

PIELES BLANCAS, MÁSCARAS ARTÍSTICAS NEGRAS LA PRÁCTICA DEL SAMBA AFROBRASILEÑO EN LA CIUDAD DE BUENOS AIRES. EL CASO DE LA “RODA DE SAMBA BOM AMBIENTE”

Pía Paganelli (UBA/GEMAA Bs.As.)¹

RESUMEN: El presente trabajo pretende estudiar a la roda de samba porteña “Roda Bom Ambiente”, a partir del registro audiovisual realizado por sus músicos, en diciembre de 2014, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Concebimos a este grupo como ejemplo de la práctica de un arte performático de origen afrobrasileño, ejecutado por jóvenes autopercebidos como blancos de las capas medias argentinas. Se utilizarán las categorías teóricas de *Atlántico Negro* de Paul Gilroy (1993) y de *Músicas Mulatas* de Quintero Rivera (2005), para estudiar, en primer lugar, de qué manera estos músicos recrean el código artístico-performático característico de la roda de samba afrobrasileña en tanto música del Atlántico Negro (cambios o continuidades con relación al samba tradicional practicado en Brasil). En segundo lugar, se buscará analizar de qué manera aparece el referencial afro en los músicos, el público, los testimonios, el repertorio ejecutado; con el objetivo de estudiar los modos que adquieren los desplazamientos de prácticas artísticas racializadas, por fuera de las fronteras de los estados nación, entre Brasil y Argentina; y determinar los fenómenos culturales que se ponen en juego en dichos desplazamientos.

PALABRAS CLAVE: Atlántico Negro; Músicas Afrodiaspóricas; Samba Afrobrasileño; Samba en Argentina; Transculturación

RESUMO: O presente trabalho pretende estudar a roda de samba portenha "Roda Bom Ambiente", a partir do registro audiovisual realizado por seus músicos, em dezembro de 2014, na Cidade Autônoma de Buenos Aires. Concebemos este grupo como um exemplo da prática da arte performática de origem afro-brasileira, desempenhado por jovens que se auto-percebem como brancos da classe média argentina. As categorias teóricas de “Atlántico Negro”, de Paul Gilroy (1993) e “Músicas Mulatas”, de Quintero Rivera (2005) serão utilizadas para (i) estudar como esses músicos recriam o código artístico-performativo característico da roda de samba afro-brasileira, enquanto música do Atlântico Negro (mudanças ou continuidades em relação ao samba tradicional praticado no Brasil); (ii) analisar como o referencial afro aparece nos músicos, no público, nos depoimentos, e no repertório executado; com o objetivo de estudar as formas de deslocamento das práticas artísticas racializadas, fora das fronteiras dos estados-nação, entre Brasil e Argentina; e determinar os fenômenos culturais que se colocam em jogo nesses deslocamentos.

PALAVRAS- CHAVE: Atlântico Negro; Músicas Afrodiasporicas; Samba Afro-brasileiro; Samba na Argentina; Transculturacão

¹ Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires y Especialista en Gestión Cultural y Comunicación (FLACSO-Argentina). En 2014 concluyó su Doctorado de la Universidad de Buenos Aires, en el área de Literatura con beca Conicet, con una tesis sobre literatura brasileña que publicó bajo el título *P(r)o(f)etas del Reino. Literatura y Teología de la Liberación en Brasil* (Imago Mundi, 2015). En 2021, concluyó su Especialización en Estudios Afrolatinoamericanos y Caribeños de CLACSO y FLACSO-Brasil. Es Coordinadora de la Cátedra Libre de Estudios Brasileños (Facultad de Filosofía y Letras, UBA) y Co-coordinadora del Grupo de Estudios en Músicas y Artes Afrobrasileñas en Buenos Aires (GEMAA Bs.As.).

INTRODUCCIÓN

Las músicas y artes performáticas afrolatinoamericanas han sido percibidas, a lo largo del siglo XX, por un lado, como actividades con rasgos culturales propios de las regiones de las cuales provenían las poblaciones africanas, es decir, como portadoras de valores civilizatorios africanos; y, por otro lado, han sido analizadas en tanto prácticas emergentes de las poblaciones afrodescendientes en el nuevo mundo, o sea, como prácticas de los sectores culturales latinoamericanos que sufrieron procesos de nacionalización y desetnitización a mediados del siglo XX, producto del contacto entre músicos y la circulación de la industria discográfica (FERREIRA, 2008).

El presente trabajo pretende estudiar a la roda de samba porteña “Roda Bom Ambiente”, a partir del registro audiovisual realizado en por sus músicos en diciembre de 2014 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Concebimos a este grupo como ejemplo de la práctica de un arte performático de origen afrobrasileño ejecutada por jóvenes blancos de las capas medias de la ciudad capital argentina. Es decir, practicado desde otro referencial de racialización y otra cultura nacional. A partir de este análisis, y utilizando las categorías de Atlántico Negro de Paul Gilroy (1991) y de Músicas Mulatas de Quintero Rivera (2005), se buscará estudiar en dicho registro de qué manera se recrea el código musical-performático característico de la roda de samba, al que entendemos como un código que puede ser transmitido de manera interétnica, para ver de qué manera se practica en Argentina (cambios o continuidades con relación al samba tradicional practicado en Brasil). En segundo lugar, se buscará analizar de qué manera aparece el referencial afro en los músicos, el público, los testimonios, el repertorio ejecutado; para para pensar los modos que adquieren los desplazamientos artísticos racializados, por fuera de las fronteras de los estados nación, entre Brasil y Argentina.

Consideramos que estudios de este tipo pueden ser un buen camino para que la academia incluya en sus búsquedas prácticas populares, no académicas, que desde la praxis buscan generar reflexiones y visibilizar identidades culturales históricamente silenciadas, y contribuir a la reparación histórica de la violencia esclavista dentro de los estados modernos.

UN BREVE RECORRIDO POR LOS PARADIGMAS DEL SAMBA

Cuando hablamos de samba no es fácil definir con precisión a qué nos referimos, dado que designa por un lado a una serie de danzas de origen bantú (danzas circulares, denominadas

de *umbigada*, como el *samba de roda*, *coco* y *jongo*, entre otras) así como a la música que las acompaña. Por lo tanto, siguiendo a Sandroni (1996), la palabra “samba” en el Brasil sirve para designar muchas cosas diferentes, pero principalmente dos: un tipo de festejo músico-coreográfico clasificado por los brasileños como folklórico (CARNEIRO, 1982 y WADDEY, 1981); y un género de música moderna de consumo, que en el Brasil es caracterizado como popular.

