas, la búsqueda de trabajo o hasta de un amor- los seres humanos fueron ubicándose en momentos y en lugares diferentes a aquellos en los que habían nacido, lo cual cuestiona las ideas originales sobre “cultura”, “estado” y “nación” como algo infalible e inmutable, que en realidad se transforman constantemente a lo largo de la historia. Siendo así, sea a través de actividades comerciales, por necesidades de intercambio de bienes o por

razones de desplazamiento poblacional, los diferentes grupos de personas han establecido relaciones donde su cultura puede confrontarse y dialogar con otra.

3.2 Transculturación y traducción

El debate sobre las diásporas también lleva a indagar sobre otras cuestiones, ya que este proceso de dispersión tiene como resultado el contacto entre personas de distintos valores, religiones, culturas, etc. Siendo así, para explicar este fenómeno, como base conceptual, la idea de *transculturación* de Fernando Ortiz (1940) - en tanto fenómeno de transmutación de culturas como fases del proceso transitivo de una cultura a otra - permite explorar el encuentro entre los dos países a través de una manifestación cultural, donde diferentes matrices impactan recíprocamente.

[...] puesto que el estudio de la diáspora ha abierto nuevas aproximaciones al estudio de los nacionalismos en un contexto global más amplio y, por otro, del retorno a los estudios del trauma en los últimos años noventa, pues la experiencia del desplazamiento y la reubicación conjuga temas relacionados con trauma y afecto. De esta forma, el concepto de diáspora en el reciente discurso crítico comporta la relevancia de conceptos como transculturación, hibridez y frontera (2009:85).

Como lo afirma Stuart Hall (1996), es necesario discutir:

(...) una política (que) puede construirse con y a través de la diferencia, y ser capaz de construir esas formas de solidaridad e identificación que hacen que una lucha y resistencia común sea posible, y hacerlo sin suprimir la heterogeneidad real de los intereses y las identidades, y que pueda efectivamente dibujar las líneas de frontera política sin la cual la confrontación política es imposible, sin fijar esas fronteras eternamente (Hall, 1996: 445).

Y agrega, en relación a la productividad de la cultura popular:

Dentro de la cultura, la marginalidad, si bien permanece en la periferia de la amplia tendencia cultural, nunca ha sido un espacio tan productivo como lo es ahora (Hall, 2003:4).

En esta relación la cultura no es algo único o el producto cerrado de un proceso sincrético: se trata de un conjunto heterogéneo en constante modificación, como el samba que en tanto producción simbólica circuló y se transformó en manos de músicos argentinos. El término *transculturación* permite además reformular concepciones tradicionales de la cultura que otorgan un papel pasivo a las culturas colonizadas, como en el caso de la idea de *aculturación* (Szurmuk, 2009:135). Desde el punto de vista de los estudios en culturas populares, se incorporó la visión de Martín Barbero (1987), quien planteó la idea de negociación y de creación de estrategias por parte de las clases populares para ocupar un espacio en el contexto voraz de las desigualdades sociales.

Al respecto, hay que señalar la importancia de la traducción cultural que busca no solamente la interpretación de la lengua, sino también decodificar la cultura del “otro” en sus distintas dimensiones (Nicolini, 2002: 4). Como lo señala Hall (2010):

Desde el lugar de los millones de personas desplazadas y culturas dislocadas y comunidades fracturadas del “Sur”, que han sido movidas de sus “comunidades estables”, sus “relaciones vividas reales”, sus “sentimientos identificables”, sus “enteros estilos de vida”. Han tenido que aprender otras habilidades, otras lecciones. Son los productos de nuevas diásporas que se están formando en todo el mundo. Están obligadas a habitar por lo menos dos identidades, hablar por lo menos dos lenguajes culturales, negociar y “traducir” entre ellos (Hall, 2010: 561).

Esta capacidad creativa frente a situaciones difíciles como modo de crear nuevas estrategias culturales para producir cambios en las relaciones de poder, también fue abordada por Hall (2013) en relación al “adentro” y al “afuera” de la etnicidad, para cuestionar los sistemas que naturalizan las diferencias y que fortalecen las fronteras identitarias (Hall, 2013:34).

Como estrategia de ruptura de las barreras culturales, así como de las ideas eurocentristas, el samba puede ser considerado como una herramienta de resistencia a la creación e imposición de estas delimitaciones. Como lo explicamos anteriormente, el ritmo se originó con los hijos de los africanos en Brasil y logró tener el título de patrimonio cultural en un momento en que los descendientes de los esclavizados africanos en Brasil vivían al margen de las políticas públicas del Estado.

Entonces, la transculturación, que representa el contacto recíproco de las culturas, se elabora:

[...] sobre una doble comprobación: por una parte registra que la cultura presente de la comunidad latinoamericana (que es un producto largamente transculturado y en permanente evolución) está compuesta de valores idiosincrásicos. Es justamente esa capacidad para elaborar con originalidad, aun en difíciles circunstancias históricas, la que demuestra que pertenece a una sociedad viva y creadora [...]” (Rama, 1982: 35, citado en Szurmuk y Mckee, 2009:47-48).

3.3 *Internet*, globalización y “crisis de identidad”

De la narración del documental *Samba com sotaque* podría deducirse un encuentro armonioso del samba brasileño con el producido por músicos argentinos: su misterioso enamoramiento por el samba y sus vertientes crearía una nueva parábola sobre la globalización. Sin embargo, es necesario discutir las reales intenciones y funciones del uso del término globalización.

Según el diccionario de *Estudios Culturales Latinoamericanos* (Szurmuk y McKee: 2009), el término hace referencia a “los procesos a través de los cuales las economías y las culturas en todas partes del planeta llegan a ser cada vez más interdependientes” (Szurmuk y McKee 2009:119). Según los mismos autores, la globalización cultural describe la diseminación mundial de los gustos, de la información, de los valores, en conjunto con el progresivo cosmopolitismo de la vida urbana. Este proceso también significaría la

debilidad del papel de los estados-nación en cuanto al control de la preservación de los patrimonios culturales y de la actividad económica (*Íbidem*: 120).

En este contexto de debilidad del estado-nación, otros actores empiezan a ocupar un nuevo espacio. Es así que los mediadores del samba – los músicos brasileños y argentinos - en *Samba com Sotaque*, por más que no estén insertos en el mercado fonográfico o no sean responsables por esto, sufren las consecuencias del mercado que los traspasa e interpela, aunque indirectamente, en la participación y la apropiación del samba. Por otro lado, estos actores (brasileños y argentinos) también logran participar de una economía creativa que va más allá de los patrones dictados por los grandes medios. Cuando un argentino tiene el interés de conocer un nuevo grupo musical o una *roda de samba* de Brasil, él no necesita hacer un viaje al país, para eso, basta con *googlear* “roda de samba Brasil 2017”, y se encontrará con aproximadamente 6.050.000 resultados. Por otro lado, este mismo argentino puede “subir” a su canal de *Youtube* un video suyo tocando un tema de su autoría y tornarse conocido por otros grupos de samba, incluso de Brasil.

Actualmente, con las nuevas herramientas de *internet*, las *rodas de samba* han conquistado un público aún mayor con la posibilidad de exhibir, incluso en vivo, conciertos vía *Youtube* o *Facebook*, cómo lo cuenta Lautaro Salta en el documental *Samba com sotaque: dos países, un ritmo*:

Venir a Brasil es diferente, obviamente, pero, por ahí, mirar, aprender, tener todo el material disponible es importantísimo para adquirir un poquito de cultura. No se compara con venir acá, ¿no es cierto? Pero, es como que se tiene más acceso de lo que era antes.

Es a través de estos nuevos mecanismos - y de otros que están presentes en el mundo virtual - que muchos argentinos mantienen contacto, aun estando en Argentina, con nuevas composiciones, nuevos grupos y lugares de presentación. Es ahí, en el portal cibernético, que el samba también

ocupa nuevos espacios y produce nuevos diálogos. Hasta el día de hoy, las *rodas* en Río de Janeiro poseen un público cautivo que recorre los lugares que se encuentran en la agenda musical.⁵³ Desde la zona sur hasta la zona norte de la ciudad, los músicos arman sus *rodas* y producen, a partir de ahí, *CDs*, *DVDs* y espectáculos que acompañan la misma dinámica de las *rodas* de samba, pero a veces necesitan que los músicos se organicen de manera diferente de acuerdo a la demanda del producto musical.

Con la apertura de la economía y a los efectos de los medios de comunicación de masas, en especial *internet*, los procesos de integración regional y la comercialización de los bienes culturales han propiciado un espacio a la ruptura de las referencias de identidad. Este contexto proporcionado por el neoliberalismo, que produce un amplio proceso de cambio y desplazamiento de las estructuras centrales de las sociedades modernas, se encuentra relacionado con la llamada “crisis de identidad”. Como sostiene Stuart Hall (2010), la cuestión de la identidad es largamente debatida en la teoría social que argumenta que las viejas identidades están en declive, y el individuo moderno, antes unificado, ahora se encuentra fragmentado:

[...] pienso que [...] la manera como toda la población del mundo podía ser pensada en términos de la gran familia de la raza, todos estos grandes principios de estructuración que ataron la cuestión de nuestras identidades sociales y culturales, se han fracturado, fragmentado, minado y dispersado considerablemente en el curso de los últimos cincuenta años (Hall:2010: 343).

De esta forma:

Ante la pregunta acerca de cómo se identifica a sí misma, una persona podrá responder con el género, la etnicidad, la nacionalidad, la clase, el

⁵³ Vale resaltar que las *rodas de samba* son realizadas también en otras ciudades de Brasil, pero este trabajo se centró específicamente en la ciudad *carioca*.

equipo de fútbol, el barrio, el tipo de música que escucha, la generación, la ideología, o cualquier otra categoría (Grimsom, 2007:25).

Por lo tanto, ante esta “crisis de la identidad”, ¿cómo se identificaría, entonces, un argentino que vive la pasión por el samba, una manifestación cultural “típicamente” brasileña?

En el caso del samba en Argentina, es importante analizar también el proceso de la migración en el país, ya que este fenómeno tuvo una influencia importante en lo que se refiere el diálogo que los músicos argentinos mantienen con la música brasileña.

Y si estamos abordando en este trabajo la presencia del samba en la frontera entre Brasil y Argentina, es posible analizar también las observaciones de Rita Segato (2007) quien señala que el territorio está marcado por los emblemas identificadores de aquellos que ocupan ese lugar y terminan por considerar ese espacio que transitan como propio (op.cit.: 74). Este espacio, debido a estas nuevas circulaciones, rompe con las viejas maneras de relacionarse entre personas y cosas, haciendo que las fronteras nacionales no logren contener los movimientos de identidad existentes.

Este conjunto de desplazamientos dobles —que des-centra a los individuos tanto de su lugar en el mundo cultural y social como de sí mismos— constituye una crisis de identidad para el individuo (Hall, 2003: 364).

Las relaciones entre sujeto y territorio, que involucran movimientos y desplazamientos de seres humanos e incluso, de bienes simbólicos, también implican cuestiones relacionadas a las dinámicas de movimientos migratorios, de los fenómenos entre la sociedad, sus políticas, sus economías y sus relaciones con los Estados (Szmurck y Robert, 2009: 37). Este sujeto que ahora vuelve a tener un carácter nómada gracias a la posibilidad de transitar por otras experiencias, mundos y conocimientos, se encuentra con una infinita posibilidad de también reconocerse en el “otro”, que antes estaba desconectado al otro lado de la frontera.

El alejamiento o la aceptación del “otro” aparecen habitualmente relacionados a la cuestión de las identidades, en paralelo con la diversidad y la diferencia. En base a esta propuesta, se intentó relacionar el samba como manifestación cultural que a través de su “frontera de identidad” trasladó su aporte simbólico y sus discursos, de las esferas brasileñas a la geografía argentina, para servir de mediadora entre personas de países fronterizos.

3.4 Misiones, frontera con Brasil

Para volver al foco de la transculturación del samba en Argentina, es importante también mencionar el proceso de inmigración en el país y entender cómo se da la circulación de los bienes culturales en este contexto. Este movimiento, en la actualidad, tiene origen principalmente en los países limítrofes (Bolivia, Brasil, Chile, Paraguay y Uruguay) y constituye un proceso de larga data, ya que la movilidad territorial en la región se originó antes de la formación de los Estados nacionales.⁵⁴

En la provincia de Misiones -lugar de origen de los músicos argentinos del documental *Samba com sotaque*- la presencia de los brasileños en su territorio se remonta a los años posteriores a la Guerra de la Triple Alianza (1864-1870), cuya finalización determinó las fronteras de esta provincia. El territorio misionero tuvo fuerte afluencia de inmigrantes, en su mayoría paraguayos y brasileños –más específicamente del Estado de Rio Grande do Sul-, quienes impulsados por la inestabilidad política de ambos países arribaban a Misiones a través de los ríos y hacia el interior de la selva.⁵⁵

⁵⁴ Fuente: Inmigración contemporánea en Argentina: dinámicas y políticas, CEPAL - Serie Población y desarrollo No 84, pág. 21

⁵⁵ Datos informados en el artículo “Proceso de poblamiento y migraciones en la Provincia de Misiones, Argentina (1881-1970)”, de 2008, de María Cecilia Gallero* y Elena M. Krautstoffl.

El censo 2001 de Argentina constató que el país contaba con 34.712 brasileños, 2,3% del total de la población local (Courtis y Pacecca, 2008: 24). Particularmente en Misiones, en este mismo año, según el INDEC, 15.055 habitantes tenían su lugar de nacimiento en Brasil, representando el 1,55% de la población total de la provincia.⁵⁶

En 2001, Argentina experimentó el pico de un período de crisis política y socioeconómica. Era el momento donde desde el punto de vista cultural se produjo una “pérdida de certezas en torno a los sentidos de nacionalidad”, no solamente en el campo de la producción de la música, sino también en otras prácticas culturales (Corti, 2015: 23). El crecimiento del liberalismo y la apertura de las economías trajeron consigo, tanto para Brasil como para otros países latinoamericanos, un nuevo contexto que favorecía la gestión cultural de la diferencia. La religión, la música y las artes en general adquirieron un nuevo valor en el marco de los intercambios de los flujos simbólicos transnacionales. Esto fue resultado, según Ana Wortman:

“[...] tanto de la dinámica interna del campo como de factores sociales y económicos, a la vez de la emergencia de un nuevo clima cultural (Wortman, 2009: 24, citado en Corti, 2015: 35).

Para Jesús Martín-Barbero (2002) la crisis de Argentina fue producto de los acontecimientos de los años anteriores, que contribuyó para la construcción de la sociedad nacional y el “desmantelamiento político y cultural” de la identidad del país:

Ahí está Argentina, pasando de la destrucción sistemática de la memoria nacional político-cultural y sus instituciones por las dictaduras militares de mediados de los años '70, a la hiperinflación de los ochenta que desquició de sus mínimos ejes tanto la vida personal como colectiva, y al neoliberalismo más puro y duro en los '90 que desmontó los últimos residuos del Estado social precipitando al país en la más brutal depresión

⁵⁶ Dato del Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INDEC), de 2001. Ver página web: http://www.indec.gov.ar/censos_provinciales

económica y la más honda desmoralización. Entrelazado a esa debacle está el paso de una identidad nacional argentina configurada, según Beatriz Sarlo, por el ser alfabetizado, ser ciudadano, y tener trabajo, al desmantelamiento político y cultural de esa identidad, con las implicaciones morales y políticas que entraña esa implosión de lo social en la que se disuelven las razones de pertenencia a una sociedad nacional, la idea de responsabilidad que, aun precariamente, tejía la trama de los muchos hilos que sostiene a una comunidad (Barbero, 2012: 3).

De la misma forma, muchos brasileños empezaron a viajar al país vecino debido a la ventaja relativa del tipo de cambio. A partir de 2006, las modificaciones de la legislación migratoria argentina -que empezó a reconocer el derecho de las personas a migrar libremente- pusieron el foco en la integración del inmigrante a la sociedad receptora, teniendo en cuenta sus derechos humanos (Cerruti, 2009: 17).⁵⁷ Esta normativa se complementó con distintos acuerdos de residencia con el MERCOSUR que abrió las puertas a las personas de la región para establecerse en el país.⁵⁸

En esta misma época, durante los gobiernos de Lula da Silva (2003-2011) y Dilma Rousseff (2011-2016), Brasil empezó a integrar el bloque de las cinco economías nacionales emergentes conocidas con la sigla de BRICS (Brasil, Rusia, India, China y Sudáfrica). Con el crecimiento de su producto interno bruto y de su participación en el comercio mundial, el país se tornó una referencia importante en la exportación de bienes simbólicos. Ejemplo de ello es la elección del país como sede para la realización del Mundial del fútbol de 2014 y de las Olimpíadas de 2016, en donde las manifestaciones culturales

⁵⁷ Ley de Migraciones 25.781(1). “A partir de esta ley, en el año 2006 se comienza a llevar a cabo el operativo “Patria Grande” cuyo objetivo central es regularizar la situación migratoria de los inmigrantes de Brasil, Paraguay, Uruguay, Bolivia, Chile, Perú, Venezuela, Colombia y Ecuador que ya estaban residiendo en la Argentina” (Cerruti, 2009: 17).

⁵⁸ Información extraída de la página del INDEC: <http://www.indec.gov.ar/comunidadeducativa/migraciones.pdf>

afrobrasileñas tuvieron un lugar destacado. En 2014, el Grupo Olodum participó del concierto de apertura del Mundial y en 2016, Paulinho da Viola cantó el himno nacional brasileño.⁵⁹ Además, y más allá del deporte, las alegorías de los *shows* de apertura y de cierre de estos eventos propiciaron que los bienes culturales conquistaran nuevos espacios en la transmisión mediática mundial y el reconocimiento de un creciente número de turistas que estuvieron en Brasil durante estas fechas.

Pero ¿qué sucede con la significación de estos bienes culturales en estos procesos de circulación en un contexto conocido como “globalización”?

3.5 “La Mundialización”, ¿una salida a la globalización?

Por más que se tenga en claro la expansión creciente de los desplazamientos de las personas y de sus ideas a través de *internet*, tampoco se puede ignorar la fragilidad y las tensiones existentes en el “mundo globalizado” cuando estas circulaciones son abordadas. Así como las personas negras estuvieron históricamente al margen de la política, de la educación y del trabajo, lo mismo sucede en el campo de la música. No por casualidad, los artistas brasileños que en el documental dieron su testimonio eran todos negros, y la gran mayoría todavía no tiene el reconocimiento, incluso financiero, de su labor. Chiquinho Vírgula, uno de los entrevistados del documental *Samba com Sotaque: dos países, un ritmo*, es uno de los compositores de los sambas más conocidos de la actualidad como “*Insensato Destino*”. Sin embargo, como él mismo lo cuenta en el documental, su nombre no llegó a los grandes medios.

