

**BERENICE CORTI (ORG.)
GEMAA BS. AS.**

MOJUBÁ

**CONVERSACIONES CON MESTRAS, MESTRES Y REFERENTES
DE ARTES AFROBRASILEÑAS EN BUENOS AIRES**

**Rainha Vânia Oliveira, Leda Mariah Ornellas, Vera Passos,
Telma Meireles, Valdir Silva, Cecilia Benavídez, Marcela Gayoso,
Carla Grosso, Wanda Migelson, Laura Rabinovich |
Eliezer Freitas Santos, Edebaldo (Blue) Santos Pires,
Gregorio Sergio David Pesse | Nego Álvaro, Manu da Cuíca,
Mingo Silva, Matías Giordani, Guillermo Schneider, Ramiro Soler |
Carlos Bonfim, Marcos Ramos, Bernardo Suárez, y FABIANA COZZA**

Coordinan

**PÍA PAGANELLI
ANA ROSA CRUZ
LAURA GAMALERI
LEANDRO MELLID
MAURO MAZZARELLA
NICOLÁS MUNTAABSKI
PAULA INÉS PICAREL**

MOJUBÁ

CONVERSACIONES CON MESTRAS, MESTRES Y REFERENTES
DE ARTES AFROBRASILEÑAS EN BUENOS AIRES

**BERENICE CORTI (ORG.)
GEMAA BS. AS.**

MOJUBÁ

**CONVERSACIONES CON MESTRAS, MESTRES Y REFERENTES
DE ARTES AFROBRASILEÑAS EN BUENOS AIRES**

**Rainha Vânia Oliveira, Leda Mariah Ornellas, Vera Passos,
Telma Meireles, Valdir Silva, Cecilia Benavidez, Marcela Gayoso,
Carla Grosso, Wanda Migelson, Laura Rabinovich |
Eliezer Freitas Santos, Edebaldo (Blue) Santos Pires,
Gregorio Sergio David Pesse | Nego Álvaro, Manu da Cuíca,
Mingo Silva, Matías Giordani, Guillermo Schneider, Ramiro Soler |
Carlos Bonfim, Marcos Ramos, Bernardo Suárez, y FABIANA COZZA**

Coordinan

**PÍA PAGANELLI
ANA ROSA CRUZ
LAURA GAMALERI
LEANDRO MELLID
MAURO MAZZARELLA
NICOLÁS MUNTAABSKI
PAULA INÉS PICAREL**

Mojubá : conversaciones con mestras, mestres y referentes de artes afrobrasileñas en Buenos Aires / Berenice Maria Corti ... [et al.] ; Compilación de Berenice Maria Corti. - 1a ed. - Banfield : Berenice Maria Corti ; Buenos Aires : Ediciones GEMAA ; Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Instituto de Investigación en Etnomusicología, 2026.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: [descarga y online](#)
ISBN 978-631-01-2973-0

1. Música. 2. Danza. 3. Musicología. I. Corti, Berenice Maria II. Corti, Berenice Maria, comp.
CDD 780

*A las ancestras y ancestros porque gracias a ellos estamos aquí.
¡Mojubá!*

Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires

Jefe de Gobierno

Jorge Macri

Vicejefa de Gobierno

Clara Muzzio

Ministra de Cultura

Gabriela Ricardes

Subsecretaría de Gestión Cultural

Alejandra Gabriela Cuevas

Director General de Enseñanza Artística

Alejandro Casavalle

Dirección del Instituto de Investigación en Etnomusicología

Patricio Mátteri

Editora responsable: Berenice Corti

Diseño editorial y maquetación: Vanina Steiner

Coordinación del espacio de ediciones digitales: Patricio Mátteri

IIEt-2025001I00-1

Una publicación del

Instituto de Investigación en Etnomusicología

Bolívar 191, 4to piso (C1066AAC) Buenos Aires, Argentina

institutoetnomusicologia.iiet@buenosaires.gob.ar

www.buenosaires.gob.ar/cultura/ensenanza-artistica/instituto-de-investigacion-en-etnomusicologia

ÍNDICE

Presentación

Por Berenice Corti 12

Capítulo 1

Danza de Simbología de Orixás: diálogos entre lo sensible y el pensamiento en la práctica.