En el presente trabajo abordaremos el samba popular urbano nacido en Rio de Janeiro a comienzos del siglo XX (y por eso muchas veces llamado “samba carioca”) en su formato de roda de samba, y es en este sentido que la palabra será empleada en el trabajo. El nacimiento del samba carioca data del carnaval de 1917 y del éxito de la canción *Pelo Telefone*, presentada como “samba carnavalesco” por su presunto autor, Ernesto dos Santos (“Donga”). Lo que se llamaba samba, hasta esa época, en Rio de Janeiro, era una práctica festiva, musical y coreográfica restringida a ciertos grupos, principalmente de negros y mestizos y, como tal, sometida a una serie de prohibiciones. Antes de los años 1930, el samba no podía tocarse en las calles por tratarse de una práctica artística racializada como no blanca. Recién en 1920, comenzaron a tomar renombre las manifestaciones populares de tipo carnavalescas de la Plaza Once de Julio, en Rio de Janeiro, que fueron integradas a la cultura nacional, durante el Estado Novo de Vargas, por el *Departamento de Imprensa e Propaganda* (DIP), con la finalidad de contener y disciplinar al movimiento obrero, y a las áreas bohemias de la ciudad.

El populismo de Vargas consagró a las *escolas de samba* como símbolos de nacionalidad brasileña. De ahí la gran cantidad de composiciones de aquel período que exaltan la brasilidad, como *Aquarela do Brasil*, compuesta por Ary Barroso en 1939:

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, p.79).

De modo que, si bien entre 1917 y 1930, una enorme cantidad de sambas fueron grabados, la literatura especializada es unánime en considerar que recién a partir de 1930 el samba urbano, tal como lo conocemos hoy, hace su aparición.

El samba llega a Rio de Janeiro, a la zona portuaria - conocida popularmente como la Pequeña África por nuclear una clase media baja de origen afrodescendiente-, gracias a varias corrientes migratorias de bahianos que se instalan en la gran capital en busca de trabajo, luego de la abolición de la esclavitud. Estos llevaron junto con ellos un conjunto de manifiestos de

origen africano. La transición entre el samba rural bahiano y el samba urbano carioca comenzó a gestarse a fines del siglo XIX en los patios de algunas casas, como la legendaria casa de la Tía Ciata en la Pequeña África, una *Mãe-de-santo* proveniente del Candomblé de Bahía, en cuya casa se reunían a tocar músicos de la talla de Joao da Bahiana, Donga y Pixinguinha (la popularmente denominada “Santísima Trinidad del Samba”).

En su casa convivían como mínimo tres universos musicales que eran vivenciados en diferentes ocasiones y en diferentes espacios de la casa. Primero, la música sagrada, tocada y cantada durante los rituales afrobrasileños, entonces denominados macumba, mantenida lejos de los ojos del público exterior; segundo, en la sala de estar de la casa, el género instrumental conocido como choro, con flauta, guitarras y cavaquinho; y, en tercer lugar, en el patio del fondo, el samba de roda, esto es, el estilo profano, rural comunitario, traído de Bahía. Fue en ese contexto que Donga y otros músicos vivieron, realizando una fusión del samba de roda con la tradición ibérica de armonía y arreglo instrumental ya desarrollados en el choro y en otros géneros de ascendencia portuguesa más evidente (DE CARVALHO, 2000, p.31).

Sandroni (1996) en su análisis sobre el samba urbano de las primeras décadas del siglo XX en Rio de Janeiro analiza, por un lado, los cambios sociales que incidieron en esta transformación del samba, y sus patrones rítmicos. Y, por otro lado, analiza los aspectos racializados de esta praxis artística. De esta manera, la transición al nuevo patrón rítmico del samba urbano carioca se debe a la conformación de la primera *escola de samba (bambas de Estácio)* que, a su vez, coincidió con la aparición del sistema de grabación eléctrico que sustituyó al sistema mecánico y que mejoró las posibilidades técnicas de las grabaciones. Esto último permitió que el samba llegara a las radios y a los tocadiscos de la clase media blanca carioca. Dicha popularización del género vino acompañada por un cambio de patrón rítmico, el que precisamente analiza Sandroni: “un patrón rítmico altamente contramétrico, que se organiza en 16 semicorcheas bajo la lógica de la “imparidad rítmica” (1996, p.6), y que otros investigadores, como Mukuna (1995), identifican como patrón polirrítmico de origen africano, más precisamente bantú, presente también en otras áreas de la música folklórica afrobrasileña, como en las religiones Umbanda y Candomblé Angola. Es decir, no se trata de un patrón rítmico nuevo en Brasil, sino que en 1930 aparece y se populariza a través de las primeras grabaciones:

Pero, por lo que todo indica, por razones aún por determinar, el “nuevo” toque fue la traducción más conveniente de la polirritmia de las escuelas de samba al lenguaje de la radio y del disco. Sirvió al mismo tiempo para que gente como Ismael Silva, Cartola y otros bambas exhibiesen su diferencial, mostrando que lo que hacían era samba y no maxixe; y para que el Brasil repensase su identidad multi-racial (SANDRONI, 1996, p. 7).

Ahora bien, para analizar el fenómeno argentino de la práctica del samba es necesario abordar brevemente el denominado “segundo paradigma” del samba urbano carioca que surge

en 1970 a partir del bloco carnavalesco *Cacique de Ramos*, y que impone otra forma de grabar el samba, que es el que llegará a territorio argentino gracias al mercado discográfico y a la presencia de músicos y artistas afrobrasileños en Buenos Aires desde la década de 1980.

A partir de 1970, en el mismo contexto de expansión comercial de las *escolas de samba* de carnaval, y como consecuencia de ella, algunos de sus compositores comenzaron a ser contratados para tocar en clubes deportivos y recreativos (*Cordão da Bola Preta*, *Clube Renascença*). Inicialmente pensados como espectáculos de auditorio, fueron lentamente reemplazados por el denominado *pagode* de mesa. El bloco Cacique de Ramos dio lugar a un grupo de sambistas llamados *Fundo do Quintal* en 1980, integrado inicialmente por los hoy reconocidos sambistas Bira, Jorge Aragão y Almir Guineto, entre otros:

El grupo vistió el samba tradicional con un nuevo ropaje rítmico, introduciendo, en la ejecución, instrumentos como banjo, tantã y repique de mão (tipos de tambores) en lugar de los instrumentos convencionales. La nueva instrumentación trajo una dinámica diferente a la del viejo ritmo. Y el tipo de reunión musical informal que dio origen y nombre al grupo (en el fondo de un viejo patio suburbano) pasó a designar una forma muy demandada de diversión popular, los “*pagodes* del patio del fondo”, o, simplemente, los “fondos del patio”. De ahí hasta la apropiación por la industria del entretenimiento hubo un solo salto (LOPES, 2011, p. 598).