Es así como, por otro lado, el proceso de globalización sería facilitado por el impacto de las nuevas tecnologías, las que supuestamente romperían

⁵⁹ Paulinho da Viola, Paulo César Batista de Faria (1942-) es un cantante, compositor y violinista brasileño, y el Grupo Olodum (fundado en 1979) es un grupo (bloco) de percusión que se presenta comúnmente en la ciudad de Salvador Bahía.

fronteras, abrirían espacio para el diálogo y construirían políticas públicas de integración entre naciones -como en el caso del Mercosur y de la Unión Europea-. Sin embargo, pueden contribuir con el consumo desenfrenado y con la cristalización de los pensamientos acerca de las diversidades. En este contexto, Segato (1999) explicó el creciente número de informaciones y, en especial, la industrialización de los modos de vida que se reflejan en:

El procesamiento mercadológico de las identidades, su enlatamiento con fines de marketing, tan característico del mundo globalizado (Segato, 1999: 15).

Y completó:

Si no nos cuidamos, la mejor alegoría del derecho de las minorías en el mundo globalizado estará dada por las transformaciones de la muñeca Barbie que, frente a las críticas al modelo anglosajón de belleza que impone, apareció con ropas étnicas y piel más oscura. Sin embargo, la estructura ósea que se adivina por debajo de la piel es la misma (Segato, 1998:2).

Sobre esta coyuntura que valora aún más el consumo de manera hipertrofiada y generalizada de todo lo que es exótico, José Jorge de Carvalho (2002) reflexionó sobre las imágenes que alimentan los deseos de un mercado consumidor de bienes simbólicos. Para el autor, todo lo que puede circular y ser presentado, en todas las lenguas, en el marco del mercado de los bienes simbólicos, explicita esa fantasía del consumo de lo exótico (Carvalho, 2002:7-8). Estas prácticas de consumo establecidas por la hegemonía del mercado, como lo plantea Barbero (2002) en el capítulo *Comunicación y cultura en la sociedad global*, sólo pueden ser explicadas a partir del análisis de su relación con las nuevas tecnologías. Para el autor, el discurso, como práctica social, no puede estar dissociado de los soportes que lo vehiculizan y plantea una doble mirada sobre el contacto de una matriz cultural con las herramientas del mercado:

[...] la tramposa impresión de que, al investigar las formas de presencia del pueblo en la masa, estuviéramos abandonando la crítica a lo que en

lo masivo es enmascaramiento y desactivación de la desigualdad social y por tanto dispositivo de integración ideológica. Pero es quizá el precio que debemos pagar por atrevernos a romper con una razón dualista y afirmar el entrecruzamiento en lo masivo de lógicas distintas, la presencia ahí no sólo de los requerimientos del mercado, sino de una matriz cultural y de un *sensorium* que asquea a las élites mientras constituye un "lugar" de interpelación y reconocimiento de las clases populares (Barbero, 1987: 11).

En su texto *“Comunicación y cultura mundo: nuevas dinámicas mundiales de lo cultural”* (2010), Jesús Martín Barbero agrega a este debate las discusiones del geógrafo brasileño Milton Santos (1996), que presenta el lado más hostil de la globalización:

Junto con esa valoración de la nueva significación del mundo, Milton Santos hace un análisis fuertemente crítico de la globalización enferma y perversa que atravesamos, ya que se trata de una globalización que busca unificar más que unir, y “lo que hoy es unificado a nivel mundial no es una voluntad de libertad sino de dominio, no es el deseo de cooperación sino de competición” (Santos, 1996 citado en Barbero: 21).

En el contexto del samba, por un lado estaban los hijos y los nietos de los esclavizados de piel oscura que vieron en el samba una salida del proceso de violencia y de marginalidad vividos. Por el otro, se encontraba el interés de las élites nacionales que al mismo tiempo que rechazaban cualquier tipo de manifestación cultural afro brasileña, con la aplicación de castigos establecidos por ley, transformaron al samba en una mercancía de exportación y objeto exótico para vender una imagen de un Brasil supuestamente diversificado y democrático.

Sin embargo, esta perspectiva adolece de la incompreensión de los absolutismos étnicos, los cuales de acuerdo a Stuart Hall (2003):

[...] intentan asegurar su identidad a través de adoptar versiones cerradas de cultura y comunidad y a través de rehusar comprometerse – en nombre de una “minoría blanca oprimida (sic) – con los arduos problemas que surgen de tratar de vivir con la diferencia” (Hall; 2003:560).

Por su parte, Rita Segato en *Identidades políticas y alteridades históricas* (1999), también cuestiona esta “celebración” multiculturalista de ciertos análisis de la globalización, que supuestamente otorgaría voz a los “pueblos invisibles”:

La percepción de una tendencia contradictoria surge como consecuencia de que este proceso también introduce o refuerza heterogeneidades en los órdenes nacionales. Un caso particular de esta inoculación de diversidad lo constituye la transnacionalización de identidades étnicas y sus luchas, que parecería producir, para algunos, una contracorriente de la tendencia unificadora. De esta forma, algunas voces que celebran el proceso de "globalización" y no lo interpretan como una exacerbación del imperialismo, se apegan a la idea de que solamente gracias a la internacionalización de ideas modernas de ciudadanía y derechos humanos se hizo posible la emergencia de pueblos antes invisibles, que hoy reclaman derechos en nombre de su identidad (Segato, 1999: 2).

Con el proceso de globalización, se puede construir, a corto y a largo plazo, lo que Rita Segato (1998) refirió como una “minoría enlatada”:

Un negro, un indio, una mujer, enlatados, pasan a sustituir a los sujetos históricos auténticos. Además, el espejo global devuelve a las categorías históricas su imagen ahora transformada en consumidores marcados (Segato, 1998:8).

En este contexto, la globalización puede tener dos fines: por un lado, representar la diversidad y la diferencia como horizontales; por el otro, servir como un aparato para deshacerse de las singularidades y una estrategia para contener y domesticar los impulsos. Para ejemplificar este paradigma, es necesario contextualizarlo a partir de lo presenciado en el documental *Samba com Sotaque* y plasmar, además, una mención a los contextos políticos del documental y de la producción de esta tesis.

El neoliberalismo latinoamericano apoyó el progreso de la globalización, juntamente con la privatización en manos extranjeras, bajo la excusa de resolver los problemas sociales y económicos. Con todo, durante

el gobierno Lula (2003-2010), como respuesta a los resultados del sistema neoliberal, el debate político en Brasil sobre la diversidad en las políticas públicas empezó a incluir las voces de las minorías.⁶⁰

Es así que en 2004, para deconstruir este escenario cargado de restricciones y mensajes eurocentristas que no reconocían las manifestaciones culturales no oficiales, el samba fue considerado patrimonio cultural brasileño por el Instituto do Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (IPHAN). Durante la gestión del Ministro de Cultura de Brasil, Gilberto Gil (2003-2008), se presentó en la UNESCO una solicitud para reconocer el samba como "Patrimonio Cultural de la Humanidad", en la categoría "Bien Inmaterial", a través del Instituto Histórico y Artístico Nacional (IPHAN). Al año siguiente, en 2005, el samba-de-roda del Recôncavo Baiano fue proclamado por la Unesco "Patrimonio de la Humanidad" en la categoría de "Expresiones orales e inmateriales". En el año 2007 el IPHAN confería registro oficial, en el Libro de Registro de las Formas de Expresión, a las matrices del samba de Río de Janeiro: *samba de terreiro, partido-alto y samba-enredo*.

Después de muchos años de lucha en el intento de oficializar un discurso alejado de las referencias europeas y académicas, el ritmo siguió

⁶⁰ En los últimos años, las políticas públicas brasileñas que empezaron a dar voz a las minorías se callaron llegando a cambiar drásticamente el escenario político de Brasil, que incluso tuvo implicancias en el mundo del samba, por ejemplo. El proceso del golpe mediático y jurídico comandado por Michel Temer, en el año de 2016, puso en el tapete la discusión sobre la legitimidad de la diversidad cultural, que quedando apartada de las políticas neoliberales actuales haciendo más explícito el racismo estructural de la sociedad brasileña. Por ejemplo, las agrupaciones artísticas de la música popular están siendo impedidas, por las decisiones arbitrarias de los partidos políticos conservadores que tomaron el poder en Brasil, de realizar *rodas de samba* en locales públicos. En la ciudad de Río de Janeiro, con la elección del intendente Marcelo Crivella (Partido Republicano), uno de los representantes de la bancada evangelista de Brasil, desde el inicio de su mandato, está censurando presentaciones al aire libre de manifestaciones culturales, como el samba: <https://extra.globo.com/noticias/rio/pedra-do-sal-cancela-roda-de-samba-responsabiliza-guarda-municipal-que-nega-intervencao-21549816.html>

ocupando nuevos territorios fuera de las fronteras brasileñas.⁶¹ La importancia de considerar una manifestación cultural como patrimonio inmaterial, puede ser mejor comprendida a partir de la definición utilizada por la UNESCO:⁶²

El contenido de la expresión “patrimonio cultural” ha cambiado bastante en las últimas décadas, debido en parte a los instrumentos elaborados por la UNESCO. El patrimonio cultural no se limita a monumentos y colecciones de objetos, sino que comprende también tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, como tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional. Pese a su fragilidad, el patrimonio cultural inmaterial es un importante factor del mantenimiento de la diversidad cultural frente a la creciente globalización. La comprensión del patrimonio cultural inmaterial de diferentes comunidades contribuye al diálogo entre culturas y promueve el respeto hacia otros modos de vida. La importancia del patrimonio cultural inmaterial no estriba en la manifestación cultural en sí, sino en el acervo de conocimientos y técnicas que se transmiten de generación en generación. El valor social y económico de esta transmisión de conocimientos es pertinente para los grupos sociales tanto minoritarios como mayoritarios de un Estado, y reviste la misma importancia para los países en desarrollo que para los países desarrollados.

De esta forma, como salida a la competitividad voraz y desigual del neoliberalismo, el sociólogo brasileño Renato Ortiz (1997) buscó un término diferente al de “globalización”. Para Ortiz, esta última idea va de la mano de la economía y el mercado, con el determinante impacto de la tecnología. El autor propone en su lugar el término “mundialización”, el cual está vinculado al desplazamiento de las culturas, fácilmente transportables a través de los

⁶¹ Fuente: <http://www.iphan.gov.br/bcrE/pages/folBemCulturalRegistradoE.jsf> página veinte al 05 de agosto de 2017.

⁶² <https://ich.unesco.org/es/que-es-el-patrimonio-inmaterial-00003> página veinte al 05 de agosto de 2017.

recursos de los medios de comunicación masivos, llegando a romper las “fronteras identitarias nacionales” (Szurmuk y Mckee, 2009: 91, 83).

Dada esta ambigüedad y esta falsa integración entre las culturas, proporcionadas por la idea de globalización, el término mundialización explicaría de mejor forma este contexto del samba. Por lo que se reconoce también la importancia de debatir sobre las influencias de una manifestación cultural que resguarda y lleva consigo historias, valores, memorias, saberes, que sirven de herramienta para el diálogo y -¿por qué no?- para el desarrollo económico de un país. Este sería el punto de quiebre para una nueva manera de consumir el samba. Un consumo que iría más allá de la absorción exagerada de los estereotipos transmitidos por los grandes medios, que pasaría a otra atmósfera de transmisión de ideas, de saberes, de conocimiento, así como lo plantea la UNESCO en relación al concepto de patrimonios inmateriales.

CAPÍTULO IV

“NO ACLARES QUE OSCURECE”

La asimilación por las personas blancas de una música creada por negros pobres no significa la superación de las diferencias entre raza y clases. Ella ofrece otro tipo de mensaje, relacionada a la utopía (Francisco Quintero Pires, 2014).⁶³

En Argentina, existe una fuerte negación de la presencia africana en la cultura e historia del país (Corti, 2015), a la par de un cierto tipo de racismo perceptible y naturalizado en la comunicación cotidiana del lenguaje. “Trabajo en negro”, “no aclares que oscurece”, “negros de mierda”, “trabajo como un negro”, entre otras, son algunas de las expresiones racistas más comunes escuchadas cotidianamente en Argentina que se tornaron imperceptibles a los oídos locales. Otro ejemplo que representa esta ceguera sobre la existencia de la figura negra en Argentina, es el uso de la palabra “quilombo” para referirse a desorden, lío o “despelote”. Sin embargo, el origen de este término es otro. El *Quilombo* era el lugar de refugio y resistencia de los esclavizados que se escapaban de las haciendas durante el periodo colonial en Brasil. El más conocido fue el Quilombo dos Palmares, ubicado en la zona septentrional del Estado de Alagoas en la União dos Palmares. Fue el *quilombo* de mayor extensión de Brasil en la época de la colonización y en sus comienzos estuvo dirigido por Ganga Zumba, un esclavizado fugitivo y, más tarde por su sobrino Zumbi dos Palmares, hoy reconocido héroe de la resistencia afrobrasileña.⁶⁴

En Argentina, por otro lado, no se hacen referencias a la etapa de resistencia de los africanos esclavizados, que se reunieron en la lucha por la

⁶³ Nota a la revista brasileña Carta Capital, publicada el 09/10/2014 04h26.

⁶⁴ En el año 2003, Brasil estableció el 20 de noviembre como Día de la Conciencia Negra. El mártir brasileño Zumbi, murió ese día en el año 1695, a los 40 años, en la Serra Dois Irmãos, actual estado de Alagoas.

libertad: no casualmente la palabra “quilombo” está asociada aquí al desorden. Una de las razones podría pensarse en que, como dice Corti:

Todos hemos escuchado una y otra vez la afirmación de nuestra propia blanquedad constitutiva, supuestamente basada en la ascendencia europea y la pretendida *desaparición* de la población afroargentina, que nos diferenciaría del resto del continente (Corti, 2015: 61).⁶⁵

Esta cuestión aparece también en la dificultad de investigar la herencia de los pueblos africanos en Argentina, respecto a lo cual el antropólogo argentino Alejandro Frigerio (2008) sostiene:

El volumen mayor de los trabajos sobre afroargentinos está realizado por historiadores, y dedicado a los esclavos o a los negros libres de los siglos XVII, XVIII y XIX –probablemente como reflejo de la narrativa dominante de la nación argentina que ve a los afroargentinos como cosa del pasado– (Frigerio, 2008: 123).

Para comprender esta carencia en los estudios sobre África y sus influencias en el continente americano, es importante considerar dos puntos que los condicionan. Primeramente, en Argentina predomina una narrativa sobre la nación que, a diferencia de los demás países en América Latina, no asume un carácter “mestizo” pero sí de blanquedad (Frigerio, 2008: 118). Idea sostenida por el escritor Octavio Paz, premio Nobel de literatura en 1990, quien, refiriéndose a los orígenes de distintos pueblos latinoamericanos, ironizó afirmando que: “los mexicanos descienden de los aztecas, los peruanos de los incas, y los argentinos...de los barcos”, en virtud del no reconocimiento de la ancestralidad indígena por gran parte de los argentinos.⁶⁶ Por otra parte, como se dijo en el capítulo dos, en Brasil, se

⁶⁵ Frigerio, Alejandro / Lechini, G. “De la ‘desaparición’ de los negros a la ‘reaparición’ de los afrodescendientes: Comprendiendo la política de las identidades negras, las clasificaciones raciales y de su estudio en la Argentina”, Los estudios afroamericanos...,pp.117-144

⁶⁶ Fuente: <http://www.lanacion.com.ar/1581355-un-ejemplo-por-imitar> página vigente al 11 de agosto de 2017.

impuso “la fábula de las tres razas” para intentar reflejar el supuesto orgullo de los brasileños por una falsa “democracia racial”.⁶⁷

Con el objetivo de plantear la importancia de entender el contexto histórico al indagar sobre “lo negro” en la cultura popular negra, Stuart Hall (2003) argumentó:

Comienzo una pregunta. ¿Qué momento es éste, para plantear una pregunta sobre la cultura popular negra? Estos momentos son siempre coyunturales, tienen su especificidad histórica aunque siempre tienen similitudes y presentan continuidad con otros momentos en que se formulan preguntas de este tipo, nunca se trata de los mismos (Hall; 2003: 02).

De esta forma, en Argentina la narrativa histórica de producción del Estado Nación hizo hincapié en la ascendencia europea de los argentinos, ignorando aquellas otras vinculadas a las personas de origen africano y a los pueblos originarios. Corti (2015) explica este proceso en el país, el cual habría actuado como un proyecto político:

[...] fue más útil convertir al mestizo en criollo blanco como eje del reordenamiento de las categorías raciales y sociales frente la inmigración, negando la existencia de otro racial para ocultar todo proceso de mestizaje. Los argumentos sobre la desaparición de los afrodescendientes y la extinción de pueblos originarios parecen ir en este sentido, aunque al día de hoy podemos pensar que más bien expresaban un deseo, una intencionalidad política y una relación simbólica antes que un proceso histórico verificable (Corti, 2015: 62).

En Brasil, por su parte, la penetración de las teorías racistas europeas también produjo un proceso de auto-exotización en el campo cultural a fines del siglo XIX. Vista como “marca de identidad”, la supuesta síntesis cultural y racial creó una imagen de unidad de la nación que se definió a partir de la

⁶⁷ Conocido como *Mito das três raças*, en portugués, Darcy Ribeiro fortalecía la idea de que Brasil se daba por el encuentro de las tres razas.

aparente incorporación de las descendencias europeas, indígenas, asiáticas y africanas.⁶⁸

De esta forma, para debatir sobre las cuestiones raciales en Argentina, Brasil, o en cualquier otro territorio, es necesario poner especial cuidado en no naturalizar prejuicios o en excederse en las diferencias de su contexto histórico. El significante “negro” no es “negro” solamente por un color de piel. Cuando se debate sobre las “culturas populares negras”, se discuten, sobre todo, los contextos históricos, culturales y sociales y sus dicotomías, en tanto estas problemáticas no son biológicas o naturales. Requieren un diálogo más profundo y crítico en relación a las necesidades, luchas y conquistas de las personas que las encarnan como el que propuso Stuart Hall (2003), quien marcó la importancia de estudiar la diversidad de las distintas experiencias negras, las que pueden apreciarse en diferentes diásporas, regiones y comunidades.

Lo que se quiere establecer aquí es que no existe una “condición negra”, o una “esencia negra”, tal como suele referirse en Argentina, por ejemplo, cuando se utiliza la frase “negros de mierda” para aludir a sujetos diversos, subalternos, inmigrantes o no, afrodescendientes o no.

Estamos tentados a usar “negro” como si fuera suficiente por sí mismo para garantizar el significado progresivo de las políticas con las que nos embanderamos...como si no tuviéramos otras políticas sobre las que discutir excepto si algo es negro o no (Hall, 2003:5).

En esta misma línea, cuando se habla sobre África, comúnmente se olvida especificar el país o la región, como si el continente fuera un solo país y único, con un solo idioma, un solo rasgo, una sola etnicidad, una sola vestimenta, o una sola religión. En las culturas populares negras, lo “negro”

⁶⁸ Lo que fue desarrollado más extensamente en el capítulo dos de este trabajo.

no es algo cerrado, inserto en un envoltorio único y amarrado. “No es una categoría de esencia”, como dice Hall (2003).

Veamos por ejemplo las discusiones sobre una teoría de las *razas*. En algunos circuitos académicos de Latinoamérica el concepto es entendido como el resultado de una construcción social, por lo que no se puede determinar ninguna diferencia en las personas en relación a su genética (Corti, 2015: 22).