Presentación por Laura Gamaleri y Paula Inés Picarel 16

Leda Mariah Ornellas 21

Rainha Vânia Oliveira 25

Vera Passos 29

Telma Meireles 32

Valdir Silva 35

Cecilia Benavídez 38

Marcela Gayoso 42

Carla Grosso 45

Wanda Miguelson 49

Laura Rabinovich 52

Capítulo 2

Ritmos de Candomblé en Buenos Aires: Performances en ámbitos religiosos, tradicionales y artísticos.

Introducción por Mauro Mazzarella 56

Presentación por Leandro Mellid 59

Eliezer Freitas Santos 63

Blue Pires 72

Sergio Pesse 78

Capítulo 3

Poéticas del samba urbano: *lirismo do Rio*, versos en Buenos Aires.

Introducción. El samba urbano: la historia de sus letras.

Por Nicolás Muntaabski 86

Entrevistas por Ana Rosa Cruz y Nicolás Muntaabski 93

Ramiro Soler 96

Guillermo Schneider 100

Manu da Cuíca 107

| | |
|------------------------|-----|
| <i>Matías Giordani</i> | 111 |
| <i>Mingo Silva</i> | 115 |
| <i>Nego Álvaro</i> | 119 |

Capítulo 4

Mesa redonda. Perspectivas en la encrucijada: Prácticas situadas e interculturalidad.

| | |
|--------------------------------|-----|
| Introducción por Pía Paganelli | 120 |
|--------------------------------|-----|

| | |
|--|-----|
| Poéticas de la diáspora africana en Brasil: notas y perspectivas de investigación. Por Marcos Ramos | 125 |
|--|-----|

| | |
|---|-----|
| La presencia de una ausencia. Algunas aproximaciones al estudio de prácticas artísticas afrodiaspóricas en su dimensión local. Por Pía Paganelli | 134 |
|---|-----|

| | |
|---|-----|
| A través del Atlántico. Herramientas teóricas para reflexionar sobre las prácticas artísticas reterritorializadas. Por Bernardo Suárez | 140 |
|---|-----|

| | |
|--|-----|
| De la transculturación a la interculturalidad. La ambivalencia en los flujos culturales históricos entre Brasil y Argentina. Por Berenice Corti | 145 |
|--|-----|

| | |
|--------------------------------|-----|
| Luciérnagas. Por Carlos Bonfim | 152 |
|--------------------------------|-----|

Cierre de las Jornadas GEMAA

| | |
|---------------|-----|
| Fabiana Cozza | 165 |
|---------------|-----|

Presentación

Por **Berenice Corti**

Solemos hablar poco de la pandemia. Es más, toda esa cantidad de tiempo en la que seguimos viviendo, trabajando, creando, sintiendo y pensando entre los años 2020 y parte de 2023, muchas veces queda reducida a eso, apenas a “la época de la pandemia”.

Es probable que sea por causa de los dolores que nos han quedado, lo suficientemente grandes y a la vez tan escasamente tramitados —podríamos decir, casi de forma nula— por nuestras sociedades.

Sin embargo, tengo muy vívido el recuerdo de lo que hoy es el contenido de este libro, la transcripción revisada de las I Jornadas GEMAA Bs. As. (Grupo de Estudios en Músicas y Artes Afrobrasileñas en Buenos Aires), organizadas y transmitidas a distancia en contexto de aislamiento social, los días 6, 7 y 8 de agosto de 2021. Dicha transmisión se realizó a través del canal YouTube del Instituto de Investigación en Etnomusicología (IIEt) —Dirección General de Enseñanza Artística, Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires—, con el apoyo de la Cátedra Libre de Estudios Brasileños de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. El marco fue el Proyecto de Investigación “Músicas del Atlántico Negro en Argentina. Brasil en Buenos Aires” (2019-2025) a mi cargo en el IIEt.

Paradójicamente, sólo una situación como la pandemia podría haber hecho posible esas I Jornadas GEMAA, especialmente por haber podido reunir personas tan destacadas en cuatro sesiones consecutivas. Su preparación nos demandó varios meses, luego de un año de reuniones grupales a distancia para realizar lecturas y debates colectivos. Recuerdo también el cuidado con el que buscamos llevar adelante cada acción. Y finalmente, la emoción de concretar los encuentros, con una fluidez impensada para el entorno tecnológico virtual —y nuestra precaria experiencia al respecto—, con cuatro sesiones en un total de diez horas de transmisión, la

proyección de catorce audiovisuales, la intervención de interpretaciones musicales caseras en vivo, y la participación de veintidós invitadas e invitados de ambos países exponiendo y conversando.