Antes de concluir este apartado, merece un señalamiento especial uno de los fenómenos musicales que permitió que jóvenes, autopercebidos como blancos, de las capas medias de la ciudad de Buenos Aires llegaran a escuchar samba por primera vez: la bossa nova. La bossa nova fue el nombre que recibió el movimiento de renovación del samba difundido a partir de los barrios de clase alta de la zona sur de Rio de Janeiro, a fines de 1950, con músicos como Tom Jobim, Vinicius de Moraes, y Joao Gilberto. La bossa nova trasciende la frontera nacional gracias a su difusión en el mercado discográfico de EUA en los años 1960, y llega a Buenos Aires en los años 1970, a través, principalmente, del Café Concert La Fusa, creado por Coco Pérez y Silvina Muñiz, en donde se presentaron diversas veces Toquinho y Vinicius de Moraes. Estas presentaciones, junto con las de otros músicos como María Creuza, dieron lugar al disco *La Fusa*, publicado por el sello Trova, que contó con la producción de Alfredo Radoszynski, y que fue un éxito comercial en la Argentina de aquella época.

En conclusión, el samba llega a Buenos Aires a través de los repertorios de la bossa nova y su éxito discográfico en los años 1970; y se consolida gracias a la circulación de algunos músicos y artistas afrobrasileños que se instalan en la ciudad entre los años 1980 y 1990, y que abrieron este género para la indagación de músicos jóvenes de las capas medias de la ciudad.

EL SAMBA COMO MÚSICA MULATA DEL ATLÁNTICO NEGRO

Como se analizó en el apartado anterior, el samba urbano carioca se nutre del samba rural y de las danzas circulares asociadas a él. Para Mukuna y De Carvalho esos ritmos y danzas rurales son de marcado origen africano; pero son el resultado, también, de tránsitos culturales que produjo la diáspora africana, resultado de la trata esclavista, en Brasil. Gilroy acuña el concepto de Atlántico Negro para abordar estas diversidades artísticas a partir de la categoría de la diáspora, que provee un medio heurístico para probar la identidad y no identidad en la cultura política negra, es decir, para estudiar las filiaciones (diseminación) y diferencias (autonomías locales) entre las culturas negras:

Este enfoque también puede ser empleado para proyectar la riqueza plural de las culturas negras en diferentes partes del mundo en contrapunto a sus sensibilidades comunes – tanto aquellas residualmente heredadas de África como las generadas a partir de la amargura especial de la esclavitud racial en el Nuevo Mundo (GILROY, 2001, p. 17);

Y, agregamos, también aquellas amarguras generadas por las promesas incumplidas de la modernidad (ciudadanía de segunda y racismo).

Por lo tanto, la categoría transnacional de Atlántico Negro, que acuña Gilroy, permite salirse de las disputas en torno a las concepciones de músicas/culturas nacionales, y pensar en términos de sensibilidades compartidas, transnacionales, desde la categoría de **músicas mulatas** que señala Quintero Rivera (2005):

Estas músicas no son, figurativamente hablando, músicas “negras”, sino “mulatas”; no son sonoridades de África transportadas al Nuevo, sino músicas **del** Nuevo Mundo, con toda la continuada hibridez que ello entraña y los trastoques dramáticos que los desplazamientos espaciales representaron y representan en las formas de experimentar el tiempo (p.254).

Para Quintero Rivera, estas prácticas artísticas tienen como rasgos comunes que son composiciones abiertas y colaborativas en las que la música se convierte en una forma de comunicación comunitaria; en las que los músicos son creadores a partir del fenómeno de la improvisación, y el público participa de esa comunicación colectiva a través del canto, la danza y/o las palmas (lo performático).

En este estado de cosas, el samba, como práctica artística característica del Atlántico Negro, puede ser analizado desde ciertas características estructurales de las músicas y artes afrodiaspóricas. Tales como:

1. La centralidad de la performance para la identidad – música, mímica, gestos, expresión corporal, vestuario – por sobre la textualidad – el habla, la letra, la literatura.
2. Comportamiento cíclico y disposición espacial circular del público. Según Quintero Rivera, la comunicación que ejerce el público en su participación es fundamental para la ejecución de la música, que se vuelve una práctica horizontal.
3. Sentido político y centralidad para la música de la antífona (el llamado y respuesta), es decir, la sucesión de dos frases musicales distintas, interpretadas generalmente por [músicos](#) diferentes, o por el músico y el público, siendo la segunda frase un comentario directo, o respuesta, a la primera frase. Para Gilroy, el sentido político de la antífona se explica porque:

Los diálogos intensos y frecuentemente amargos que accionan el movimiento de las artes negras ofrecen una pequeña señal de que hay un momento democrático, comunitario, sacralizado en el uso de “antífonas” que simboliza y anticipa (pero no garantiza) relaciones sociales nuevas, de no-dominación (GILROY, 2001, p.16).

4. Resolución de la relación dinámica entre la individualidad del solista que improvisa (pero no del individualismo como valor) y el colectivo de músicos en la performance. Puede ser entre un solista y el colectivo; entre dos solistas; o entre un instrumentista y un bailarín.
5. La polirritmia como un principio formal estructurante que implica la sintonización simultánea de los músicos, la ejecución de patrones en mosaicos en los que uno finaliza donde el otro comienza; diversidad de voces; y auto-regulación colectiva.
6. Presencia de modos de auto-organización colectiva sin intervención de un individuo regente, como sucede en las músicas orquestales europeas. Esto implica que no se observa, tampoco, una jerarquía instrumental.

LA PERFORMANCE DEL SAMBA DE LA RODA BOM AMBIENTE EN BUENOS AIRES

El registro audiovisual de la “Roda Bom Ambiente” que se utilizará como material de análisis fue grabado en diciembre de 2014, como iniciativa de los propios músicos, en un bar del barrio de Palermo (“Foynes”), en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, cuyas imágenes

pueden apreciarse al comienzo del registro. Dicho barrio no forma parte de la periferia de la ciudad, a diferencia de donde se ubica la gran mayoría de las rodas de samba en la ciudad de Rio de Janeiro, Brasil; sino que se trata de un barrio céntrico (y muy turístico), de clase media acomodada, que centraliza y nuclea gran parte de las ofertas de entretenimiento joven de la ciudad.