Sobre Argentina, Corti (2015) sintetiza esta paradoja:

“[...] si en el proyecto de Nación Argentina no hay lugar para argentinos negros, no es posible pensar lo negro como argentino, produciéndose una imposibilidad tanto de una mera condición mestiza como de la existencia misma de una cultura negra y a la vez argentina en el país” (Corti, 2015:91).

Es necesario entonces distanciarse de los discursos *biologicistas* de la *raza*, los cuales hacen referencia a la expansión colonial europea con sus jerarquizaciones y tipologías sobre los seres humanos.

El racismo es una estructura de discurso y representación que trata de expulsar simbólicamente al Otro –lanzarlo afuera, colocarlo allá, en el tercer mundo, en el margen– (Hall, 1989: 16).

Es importante, por lo tanto, discutir las distintas formas de racismo - como lo explica Hall (2003)-, así como su historicidad en el plural (Szurmuk y Irwin Robert McKee, 2009: 139, 247).

Históricamente en Brasil, las personas negras estuvieron al margen de las negociaciones políticas, económicas y sociales, razón por la cual el fin de la esclavitud no significó la finalización del racismo en el país. Como explica Abdias do Nascimento:⁶⁹

⁶⁹ Abdias do Nascimento (1914 – 2011) es considerado uno de los mayores exponentes de la cultura negra en Brasil y en el mundo. Fue poeta, actor, dramaturgo,

Fue así que llegamos al 13 de mayo de 1888, cuando negros de todo el país -por lo menos de la regiones que tenían telégrafo– pudieron celebrar con euforia la libertad recién adquirida, apenas para despertarse el día 14 con una enorme resaca producida por una duda atroz: ¿qué hacer con este tipo de libertad?⁷⁰

De esclavizados, los ciudadanos negros liberados pasaron a ser *favelados*, niños de la calle, víctimas preferenciales de la violencia policial, discriminados en las esferas de la justicia y del mercado de trabajo, invisibilizados en los medios de comunicación, negados en sus valores, en su religión y en su cultura.⁷¹ La supuesta democracia racial brasileña, en realidad, revela el gran cinismo de que una gran parte de la población negra engrosa las estadísticas de la miseria en el país.

En Argentina, por su parte, fue recién en el año 2010 cuando la variable “afro” fue utilizada como una de las opciones existentes en el Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas. Poco después, en 2013, se instituyó el 8 de noviembre como el “Día Nacional de los/as afro argentinos/as y de la cultura afro” por medio de la Ley Nacional 26.852, como un homenaje a una heroína negra no reconocida, María Remedios del Valle, a quien el General Manuel Belgrano le concedió el grado de Capitana por su valor en el campo de batalla en las guerras de independencia.

escritor, político, profesor universitario y activista de los derechos humanos de las poblaciones negras. Fue profesor emérito en la Universidad del Estado de Nueva York, en Buffalo, y profesor titular de 1971 a 1981. Nascimento inauguró el puesto de Cultura Africana en el Nuevo Mundo en el Centro de Estudios Puerto Riqueños.

⁷⁰ Texto traducido por la autora. Fuente: *Abdias Nascimento: 13 de maio uma mentira cívica*: <https://www.geledes.org.br/abdias-nascimento-13-de-maio-uma-mentira-civica-2/>. Página vigente al 13 de agosto de 2017. El día 13 de mayo de 1888 es el día de abolición de la esclavitud de Brasil, día en que la Princesa Isabel promulgó la ley Áurea que abolía el sistema esclavista en el país.

⁷¹ *Favelados* es el nombre despreciativo con el que se denomina a los habitantes de las favelas (villas) de Brasil.

Así como el samba, pero de manera diferenciada, el tango también tuvo influencia africana en sus orígenes, cuestión negada o desconocida por una gran parte de los argentinos. En su investigación sobre el jazz en Argentina Berenice Corti (2015) sostiene al respecto que:

[...] el hecho mismo de la existencia de esos debates revela la resistencia de los discursos culturales hegemónicos a apenas aceptar la posibilidad de una relación del tango con las culturas africanas (Corti, 2015: 65)

En términos de la antropóloga y doctora en historia Lea Geler, las categorizaciones en torno a la raza funcionan en Argentina de la siguiente manera:

La raza como concepto existe en lo social, la mirada siempre está racializada porque tiene formas de ir separando los unos de los otros. Pero no es un concepto separado de otras cuestiones, como por ejemplo la clase social, especialmente en Argentina. La clase social por cómo es concebida en Argentina, y el concepto de nación, van marcando distintas formas de racializar, que es lo que no nos damos cuenta que hacemos. Y esto es más difícil todavía en Argentina, donde se cree que todos tenemos una ascendencia blanca y europea, y que acá el racismo no existe.⁷²

Argentina y Brasil son dos países que reconocen de manera diferente la presencia africana, pero que al mismo tiempo se aprovechan de sus herencias culturales como símbolos de exportación de exotismo al mundo. En este capítulo, entonces, sostuvimos que, a pesar de los procesos históricos diferentes y de las formas de caracterizar la raza en Brasil y Argentina, ambos países crearon géneros musicales nacionales, como el tango y el samba, sobre la invisibilización y negación de la presencia negra en sus respectivos contextos. En este caso, el samba -objeto de estudio de este trabajo- por mucho tiempo caracterizado por referencias despreciativas y restringido a los

⁷² Fuente: <https://www.pagina12.com.ar/53525-la-desaparicion-afro-en-la-argentina-es-un-mito> página veinte al 13 de agosto de 2017.

morros (o favelas), solo después de años logró conquistar el gusto musical de la élite que permaneció durante un largo tiempo alejada de la cultura popular afro-brasileña (Vianna, 1960:30).

El proyecto de estado nación de Brasil transformó, por otro lado, las presencias negras en algo “exótico”, olvidándose de las marcas históricas de lucha y resistencia existentes en el país, y convirtió este producto “exótico” en algo a ser exportado a Argentina, transformándolo en un producto sustituto a la presencia negra que no existía en el interior del país. Sin embargo, según la experiencia de los músicos argentinos con el samba, la relación no fue algo “exotizante”, sino “familiar”. Para ejemplificar esto, la frase de Gabriel Lesik, nos sirve de indicio a esta afirmación:

La imagen que traje, por ahí era una imagen, no sé cómo describirla. Como que era música bien de pueblo, si se quiere, por ahí tiene unas características en parte similares al folclore argentino y en partes bien diferentes.

CONCLUSIÓN

[...] el samba siempre resistió. Afuera, en el *morro*, en el asfalto, en la *favela* o en las periferias. Pero el samba siempre sirvió para que el negro, descendiente de los esclavizados, remanecientes del *quilombo*, *quilombola*, perpetuasen su cultura.⁷³

(Ronaldo Pimentel Baptista en *Samba con sotaque: dos países, un ritmo*)

Permítaseme en estas últimas líneas escribir en primera persona a modo de cierre de un trabajo largo, iniciado hace un par de años en la maestría de Estudios Culturales de la Universidad Nacional de Rosario, en Argentina. La lectura a Hall (2010) y la identificación con su experiencia de estar ubicado “dentro de otra cultura”, en una “comunidad distinta, cognoscible, ciertamente parte de otra cultura nacional” (Hall, 201:549), me hizo dar cuenta, finalmente, sobre la importancia de estudiar la presencia del samba en Argentina. Estando “afuera de mi cultura”, encontré en el ritmo una manera de volver a “estar adentro” y formar parte de un contexto que para mí era bastante ajeno al que ya conocía. Nada es por casualidad y la elección de este tema tampoco lo fue.

Es por eso que desde el primer capítulo del presente trabajo busqué discutir las alternativas de un encuentro inédito: “el que quiere aprender (samba) va a aprender”. Tocar, bailar, aplaudir o disfrutar del ritmo no atañe solamente a aquéllos que comparten la misma cuna donde el mismo nació. Ya en un primer momento me encontré con la necesidad de comunicarme con “el otro” y con la importancia y la necesidad del diálogo. Viviendo en un país con otro idioma y teniendo ciertas dificultades en comunicarme, veía en las rodas de samba un espacio de comunicación, aunque fuera mediado por la música. Si no fuese por eso, seguramente, hace tiempo que ya hubiese regresado a mi país.

La producción del documental *Samba con sotaque: dos países, un ritmo* (2012), tuvo como objetivo presentar a un grupo de cuatro argentinos que,

⁷³ Ver el significado de *quilombo* y *quilombola* en el glosario.

enamorados del samba, viajaron por primera vez a Río de Janeiro para conocer los lugares de encuentro entre músicos y público de esta música. Allí se pudo notar en las miradas de los argentinos la emoción de estar por primera vez en una *roda de samba* en Río de Janeiro: detrás de las cámaras, quizás, estas pasiones podrían ser más nítidas. Sin embargo, el objetivo del documental era captar estos sentimientos. Ojalá haya sido alcanzado (el espectador de la película podrá acordar o no con eso).

Sobre el proceso de investigación de este trabajo, como realizadora de *Samba com sotaque: dos países, un ritmo*, y como investigadora y apreciadora de este género musical, la separación de los papeles fue difícil.

Durante las grabaciones del documental, el debate original no giró en torno a la posible dicotomía: “argentinos / brasileños”. Los actuales muros ya son suficientemente fuertes para que sean creados otros más, véase ya la fuerte disputa futbolística existente entre los dos países. La intención acá fue otra. Busqué reemplazar el “o” por el “y”: argentinos y brasileños; “brasileños y argentinos”. Y el samba, a este efecto, sirvió como mediador cultural entre dos países vecinos; cualquier idea de competencia, aquí, sería rechazada. No se trataba de crear una jerarquía de quien llegó o elaboró algo primero: por el contrario, se notó que los individuos de este encuentro musical se apoderaron de una forma diferente de las herramientas producidas por la música, las reutilizaron, las reciclaron y crearon nuevos formatos a partir de sus propias tradiciones adaptándolos a sus deseos y necesidades.

La única diferencia que a priori se quiso evidenciar, tanto en el documental como en el presente trabajo, fue la presencia de las distintas tonadas *-sotaques-* y de los orígenes y repertorios de quienes practican el samba de un lado u otro de la frontera. A este fin se sumó al debate la discusión acerca de la definición y el origen del samba - si es “genuinamente” de matriz africana o si fue el resultado del multiculturalismo de las matrices africanas – en plural.

El propio viaje de los argentinos hacia Brasil implicó, además de ocio y turismo, un viaje de estudio de campo de la música popular brasileña,

especialmente del samba. Los argentinos que recorrieron los lugares históricos donde el ritmo nació y tomó distintas formas, tuvieron otras percepciones, con nuevos relatos y experiencias.

Con el objetivo de situar al lector dentro de las historias exhibidas en el documental, intenté abrir con el primer capítulo la historia de los *sambistas* argentinos y armar un breve recorrido de la experiencia musical de los músicos brasileños y sus respectivas opiniones sobre el samba en Argentina. Fue así que, en el segundo capítulo, busqué describir una perspectiva de la historia de Brasil y del samba, para comprender mejor el nacimiento del ritmo como una de las consecuencias de la primera diáspora de los esclavizados que, salidos forzosamente de África, llevaron consigo a América nada más que sus recuerdos.

Llegados a suelo americano, estos diferentes grupos de personas utilizaron sus manifestaciones culturales y religiosas como manera de resistir al maltrato recibido desde antes de su llegada. Niños, mujeres, hombres de distintas edades, encadenados y amontonados en los barcos sobrevivieron a largos viajes dejando atrás sus lazos familiares y todo lo que habían construido. Sin embargo, estos pueblos, aun sufriendo el *banzo*, el hambre, la sed, lograron guardar en sus cuerpos y memorias la ancestralidad africana, sobreviviendo al genocidio provocado por los colonizadores europeos.

Siendo así, esta ancestralidad no era de interés para las élites que en Brasil ocupaban los latifundios y sacaban, a través del monocultivo, toda la energía de las tierras y de los pueblos esclavizados. Como alternativa y consecuencia de esta marginalización, el samba sirvió como una manera de escapar y relatar todo este proceso de violencia y exterminio.

Los distintos gobiernos brasileños dificultaron el relevamiento de datos sobre la historia de estos inmigrantes africanos, razón por la cual se hizo necesario, para la discusión sobre el proceso de transculturación cultural del samba en Argentina, obtener y construir información sobre la historia de los afro-brasileños primero. Fue necesario “volver a las raíces” y profundizar los estudios sobre mis ancestros, por más que, como afirmó Abdias Nascimento

(1978), Brasil todavía carece de fuentes y datos demográficos sobre su composición étnica:

El gobierno brasileño, a través de su Ley de Seguridad Nacional, intimida y disuade la investigación libre y la discusión abierta de las relaciones raciales entre negros y blancos. Desde 1950, Brasil viene excluyendo toda la información sobre el origen racial de los brasileños en los censos tanto demográficos como otros, tales como el empleo, participación en la industria y agricultura, casamientos, crimen, participación en el presupuesto nacional, etc. Esto impide a los negros la obtención de los indispensables elementos esclarecedores de la propia situación del contexto en el país, lo que no solo impide que ellos ocupen una consciencia histórica, sino que también les niega la estadística indispensable a sus esfuerzos para mejorar sus actuales condiciones de vida (Nascimento, 1978:154).

Para contextualizar y explicar este desinterés por parte de la elite nacional en relación a las “cosas brasileñas”, traté los cambios que la música sufrió desde las influencias de otras manifestaciones culturales hasta su trayectoria de olvido y fama en el territorio brasileño. Para ello, formulé un paralelo entre el contexto de urbanización de Rio de Janeiro con la dimensión cultural e histórica del surgimiento del samba. Desde ese momento, el contacto con otras culturas fue un indicio de que no existió una formación cerrada y “genuina” del propio nacimiento de esta manifestación cultural en Brasil. Fue así que presenté las contradicciones existentes en los contextos culturales, sociales y económicos de un Brasil que al mismo tiempo que se buscó construir “personajes” y “cosas” que simbolizaban la “brasilidad”, se rechazó contradictoriamente todo lo que no era principalmente europeo.

Dentro de este escenario complejo, analicé el lugar de las culturas de origen africano en el contexto transnacional donde éstas pudieron llegar a actuar. El control sobre las narrativas y el poder que, por un lado, homogeneizó a las culturas populares, buscó en ellas una manera de representar lo grotesco y lo exótico vendiéndolo como un objeto de placer, inferior y vulgar.

Cabe resaltar en este momento que el samba, visto como una manifestación cultural que podía ser aprovechada en su forma exótica para el discurso de construcción de la nación, también ejerció una fascinación particular que se transformó, paralelamente, en una atracción especial, ambivalente para la construcción del paisaje nacional. Es que a su vez el ritmo tuvo una connotación de “idioma de delito” y fue considerado en varios contextos como objeto del pecado.

El samba, como vimos en el capítulo de su historia, desde su formación a través de los encuentros de los distintos grupos étnicos de África, fue compuesto y sigue siendo realizado a través de distintas influencias musicales y culturales. Mucho se cuestionó y se cuestiona acerca de si el samba es “esto” o “aquello”, si tiene que ser de “raíz” o si el *pop* debe o no tener su lugar en el samba. De todas maneras, los espacios en donde en general debe o no ser reconocido como un tipo de manifestación cultural bajo el imperativo de su legitimidad, nunca fueron el foco principal de este trabajo. En verdad, el recorrido del samba me llevó más allá del propio territorio geográfico: el cruce cultural entre Brasil y Argentina me obligó a indagar en las trayectorias de los sentidos sonoros que se transforman con los desplazamientos y proponen una nueva mirada a las mediaciones que involucran cuerpo, territorio y música.

Tanto durante el proceso de colonización de Brasil como en la actualidad, los terratenientes han sido personajes presentes en el territorio brasileño que ostentan una gran influencia en la política del país, siendo, inclusive, quienes actualmente ejercen el poder político. Los tataranietos de estos coroneles siguen apartando a la gran mayoría de la población de sus derechos, mientras que los herederos de los esclavizados -que representan gran parte de la población brasileña- siguen bajo las penurias derivadas del secuestro de los millones de africanos hacia Brasil. Estos descendientes -de los que formo parte- son los que se han visto obligados a conformar una resistencia cultural, que es llevada a cabo, en este contexto, por el samba y sus vertientes. A través de su legado, el ritmo sigue uniendo pueblos, personas y sigue luchando contra las injusticias y por las minorías, aun

estando, de una manera, “enlatado” y reproducido en una cuenta de *Spotify* (Segato: 2002).

En el tercer capítulo, para analizar el proceso de llegada del ritmo a Argentina, fue necesario estudiar la relación entre los dos países y cómo la música tuvo influencia en esto. Este proceso, sin embargo, se produjo en el marco de políticas culturales del aparato del Estado que todavía no aprecia y no piensa en la cultura popular como un proceso colaborativo y de construcción conjunta, sino como pérdida de ganancias.

Una visión esencialista y singular de las identidades es incapaz de responder a las cuestiones referentes a la interculturalidad. Por este motivo, entiendo que no se puede concluir que existan culturas en estado intocable, puro. Éstas no están fijas a las tradiciones locales y, menos, aisladas de las consecuencias y efectos globales.

Toda cultura tiene derecho a tener sus propios métodos de organización y modos de vida, donde las manifestaciones culturales son expresiones legítimas y la cultura -o las culturas, en su pluralidad- puede abarcar distintas instancias de una formación social. De esta forma, este nuevo repertorio cultural creado y recreado por los argentinos con el samba, resultó en una manifestación cultural legítima que no debe ser, por lo tanto, calificada o descalificada.

La cultura se crea, se reinventa, es transformada por todos los hombres y mujeres, en todos los tiempos, en todas las sociedades. Todas las sociedades poseen cultura, son cultura. Además, es necesario dar fin a todas y cualquier justificación etnocéntrica, que pretenda explicar una manifestación cultural. Como lo apuntó Stuart Hall, la identidad no es una esencia en sí sino un posicionamiento, y el samba presente en Argentina es un ejemplo de este proceso.

Es por este motivo que se buscó en *Samba com Sotaque* mostrar el discurso de los brasileños y de los argentinos sobre sus vidas con el samba y sobre la historia de la música. Es prácticamente imposible caracterizar una

sociedad estrictamente “pura”, sin la mínima “contaminación” producto del contacto con otros grupos. Haciendo referencia a la construcción y apropiación de culturas a través de estos encuentros, las fronteras territoriales no son más puntos de delimitación entre las informaciones. Estas barreras se rompen y se utilizan como estrategias de intercambio, comunicación y “negociación creativa” (Nercolini: 2007:112).

Durante las entrevistas, el grupo de argentinos mostró sus planteamientos subjetivos, en paralelo con las cuestiones económicas, sociales e históricas de la época, logrando explicar las relaciones interculturales existentes entre Brasil y Argentina. En este contexto, la *roda de samba* fue aquí un importante mediador cultural entre las sociedades brasileña y argentina. A través de sus actores, sus músicos, su público, sus gestores, sus productores, el ritmo creó lazos y estrategias de comunicación, rompiendo, incluso, la frontera del idioma. Su desterritorialización se caracterizó como un movimiento de imaginarios y símbolos que son compartidos por numerosas comunidades identitarias.

Existe, por supuesto, una lucha por seguir. Seguramente, la infinita cantidad de antagonismos, el racismo, la xenofobia, las diásporas y las guerras aún están presentes. La representación de las luchas de las personas negras siendo cantadas por los blancos no borra la existencia de un racismo presente y actual. Como lo mencioné rápidamente, acerca de “las minorías enlatadas”, este discurso también puede ser vendido por los grandes medios como intento de hablar con las minorías y crear nuevos “nichos” de mercado que resulten rentables (Segato: 2002).

En el caso del samba en Brasil, por ejemplo, el ritmo tampoco debería ser el único personaje cuando se busca hablar de las culturas brasileñas. El samba no fue el único resultado del encuentro de distintos pueblos africanos que en Brasil fueron esclavizados. Hubo y siguen existiendo distintas manifestaciones culturales que salieron de este encuentro forzado. Lo que busqué en este trabajo fue poner el foco en una música en particular dentro del recorte de un contexto histórico, político y cultural que marcó el escenario

musical brasileño y que durante estas últimas décadas viene marcando el ambiente musical en algunos rincones de Argentina.

Ahora, ¿no sería más alentadora la construcción de un diálogo sobre las demás culturas para entenderlas como un proceso no cerrado y fluido? Si estos símbolos no son compartidos, ¿qué se discutiría? ¿Dónde quedaría la creatividad?

Pensando en esto, intenté analizar el samba y sus medios de creación como herramientas que cuentan historias relacionadas con la lucha por la libertad de los esclavizados en el período post colonial brasileño, pasando por el amor vivido o no correspondido y llegando a situaciones cotidianas de los barrios *cariocas*. Estos nuevos escenarios, distintos de la vida de muchos argentinos, toman nuevas formas en Argentina, haciendo que la “nacionalidad” o el idioma no sean barreras para el encuentro ni para el diálogo de dichas situaciones.

El propósito de este trabajo fue justamente romper con la idea de “superior” e “inferior” y de presentar el contacto cultural pensado y elaborado de manera bilateral, como el resultado de un proceso de transculturación de esta manifestación cultural y sus repercusiones sociales de todos los géneros.

En esta nueva *roda de samba* los individuos que la componen crearon una brecha en su arte. Así, a partir de las transformaciones y reconstrucciones de sus discursos se pudo afirmar que las construcciones de las identidades se presentan como algo “migrante, fluido y políglota” (Nercolini, 2007:109). De todas formas, no olvidamos que:

Más allá de la “alegría”, sin embargo, entendemos que el samba- y varias vertientes de las culturas de matriz africana – fue constituido como el mayor y más largo ejemplo del movimiento de resistencia cultural y biopolítica en Brasil, ya que para luchar contra una muerte anunciada del cuerpo, del alma y de la memoria, toda una legión de esclavizados se valió de este “Mûntu” o de este “Asé”, para celebrar la vida cantando y

bailando como estrategia de supervivencia, resistencia cultural y ejercicio de fe (Jair Martins de Miranda).⁷⁴

Para explicar este “ejercicio de fe”, fue necesario hacer una traducción de una nueva lectura sobre un nuevo proceso cultural, un trabajo que fue muy largo y dificultoso. La traducción sobre el samba fue aquí doblemente realizada, ya que durante el proceso de construcción de ideas, mi intención fue la de explicar -en otro idioma- los distintos contextos existentes en Brasil y en Argentina, traducidos a brasileños y a argentinos. Escribir en un idioma, pensar en otro e intentar transmitir una historia a distintas realidades y contextos buscando llevar en el discurso diferentes repertorios, sólo fue posible, quizás, debido al interés justamente de hacerse entender por el “otro” y al mismo tiempo de entender al “otro”.

Siendo así y siguiendo la lógica de Hall (2003) donde las culturas están en constante construcción y la transculturación (Ortiz: 1940) tiene un papel fundamental en las comunidades latinoamericanas, este trabajo se planteó con la lógica de que las relaciones humanas son la suma y al mismo tiempo el resultado de los encuentros y de los diálogos horizontales.

Aunque en la introducción de este trabajo no fue explicitado, mi primer objeto de estudio para la conclusión de esta maestría fue la inmigración de la mujer brasileña en Rosario. Sin embargo, terminé estudiando otro tipo de inmigración, no ajeno a mi experiencia. Investigué sobre la diáspora vivida por mis ancestros que trajeron a la Argentina, si bien indirectamente, una nueva forma de mover el cuerpo, de dar ritmo a la vida: el samba. Este mismo ritmo, que recorrió las bodegas de los barcos negreros, “peleó” en las guerras tribales en África, resistió a la esclavitud, a las rebeliones, al trabajo mal remunerado y logró ocupar un espacio más allá de las fronteras brasileñas.

⁷⁴ Publicado em *Samba global: o devir-mundo do samba e a potência do carnaval do Rio de Janeiro- análise das redes e conexões do samba no mundo*, en <http://sambaglobal.net/web-tese>.

La artista brasileña Clara Nunes (1942 – 1983), conocida por la letra de Mauro Duarte, “*Canto da três raças*” (1976), musicalizó y dio voz a esta resistencia:

Negro entonó
Un canto de rebelión por los aires
En el Quilombo dos Palmares
Donde se refugió
Además de la lucha de los Inconfidentes
Por romper las cadenas
De nada sirvió

Y de guerra en paz
De paz en guerra
Todo el pueblo de esa tierra
Cuando puede cantar
Canta de dolor

Y sopla la noche y el día
Es ensordecedor
¡Ay, pero qué agonía!
El canto del trabajador
Este canto que debía
Ser un canto de alegría
Sólo suena
Como un sollozo de dolor⁷⁵

El samba, que sobrevivió a pesar del modelo esclavista brasileño, conquistó su espacio en el discurso de músicos que siguen luchando contra un modelo construido hace más de 500 años. Este ritmo, marginalizado, prohibido por la policía, llegó a ocupar su lugar en los grandes medios y, curiosamente, llegó a ser tocado en Marte.⁷⁶

Entonces, hoy, nosotros vemos varias personas, varios extranjeros que también aman el samba. Y el samba está saltando barreras. Es el samba que sigue. Llegó hasta Marte, ¿no? (Haroldo César da Silva)

⁷⁵ Extracto de la letra traducido por la autora.

⁷⁶ Para "despertar" al robot Sojourner, en el 11 de julio de 1997, que fue enviado por la NASA a hacer investigaciones en la superficie de Marte, los científicos eligieron el tema *Coisinha do Pai*, con composición de Jorge Aragão, Almir Guineto y Luiz Carlos interpretada por Elba Ramalho y Jair Rodrigues. Fuente: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ciencia/fe120702.htm>

Es probable que en el documental *Samba con sotaque: dos países un ritmo*, los músicos argentinos no hayan tenido la intención de hablar por los negros, tampoco “como los negros”. Como concluí en el capítulo “No aclares que oscurece”, lo negro en Argentina fue algo familiar, pero no reconocido por los propios argentinos. Puede ser que la intención no siempre haya sido reivindicar la lucha histórica llevada adelante por las personas negras desde el origen de las distintas diásporas. Pero el desamor, el amor, la incomprensión, la ilusión, la tristeza y la alegría -que no es solamente brasileña- son vividas por diferentes personas, de distintos colores de piel, de distintas clases sociales y localizaciones geográficas. Como dice Caetano Veloso en “*Desde que o samba é samba*”: “el samba es padre del placer, el samba es hijo del dolor, el gran poder transformador”. Y así como lo canta el grupo Fundo de Quintal, la música no tiene fronteras y cada individuo es libre para identificarse con las melodías, aun sin entender completamente las letras, pero sí su poesía.⁷⁷

Samba, eterno delirio de un compositor
Que nace del alma, sin piel, ni color
(...)
Es bonito ver
El samba correr, para el lado de allá
No hay frontera, para impedir
Si no sambas, tenés que aplaudir⁷⁸

⁷⁷ Desde de que el samba es samba | La tristeza es señora | Desde que el samba es samba es así | La lágrima clara sobre la piel oscura | De noche la lluvia que cae afuera | Soledad aterroriza | Todo demorando en ser tan malo | Pero algo ocurre | Cuando, ahora en mí | Cantando echo a la tristeza | El samba aún va a nacer | El samba aún no llegó | El samba no va a morir | Vea el día aun no amaneció | El samba es padre del placer | El samba es hijo del dolor | El gran poder transformador.

⁷⁸ Música “A batucada dos nossos tantãns”. En las *rodas de samba*, una de las maneras que el público participa de la presentación es cantando, bailando y/o aplaudiendo con los músicos, haciendo con que todos (músicos y público) participen activamente de las presentaciones.

BIBLIOGRAFIA

Amato, Rita de Cássia Fucci. (2008) “Momento brasileiro: reflexões sobre o nacionalismo, a educação musical e o canto orfeônico em Villa-Lobos”, publicado en Revista Eletrônica Complutense de investigación en Educación Musical, volumen 5, número 2: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/reciem/v5n2.pdf> Capturada 11/08/2017.

Adorno, Theodor . (1967) “La industria cultural”, publicado en *Morin, Edgar y Theodor Adorno, La industria cultural*, Galerna, Buenos Aires

Albuquerque, Wlamyra R. de. Filho, Walter Fraga. (2006) Uma História do Negro no Brasil. Fundação Cultural Palmares, Brasília

Alencar, Edigar de. (1988) *Nosso senhor do samba*. Rio de Janeiro: FUNARTE.

Anderson, Benedict. (1993) *Imagined Communities*. Londres. Verso.

Barbero, Jesús Martín. (1983) “Memoria narrativa e industria cultural”, en *Comunicación y cultura*, Nro. 10, México.

_____. (1987) *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*, México, G. Gili.

_____. (2002) *La globalización en clave cultural: una mirada latinoamericana*. Departamento de Estudios Socioculturales ITESO, Guadalajara MÉXICO, en: <http://www.er.uqam.ca/nobel/gricis/actes/bogues/Barbero.pdf> Captura 08/08/2017.

_____. (2010) *Comunicación y cultura mundo: nuevas dinámicas mundiales de lo cultural*. Signo y Pensamiento, vol. XXIX, n. 57.

Batista, Eduardo Luis Araújo de Oliveira. (2011) “Blaise Cendrars – o terceiro elemento do movimento Pau Brasil” en *Itinerários, Araraquara*, n. 33, p.139-

156, jul./dez: <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/4865-11859-1-SM.pdf>
Captura 12/08/2017.

Canclini, Néstor (1992) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós.

_____. (2004) *Diferentes, desiguales o desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Capoeira, Nestor. (1998) *Capoeira: os fundamentos da malícia, 4ª edição*, Record, Rio de Janeiro.

Carvalho, José Jorge. (2002) *Las tradiciones musicales afroamericanas: de bienes comunitarios a fetiches transnacionales. Série antropologia*. Brasilia.

Carvalho y Segato, José Jorge e Rita Laura. (1994) *Sistemas abertos e territórios fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais. Série antropologia*. Brasília.

_____. (2005) “*Diferentes, desiguais e desconectados*. Rio de Janeiro”: UFRJ.

Cerruti, Marcela (2009). “Diagnóstico de las poblaciones de inmigrantes en la Argentina”. Serie de documentos de la Dirección Nacional de población. Buenos Aires, Argentina:
[http://www.mininterior.gov.ar/poblacion/pdf/Diagnostico de las poblaciones de inmigrantes en Argentina.pdf](http://www.mininterior.gov.ar/poblacion/pdf/Diagnostico_de_las_poblaciones_de_inmigrantes_en_Argentina.pdf) Captura 27/07/2017.

Corti, Berenice. (2015) “Jazz Argentino: la música “negra” del país “blanco””. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Cunha da Cruz, Ana Rosa. (2010) *O berimbau no território do mate: a difusão da capoeira regional em Rosario, Argentina*. Universidad Federal Fluminense (UFF), Niterói, Brasil.

Drenkard, Paula. (2011) “Modos de ser y estar en los tiempos posmodernos” en *Interfaces & Pantallas: análisis de dispositivos de comunicación /*

coordinado por Sandra Catalina Valdetaro 1a ed. - página 27 a 52. Rosario: UNR Editora. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina.

Fernández, José Luis. (2010) “La mediatización del sonido respecto de internet y la vida musical. Revisiones” en Valdetaro Sandra y Neto Fausto directores, *Mediatización, Sociedad y Sentido: Diálogos entre Brasil y Argentina* (2010) Rosario: Depto. De Cs. La Comunicación. UNR.

Foucault, Michel. (1988) “História da Sexualidade: a vontade de saber”. Rio de Janeiro: Edições Graal.

Freyre, Gilberto. (1979) “Getúlio Vargas, artística político” en *Pessoas, coisas & animais*. São Paulo MPM Propaganda.

_____. (2003) *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal* / Gilberto Freyre; São Paulo: Global.

Frigerio, Alejandro. (2008) “La ‘desaparición’ de los negros a la ‘reaparición’ de los afrodescendientes: comprendiendo la política de las identidades negras, las clasificaciones raciales y de su estudio en la Argentina”. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales CEA-UNC, Centro de Estudios Avanzados-Universidad Nacional de Córdoba.

Garcia, Nelson Jahar. (2005) *Estado Novo. Ideologia e propaganda política*. São Paulo: Loyola.

Garramuño. Florencia. (2007) “Modernidades primitivas. Tango, samba y nación”. Buenos Aires: Tierra Firme.

Gautier, Ana Maria Ochoa. “No todo está mediado por el lenguaje”, 1999 B Separata de Revista. Colombia. (<http://www.revistanumero.com/49/sepa1a.html>) Captura 17/03/2014.

Geertz, Clifford. (1990) *La interpretación de las culturas*, Barcelona: Gedisa

Guber, Rosana. "Etnografía, método, campo y reflexividad", 2001; disponible en

http://books.google.com.ar/books?id=Ab6Rkc2iypEC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

Captura 06/05/2014.

Grimson, Alejandro. (2007). "Pasiones nacionales: política y cultura en Brasil y Argentina. Buenos Aires: Edhasa.

Hall, Stuart. (1989) "Ethnicity: Identity and Difference", Radical America.

_____. (2001) "A identidade cultural na pós-modernidade" DP&A.

_____. (1996) "Social Pluralism and Post-modernity". Modernity: An Introduction to Modern Societies. Cambridge: Blackwell.

_____. (2003), "¿Qué es "lo negro" en la cultura popular negra?". Biblioteca Virtual Universal.

_____. (2010), "Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales". Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (Eds.). Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador, Enviñón Editores.

Holanda Sergio Buarque de. (1995) *Raízes do Brasil* – 26^a ed. – São Paulo: Companhia das Letras.

_____. (2007) História geral da civilização brasileira. Editora Bertrand Brasil LTDA.

IPHAN. (2004) *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*, organizado por Carlos Sandroni. Recife/PE, em Salvador/BA e no Recôncavo da Bahia, Brasil.

Lacoste, Pablo; Aranda, Marcela. (2016) *Los afroamericanos como cofundadores de la viticultura de Argentina y Chile Estudios Atacameños*,

núm. 53, pp. 117-134 Universidad Católica del Norte San Pedro de Atacama, Chile.

Manovich, Lev. (2001) *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, BsAs: Paidós.

Margulis, MARIO. (1999) "La segregación negada: cultura y discriminación social". Editorial B Biblos.

http://loginbp.untrefvirtual.edu.ar/archivos/repositorio/1500/1544/html/Biblioteca/archivos/doc/Margulis_segrecacion_negada.pdf Captura 16/12/2014.

Martín-Barbero, Jesús. (1987) *De los medios a las mediaciones*. México: Gustavo Gili.

Miranda, Jair Martins de. (2015) Samba global: o devir-mundo do samba e a potência do carnaval do Rio de Janeiro - análise das redes e conexões do samba no mundo, a partir do método da cartografia e da produção rizomática do conhecimento / Jair Martins de Miranda - Rio de Janeiro, <http://sambaglobal.net/web-tese/> Captura 12/04/2017.

Mongin, Oliver. (2006) *La condición urbana*, Paidós, Buenos Aires.

Moraes, Eduardo Jardim de. (1978) *A brasilidade modernista*. Rio de Janeiro. Graal.

Moura, Roberto. (1995) *Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro*. Colección Biblioteca Carioca. 2ª edición — Rio de Janeiro; Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração Rio de Janeiro: Funarte.

Moura, Roberto M. (2004) *No princípio, era roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco.

Mumford, Lewis. (1945) *La cultura de las ciudades*, Buenos Aires: Emecé.

Nascimento, Abdias. Discurso proferido en el Senado Brasileiro por AbdiasNascimento (1914-2011), durante la ocasión de los 110 años de la

Abolición de la Esclavitud. <http://arquivo.geledes.org.br/atlantico-negro/afrobrasileiros/abdias-do-nascimento/18687-abdias-nascimento-13-de-maio-uma-mentira-civica> Captura 28/05/2017.

Nercoli, Marildo José. (2007) *O Samba e o Tango articulando o moderno, o primitivo e o nacional*. v. II. Buenos Aires: Grumo.

_____. (2007) *Grumo Latinoamérica 6.1, pensamentos e cultura*, noviembre, Ed. 7 letras.

Ortiz, Fernando. (1940) *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación*, Durham-Londres, Duke University Press.

Ortiz, Renato. (1997) *Mundialización y cultura*, Buenos Aires: Alianza, (trad. Elsa Noya).

_____. (1997) “Modernidad – Mundo e Identidades”, disponible en http://bvirtual.ucol.mx/descargables/502_modernidad.pdf. Captura 04/10/2015.

Restrepo, Eduardo. (2014) *Stuart Hall desde el sur: legados y apropiaciones / Aymar Barés. [et.al.]*; coordinado por. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.

Ribeiro, Darcy. (2006) *O povo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras.

Santos, Milton. (1996) *A natureza do espaço*, San Pablo: Hucitec.

Segato, Rita. (1991) “Uma vocação de Minoria: A expansão dos Cultos Afro-Brasileiros na Argentina como Processo de Re-etnização” en *Dados Revista de Ciências Sociais*, Vol.34/2.

_____. (2002) “Identidades políticas, Alteridades históricas, una crítica a las certezas del pluralismo global” en *Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y técnicas (CONICET)*.

Raujo, Ana Lucia. (2009) "Caminhos Atlânticos: memória, patrimônio e representações da escravidão na Rota dos Escravos". *Varia Historia/UFMG*, Belo Horizonte, v. 25, n. 41, disponível en<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752009000100007&lng=en&nrm=iso>. Captura 15/03/2017.

Ribeiro, Darcy. (1995) *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras

Sandroni, Carlos. "Adiós a la MPB". Separata de Revista Número. Colombia. (<http://www.revistanumero.com/49/sepa1d.html>) Captura 14/05/2014.

Sarlo, Beatriz. (2002) "A literatura na esfera pública". En *Valores: arte, mercado, política*. Marques, R. y Vilela, L. H (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG/Abralic.

Schavelzon, Daniel. (2003) *Buenos Aires negra: arqueología histórica de una ciudad silenciada*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Szurmuk, Monica y Irwin Robert McKee. (2009) *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos / coordinación de Mónica y; colaboradores, Silvana Rabinovich...[et al.]*. — México: Siglo XXI Editores: Instituto Mora.

Tinhorao, José Ramos. (2014) *Música popular – do gramofone ao rádio e TV*. San Pablo, Ática.