Al comenzar, se puede observar en primer lugar la disposición circular tanto de los músicos como del público. El famoso samba de mesa supone la organización de los músicos en torno a una mesa, en donde la disposición de los instrumentos se rige por lo melódico, lo armónico y lo rítmico, dando lugar al diálogo entre armonía y ritmo que señala Quintero Rivera en las músicas mulatas. Por un lado, se observan la melodía, presente en la voz principal, y la armonía, presentes en el *banjo* (característico del segundo paradigma del samba), el *cavaquinho* y la guitarra de siete cuerdas. Mientras que del otro lado de la mesa se observan los instrumentos rítmicos: *tamborim*, *pandeiro*, *atabaque*, *agogô*, *surdo*, *tantã* y *repique de mão* (propios del segundo paradigma del samba) y el *repique de anel*. En este sentido, la disposición circular anula la jerarquía instrumental característica de la música erudita occidental, aunque el samba gira en torno a una línea melódica sustentada principalmente por la voz; lo que se observa claramente en el registro fílmico, pues en la dinámica de la roda alternan dos voces principales, y algunas voces que aparecen solo en determinadas músicas. Frente a la voz, el *banjo* y el *cavaquinho* sirven como instrumentos armónico-rítmicos, igual que la guitarra, ya que en la guitarra de siete cuerdas se da el fenómeno de la *baixarria*, es decir, el contra-canto a la melodía principal, que fue introducido por Pixinguinha y trasladado a ese instrumento por Dino Sete Cordas.

Necesario resulta detenernos en el repertorio seleccionado a partir de un criterio temático, por compositor y gradual en términos de velocidad; que es el parámetro que se utiliza en las rodas de samba de Rio de Janeiro. La apertura se da con “Samba e amizade” de autoría de una de las voces del grupo. Se trata de una composición en portugués, en la que ya se puede observar (como sucederá en el resto del repertorio) el patrón de la antífona: la voz principal canta una frase, en general el estribillo, y esta es respondida tanto por el conjunto de músicos como por el público. Esto pone en evidencia la dinámica entre la individualidad del solista y el colectivo de músicos; y a su vez de estos con el público, que canta y baila de manera circular en torno la ronda de músicos. El público, además, como se observa al final de esta primera música, marca el ritmo con las palmas, o golpeando las manos contra el pecho. Lo que da cuenta del lugar del cuerpo como instrumento performático.

El primer set está conformado por sambas tradicionales que giran en torno a la exaltación del samba: “Consagração” de Wanderley Monteiro y Toninho Gerais, en donde vemos la aparición del *agogô* alternando con el *tamborim*. Luego, “Samba de Botequim” de Mauro Duarte y Paulo Cesar Pinheiro, en donde se observa la manera en la que el cantante solista convoca al coro de músicos; y luego convoca al solo de *cavaquinho*. Por último, “Patrimonio da humanidade” de Magnu Sousa y Maurilio de Oliveira que aborda en su letra el origen de clase del samba, asociado con la música de las *favelas*.

El segundo set está integrado por sambas de la nueva generación de compositores cariocas: “Pra acabar com a tristeza” de Leandro Fregonesi y Joao Martins; “Nossa Escola” de Ronaldo Camargo, Pipa Viera, Bom Cabelo, Gaby, Vinicius Manga, y Alex; y “Fotografía de papel” de Fred Camacho y Rodrigo Carvalho. En la segunda música se observa la alternancia en la voz principal, lo que evidencia la ausencia de destaques individuales en la ejecución musical. Esta alternancia indica que quienes cantan pueden ser tanto los percusionistas como los que tocan la armonía. Es decir, en este set se puede observar el carácter polivocal de las músicas del Atlántico Negro; pues el cantante incita al público a acompañar con las palmas el ritmo, generando un clima festivo que, como señala Quintero Rivera, incide en la ejecución musical. Las “vibraciones” que genera la interacción del público forman parte de la totalidad de la performance, que apela a la espontaneidad del público para completar la relación no pasiva entre productor y consumidor.

El tercer set está compuesto por sambas con otros ritmos, el primero se combina con el ritmo *ijexá*; mientras que el segundo se conjuga con el *maracatú*. La canción “Lirios de Oxum” del novel compositor carioca, Joao Martins, marca el ritmo *ijexá* (de origen Yoruba) gracias a la aparición del tambor *atabaque* (que suena por primera vez en la roda) y al sonido del *agogô*. Además de aparecer a nivel rítmico, el referencial afro también se observa en la letra que hace referencia a los *orixás* (divinidades afrobrasileñas del Candomblé). Inclusive puede observarse, entre algunos integrantes del público, la ejecución de ciertos movimientos propios de la danza de *orixás*, como el uso de los brazos, movimiento denominado *abamunha* que es una coreografía específica utilizada en los *terreiros* y en el ámbito artístico para todos los *orixás* y que se utiliza en general para abrir o cerrar una ceremonia. Según Quintero Rivera, las músicas mulatas establecen un diálogo entre las partes del cuerpo, se trata de movimientos multicéntricos (como por ejemplo, los movimientos de “ombligada” en las músicas circulares afrobrasileñas), por oposición a los movimientos corporales centrados en la espina dorsal (como en las danzas clásicas).

El segundo samba del set, “Quebradeira de Coco”, del compositor bahiano Roque Ferreira, instala un nuevo tipo de repertorio. Se trata de un samba de la región del Reconcavo bahiano que no suele escucharse en las rodas de samba cariocas, pero que, además, introduce el ritmo del *maracatú*, que es “una manifestación popular de origen afro-pernambucano que se expresa en un cortejo que danza y canta canciones tradicionales en torno a una pequeña orquesta de percusión con personajes bien definidos; [...] que dieron lugar a un género musical de origen Congo-Angola” (LOPES, 2011, p. 882).

El cuarto set integra sambas de compositores bahianos o de temática bahiana. En el primer caso se encuentran “Milagre” y “Tía Anastacia” del compositor afrobahiano Dorival Caymmi. En la primera música se observa la participación del público, no solo desde el llamado y respuesta (antífona), sino especialmente con relación a los movimientos corporales que hacen alusión a la letra del estribillo. Es interesante, por otro lado, observar que, en el caso de la antífona, las voces principales que ejecutan la llamada van circulando por distintos músicos, no quedan circunscriptas a las dos voces principales; mientras que la respuesta es siempre del público y del colectivo de músicos. El tercer samba que compone este set es “É Ouro Só” de Mussum, que si bien es de un compositor carioca, aborda la temática sobre Bahía.