Valdettaro Sandra. (2007) "Medios, actualidad y mediatización", en *Boletín de la Biblioteca del Congreso de la nación Nro 123 "Medios y Comunicación*, Bs As: Bs As, Biblioteca del Congreso de la Nación.

Vianna, Hermano. (2012) *O Mistério do samba*. Rio de Janeiro. Zahar.

Williams, Raymond. (2001) *El campo y la ciudad*. México: Paidós, B.

Wortman, Ana. (2009) *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires, Eudeba

(http://www.untref.edu.ar/documentos/indicadores_culturales/2009/Cambios%20-%20Ana%20Wortman.pdf) Captura 26/07/2017.

Yúdice, George. (2002) “Contrapunteo estadounidense/latinoamericano de los estudios culturales”, CLACSO.

_____. (2002) “El recurso de la cultura”, Barcelona: Gedisa.

Zaninovich María Belén, en

www.ellitoral.com.ar/es/articulo/319904/Investigaciones-revelan-las-huellas-de-la-cultura-afro-en-Corrientes. Captura 04/08/2014.

Internet

Por la llegada de españoles en Brasil antes de los portugueses:
<http://g1.globo.com/pernambuco/projeto-educacao/noticia/2011/10/pinzon-ou-cabral-quem-chegou-primeiro-ao-brasil.html>

Aportes para el desarrollo humano en Argentina (2011): Afrodescendientes y africanos en Argentina / coordinado por Rubén Mercado y Gabriela Catterberg. - 1a ed. - Buenos Aires: Programa Naciones Unidas para el Desarrollo – PNUD

en:http://www.aladaa.com.ar/Publicaciones/PNUD_Afro_Argentina.pdf.

Captura 09/07/2017

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional departamento do patrimônio imaterial. Página oficial del IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).
<http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/DossieSambaWeb.pdf> Captura: 26/01/2017.

Club del disco: http://www.clubdeldisco.com/resena/403_con-maria-creuza-y-toquinho_vinicius-de-moraes-en-la-fusa Captura 12/04/2017.

Lea Geler en entrevista a Página 12: <https://www.pagina12.com.ar/53525-la-desaparicion-afro-en-la-argentina-es-un-mito>. Captura 13/08/2017.

“The Transatlantic Slave Trade Database”: <http://www.slavevoyages.org/voyage/search> Captura 26/01/2017.

Entrevista a Liana Wenner sobre la Fusa: <http://www.montevideo.com.uy>, entrevista realizada al 05.10.2010 00:54. Captura 16/03/2017

Sobre el “banzo”, información extraída del texto “A saudade que mata”, de la página <http://revistapesquisa.fapesp.br/2010/06/26/a-saudade-que-mata/> Captura 05/08/2017.

Sobre “patrimonio inmaterial”: <https://ich.unesco.org/es/que-es-el-patrimonio-inmaterial-00003> Captura 05/08/2017.

Por la censura a las rodas de samba en Río de Janeiro, en el año 2017: <https://extra.globo.com/noticias/rio/pedra-do-sal-cancela-roda-de-samba-responsabiliza-guarda-municipal-que-nega-intervencao-21549816.html> Captura al 14/09/2017

Por la inmigración contemporánea en Argentina: dinámicas y políticas, CEPAL - Serie Población y desarrollo No 84, pág. 21 <https://www.cepal.org/publicaciones/xml/9/34569/lcl2928-P.pdf>

Datos informados en el artículo “Proceso de poblamiento y migraciones en la Provincia de Misiones, Argentina (1881-1970)”, de 2008, de María Cecilia Gallero* y Elena M. Krautstoffl: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-16942010000100013

Información extraída de la página del INDEC sobre los residentes extranjeros en Misiones: <http://www.indec.gov.ar/comunidadeducativa/migraciones.pdf>

Nota a la revista brasileña Carta Capital, publicada el 09/10/2014 04h26:
<https://www.cartacapital.com.br/revista/820/a-pilantragem-e-branca-4628.html>

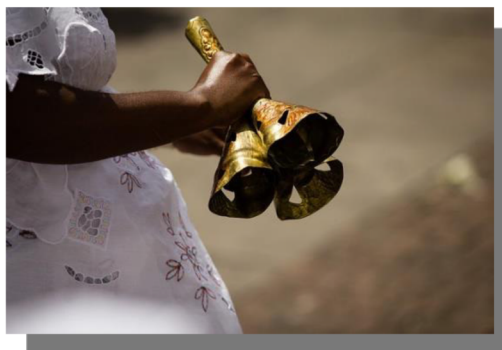
Entrevista a Octavio Paz: <http://www.lanacion.com.ar/1581355-un-ejemplo-por-imitar> Captura 11/08/2017

Entrevista a Abdias do Nascimento: Abdias Nascimento: 13 de maio uma mentira cívica: <https://www.geledes.org.br/abdias-nascimento-13-de-maio-uma-mentira-civica-2/>. Captura 13/08/2017

Sobre el robot Sojourner, que en el 11 de julio de 1997 fue enviado por la NASA a hacer investigaciones en la superficie de Marte, los científicos eligieron el tema *Coisinha do Pai*, con composición de Jorge Aragão, Almir Guineto y Luiz Carlos interpretada por ahí por Elba Ramalho y Jair Rodrigues. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ciencia/fe120702.htm> Captura 25/05/2017

Glosario

Agogô significa *campana*, en yoruba, es un instrumento de percusión en forma de campana simple o múltiple, también marca el toque de los orixás.



Fuente: Flickr, imagen en CreativeCommons

Axé en yoruba significa energía positiva y fuerza vital da vida a todas las cosas, presente especialmente en objetos o seres sagrados.

Banjo es un instrumento musical que fue desarrollado en el siglo XIX en Estados Unidos, y da un sonido muy característico a las bandas de *country* y *jazz* en sus distintas modalidades, y la velocidad de pulsación de sus cuerdas varía de unos estilos a otros, por ejemplo, en el *bluegrass* el ritmo es tan rápido que causa admiración. Incorporado a las *rodas de samba* durante la década de 70, cuando el músico e intérprete Almir Guineto (1943 – 2017) adaptó la idea del músico y humorista Mussum, Antônio Carlos Bernardes Gomes, (1941 —1994) de adaptar el cuerpo del instrumento estadounidense al brazo del *cavaquinho*. De esta manera, se percibió que además de la calidad del sonido, se disminuía los riesgos de romper las cuerdas del instrumento. El banjo empezó a ser utilizado con cuatro cuerdas, manteniendo la afinación del *cavaquinho*.



Banjo

Batuque era el nombre despreciativo con el cual las elites nombraban a las danzas africanas, que, con el tiempo, se transformaron en danza – lucha. Cualquier manifestación cultural de los descendientes de África que involucrase danza o percusión recibía este término genérico. De esta manera, el samba, el *candomblé* y la *capoeira*, por ejemplo, a pesar de las diferencias entre ellos, podrían tener esta denominación.

Bossa Nova es un ritmo musical que tiene origen en Brasil y surgió a finales de los años cincuenta. Con fuerte influencia de músicos como João Gilberto, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Toquinho, Maria Creusa y otros jóvenes cantores y compositores de clase media de la zona sur de Río de Janeiro, el ritmo hoy en día es conocido mundialmente como una de las músicas populares brasileñas.

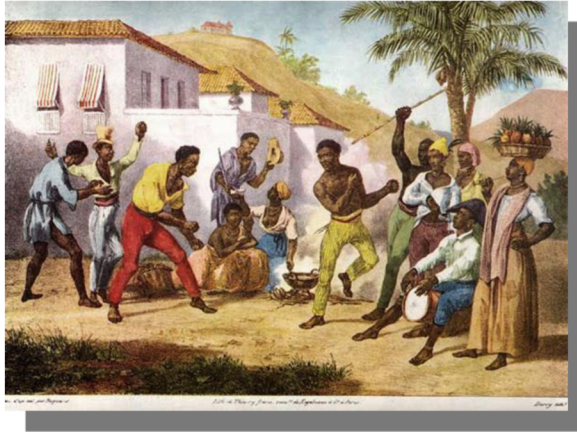
Bloco de rua o bloco carnavalesco es un término genérico usado para definir diversos grupos de personas que con el acompañamiento de música en vivo o no, de manera semi-organizada, con horarios y locales pré-establecidos, disfrazadas o no, se reúnen en las calles para celebrar el carnaval. A lo largo, diversos grupos carnavalescos ya fueron genéricamente llamados de “blocos”, habiendo actualmente *blocos* más cercanos a las “escuelas de samba”. Los *blocos* más conocidos son el Cordão do Bola Preta y Cacique de Ramos, de Río de Janeiro; y el Galo da Madrugada”, de Recife. El *bloco* Cacique de Ramos, mencionado en el documental “Samba comsotaque: dos países, un ritmo”, fue creado en el barrio de Ramos, en la Zona Norte de Río de Janeiro. Fundado en 20 de enero de 1961, es uno de los principales blocos de la ciudad de Río de Janeiro. Entre sus componentes están los miembros del grupo de samba “Fundo de Quintal” que se originó del propio bloco y Zeca

Pagodinho. La sambista Beth Carvalho es la madrina del bloco, y diversos cantores y compositores hacían y otros singuen haciendo parte del bloco, que son: Almir Guineto, Jorge Aragão, Marquinhos Satã, Arlindo Cruz, Sombrinha, Jovelina Pérola Negra y Luiz Carlos da Vila. Hasta 2014, el bloco desfilaba en la Avenida Rio Braco y actualmente se presenta a los domingo, lunes y martes de carnaval en la Avenida Graça Aranha. La sede de Cacique de Ramos está ubicada en la calle Uranos, nº 1326, en el barrio Olaria, Río de Janeiro.



Cacique de Ramos

Capoeira - Recorriendo el camino de los esclavizados que procedían de África, que trajeron con ellos nada más que su cuerpo, los barcos de esclavizados llevaron sus recuerdos en sus ritos, música, religión. En Brasil, hicieron de esta experiencia una manera de crear una nueva forma de arte, la *capoeira*. Lucha, danza y religión se mezclaron y reinventaron las formas de vida de África. Durante el recorrido de la abolición de la esclavitud, las viviendas de los esclavos estaban en las calles y en los nuevos escenarios de sus eventos culturales. Prohibidos por la ley a practicarla y después practicándola de manera vigilada, han creado nuevas formas de mantenerla viva. La *capoeira* fue influenciada por las artes marciales y hoy es patrimonio cultural brasileño. Hay, principalmente, dos “tipos” de *capoeira*: la regional y la Angola. La primera se caracteriza por tener más mezclas con las artes marciales y la segunda sufrió menos influencia de este deporte.



Capoeira Regional

Capoeira Angola

Carioca es un término usado para hacer referencia a las personas nacidas en la capital de Río de Janeiro, y la palabra tiene origen en el idioma nativo tupí *kari-oca*, que en portugués significa *casa do branco* –*casa del blanco*. Las personas nacidas en el estado de Río de Janeiro deben ser llamadas de *fluminenses*, no de *cariocas*. Por lo que todos los *cariocas* son *fluminenses*, pero no todos los *fluminenses* son *cariocas*.

Casa Grande y Senzala, también conocido en español como *Los Maestros y los Esclavos*, es el libro escrito por Gilberto Freyre, que trató la arquitectura de la *casa-grande* – local donde vivían los terratenientes brasileños durante su periodo colonial – y de la *senzala* – lugar donde los esclavizados vivían en pésimas condiciones de vida. Freyre, en ese libro, creó una metáfora de las construcciones típicas de la época con la sociedad patriarcal brasileña.

Cavaco o **cavaquinho** es un instrumento musical de cuerda punzada y tiene cuatro cuerdas. Es el encargado de realizar el acompañamiento rítmico en el samba_o en el pagode (otro estilo musical brasileño).



Cortiço es la denominación dada, en Brasil y en Portugal, a una casa cuyos cuartos son alquilados, sirviendo cada uno de ellos como habitación para una familia. En Argentina, son conocidos como conventillos.

Cuíca es un instrumento musical usado en el samba, puede ser de madera o, menos habitualmente, de fibra de vidrio. Se encaja un extremo de un palillo de bambú en la superficie inferior del parche.



Fuente: Flickr, imagen en CreativeCommons

Escola de Samba es una asociación popular que se presenta durante el carnaval y otros días del año. Durante el carnaval, entra en competición con agrupaciones similares. Son originarias de Río de Janeiro y se exhiben

en espectáculos públicos en forma de desfiles donde representan una historia, al son de un samba-enredo, acompañadas por un grupo de percusión – conocidos como batería, en el que sus componentes tocan vistiendo fantasías alusivas al tema propuesto. En Río de Janeiro, las escuelas de samba más conocidas son Império Serrano, São Clemente, Unidos de Vila Isabel, Paraíso do Tuiuti, Acadêmicos do Grande Rio (Duque de Caxias), Estação Primeira de Mangueira, Mocidade Independente de Padre Miguel, Portela, União da Ilha do Governador, Acadêmicos do Salgueiro, Imperatriz Leopoldinense y Beija-Flor de Nilópolis.



Foto de Raphael David/Agência Brasil

laiás era el término usado por los esclavizados para hacer referencia a las mujeres menores de edad.

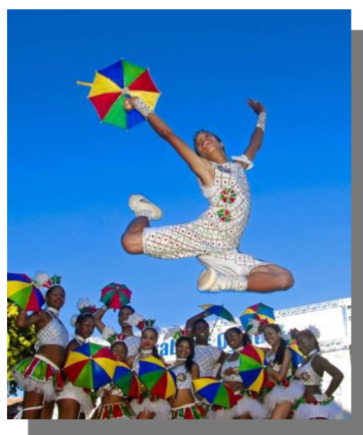
loiôs era el término usado en la época de la esclavitud para hacer referencia a los hombres menores de edad.

Favela es el nombre dado en Brasil a los asentamientos precarios o informales que crecen en torno o dentro de las ciudades grandes del país. La favela más conocida es Rocinha, que desde 2013, tamaño su población, ganó el status de barrio. En el censo de 2010 realizado en Río de Janeiro, Rocinha tenía 69.356 habitantes. Cidade de Deus, Complexo da Maré, Complexo do Alemão y Fazenda do Coqueiro son otras *favelas* de Río de Janeiro.



Favela da Rocinha | Fuente:
https://simple.wikipedia.org/wiki/Favelas#/media/File:1_rocinha_favela_closeup

Frevo, derivado de los ritmos *marcha* y del *maxixê*, surgió en la ciudad de Recife, en el estado de Pernambuco, a finales del siglo XIX. El ritmo, que se caracteriza por ser acelerado, es ejecuto especialmente durante el carnaval Pernambucano. La danza del *frevo* puede ser realizada de forma libre, en la multitud o de una manera más compleja, ejecutada por bailarines más y que comprende una vestimenta especial y el uso de sombrillas. Musicalmente, se trata de un ritmo que combinó raíces africanas en las percusiones y los ritmos, con sonidos propios de las marchas europeas, la *polka* con ciertas referencias del mambo y del *jazz* de Big Band.



Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Passistas_de_Frevo.jpg

Funk carioca tuvo inicio en la capital de Río de Janeiro durante los años 70. En esta época, eran encuentros realizados en la periferia de la ciudad donde

se reunían todos los fines de semana jóvenes que bailaban el *funk* y el *soul*. Con fuerte influencia del *miamibass* y del *freestyle*, los bailes, al principio, eran organizados por grupos que se ocupaban de armar los equipos de sonido, de la seguridad y de la iluminación y contrataban un DJ que tocaba en estas fiestas. En la década de 90, el funk carioca empieza a tener características propias, llegando a tocar en otros lugares más allá de la capital de Río de Janeiro.

Jongo es una danza, un género musical y una manifestación cultural africana en Brasil, que valoriza los antepasados y influyó decisivamente en la formación del samba y en la cultura popular brasilera como un todo. El *jongo* es aun practicado en diversas localidades de su región de origen: el Vale del Paraíba en la Región Sudeste de Brasil, al sur del estado de Río de Janeiro, al norte del estado de San Pablo y las haciendas de café de Minas Gerais, donde también es conocido como *caxambú*. Entre las diversas comunidades que mantienen esta manifestación cultural pueden citarse las localizadas en la periferia de las ciudades de Valença, Vassourá, Paraíba do Sul y Barra do Piraí, en el estado de Río de Janeiro), además de Guaratinguetá y Lagoinha en São Paulo, con incidencia en las cuencas de los ríos Tietê, Pirapora y Piracicaba, también en San Pablo donde se practica el batuque e incluso en ciertas localidades al sur de Bahía. La expresión afrobrasileña se celebra en las fiestas de San Juan – conocidas por fiestas Juninas, que celebran el San Juan – en la fiesta de Divino y en el 13 de mayo – fecha de la abolición de la esclavitud en Brasil.



Macumba es un término peyorativo usado para denominar las religiones afro-brasileñas, como el candomblé y la umbanda.

Maxixe es el término que define tanto a la forma de bailarlo como a la forma musical, es un tipo de danza de salón que se baila en pareja. Estaba de moda entre fines de siglo XIX y principios de siglo XX, contemporánea de la polka y de los orígenes del choro. Los compositores más conocidos son: Chiquinha Gonzaga, Pixinguinha, Ernesto Narareth y Pattapio Silva.



Foto de Jillson, Herbert LChiquinha Gonzaga



Chiquinha Gonzaga

Moleques de brinquedo era la expresión usada para denominar los niños varones negros que eran utilizados en la época de la esclavitud como juguetes para los niños blancos. Estos juegos reproducían los juegos de dominación de los blancos, donde los negros asumían el papel de caballo y burros durante los juegos.

Morro es una palabra usada muchas veces para hacer referencia a las *favelas*, ya que éstas están localizadas, en la mayoría de las veces, en lugares altos como los morros.

Orixás es el nombre dado a las divinidades africanas que, traídas a Brasil por los negros esclavizados fueron incorporados por varias denominaciones religiosas. Son ancestrales divinos que se materializan en las fuerzas de la naturaleza, mediando las relaciones entre los hombres y los seres sobrenaturales.



Pagode es otra forma de samba y se divide en dos tendencias: la primera está relacionada al *partido-alto*, conservando el linaje sonoro y fuertemente influenciado por generaciones anteriores. Al final de la década de 70, un grupo de cantantes y compositores hacía una *roda de samba* debajo de un árbol de tamarina. La Tamarineira [nombre en portugués del árbol] es considerada mística por los que frecuentan el espacio, pues una madre Santo, Mãe Menininha, había recomendado al grupo de músicos de Cacique de Ramos que buscara un local con un árbol, y que este espacio se tornaría importante para el grupo de sambistas de Cacique de Ramos [el local, que hoy es

bastante conocido por el mundo de samba, fue una de las locaciones del documental *Samba com sotaque: dos países, un ritmo*. El grupo Cacique de Ramos implementó nuevos instrumentos en sus *rodas de samba*, y algunos daban una sonoridad peculiar, como el banjo con brazo de *cavaquinho* - creado por Almir Guineto - y el tantán - por Sereno. Algunos de esos músicos se tornaron famosos cuando Beth Carvalho los invitó a participar de su disco "Pé no chão", de 1978, producido por Rildo Hora. Dos años después, el grupo, con el nombre de Fundo de Quintal, lanzó el primer disco por la RGE. Estaba lanzado el *pagode carioca*, que vendría a influenciar a todas las generaciones de sambistas posteriores. En la década de 1980, despuntaron para el éxito Zeca Pagodinho, Jorge Aragão, Fundo de Quintal, Dona Ivone Lara. En la década siguiente, las grandes discográficas crearon el "Pagode-romántico" y lanzaron cientos de grupos y artistas *paulistas* [de la provincia de San Pablo], *mineiros* [de la provincia de Minas Gerais] y *cariocas*, como Raça Negra, Só pra Contrariar, Grupo Pirraça, Harmonia do Samba, entre otros. Debido a la masificación en las radios y TV, estos grupos fueron responsables por una mejora en la recaudación de derechos de autor, haciendo que las canciones de Estados Unidos quedasen en segundo lugar en recaudación, algo inédito en Brasil.

Pandeiro es un instrumento de percusión muy usado en el samba y en otros ritmos musicales populares de Brasil.



Fuente: Flickr, imagen en Creative Commons

Pau- Brasil (Palo de Brasil) se transformó, a principios del siglo XVI, en uno de los más importantes atractivos para los primeros europeos que arribaron al territorio. Anteriormente, entre los siglos XV y XVI, un árbol parecido al Palo

de Brasil - pero asiático, proporcionaba un tinte rojo que era usado en la producción de textiles europea, que tenía alto valor durante el Renacimiento, así como en la fabricación de muebles de alto valor e incluso para arcos de violín. Con todo, este árbol asiático era muy escaso, por lo que 1500 los portugueses explotaron los arboles durante el proceso de colonización en Brasil. El termino *brasil* se derivaría de la palabra brasa, que se identificaba al palo de Brasil debido al color rojizo que de él se obtiene.



Fuente: wikimediacommons

Plato-y-faca, que en portugués se dice *prato-e-faca*, es la adaptación de los utensilios domésticos, un plato y un cotillo, a instrumento musical. El cuchillo es arañado en la extremidad de un plato en un ritmo continuo, haciendo alusión a otro instrumento musical, el *reco-reco*.

Quadra (de escola de samba) es el espacio donde las *escolas de samba* se reúnen para ensayar o para hacer conciertos al público que empiezan mucho antes del carnaval. Cada *escola de samba* posee su propia *quadra* que, normalmente, está localizada en el barrio en donde tuvo origen.

Quilombola era el esclavizado que resistió a la esclavitud y escapó de los ingenios azucareros, y se refugió en los quilombos, escapándose de las haciendas donde ejecutaban los diversos trabajos físicos. Hasta los días de hoy, comunidades *quilombolas* siguen resistiendo y ocupando lugares en los Estados de Bahia, Minas Gerais, Pará, Rio de Janeiro y San Pablo.



Zumbi dos Palmares



Partida para la cosecha del café |
Vale do Paraíba, de 1885, de Marc
Ferrez

Reco-reco es un instrumento de percusión fabricado de madera o tronco de bambú, al que se le realizan unas muescas perpendiculares a la fibra con un palo de madera.



República Velha o **Primera República** (*República Velha* en castellano), es el periodo que va desde la promulgación de la República, en 1889, hasta la revolución de 1930. Esta Revolución fue marcada por un movimiento armado, liderado por los Estados de Minas Gerais, Paraíba y Río Grande do Sul, que

culminó con el golpe de Estado que depuso al presidente de la República Washington Luís, en el 24 de octubre de 1930, que impidió la posesión de presidente electo Júlio Prestes.

Sambar bailar samba.

Sambódromo. En Río de Janeiro, en los años 30 y 40, las escuelas de samba se presentaban en la *Praça Onze*, y las temáticas de las músicas y de las presentaciones tenían interés político y temáticas históricas. En la década siguiente, las presentaciones eran realizadas en la Avenida Presidente Vargas, alrededor de la Iglesia de *la Candelaria*. En este momento, el carnaval carioca empezó a tener mucha influencia de artistas plásticos y pasan a tener una nueva concepción estética. En los años 60, con el tema sobre Zumbi dos Palmares de la escuela de samba *Salgueiro*, se inaugura la promoción de temas sobre el legado africano en la cultura brasileña. Alrededor de los años 70, el lujo y la riqueza ocuparon más espacio y en 1984, diseñado por Oscar Niemeyer, el *Sambódromo* (Pasadizo Professor Darcy Ribeiro) pasa a representar el nuevo modelo de las presentaciones de las escuelas de samba, aprovechando las nuevas proporciones de la nueva arena del espectáculo.



Sambódromo, União da Ilha, 2014

Senzala eran grandes alojamientos que se destinaban a la vivienda de los esclavos en los ingenios y haciendas de Brasil colonia y del Imperio de Brasil entre los siglos XVI y XIX.

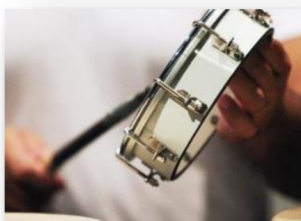
Sinhá era el término usado por los esclavizados para designar a las señoras, a las mujeres blancas.

Sotaque, en portugués, significa “tonada”.

Surdo es un tambor cilíndrico con un sonido grave, inventado por Bide-Alcebíades Barcelos- uno de los más grandes compositores de samba. En este momento, Bide improvisó el instrumento con una lata redonda grande de manteca y piel de cabra. Hoy en día, el surdo posee un cuerpo cilíndrico hecho por madera o metal. Las pieles pueden ser hechas por cuero de animales, como cabra o vaca, o sintéticas (plástico). Los diámetros pueden variar entre 40 cm y 75 cm. Los *surdos* de samba poseen una profundidad típica de 60 cm.



Tamborim es un instrumento de percusión muy usado en las *escolas* y las *rodas de samba*, constituido por una membrana estirada sobre un soporte, sin caja de resonancia, normalmente confeccionada en metal acrílico o plástico.



Tantã o tantam es un instrumento de percusión compuesto por dos partes, un caldero recubierto por una membrana que se coloca sobre un pedestal. La

membrana del tam-tam se percute con las manos, al igual que la conga. Es un instrumento usado principalmente en Brasil en los ritmos musicales de samba y *pagode*, especialmente.



Terreiro es el nombre dado a las casas de culto a los Orixás.



Fuente: <https://commons.wikimedia.org/wi>

Umbigada es un baile afrobrasileño practicado en los "quilombos, que llegó a Brasil a partir del siglo XVII, junto con los negros africanos que fueron traídos como esclavizados por los colonizadores portugueses. Los esclavizados que poseían ropas cortas, generalmente los más adultos (con ropas más apretadas) eran los que más sabía bailar, luego los que danzan estaban siempre con el ombligo de fuera. La coreografía presenta pasos con nombres específicos: *visagensomicagens*, *peão paradoocorruptio*, *garranchê*, *vênia*, "leva-e-traz" o "cã-cã". Pero el elemento principal es la *umbigada* -movimiento realizado con el ombligo, que en portugués se dice *umbigo*-, cuando el vientre de la mujer se toca a la altura del vientre del hombre. Los bailarines dan pasos

laterales arrastrados, después levantan los brazos y aplauden arriba de la cabeza, inclinan el cuerpo hacia atrás y dan fuertes golpes con los vientres.



<https://www.flickr.com/photos/redebrasil>

ANEXO



Samba com sotaque: Dos países, un ritmo

Género: Documental
Dirección / Producción: Ana Rosa Cruz
Coproducción Brasil y Argentina

Ficha Técnica
Dirección y Producción General
Ana Rosa Cruz

Guión
Ana Rosa Cruz
Erica María Rozek

Producción Ejecutiva
Ana Rosa Cruz
Juliana Veiga
Lilian Diehl

Dirección de Fotografía
Mário Franca

Asistente de Dirección
Carol Nunes

Sonido
Matheus Miguens

Cámaras
Mário Franca
Antonio Carlos Lustosa
Bruno Keusen

Eduardo (Dudu) Mafra Lino
Pedro Carvalho

Montaje

Erica María Rozek

Diseño

Guillermo Valarolo

Subtítulos / Traducción

Ana Rosa Cruz

Asistir en: <https://www.youtube.com/watch?v=SXUpWbX9fJ8>

Páginas web: <https://www.facebook.com/sambacomsotaque/?fref=ts>

Homenaje

Renatinho Partideiro

Músicos

Alcides Pereira da Silva Neto

Cacala Carvalho

Chiquinho Vírgula

Daniel Karin

Dorival Pereira da Silva Júnior

Felipe Tauil

Fernando Caneca

Gabriel Lesik

LautaroSalata

Marcio Travassos

Marcos Benicio do Nascimento

Mauro Ezequiel Aramendy

Nicolas MorgensternKrieger

Paulo César Corrêa

Peterson Vieira da Silva

Renatinho Partideiro

Rogério Luiz Ferreira da Silva

Ronaldo Pimentel Baptista

Tiago Henrique da Silva

Wando Blackout

Condutores

Antônio

Lula

Agradecimiento especial:

Haroldo César da Silva

Agradecimientos:

Aldana Garbarini
Ana Lucia Ortiz Diehl
Anderson Alves
Alejandro Sarrabayrouse
Augusto Coutada
Bernardo Marques
Bira Presidente
Bruna Mastrogiovanni
Cacala Carvalho
Cacique de Ramos
Caroline Tavares
Daniela Paiva J. do Couto
Daniele Martins Monge
David Insausti
Emiliano Veizaga
Eneias Ferreira da Silva
Felipe Caneca
Fernando Caneca
Fernando Caneca Neto
Gabriel Guimarães
Gilberto Veiga Júnior
Giselle Veiga
Guillermo Rozek
João Batista Silva da Cruz
Jorge André (Dedé)
Leonardo Minervini
Luis Augusto Rodrigues
Manuela Pinaud
Marcella Lacerda
Marina Xavier
Marize Figueira
Myrian Coelho Cunha da Cruz
Norber Bordon
Norma Kinzel
Oscar da Costa Leite Neto
Otacilio Marques de Oliveira
Rafael Antunes Hernandez
Roman Mayorá
Ronaldo Felipe da Silva

Rosana Franco
Rubin Diehl
Santiago Astrada
Sérgio do Cacique
Vitor Gabral

Apoyos:

Apoyo Institucional:

Centro Audiovisual de Rosario –CAR-Argentina
Universidad Federal Fluminense – UFF - Brasil

Apoyos

Bandolim de Ouro
Palco Itaipu

TRANSCRIPCIONES DE LAS ENTREVISTAS DE SAMBA COM SOTAQUE: DOS PAÍSES, UN RÍTMO

Entrevista a **Renatinho Partideiro**



Ana Rosa: *Gostaríamos de saber qual é o seu verdadeiro nome e um pouco sobre como começou sua vida no samba.*

Renatinho Partideiro: Bom, meu nome próprio é Renato Cardoso Neves, cheguei aqui no Cacique de Ramos ainda muito jovem, cria lá de Pilares e Engenho da Rainha, entre as comunidades do Morro do Urubu e Engenho da Rainha, o qual eu sou nascido, criado e resido até hoje. E o Cacique de Ramos me fascinou pela arte de cultivar a arte do *partido-alto*, que é uma coisa que é pouco usado que é o verso de improviso, a improvisação no samba, e que muita gente hoje não vem cultuando isso, procurando dar mais espaço a outras modalidades

de samba, mas por reprodução do que capital do que a preservação da nossa própria cultura.

O samba originou-se a partir do *partido-alto*, as *escolas de samba* desfilavam ao som de *partido-alto* e hoje existe uma faixa etária de sambistas que até – acho que ninguém tem que ter alergia a dinheiro – estão mais preocupados em multiplicação de capital dando ênfase a outros gêneros e deixando a verdadeira cultura de lado.

Eu cheguei aqui ainda jovem. Lá onde eu morava, eu era bobo de *partido-alto*, inocente. Na finalidade de aprender, cheguei aqui e encontrei um monte de feras e tô aqui até hoje, aprendendo ainda

com o Bira, com o Fundo de Quintal, sabe? Aprendendo até com os mais jovens que chegam, que aqui através do Bira a gente mantém uma oficina de *partido-alto*, com percussão para o pessoal daqui das comunidades e adjacências. É um projeto muito bacana que me cativou, me incentivou. E resumo: bebi dessa cachaça e tô aí até hoje.

Ana Rosa: *E o que o senhor está achando de ver esses argentinos aqui (no Cacique de Ramos) que tocam samba?*

Renatinho Partideiro: Olha, é bacana, é legal esse intercâmbio. Como eu tô te falando, o

aprendizado é infinito, da mesma forma que os argentinos vão aprender conosco, nós também vamos aprender com eles e essa interatividade vai ser importante para o samba.

Ana Rosa: *E o senhor tem algum recado para dar aos argentinos?*

Renatinho Partideiro: Não é bem um recado, é um parabéns para eles por estarem botando em prática um projeto legal, certo? De preservação da cultura que muitos brasileiros não estão fazendo, preocupado muito mais com essa reprodução do que a preservação da nossa própria cultura. Valeu?

Entrevista a **Chiquinho Vírgula**



Ana Rosa: *Gostaríamos que o senhor se apresentasse a quem não o conhece. Qual o seu nome de batismo? Qual o seu nome artístico?*

Chiquinho Vírgula: Então, meu nome é Francisco Magalhães de Souza, nome de batismo, pseudônimo artístico Chiquinho Vírgula. Chiquinho Vírgula é um nome carinhoso que eu recebi de Zeca Pagodinho, hoje um ícone do samba, e Arlindo Cruz, meu primo sanguíneo e parceiro de samba.

A gente começou no samba muito cedo, assim nos idos de 14 anos de idade e a gente vem trabalhando no samba durante esse tempo todo com muita luta, com muitos altos e baixos, mas, graças a Deus, a gente conseguiu algum lugar ao sol. E a gente vem trabalhando

para que o samba consiga o seu patamar verdadeiro, seu patamar justo, e para isso a gente faz disso quase uma religião. Graças a Deus, com o dom que ele tem me dado para escrever, a gente tem tentado escrever as coisas que a gente passa, as coisas que a gente vê. Geralmente a gente costuma escrever as coisas que a gente vivencia ao dia a dia, até falar sobre a economia do país, falar sobre a vida do cotidiano com as pessoas, com a família, qualquer coisa, qualquer assunto é assunto para que nós possamos escrever.

Então, a gente tem que usar muito a autenticidade, humildade em primeiro lugar, porque eu acho que só se vence com a humildade, principalmente no meio artístico. Eu ainda não sou mídia e confesso que nem pretendo ser, porque eu

sou um tanto tímido, né? E eu só consigo me expressar escrevendo.

Ana Rosa: *O senhor poderia nos contar um pouco sobre sua experiência musical?*

Chiquinho Vírgula: Nós somos detentores de algumas letras, escrevemos algumas obras que foram gravadas. Temos, por exemplo, nosso primeiro samba gravado, nossa primeira obra gravada, chama-se “Fases do Amor”, é um samba de minha autoria, Marquinhos PQD e Fernando Piolho, que foi gravado pela primeira vez em 1983 pelo grupo Fundo de Quintal, cujo um dos integrantes, o Bira, é o presidente do Cacique de Ramos.

Eu tenho muito orgulho de ter crescido dentro do Cacique de Ramos, apesar de ter tido outros lugares, outras casas que frequentamos, como, por exemplo, o Pagode do Arlindo, que nós tínhamos nos anos 80, lá em Cascadura, chamava Pagode na Amizade, mas o pessoal apelidou de Pagode do Arlindo. Foi muito famoso na época, na década de 80, e também tinha o pagode da Tia

Doca, falecida Tia Doca, o Pagode da Beira do Rio, do Mauro Diniz, Edilson Vitor, Cacique de Ramos.

Enfim, várias casas que nos acolheram na época em que nós podemos mostrar nosso trabalho ao longo desses anos. E, depois de muito tempo, eu tô voltando ao Cacique para novamente tentar dar um pouquinho da minha colaboração para o samba.

Ana Rosa: *E sua história chegou não só aqui no Cacique, como também na Argentina.*

Chiquinho Vírgula: Olha, é algo assim emocionante, porque, graças a Deus, a crítica tem falado isso a nosso respeito, nós somos autores de um samba que, graças a Deus, vem de décadas e décadas, sendo executados não só no Brasil, mas como fora do Brasil. Nós somos autores de “Insensato Destino”, um samba que Almir Guineto gravou pela primeira vez nos anos 90 e que vem sendo regravado ao longo dos anos e ele é executado não só no Brasil, mas fora do Brasil. E eu agradeço a Deus e ao público que nos acolheu.

Esse samba é de minha autoria e Alcir Marques.

Ana Rosa: *Qual música?*

Chiquinho Vírgula: “Insensato Destino”. “Oh, insensato destino pra quê?”... Então, a gente tem trabalhado muito essa coisa e tem passado isso para as pessoas.

Ana Rosa: *Como é a sensação de saber que existem muitas pessoas tocando a sua música?*

Chiquinho Vírgula: Olha, em primeiro lugar, eu trabalho muito, procuro lidar com as pessoas de igual para igual. Nós, todos nós, somos seres humanos, todos nós temos um grande pai, né? Temos um grande pai, somos uma grande família dentro do samba. Então, não importa que hoje o Arlindo esteja na mídia e eu ainda não tenha ido à mídia, não tenha chegado à mídia. Eu fisicamente, ainda não cheguei, mas acredito que as minhas obras, as obras que a gente conseguiu gravar, já chegaram à mídia.

Ana Rosa: *O que o senhor sente sabendo que existem argentinos tocando samba?*

Chiquinho Vírgula: Caramba, é uma coisa assim muito legal, muito legal, emocionante. Eu fico gratificado por isso, agradecido, entendeu? E gostaria até de um dia poder participar, poder viajar, ir à Argentina, participar de uma *roda de samba*, seria um mundo pra mim, né? Por enquanto a gente tem que estar por aqui, trabalhando no solo brasileiro.

Ana Rosa: *Qual conselho o senhor daria a um sambista argentino?*

Chiquinho: Muita humildade, em primeiro lugar, sem humildade a gente não chega a lugar nenhum. Eu, graças a Deus, aos 52 anos de idade, né? Tenho conseguido algumas coisas, entre aspas, né? Não digo financeiramente, mas isso que *tá* aqui acontecendo é algo inusitado pra mim, é algo emocionante que eu acho que eu só consegui através de algo que Deus tem colocado pra minha vida, que é a humildade e a veracidade, a verdade, a autenticidade, que é algo que o samba tem cultivado ao longo dos anos, né? Eu, pelo menos, gosto de escrever sobre coisas palpáveis, sobre coisas acontecidas, algumas coisas do

cotidiano. Acho que isso é muito legal, você poder passar aquilo que você sente, tá?

Ana Rosa: *Qual o ingrediente da humildade?*

Chiquinho: É tratar de igual pra igual, a todos. Muito obrigado!

Entrevista a **Luthier Oscar da Costa Leite Neto**



Ana Rosa: *Para o senhor, tem que ser brasileiro pra tocar samba?*

Oscar: [...] os professores *vai* ensinar. Então ele vai aprender, ele vai tocar.

Ana Rosa: *Qualquer um?*

Oscar: Qualquer um que queira aprender, ele vai aprender. Porque aquele dom *tá* aqui dentro, e a vontade, não desistir daquela vontade. Ele vai aprender qualquer coisa: dançar, sambar, rebolar. Tudo! Entendeu? Porque eu sou do samba e eu *tô* por dentro, certo?