El quinto set está integrado por cuatro sambas, algunos de *terreiro* y otros de la década del 1930, es decir, sambas rurales y/o vinculados con el primer paradigma del samba. En primer lugar “Lenco” de Francisco Santana y Monarco; en segundo lugar, suena “Você me abandonou” de Alberto Lonato; y, en tercer lugar, “Falsa Recompensa” de Mijinha y Monarco. Además de la alternancia de voces que se observa, cabe destacar que el repertorio de este set no suele encontrarse en las rodas suburbanas de Rio de Janeiro, pero sí suele estar presente en las rodas de la zona céntrica de dicha ciudad. Esto evidencia el contacto de los músicos argentinos con los diversos tipos de rodas de samba de Rio de Janeiro.

El sexto set consiste en un solo samba denominado “Xequere”, de Magnu Sousa, Maurilio de Oliveira, y Nei Lopes. Se trata de un samba enérgico en el que se perciben arreglos realizados por el grupo para que cada músico ejecute una parte solista de improvisación, tal como analiza Quintero Rivera en las músicas mulatas. Dicha improvisación va circulando por los distintos integrantes del grupo: primero la voz principal improvisa al introducir la música, luego, se escucha la improvisación de la guitarra, el *pandeiro*, el *tantã*, el *repique de mão*, el *atabaque*, el *surdo*, y, por último, el *cavaquinho*. Esto pone en escena la “encadenación comunicativa” que señala Quintero Rivera, es decir, la improvisación como una forma de comunicación horizontal

Finalmente, el último set está dedicado al samba enredo, que se toca en general en cualquier roda de samba carioca, en especial en período de pre-carnaval. Según Lopes (2011) el samba enredo es una modalidad de samba que consiste en letras y melodías creadas con base en el resumen del tema del carnaval que es elegido por cada escuela de samba. En el registro, el cierre está a cargo del “Samba Enredo Beija Flor de 2004”, para cuya ejecución se percibe el ingreso de músicos nuevos a la roda con el *tamborim* y el *surdo*; así como se observa un nuevo instrumento típico de la batería del carnaval brasileño: el *repique* (o repinique). Además, en este caso, se puede ver el tipo de danza del samba enredo cuyos movimientos son más acelerados que en otros estilos de samba.

Al final del enredo, el cantante del grupo señala “Le queremos dedicar esto al Mestre Primavera, que fue quien introdujo el samba enredo acá en Argentina, que ahora está en Rio. Siempre lo recordaremos”. Este cierre, y homenaje, pone en escena la manera en la que circuló el samba entre los músicos de este grupo. Si bien en el apartado anterior se señaló que, en Buenos Aires, fue la bossa nova y el mercado discográfico los que introdujeron el repertorio del samba en el país, los músicos de este grupo reconocen la influencia de dos músicos afrobrasileños que migraron en los años 1990 a la ciudad y los introdujeron en el samba de raíz y el samba enredo. Uno de ellos es el denominado Mestre Primavera, ya regresado a Brasil en la época de filmación del registro analizado; y otro de ellos, fundamental, es Renato Dos Santos. Este último músico, habitante originario de la baixada fluminense en Rio de Janeiro (una de las zonas más pobres y populosas de la ciudad carioca), afirma en el registro: “Me siento con mucho orgullo. Además de sentirme orgulloso por haber traído el samba a la Argentina, me siento orgulloso por el interés de cada uno, de haber tenido fe en mí. Y me seguían, me acompañaban aquí, allá. No sabían hacer esto. Pero hoy en día lo hacen, y lo hacen muy bien. Y la verdad es que es un placer escucharlos.

ENTRE CULTURAS NACIONALES: INVISIBILIZACIÓN Y APROPIACIÓN EN LA PRÁCTICA DEL SAMBA EN BUENOS AIRES

Además de la reproducción de los rasgos performáticos del samba, con sus variantes en relación con la práctica carioca; el dvd registra testimonios de diversos participantes del público y músicos que resultan fundamentales para rastrear los orígenes de esta práctica en Buenos Aires, pero en los que se observa una ausencia importante en torno al referencial étnico-racial de dicha práctica artística; y una distinción entre cultura nacional brasileña y argentina.

Al comienzo del registro se pueden rescatar dos testimonios de figuras importantes del circuito del samba en Buenos Aires, la denominada “Tía Nora”, una cantante afrouruuguaya que

vivió en Buenos Aires gran parte de su vida (“Yo vivo en samba. Ese es el problema mío. Me siento en mi casa”); y Renato dos Santos, el mencionado músico brasileño con el que muchos de los músicos de la Roda Bom Ambiente comenzaron a tocar este género. Resulta interesante detenernos en el análisis de este comienzo, porque registra testimonios de dos afrodescendientes en un contexto en el que las otras representaciones del público y testimonios que se observan son de personas sin rasgos fenotípicos negros, salvo, vale aclarar, a lo largo del registro cuando comienzan a aparecer entre el público otros participantes afrodescendientes, en su mayoría brasileños que viven en Buenos Aires. Esto supone una estrategia legitimadora por parte del grupo de samba, en la medida en que buscan rescatar la importancia de la presencia afro en el ambiente del samba local, en un país como el argentino, en el que el referencial afro fue históricamente invisibilizado.

Esto último se explica por la historia de alterización propia de la Argentina; ya que cuando se habla o lee sobre el tema “afro” en este país, aparecen palabras tales como “desaparición” o “invisibilización”. Se ha instalado históricamente en el sentido común la frase: “Negros no hay” (ANDREWS, 1980) o, en todo caso, que, de haber afrodescendientes en el pasado, desaparecieron. En consecuencia, la narrativa dominante de la nación argentina eliminó a la población afrodescendiente para exaltar el emblanquecimiento, por oposición a la glorificación del mestizaje de otras regiones latinoamericanas (como el mito brasileño de la democracia racial acuñado por Gilberto Freyre). El historiador norteamericano, Andrews, uno de los pioneros en los estudios sobre los afroargentinos, señaló que el censo de 1895 reveló solo 454 afroargentinos en un país de casi cuatro millones de habitantes. Frente a esto, señala que el grupo afro en el país fue desplazado de manera artificial e intencionada por el uso engañoso de estadísticas oficiales, estadistas y eruditos que forjaron el mito y el discurso de una “Argentina blanca” (ANDREWS, 1989).

Sin embargo, en los últimos años del siglo XX, según afirma el antropólogo argentino Alejandro Frigerio (2019), se inició un ciclo de movilización y de reclamos de diversos movimientos sociales por los derechos de los afrodescendientes en la Argentina. Esto se debe a que las exigencias de información cobraron fuerza precisamente a partir de la Conferencia Mundial contra el Racismo en Durban (2001), que recomendó a los estados contar con datos oficiales sobre los afrodescendientes para diseñar políticas públicas de reparación (ANTÓN y DEL PÓPOLO, 2009).

En la Argentina, este movimiento integrado por afroargentinos, inmigrantes afrolatinoamericanos y luego también por africanos (Cabo Verde, Senegal) progresivamente consiguió la atención del Estado argentino, especialmente con la inclusión de la pregunta sobre

la afrodescendencia a partir del Censo nacional de 2010, que rompió con la política nacional de invisibilización. El fenómeno de visibilización y reivindicación, por parte de los estados latinoamericanos, de la participación de los africanos en las Américas (algo que también se dio en Brasil gracias al activismo del movimiento negro) coincide con una mayor divulgación, desprejuiciada, de sus prácticas culturales e intelectuales. Esto se observa en el testimonio del músico afrobrasileño radicado en Argentina, Renato Dos Santos, quien señala que recién a partir del año 2000 el samba comenzó a ser aceptado en Buenos Aires:

Demoré bastante para hacer todo esto. Porque me decían que el samba no era muy aceptado aquí. Aquí se aceptaba mucho la bossa nova, Roberto Carlos, esas cosas, música romántica. Fue difícil hacer que el samba, música que también forma parte de la música popular brasileña, como el choro, entren aquí. Por ejemplo, cuando quise hacerlo en el 93, 94, 98, hasta el 2000 me criticaban: no, eso no va a funcionar, no.

Uno de los integrantes del grupo Bom Ambiente, explica las dificultades que encontraron en los inicios de la banda, frente a la falta de público que consumiera dicha práctica artística. En la misma línea se encuentra el testimonio de otro músico entrevistado, que forma parte de uno de los primeros grupos de samba en Buenos Aires, el grupo *Malandragem*:

Los chicos ya tenían el grupo *Malandragem* que tocaba bossa nova, y ahí empezamos a meter samba, a partir del año 1999. En el 2000 debutamos en “Angola Bar” con *Malandragem*, la primera vez que tocamos con público. Fue en el “Angola” de Pedrinho en las calles Saavedra y Belgrano, en un sótano húmedo. Ahí fue [...] Yo creo que eso fue lo que nosotros comenzamos a hacer. Traer el samba de los bares de las veredas de Rio a los sótano húmedos y los bares under de Buenos Aires. Eran lugares donde nadie apostaba nada por el samba, y nosotros llegábamos con la propuesta, y de repente comenzó a funcionar, comenzó a andar, y bares que estaban vacíos un domingo a la tarde se empezaron a llenar.

Un dato que parecería menor, pero que no lo es, es el nombre de los bares. Mientras que hasta el año 2000, las incipientes rodas de samba se desarrollaban en bares pensados para la comunidad de inmigrantes brasileños en Buenos Aires (*Festa Bahiana, Coco Bahiano, Numa Boa, Nossa Praia, Maluco Beleza, Mais Uma*), a partir de mediados de la década del 2000 comenzaron a desarrollarse en barrios más céntricos y de clase media (como Palermo) y en bares no temáticos (como Foynes, donde se desarrolla el registro analizado). Esto evidencia el mayor grado de circulación e integración que comenzó a tener el samba, impulsado por los músicos argentinos, a partir de su contacto con músicos brasileños desde los años 2000. Tal como lo señala un integrante del público, tradicional asistente a estas rodas:

Angola Bar, por supuesto. El subsuelo. Las primeras rodas de samba los domingos. Esto viene desde más atrás, desde “Numa Boa” del Centro de Residentes Brasileños. Ya “Angola Bar” fue un desprendimiento donde se curfía un sambita más auténtico los días domingo. Ahí vos lo tenías a Renato, a Jorge Luis. Tenías a figuras, los

bambas que movían el samba. Y Pedrinho con la percusión de él, más bahiana pero llevando el samba para adelante.

En relación con el referencial étnico-racial del samba, especialmente en su país de origen, Brasil, Sepúlveda dos Santos (1995) investiga la presencia de la cultura negra en las *escolas de samba* de Rio de Janeiro. Allí observa, en los testimonios que recoge, un silenciamiento del tema racial, especialmente entre los miembros fundadores de *las escolas*. Lo que va a señalar Sepúlveda dos Santos, y que sirve para este estudio, es que, si bien la reflexión sobre la categoría racial no aparece como tema explícito en estos testimonios, hay en los integrantes de estas agrupaciones una conciencia de que la práctica del samba proviene de las comunidades negras, que fueron discriminadas por siglos en el país: “Raza como categoría construida de identidad no fue, como aún no lo es, elemento central de la sociedad brasileña” (p.61). Por lo tanto, la autora observa que, si bien el discurso de raza no existe como texto, aparece en prácticas sociales y cotidianas como subtexto. Esto le permite sostener que las identidades son múltiples y se construyen en movimiento. De ahí que entienda cultura negra como algo relacional, mutable, y ecléctico:

Valores, hábitos y sentimientos presentes en experiencias musicales y corporales que pueden ser asociadas a determinados grupos sociales a lo largo de la historia y más allá de las fronteras político-geográficas. Si hay una cultura negra, ella puede ser reconocida no en su origen, sino en la reconstrucción continua de formas de expresiones culturales y formas sociales institucionalizadas (SEPÚLVEDA DOS SANTOS, 1995, p. 45).

De esta manera, si bien en los testimonios del dvd hay una casi total ausencia de reflexiones sobre el origen negro del samba, podemos afirmar que es en las prácticas musicales y culturales de socialización, atravesadas por la propia realidad de alterización del estado argentino, donde pueden encontrarse algunos elementos de esta cultura del Atlántico Negro: “se apoyan en prácticas de la vida cotidiana y experiencias consolidadas; y no por discursos tradicionalmente contruidos sobre lo correcto o errado o, incluso, sobre contenidos cristalizados” (SEPÚLVEDA DOS SANTOS, 1995, p. 60).