Ana Rosa: *Certo.*

Oscar: Então, é isso. O argentino já *tá* sambando. O japonês, aquela

japonesa que samba muito? Então, qualquer um pode aprender, porque a lei de Deus dá o dom e a inteligência da gente supera qualquer negócio, certo?

Ana Rosa: *Então, não é o idioma?*

Oscar: Não, não precisa isso. Qualquer um pode tocar, porque quem faz não se dedica muito a aprender, ele se dedica mais é a afinar. Agora, também se ele for, ele vai aprender muito bem e pode ser tudo, certo?

Ana Rosa: *Certo, não precisa nascer no Brasil pra ser (sambista).*

Oscar: Não, não.

Ana Rosa: *Nem para tocar samba?*

Oscar: Não. Vai *pra* qualquer lugar do país, do mundo, se ele quiser aprender, ele aprende. Agora quem tem o dom, ele aprende mais rápido.

Ana Rosa: *Qual é o nome do senhor?*

Oscar: Meu nome é Oscar.

Ana Rosa: *O que o senhor faz?*

Oscar: Eu faço acabamento dos cavaquinhos, que é já para eles

saírem para vender, para os músicos já comprar, para quem quiser aprender também compra e vai aprender com um bom instrumento, que é o Bandolim de Ouro que fabrica o melhor instrumento do Brasil, certo?

Ana Rosa: Certo.

Oscar: Então, tá bom.

Entrevista a **Cidinho Batucada**



Ana Rosa: *Gostaríamos que você se apresentasse e nos contasse um pouco sobre a sua vida no samba.*

Cidinho Batucada: Meu nome de batismo é Alcis Pereira da Silva Neto. Esse nome vem do meu avô, eu sou filho do Nego Melodia. Meu pai é Filho, aí eu recebi esse nome. Pra ser bem sincero, eu não gosto desse nome.

Mas dentro da minha caminhada musical, dentro do samba, os amigos me deram o nome de Cidinho Batucada, no qual eu acho meio prepotente esse nome, mas graças a Deus me deram esse nome, eu amo esse nome. Então eu sou o Cidinho Batucada. Já toquei com vários artistas, sou um

músico bastante conhecido, graças a Deus, aí no meio.

E o samba começou a entrar na minha vida quando eu cheguei da maternidade. Nasci e cheguei da maternidade... Meu pai tocava com o Zeca, cantava com a Jovelina, meu pai era cantor, tocava pagode em vários pagodes muito famosos na época aqui no Rio de Janeiro. Então eu cheguei da maternidade... eu tenho fotos, tudo documentada graças a Deus, a Jovelina me segurando no colo, fizeram uma roda de samba maravilhosa.

E assim, o samba entrou na minha vida daí. E eu não tinha essa percepção, quando eu comecei a desenvolver o samba, meu pai ouvia muito Jorge Aragão, muito

Almir Guineto, muito Arlindo Cruz, eu falei: “Pô, meu pai fica estudando essas músicas de velho!” Sempre fui novinho, gostava de *funk*, né? Na época era muito *funk* que rolava. Aí comecei a ouvir, prestar atenção nas letras de samba, nessas músicas. Aí eu fui me apaixonando, até que um dia eu ouvi um samba do Wilson Moreira que diz que o samba é meu dom. Aí eu falei: “Pô, o samba é realmente o meu dom!” Lembro da minha história de ter nascido, assim, loucamente, eu fui um filho que não queria ter, meu pai não queria ter, minha mãe não queria ter.

Eu nasci e dou o maior orgulho *pro* meu pai, graças a Deus. A primeira vez que meu pai me viu tocar, porque ele não queria me ver tocar, foi no Faustão, foi num programa de televisão. Hoje em dia, meu pai é muito feliz com isso. Ele não queria apostar, ele falou: filho, sai dessa, porque não é vida, samba não é vida. Eu falei: pai, eu sou sambista, eu gosto de samba.

Ana Rosa: *Não tem como fugir?*

Cidinho Batucada: Não tem como fugir. Não tem como fugir.

Ana Rosa: *Como que é saber que seu samba tá chegando quase na fronteira?*

Cidinho Batucada: Cara. Eu fico muito feliz. Assim, eu conheci, eu conheci os amigos lá do Malandragem. Eu conheci eles.

Ana Rosa: *De Buenos Aires, né?*

Cidinho Batucada: É, lá de Buenos Aires. Um grupo lá de samba, bom pra caramba! Conheci o Guilherme primeiro. Guilherme *tava* na Bahía fazendo não sei o quê na Bahía. Aí o Guilherme, um belo dia, apareceu no Rio de Janeiro. Nós tínhamos uma *roda de samba* em Irajá. É, o pagode da Tia Ciça, do qual eu sou fundador e de uns outros amigos que são fundadores.

O Guilherme chegou no Rio e foi parar nessa roda de samba que eu também não sei como. Conheceu a gente. Pô, o Guilherme é uma ótima pessoa, maravilhoso. Apresentou todos os amigos dele. Falou que queria formar um grupo, que queria aprender a tocar. Guilherme era meio sem jeito, meio sem ritmo, a gente botou um ritmo no Guilherme. Guilherme hoje em

dia *tá* tocando maravilhosamente bem. E assim, a felicidade é essa, você saber que o teu som, a tua música, o teu projeto de vida.

É, porque infelizmente a gente ainda não ganha dinheiro, não *tá* rico com isso, mas assim, principalmente músico, não sou compositor, eu sou músico, só vivo tocando com artistas, entendeu? Mas a minha felicidade é essa. Guilherme me viu na Doca, ficou doido, eu fiz parte da roda de samba do pagode da tia Doca. Eu fiz parte da roda de samba do pagode da tia Doca durante cinco anos. Saí de lá fui *pro* Dudu Nobre, depois passei pelo Arlindo. Passei por uma galera, assim, eu sou muito novo graças a Deus. Tinha aquela coisa de (que) todo mundo fazia aquela recusa: não, esse garoto é muito novo, *tá* numa roda de samba, que que ele *tá* fazendo aqui? Não é por aí.

Ana Rosa: *E se você é um garoto muito novo, imaginava o argentino trabalhando dentro do samba?*

Cidinho Batucada: É, é bem difícil. Até porque é argentino, né? Mas assim me deu uma felicidade louca.

O Guilherme chega na roda, esse argentino meu amigo, ele pede tom, canta samba, toca instrumento. Então a gente fica feliz com ver que o samba *tá* ultrapassando essas fronteiras. E não tem essa de argentino, é japonês, é argentino, o samba é a verdade. A verdade do samba é assim. É maravilhoso.

Ana Rosa: *Qual o ingrediente que você daria aos argentinos que querem tocar samba?*

Cidinho Batucada: O ingrediente, o ingrediente? É samba, velho, samba é samba. Tem que ter muita verdade no que faz. É a entrega é total! Tem que se entregar totalmente *pra* aquilo, estudar aquilo. Porque tem uma frase, numa música do Fundo que diz assim: tem que respeitar...Então a gente tem que respeitar aqueles que *veio* primeiro. Tem que respeitar só aquele que *veio* primeiro.

Ouvi eles e depois a gente incrementa algumas coisas, faz algumas coisas no sentido de melhorar a coisa, porque graças a Deus, os sambistas antigos dão

essa oportunidade *pra* a galera que tá chegando, que quer botar um instrumento diferente, quer fazer um som diferente, quer fazer uma levada diferente. Então nego

abraça isso e fico feliz com isso, graças a Deus.

Ana Rosa: *Ah, valeu!*

Cidinho Batucada: De nada.

Entrevista a Gabriel Lesik



Ana Rosa: *¿Cómo te llamás?
Contáme un poco sobre tu primer
contacto con el samba.*

Gabriel Lesik: Mi nombre es Gabriel Lesik, soy de Posadas, Misiones, Argentina. Desde chico, en Misiones hay mucha influencia; música brasilera, hay mucho samba, mucho bossa nova también. Diferentes ritmos brasileros y creo que fue ahí donde comencé: O sea, escuchando la radio, casetes y fue así.

En realidad, no tocaba ningún músico. O sea, los recitales grandes nunca tuvimos. Llegaban los músicos que escuchábamos por la radio: Djavan, Gal Costa. Grupos de *pagode* como “Revelação,

Exalta Samba...” De todo. Música *sertaneja* se escucha mucho. Desde que me acuerdo, siempre hubo música brasilera.

Ana Rosa: *¿Con qué edad
empezaste a tocar música
brasileña?*

Gabriel Lesik: En realidad, comencé de grande con la música brasilera. Soy músico desde hace mucho tiempo, desde chico, pero comencé con un poquito de folclore, después seguí con *rock*, hasta que vendí mi guitarra eléctrica y me compré mi primer *cavaco*. Fue hace unos ocho años, más o menos, creo que en ese tiempo.

Ana Rosa: *¿Quién te enseñó a tocar el cavaco?*

Gabriel Lesik: En realidad, no me enseñó nadie, aprendí solo. Aprendí tocando *cavaco* con un *cavaquinho* prestado de un amigo. Y, bueno, como tenía conocimiento de percusión, que los traía de Misiones, cuándo me mudé para una ciudad más grande, que es Rosario, comencé a estudiar armonía y tocaba guitarra, entonces, bueno, hice esa mistura y comencé a tocar *cavaquinho*. El *cavaquinho* era de un amigo, que tenía muchos instrumentos. Y bueno, siempre era por ahí. Yo, más curioso, que intentaba dar diferentes instrumentos y trataba de sacar algún sonido y de esa forma, medio caradura, se si quiere, me fue aventurando con algunos instrumentos.

Ana Rosa: *¿Pero tenés alguna referencia musical?*

Gabriel Lesik Un maestro mío fue Ivo Castillo, fue un maestro que tuve en Misiones, un percusionista muy conocido. Y creo que conocerlo a él marcó un antes y un después en mi vida musical, si se

quiere. Fue él que me influenció mucho con el samba y la música latina, sobre todo. Y así me fue alejando del *rock* y mudé para otros ritmos.

Ana Rosa: *¿De qué trabajas en Argentina?*

Gabriel Lesik: En Argentina, ¿a parte de música? En realidad, soy médico, terminé hace poco la carrera, pero la música es lo que siempre me acompañó desde chico. Y bueno, hasta el día de hoy me acompaña. Creo que va a ser algo difícil de dejar.

Ana Rosa: *¿Viniste alguna otra vez a Río de Janeiro?*

Gabriel Lesik: Estuve en Brasil, pero de chico, la primera vez creo que tenía seis o siete años, que fue con mi familia. Pero después comencé a tocar y pasó bastante tiempo desde que arranqué a tocar samba hasta que vine a Brasil. De hecho, esta es la primera vez en Río de Janeiro.

Todavía tengo problemas con el idioma, pero bueno, como tengo muchos amigos brasileros, aprendo con ellos. Aprendí con la

música, mucho. No sé, más o menos me arreglo por ese lado.

Ana Rosa: *¿Cómo fue estar por primera vez una roda de samba en Brasil?*

Gabriel Lesik: La verdad, es una energía muy diferente, superó todas mis expectativas. Venía con una idea de samba y, hace muy pocos días que estoy acá y estoy mudando de idea a cada rato y creo que voy a volver con una imagen muy diferente a la que traje, a la que imaginaba. ¡Mejor! Mucho mejor, para bien, pero me está cambiando mucho la forma de ver, de interpretar, por ejemplo, el samba. ¡Es diferente! Es más que la música, creo.

Ana Rosa: *¿Cuál es la imagen que traías de Río antes de conocer la ciudad?*

Gabriel Lesik: La imagen que traje, por ahí era una imagen, no sé cómo describirla. Como que era música bien de pueblo, si se quiere, por ahí tiene unas características en parte similares al folclore argentino y en partes bien diferentes. Creo que la cultura en Brasil es muy diferente. Y creo que

eso también hace que me guste mucho el país.

Y bueno, en Rosario, la ciudad donde viví hace poco tiempo, armamos una roda de samba con gente de allá, brasilera y argentina. Y bueno, hace unos cuantos meses ya que estábamos con la roda y funcionó, costó mucho, costó mucho arrancar. Hay muy poca influencia de este género musical en Rosario, que es una ciudad muy rica musicalmente, y artísticamente hablando, el samba no llega. Entonces, por este lado, nos llevó mucho tiempo armar la roda. Pero bueno, con ganas y con trabajo se llegó a armar un lindo grupo.

Ana Rosa: *¿Cómo es estar en Río de Janeiro con amigos argentinos, tocando samba?*

Gabriel Lesik: Estar acá con amigos argentinos que hacen samba es muy lindo, es muy lindo. Y creo también que el samba me hizo conocer gente en Argentina, no solo brasileros, sino argentinos, y la verdad que la experiencia es muy linda. Creo que es un género que una y vincula mucho también, al margen de lo musical, se genera,

me parece, un ambiente que está bueno.

Ana Rosa: *¿Cuál es la experiencia que vas a llevar a Argentina?*

Gabriel Lesik: ¿Qué voy a llevar? Creo que muchos recuerdos. Y, la

verdad, creo que lo que más rescato son los recuerdos que voy a llevar, que van a ser maravillosos! Y bueno, por ahí, algún instrumento.

Entrevista a Lautaro Salata



Ana Rosa: *¿Podrás contarnos un poco sobre vos?*

Lautaro Salata: Yo me llamo Lautaro, toco algo de *cavaco*, algo de *banjo*, un poco de percusión, *pandeiro*, *tatam*...

Ana Rosa: *¿Cómo fue tu primer contacto con la música brasileña?*

Lautaro Salata: Mi primer contacto con la música brasilera fue hace mucho tiempo. Yo vivo en Misiones, muy cerquita de Foz de Iguazú, de Brasil, en realidad, pero el contacto lo teníamos con Foz de Iguazú, porque mi padre trabajaba por el interior. Entonces, por ahí, siempre en un viaje a Iguazú, se cruzaba Foz y siempre venía con

algún disco de samba, uno o dos discos de samba.

Ana Rosa: *¿Qué era que escuchabas en tu infancia?*

Lautaro Salata: Y bueno, el recuerdo de mi infancia es escuchar el ritmo, escuchar “Raça Negra”, “Razão Brasileira”... Y bueno, también un poco de bossa nova... En general, de todo, porque se traía de todo un poquito. Pero, bien desde chiquito, recuerdo escuchar el samba.

Ana Rosa: *¿Cuándo empezaste a tocar samba?*

Lautaro Salata: ¿A tocar? Yo veía muchos recitales, veía, escuchaba, ¿no es cierto? Pero, desde mi primera llegada, si no me recuerdo

mal, a Florianópolis, vi la roda de samba, vi la sencillez como se acomodaban en una mesa con todos los instrumentos, tanto de percusión como de armonía. Hacían tanto show, tanta alegría, tanto ritmo, tanta música, y dije: Bue... ¡Yo quiero hacer eso! ¡Quiero hacer eso! Yo también, desde chiquito, a mí gusta mucho la música en general, pero, desde que entré a la cultura brasilera, ¡no pude salir más! No pude salir más, ni el samba, ni el *rock*, ni el *hip hop*, y ni nada.

Así que, bueno, en particular con el samba, desde que empecé a hacer los viajes a Florianópolis, más al sur, me empecé a comprar, por cada viaje que hacía, me compraba uno, dos instrumentos... O sea, con un *pandeiro*...

Ana Rosa: ¿Cómo aprendiste a tocar los instrumentos de samba?

Lautaro Salata: En realidad, fue medio loco, porque, cuando yo decidí comprarme un *pandeiro*, mi hermanito se quería comprar un *pandeiro* y mi padre se quería comprar un *pandeiro* también. Le digo: “no, ¡pará!”. Vamos a separar

las cosas, vamos a comprar un *pandeiro*, vamos a comprar este tambor, que después me enteré que se llamaba *tãtam* y compramos una *cuíca*.

Entonces, bueno, en esa misma noche, nos quisimos a poner a tocar, no podíamos hacer nada, porque entre los tres no hacíamos uno. Y bueno, a medida que fue pasando el tiempo, hoy por hoy, con internet, uno tiene... Venir a Brasil es diferente, obviamente, pero, por ahí, mirar, aprender, tener todo el material disponible es importantísimo para adquirir un poquito de cultura. No se compara con venir acá, ¿no es cierto? Pero, es como que se tiene más acceso de lo que era antes.

Y, entonces, en cada viaje que iba haciendo, iba trayendo, iba mejorando, a lo mejor me compraba otro *pandeiro*, *tamborim*, *ganzá*... Un año me compré el *cavaco*, y me compré un *cavaquinho* muy básico, pero me di cuenta que era el instrumento que me gustaba. ¿No es cierto?, las cuerdas. Porque yo estudiaba armonía, con el bajo, y bueno, empecé a aplicar esos

conocimientos, ¿no es cierto?, para aprender. O sea, como ya venía con un poco de la percusión y con un poco de estudio de armonía, es como que me las arreglé solo para con los vídeos, todo lo que hay disponible en internet, aprender un poco. Y creo que esa fue un poco la escuela que hice, que estoy haciendo, hasta hoy en día.

Ana Rosa: *Después de esta trayectoria con el samba, ¿cómo fue venir por primera vez a Río de Janeiro?*

Lautaro Salata: Llegar acá a Brasil y encontrarse con todo lo que los artistas transmiten en sus letras, los nombres de los lugares, las descripciones de la gente y todo, todo lo que lo rodea, es ... ¡Yo, todavía, no caigo!

Es mi primera vez que vengo a Río y todavía es como que no caigo, ¿no es cierto? Porque, si bien yo, desde muy chiquito, vengo a Brasil, pero muy al sur, desde que entré al mundo del samba, el samba de raíz, y estar en Cacique de Ramos, recorrer Madureira, ir a las rodas típicas, que todos los artistas hablan, ¡es una sensación muy

rara! Yo, como que, todavía, no te lo puedo describir. No te lo puedo describir porque son mezclas de estados, de emoción, con querer aprender, prestar atención... Por ahí, en un momento, te pintan las ganas de bailar, pero, que se me pone la piel de gallina, se me pone la piel de gallina... Porque es algo que siempre estuvo en mis planes, desde que toco samba, es algo que siempre estuvo en mis planes, ¿no es cierto?

Venir a Río de Janeiro y presenciar una *roda*. Ahora, no pensé de salir a recorrer muchas y estar en un lugar como este, acá, con toda la bohemia, con todo lo artístico que es impresionante, es rarísimo. O sea, obviamente es una descripción de felicidad, de gratificación, de alegría... Esa alegría de que tanto hablan los brasileros, que la transmiten, la transmiten, pero, más que eso...

Ana Rosa: *¿Además de la música, ¿trabajás en otra área en Argentina?*

Lautaro Salata: Soy licenciado en realización y producción audiovisual, algo parecido al

cineasta. Hago otras actividades, como vender seguros... Y la música es el famoso cable a tierra, que habla todo el mundo, ¿no es cierto? De venir con, ¿qué sé yo?, desde cuentas, compromisos y demás, llegar a tu casa y ponerte a tocar es la desconexión que hay un poco con la realidad.