Tal como sostiene una integrante tradicional del público del samba en Buenos Aires, la denominada Tía Nora, en el registro analizado: “y un día, bienvenido ese día, encontré a la roda. La Roda Bom Ambiente que es participación, compañerismo, amistad. Eso no lo cambio por nada.” Este testimonio evidencia la horizontalidad y la forma de comunicación social que indica Quintero Rivera sobre las músicas mulatas, en tanto formas de sociabilidad que quiebran el

patrón occidental individualista al fundarse en lo colaborativo y lo comunitario. Esta percepción es una constante en las reflexiones, tanto de los músicos como del público:

Es lindo. Y eso es lo que me gusta del samba. Pasó el tiempo y se acumularon amigos, porque los que están sentados ahora no son los que estaban hace 10 años. Se van acumulando, somos una bolsa de amigos, la bolsa del samba. Eso es lo que me gusta del samba (músico).

El samba me hace bien, me carga de energía, te hace olvidar algunas *mágoas* que siempre puede haber, como dicen las letras. Muchos dicen que es una terapia, yo creo que es una forma de sociabilizar, encontrarse con los amigos que les gusta lo mismo, el encuentro, la reunión, la música, cantar esas canciones, bailarlas, sambarlas. El encuentro, yo creo que es un poco eso (público).

Lo que se evidencia en estos testimonios, además de cierta concepción sobre el samba como práctica artística colaborativa, es la construcción de la identidad cultural a partir de la identificación, es decir, como posicionamiento, como construcción relacional y política, que no se ve limitada directamente por las categorías nacionales. Esto se puede observar claramente en el siguiente testimonio de un participante del público: “Yo creo que el samba elige a la gente. Si a vos te elige, te encanta. No lo traés, lo hacés propio. Lo querés divulgar. Querés que otras personas sientan lo que vos sentís, y querés mostrar qué es eso que tanto amás”.

Por lo tanto, opera en estos testimonios la tensión entre cultura nacional e identidad. Tal como la explica Grimson (2011): “Lo cultural alude a las prácticas, creencias y significados rutinarios y fuertemente sedimentados, mientras que lo identitario refiere a los sentimientos de pertenencia a un colectivo y a los agrupamientos fundados en intereses compartidos”(p. 138). Para el antropólogo, la noción de cultura, como construcción social que ejerce presión sobre las acciones del individuo, se distingue de la identificación; lo que da lugar a la expansión de prácticas culturales que desbordan los límites territoriales de los estados nacionales. Ahora bien, es importante señalar que identidad y cultura no son entidades abstractas sino relacionales, interaccionales (HALL, 2010). La cultura debe ser concebida como una red de relaciones, no como una entidad fija, sino relacional y dialógica.

Dicha tensión entre cultura nacional e identidad/identificación se observa en el testimonio de uno de los músicos que integra la Roda de Samba Bom Ambiente:

Si tocás samba tenés que ser sambista. Se busca eso para enaltecer al samba y llevar al músico al nivel del samba. La raíz, es difícil. Nosotros no somos brasileños. Entonces llegamos al samba incluso desde ese lugar, somos sambistas argentinos. Por más de que seas sambista acá, llegás a allá y los sambistas son otros. Transpiran samba, es otra cosa. El sambista es ese que está viendo ahí tocar en una roda tradicional que se hace hace 80 años en el mismo lugar.

En este fragmento queda en evidencia que lo que se problematiza en Buenos Aires, a la hora de practicar un arte afrobrasileño, no es que se trate de músicos autopercebidos como blancos quienes lo hacen, sino el hecho de no ser músicos brasileños. Esto demuestra, por un lado, lo que observa Sepúlveda dos Santos en Brasil, en términos de una ausencia de la problemática del aspecto racializado del samba en la concepción identitaria de sus practicantes, pero también se trata de una ausencia sintomática que podría explicar la anulación de la categoría racial en el sentido común de la ciudadanía argentina.

Por otro lado, la mirada nacional sobre las prácticas artísticas también se observa en los testimonios del público. Que, si bien entienden al samba como una música brasileña, pueden observar patrones culturales que trascienden lo nacional (como la relación entre el tango y el samba), cierta sensibilidad compartida. Lo que no llega a traducirse en una reflexión sobre el origen racializado de dicha práctica:

No sé por qué, veo similitudes con el tango. Hay similitudes. Tanto en la danza como en las historias, cómo son contadas. No se vive de manera melancólica. El tambor, el tambor es muy diferente al violín. Pero si vos ves los pasos de baile, de gafieira, del tango, son muy similares pero en otros ritmos. Esa melancolía, esa alegría.

Esta ausencia del referencial étnico-racial en los testimonios, no solo se vincula con la propia historia de alterización argentina, sino que también puede pensarse en relación con los procesos de racialización que atravesó dicha práctica artística en Brasil. El samba, como música de origen afrobrasileño, es uno de los fenómenos culturales que – cooptados por el mercado – atravesó procesos de “emblanquecimiento” en su país de origen; dado que, como analizó Sepúlveda dos Santos, se buscó invisibilizar su origen ancestral vinculado con las prácticas rituales afrobrasileñas:

La relación entre el samba y la bossa nova exhibe una historia de exclusión y demuestra las sutilezas con las cuales el racismo opera en Brasil. Revela las estructuras de una sociedad que obliga al negro a crear estrategias de resistencia para sí mismo y para sus producciones culturales” (WILLIAMS, 2019, p.86).

Entonces, si bien los músicos argentinos no producen una reivindicación explícita sobre el origen negro del samba y su valor ancestral, por lo que podría pensarse que se trata de una apropiación que invisibiliza dicha condición, la relación que establecen con los músicos afrobrasileños a los que consideran sus *mestres*, y el respeto por ejecutar esta práctica de manera homóloga a la practicada en Brasil, en tanto entienden al samba como música nacional, parece

encuadrar su praxis dentro del concepto de Transculturación que Rogers toma del cubano Fernando Ortíz y al que define como:

Elementos culturales creados desde o por múltiples culturas, de manera tal que la identificación de una única cultura originadora resulta problemática, por ejemplo, múltiples apropiaciones culturales estructuradas en las dinámicas de la globalización y del capitalismo transnacional creando formas híbridas. La transculturación cuestiona la validez de un modelo esencialista de diferentes culturas que simplemente se vinculan a través de la apropiación, resaltando la apropiación y la hibridez como constitutivas de la cultura, reconceptualizada como un fenómeno interseccional (ROGERS, 2006, p.477).