Ana Rosa: *¿Qué vas a llevar de este viaje?*

Lautaro Salata: Yo, cada vez que vengo a Brasil, me llevo muchísimas cosas, pero, lo más importante que me llevo son ganas de volver. Siempre tengo ganas de volver. Y está la posibilidad de siempre ir de vacaciones a otros lados, pero, yo siempre digo, que hasta que no me recorra Brasil de punta a punta, a otro lado, no... ¡Este es el lugar!

Entrevista a **Mauro Ezequiel**



Ana Rosa: *Nos gustaría saber tu nombre y cómo empezaste a tocar samba.*

Mauro Ezequiel: Mi nombre es Mauro Ezequiel Aramendy.

¿Cómo comencé a tocar?... Mi primer contacto con la música brasilera fue de muy chico. Mi viejo, mi padre, escucha desde muy chico. Yo me crié escuchando Martinho da Vila, Caetano Veloso, Maria Bethania... La música brasilera siempre estuvo dentro de él...

Ana Rosa: *¿Cómo fue tu primer contacto con la música brasileña, en general?*

Lautaro Salata: En realidad, la música brasilera... a mí, la percusión... Yo hago percusión, y la percusión siempre fue algo que me llamó muchísimo la atención. O sea, tocar los tambores, desde chiquito, siempre. Eh... tuve la suerte de ir a un colegio secundario, allá, que practica, lo que allá en Posadas es la estudiantina, que es la escuela industrial. La escuela industrial tiene, dentro de la estudiantina, es muy importante. Tiene una banda de música que hace percusión, muy importante. Y bueno, fue ahí que empecé a gustar. ¡Me empecé a gustar mucho más! Y después, comencé a viajar a Brasil, de

seguido, con mis padres, y ahí me terminé de gustar por lo que es la rama del samba. ¡Siempre me gustó el samba!

Ana Rosa: *¿Ya habías venido a Brasil antes?*

Mauro Ezequiel: Desde chico voy a Brasil. Comenzamos a ir a Bombas. Pero sí, el contacto que yo tuve fue por medio de la música. O sea, la música, el mar, siempre de chiquito se vivió Brasil de una manera muy intensa.

Ana Rosa: *¿Cómo es estar en Río de Janeiro en las rodas de samba?*

Mauro Ezequiel En realidad, ¡para mí es una emoción muy grande! Ésta es mi primera vez acá en Río de Janeiro. Y el samba, para mí, es una pasión. O sea, ¡es una pasión! Yo, cuando estoy dentro de la *roda*, estoy tocando, es... O sea, ¡la vibra que se siente es muy grande! Y, realmente, es una pasión, que, hasta inclusive, llega a las lágrimas, en un momento...

Ana Rosa: *¿La pasión que vivís en Argentina es la misma que sentís acá en Río?*

Mauro Ezequiel: ¡La pasión se vive de la misma manera! O sea, por supuesto, que estando acá en Río de Janeiro tiene un plus mucho más grande, porque es donde nació el samba, pero... Siempre cuando nos juntamos en Posadas, a tocar y a hacer roda de samba, es muy importante.

Ana Rosa: *¿Desde cuándo tocás samba?*

Mauro Ezequiel: Yo vengo haciendo samba, tocando percusión, principalmente *pandeiro*, desde el 2001. 2001 que fue el primer viaje que vine, cuándo volvimos, nos compramos un *pandeiro* con un amigo. Él comenzó a tocar, yo empecé a tocar, y los dos venimos con una idea de armar un grupo. El primer grupo que armamos se llamaba “grupo Zuinguelê”. Y era un grupo que tocaba más *axé* que otra cosa. Tocábamos “É o tchan”, ese tipo de música. Más *bahiana*, y un poco de lo que era música *carioca*.

Después, bueno, tuve que viajar, viajé a España, estudié en España. Cuando volví, empecé a conocerme con el resto de los

chicos, y ahí empecé a escuchar más (...) o sea, empecé a escuchar más lo que es el samba... El *samba de raíz*, el *partido alto*, y ahí terminé de cerrar el círculo de lo que realmente me gusta. O sea, de conocer como son las rodas de samba, como se juntan... Y cuando volví acá, empecé a charlar con los chicos, con Lautaro, y ahí surgió, empezó a surgir todo.

Ana Rosa: *¿Qué llevás de Brasil a Argentina?*

Mauro Ezequiel: Principalmente, cuando venimos a Brasil...instrumentos, básicamente. Es muy difícil encontrar los instrumentos acá, encontrarlos allá. Entonces, venimos y cuando entramos a las casas de instrumentos, parecemos

niños en una juguetería. Porque estamos horas y horas probando instrumentos.

Ana Rosa: *¿Tenés alguna dificultad con el idioma?*

Mauro Ezequiel: No, ninguna. Yo hablo portugués, hace mucho tiempo, por eso que te decía, desde chiquito que lo escucho a mi padre hablar en portugués. Escucho mucha música brasilera, mucha música brasilera. Hoy en día, los ochenta por ciento de la música que escucho es música brasilera. Y el portugués lo fue aprendiendo desde chiquito, que teníamos una casa allá, en Bombas, y nos juntamos con los chicos a jugar y empezamos a aprender con “as gírias”, ¡y ahí que “surgiu”!

Entrevista a Nicolás Kriege



Ana Rosa: *¿Cómo te llamás?
¿Cómo fue tu primer contacto con
la música brasileña?*

Nicolás Kriege: Yo me llamo Nicolás Morgenstern Kriege. Comencé a los nueve años, con Martín Amarilla, un músico que vive a la vuelta de mi casa. Él escuchaba mucho Caetano Veloso, Gilberto Gil, João Gilberto... Empecé por ese lado en la música. Fui tocando por todos los estilos, relacionado con el brasileiro, hasta llegar al samba.

Ana Rosa: *¿Es la primera vez que
estás en Brasil?*

Nicolás Kriege: Es la primera vez que estoy acá en Río. En Brasil

estuve antes de 2006, y ahora, la verdad estoy en Río, ¡en la ciudad de samba!

Ana Rosa: *¿Cuál es la sensación
de estar en Río por primera vez?*

Nicolás Kriege: ¡Increíble! Yo no puedo explicar con palabras. Muchas veces me quedo en silencio porque la experiencia que tuve en Cacique de Ramos fue la que más me impactó. La familia junta, en una *roda de samba*, eso fue lo que más me llegó...de todo... A pesar de lo musical, a pesar de lo de la infraestructura del lugar, de quién salió de ahí, a pesar de todo, me enamoré de la familia...por donde más me llega a mí.

Ana Rosa: *¿Vos conociste primero la música brasileña o primero el país?*

Nicolás Kriege: Conocí primero la música, antes que Brasil.

Ana Rosa: *¿Cómo sentís el samba estando acá?*

Nicolás Kriege: Se percibe de dos maneras. Musicalmente, yo creo que una persona que está relacionada con la música tiene un don. Después, uno ve el folclore, la relación que tienen ellos, que uno percibe, con lo que la gente vive acá, creo que uno es más, incluso es más... Conociste más cosas, más sentimiento, viniendo acá en el país, adonde uno...adonde la música, que uno la trae, el folclore de acá de Brasil.

Ana Rosa: *¿Qué vas a llevar de volta a tu país?*

Nicolás Kriege: ¿Qué llevo de vuelta a mi país? Que tengo que ser más familiaro y no tan, tan...no debo estar tan alejado de mi familia, eso vi acá.

Ana Rosa: *¿Y musicalmente, qué vas a llevar de vuelta?*

Nicolás Kriege: ¿Musicalmente? Creo que aprendí muchas cosas acá. Aprendí que no solo el samba es familia, sino es música, es tradición, es una raíz muy fuerte, de la cual no voy a olvidar nunca más. ¡Nunca más! ¡Y seguro voy a volver siempre!

Entrevista a **Ronaldo Pimentel Baptista**



Ana Rosa: *Gostaríamos de saber seu nome e um pouco sobre a sua história no samba.*

Ronaldo Pimentel Batista: Eu sou o Ronaldo. E antes de ser um soldado de samba como a gente costuma dizer, eu também sou um cidadão. E esse meu relato aqui é enquanto um cidadão que percebe o samba enquanto uma resistência cultural, né?

E que o samba enquanto um gênero musical, proveniente da cultura negra, que há muito tempo foi maltratada, foi deixada de lado, marginalizada. Hoje a gente tem a felicidade de estar aqui falando para um documentário a respeito do samba. E um samba que vai além das fronteiras, dos limites territoriais, né? Um samba que

felizmente conseguiu se firmar. Um samba que superou a marginalização, né?

Tem uma série de letras que falam inclusive dessa resistência do mundo do samba. Tem uma letra do Néilson Sargento que fala que o samba agoniza e não morre. O samba que sai da rua, que vai *pro* (Tetro) Municipal, inclusive. Uma outra letra do Candeia que diz também que o samba não se aprende na escola. Então, a gente tem que ter alguns cidadãos no trato com o samba. E felizmente o samba hoje ele caminha por si próprio, como sempre caminhou, mesmo que não fosse apropriado pela mídia, mesmo que não fosse apropriado pela burguesia, mas o samba sempre resistiu, tenha sido

ele no morro, tenha sido ele no asfalto, na favela ou nas periferias. Mas o samba sempre serviu, assim como as religiões de vertentes afro, como um elemento que contribuiu *pra* que o negro, descendente de escravo, remanescente de quilombo, quilombola perpetuasse a sua cultura.

E felizmente hoje o samba dá o ar da sua graça. O samba é reconhecido mundialmente, e aí eu vejo com muitos bons olhos essa apropriação que a nossa musicalidade tem contribuído aí em outros, outros estados, né? Outros países. E é muito bom que as pessoas ouçam a nossa música, é muito bom que as pessoas vivenciem a nossa música e que de alguma forma também perpetua isso nas suas comunidades, nos seus locais, né?

Ana Rosa: *Qual é a sua percepção sobre os argentinos tocando samba?*

Ronaldo Pimentel Batista: Não tem essa coisa: “o samba é para preto, o samba não é *pra* brasileiro”, não. O samba é universal, o samba é *pra* todos, pra

todos que tenham boa vontade, pra todos que trazem uma perspectiva de mudança, né?

Porque o samba ele também é revolucionário. Ele tanto é revolucionário que vocês estão aqui hoje fazendo um documentário, fazendo uma contribuição *pra* que ele se desenvolva ainda mais e para que outras pessoas nos confins mais distantes do mundo possam também experimentar e estar vivenciando essa musicalidade que é o nosso samba.

E eu fico muito feliz que os argentinos, que são os nossos *hermanos*, que vão além do tango, assim como nós também vamos muito mais além do que o samba, a Argentina também é muito mais do que o tango. E que bom que os argentinos estão tocando samba também.

Espero que seja um samba de qualidade, um samba verdadeiro, *samba de raiz*. Qualidade é um pouco subjetivo. Mas o samba que, que foi o samba que resistiu, o samba que passou por modismos, o samba que passou por uma série

de percalços e *tá* aqui hoje, *tá* aqui hoje pulsando e vivo, como tudo que há no universo.

E viva o samba! Viva os argentinos que estão contribuindo também *pra* que ele se engrandeça e se perpetue ainda mais. É isso!

Entrevista a **Haroldo César**



Ana Rosa: *Boa tarde. Gostaríamos que o senhor se apresentasse e nos contasse o que o senhor faz.*

Haroldo Cesar: Meu nome é Haroldo César. Eu sou funcionário público e nas horas vagas, sambista.

Ana Rosa: *E conta pra a gente um pouco sobre a Pedra do Sal, Cacique de Ramos. O senhor pode contextualizar um pouco aquela história que me contou durante as filmagens, sobre a Pedra do Sal.*

Haroldo Cesar: A Pedra do Sal é uma localidade no bairro da Gamboa, no Rio de Janeiro, local onde podemos dizer que foi feita a primeira *roda de samba*. Naquela época, o mar batia ali na Pedra do Sal, e era logo em seguida, acabou

a escravidão e os negros iam se virando ali *pra* sobreviver. Faziam o comércio do sal ali. Após o comércio do sal, eles começaram a fazer *roda de samba*. Isso é época de Donga, Pixinguinha, João da Baiana. Então terminava o comércio do sal eles faziam a *roda de samba*. Ali na, na Pedra do Sal, que hoje é tombado pelo Patrimônio Histórico.

Ana Rosa: *E sobre o Cacique de Ramos, o que o senhor pode nos contar?*

Haroldo Cesar: Cacique de Ramos viveu um grande, podemos dizer, um grande *boom* do samba, né? É uma época que o samba estava meio caído e juntou-se lá na quadra do Bloco Cacique de Ramos. O pessoal se juntou lá para

jogar futebol, mas depois do futebol faziam um samba desprezioso. Sendo que eram uns caras muito bons de samba, uma rapaziada que tocava bem, cantava bem, principalmente e compunha muito bem.

Então depois do futebol vinha á roda de samba, na época um jogador profissional do Vasco da Gama, o Alcir, frequentava o futebol e depois ficava *pro* samba também. E ele, por ser jogador, tinha intimidade com o pessoal da alta e tal, da zona sul e conhecia Beth Carvalho. E ele chamou Beth Carvalho para ir lá conhecer aquela rapaziada que tocava aqueles sambas maravilhosos, né? Beth Carvalho foi, Beth Carvalho sempre foi uma guerreira, sempre foi atrás de bons compositores. Então, quando ela chegou lá, ela ficou doida porque encontrou uma rapaziada realmente fera, podemos dizer, ninguém profissional, mas fera.

Todo o pessoal do Fundo de Quintal, Almir Guineto, Zeca, Jorge Aragão, Arlindo. Então uma rapaziada muito boa de samba e ela não saiu mais de lá. Juntou

com essa rapaziada e dali surgiu o grupo Fundo de Quintal. Gravaram disco, venderam muito disco sem ter a mídia do seu lado. Tinha a famosa mídia boca a boca. Vendia o disco e as pessoas começaram a frequentar os pagodes naquela época com mais frequência.

Almir Guineto lançou o banjo, Ubirani lançou repique de mão. E surgiu também o *tãtam* naquela época, então o samba teve uma grande modificação. E essa modificação foi importante que deu uma alavancada muito grande. As pessoas que até então curtiam samba, lá uma vez ou outra, passaram a curtir mais, frequentar mais rodas de samba.

Foram criadas várias rodas de samba de lá *pra* cá. O disco do Fundo de Quintal vendia muito sem precisar tocar na rádio, não tocava na rádio. Naquela época, as rádios não tocavam samba, mas só com a frequência do pessoal eles vendiam muito disco e todas as músicas, todas as faixas do disco eram sucesso nas rodas de samba que foram criadas de lá *pra* cá. Muita gente começou a aprender a tocar cavaquinho, né? Cavaquinho

se tornou um instrumento mais popular, que até então não era por causa dessa roda de samba, por causa desse *boom* que aconteceu lá no Cacique de Ramos. Muito bom. O samba teve uma nova vertente, podemos dizer, da época do Cacique *pra cá*.

Ana Rosa: *E o quê que o senhor acha dessa história, da trajetória do samba ter chegado na Argentina?*

Pois é! É a prova do crescimento, o samba que começou lá na Pedra do Sal era marginalizado. Se a polícia visse na rua fazendo samba, tocando samba, prendia, era preso. Samba, quem fazia samba, era marginal.

A macumba era permitida, religião era permitida, mas samba não. Tanto que Tia Ciata tinha lá o terreiro dela de macumba, mas lá no fundo se fazia samba. Então o samba foi evoluindo.

O samba sempre foi e é feito por pessoas que lutavam para manter o samba. Então enfrentavam, no caso, a lei, enfrentava a polícia, enfrentava tudo. O pessoal sempre enfrentou tudo que pôde enfrentar para poder fazer samba,

independente de ganhar dinheiro ou não. Simplesmente por amor ao samba.

E com isso o samba foi crescendo, chegando, no caso, nas escolas de samba também. A gente vê hoje carnaval o quê que é. Mas fruto de um samba que foi feito lá atrás.

Então esse crescimento chegou no Cacique também, teve esse *boom*. Hoje o samba *tá* aí sendo feito por pessoas, estrangeiros, que também amam o samba e o samba como sempre derrubando fronteiras. Por quê? Porque as pessoas amam o samba. O samba é amor. Samba não é briga, o samba não é marginal, não é nada disso! Quem faz samba, faz samba porque gosta. E aonde tem movimento de samba, você pode ver ali que têm pessoas, têm famílias. Aquelas pessoas que frequentam a roda de samba viram uma família. Aquilo ali se torna uma família.

Então tem várias rodas de samba, cada uma com suas vertentes, cada uma com sua família. E essas famílias se dão também, uma com

as outras. E nada mais justo do que isso também ser exportado.

Então hoje a gente vê várias pessoas, vários estrangeiros também amando o samba e também fazendo samba.

É o samba pulando barreiras! É o samba seguindo sempre, chegou até em Marte (risos). Legal. Samba é a nossa paixão. Viva o samba, gente. Valeu?

Ana Rosa --- Valeu, Haroldo!

Gráfico 1 – Origen de los esclavizados que llegaron a Brasil (1501 – 1875)

Lugar de Origen / Lugar de Llegada	África							Otro		Totales
País de Origen	Sierra Leona	Costa de Marfil	Costa del Oro	Golfo de Benín	Golfo de Biafra e Islas del Golfo de Guiné	África Central y Santa Elena	Sudeste Africano e Islas del Océano Índico	Otros lugares	Asia y África	Total
Número de esclavizados	4.538	11.924	46.713	833.800	112.037	1.887.287	262.745	184.100	490	3.343.634

Fuente: The Transatlantic Slave Trade Database

Gráfico 2 - Cantidad de esclavizados que llegaron a Brasil (1551 – 1875)

Periodo	Brasil
1551-1575	388
1576 - 1600	931
1601 - 1625	1.670
1626 - 1650	40.265
1651 - 1675	8.431
1676 - 1700	81.492
1701 - 1725	241.175
1726 - 1750	424.209
1751 - 1775	353.398
1776 - 1800	453.560
1801 - 1825	1.044.939
1826 - 1850	882.637
1851 - 1875	9.798
TOTAL	3.542.893

Fuente: The Transatlantic Slave Trade Database

Gráfico 3 – Porcentaje de afro-argentinos (1778 – 1887)

Ciudad de Buenos Aires. Resultado de ocho censos de la ciudad 1778-1887						
Año	Blancos	Indios Mestizos	Afro-Argentinos	Sin datos	Total	Porcentaje Afros
1778	16.023	1.104	7.236	0	24.363	29,7%
1806	15.078	347	6.650	3.329	25.404	30,10%
1810	22.793	150	9.615	0	32.558	29,5%
1822	40.616	1.115	13.685	0	55.416	24,7%
1827	34.067	152	8.321	0	42.540	19,5%
1836	42.445	-	14.906	5.684	63.035	26,0%
1838	42.312	-	14.928	5.717	62.957	26,1%
1887	425.370	-	8.005	0	433.375	1,8%

Fuente: Andrews (1980): 66.

Mapa 1 – Diáspora Africana en Brasil



Fuente: Miranda, Jair Martins de. en <http://sambaglobal.net/net/web-tese/>

Imagen referente a la Política de Buena Vecindad, película “Saludos amigos”, de 1944