CONSIDERACIONES FINALES

Para finalizar, en este trabajo hemos intentado demostrar que el samba es una práctica artística de origen afrobrasileño cuyas características pueden encuadrarse en lo que Quintero Rivera analiza como “músicas mulatas” y que presenta todas las características de las artes afrodiaspóricas del atlántico negro que analiza Paul Gilroy; principalmente, el carácter performático (corporal), dialógico, comunitario y polirrítmico que desafía el logos occidental. Al desafiar el logos occidental, estas prácticas artísticas traen a escena un discurso/saber invisibilizado por la colonialidad del poder; y al hacerlo, denuncian el artificioso proceso de construcción de la categoría “raza” y neutralizan la profundidad histórica de su penetración como forma de organización social universal.

Desde esta perspectiva, el análisis de la práctica del samba por parte de músicos autopercebidos como blancos en la Ciudad de Buenos Aires ha demostrado varios aspectos. En primer lugar, que es necesario que los estudios teóricos sobre las artes de la diáspora africana en las Américas se nutran del diálogo con sus practicantes; o se estudien desde la práctica artística, en tanto esta es portadora de un saber irreductible al logos. En segundo lugar, se ha observado que tanto artistas como intelectuales blancos pueden contribuir a visibilizar y reflexionar sobre la histórica invisibilización de la cultura negra, sin exotizar ni estereotipar dichas prácticas; teniendo una abierta conducta antirracista, e inclusive, aún sin saberlo, pueden contribuir a desafiar sus propios parámetros de autopercepción étnica.

Por ello, en relación con esto último, si bien en el grupo musical analizado no se observan reflexiones explícitas sobre el origen afodiaspórico del samba ni sobre el proceso de alterización argentino, el visible respeto por los rasgos performáticos de esa práctica artística; el abordaje de temáticas raciales en ciertas letras y compositores; la percepción/identificación

en los músicos y el público con cierta sensibilidad compartida con esa práctica; y el contacto con músicos afrobrasileños, ha contribuido (y contribuye) a visibilizar y reconstruir el referencial afro de dicha práctica artística; al mismo tiempo que logra trascender las concepciones estancas de culturas nacionales, en tanto dan cuenta de un proceso de transculturación que tensiona la idea de cultura nacional e identidad cultural.

De manera que, la práctica del samba ejecutada por músicos autopercebidos como blancos, en Buenos Aires, no puede encuadrarse en fenómenos de invisibilización o apropiación, en tanto se ha observado el respeto por los significados originales de dicha práctica artística, y las memorias ancestrales que alberga. En última instancia, los aportes de estos músicos argentinos pueden concebirse, tal vez de manera aún poco reflexiva, como una contribución en el proceso de visibilización de la trascendencia histórica de la cultura negra en las culturas nacionales e identidades regionales de Argentina y Brasil:

Cuando alguien empieza a practicar alguna forma de cultura negra, lo quiera o no, lo sepa o no, está participando de un proceso de más de cuatrocientos años de esclavización, opresión y despojo cultural de una raza por otra. Si uno participa con respeto y ayuda a ubicar a la cultura negra con sus características específicas y sin olvidar sus orígenes en el lugar que se merece en el patrimonio cultural de la humanidad, está ayudando mínimamente a reparar cientos de años de injusticia. Pero si se lo toma a la ligera, como la práctica de algo que sólo es “divertido”, “primitivo”, “para relajarse”, está colaborando con el actual proceso de estereotipación, de banalización y de mercantilización de la cultura negra -las nuevas formas de la opresión cultural. Sigue siendo parte del problema, no de la solución (FRIGERIO, 2007, *Movimiento Afro Cultural*).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDREWS, George Reid. *The Afro-Argentines of Buenos Aires, 1800-1900*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1980.

ANTON, John y DEL PÓPOLO, Fabiana. Visibilidad estadística de la población afrodescendiente de América Latina: aspectos conceptuales y metodológicos. *Revista Serie Población y desarrollo* (CEPAL, Nro. 87), pp.13-38, 2009.

CARVALHO de, José Jorge. A Tradição Musical Ioruba no Brasil: Um cristal que se culta e revela. *Revista Série Antropologia*, Brasilia, nro.327, 2003.

FERREIRA, Luis. Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. In Gladys Lechini (org.), *Los Estudios Africanos en América Latina. Herencia, Presencia y Visiones del Otro*. Córdoba: CLACSO, UNC, 2008.

FRIGERIO, Alejandro. Argentina siempre fue Afro. *Revista Anfibia*, 2009. Disponible en: <http://revistaanfibia.com/ensayo/argentina-siempre-fue-afro/> (Fecha de consulta: 15/12/2020)

GARRAMUÑO, Florencia. *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

GILROY, Paul. Jóias trazidas da servidão»: música negra e a política da autenticidade. *O Atlântico negro*. São Paulo: Ed.34, pp.157-180, 2001.

GRIMSON, Alejandro. *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.

HALL, Stuart. Identidad Cultural y Diáspora. *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana; Instituto de Estudios Peruano; Universidad Andina Simón Bolívar – Sede Ecuador; Enviñón Editores, pp. 349-361, 2010.

LOPES, Nei y SIMAS, Antonio. *Dicionário da história do Samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015,

MUKUNA, Wa Kasadi. *Contribuição Bantu na música popular brasileira*. San Pablo: Global Editora, 1995.

QUINTERO RIVERA, Ángel. El debate sociedad-comunidad en la sonoridad. El desafío de las músicas “mulatas” a la modernidad eurocéntrica convencional. In Daniel Mato (org.), *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, pp. 267-282, 2005.

ROGERS, Richard. From Cultural Exchange to Transculturation: A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation. *Revista Communication Theory*, n° 16, noviembre, pp. 474–503, 2006.

SANDRONI, Carlos. Mudanças de padrão rítmico no samba carioca, 1917-1937 en *Revista Transcultural de Música*, nro. 2, 1996.

SEPÚLVEDA DOS SANTOS, Myrian. O batuque negro nas escolas de Samba. *Revista Estudos Afro-asiáticos*, n°35, julio, Pp. 43-66, 1999.

WILLIAMS, Rodney. Apropriação cultural. San Pablo: Pólen Produção Editorial, 2019. *Roda Bom Ambiente*, DVD. (2014) disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=4TGwaBLMq8&lc=UgjU0JfVHonh4HgCoAEC&ab_channel=RodadeSambaBomAmbiente

Recebido em: 30/09/2021

Aprovado em: 15/01/2022

Publicado em: 11/11/2022



10.29281/r.decifrar.2022.1a_13