Hay algo de aquella experiencia, en ese contexto globalmente triste, que puede decirnos muchas cosas hoy. Que aún en los momentos difíciles es posible pensar, crear y emocionarse, así como persistir en la construcción colectiva. Que a pesar de los dolores —o quizás, también gracias a ellos— podemos sostener la conciencia de la experiencia vital, algo muy presente en muchas de las exposiciones que seguidamente se podrán leer. Un mensaje en la botella para nuestro mundo de hoy.

Desde el punto de vista institucional, se trató del segundo evento que organizamos con el GEMAA, tras la producción —también a distancia— de un video de presentación del grupo cuya banda de sonido estrenó la primera versión grabada, en esa ocasión en nuestros respectivos hogares, de la obra “Exú de Buenos Aires”. Buscamos, como grupo de investigación-creación integrado por artistas que investigan, e investigadores e investigadoras que practican Artes Afrobrasileñas, realizar un aporte a los debates y desafíos de su reterritorialización en Buenos Aires y alrededores, proponiendo acciones participativas y la producción de conocimiento colectivo respetuoso y responsable de la herencia afrodiaspórica en nuestro país.

En particular en las I Jornadas GEMAA buscamos compartir e intercambiar experiencias entre las redes de practicantes y referentes en músicas y artes afrobrasileñas de Brasil y Argentina, promoviendo la articulación de la investigación con la práctica a través del diálogo, la reflexión y el disfrute. Los encuentros fueron organizados alrededor de algunos de los ejes de interés de las y los integrantes de nuestro grupo, en el campo de las diferentes disciplinas artísticas que estudiamos o en las que nos desempeñamos: las danzas afro de simbología de orixás, el samba urbano, y los ritmos de candomblé; a lo que se agregó una última mesa de reflexión sobre las relaciones culturales Argentina-Brasil. Contamos además con un cierre de lujo, a cargo de la cantora e investigadora Fabiana Cozza.

Abordar las tradiciones artísticas afrodiaspóricas, en este caso, las afrobrasileñas, adquiere una especial singularidad en nuestro contexto. Como dice Telma Meireles en el capítulo 1 de este libro, en los años noventa solían decirles a las pioneras y pioneros de estas Artes en nuestro país, que ellas y ellos habían contribuido a despertar una cultura afro que “estaba

dormida”, tras décadas de invisibilización y negación de la presencia afro/negra en nuestra población y cultura.

Es por ello que, para el GEMAA, conocer y compartir las historias de esas pioneras y pioneros así como de otras y otros referentes y artistas, representa no sólo un debido y merecido homenaje y reconocimiento, sino también una necesidad cultural urgente por lo indispensable que resulta enhebrar genealogías, tanto ancestrales como epistémicas. Valoramos también la importancia de acceder a los fundamentos de las prácticas artísticas de boca de sus representantes en nuestro territorio, conociendo sus experiencias de allá y de aquí, en intercambio con quienes fueron sus primeras discípulas y discípulos y/o seguidores de su arte.

Estas últimas son otras de las razones importantes por las que hicimos este libro. En sus páginas volcamos la transcripción *revisada* de los encuentros de las I Jornadas GEMAA, lo que implica que dicha transcripción no es necesariamente textual, sino que algunas marcas de oralidad fueron modificadas a un formato más adecuado para la lectura, sin alterar el contenido de las presentaciones. También buscamos facilitar el acceso por parte de las y los practicantes de las Artes Afrobrasileñas en Argentina al contenido de los encuentros, a través de su publicación en un libro disponible electrónicamente —en el marco de la colección de Ediciones Digitales del IIEt—, traduciendo al castellano las intervenciones en portugués e incorporando referencias contextuales y bibliográficas.¹ Las intervenciones audiovisuales fueron organizadas en un Anexo Audiovisual disponible en el canal Youtube del IIEt.

Titulamos a este libro *Mojubá*, palabra y concepto yoruba que en una de sus definiciones significa “mis respetos” (mo-jubá). Elegimos nombrar esta publicación y abrir sus páginas con este saludo —siguiendo el título de la obra de Telma Meireles disponible en el Anexo Audiovisual—, para honrar el legado de ancestras y ancestros en torno al cual giran estas *Conversaciones* entre *mestras*, *mestres* y referentes de Artes Afrobrasileñas en

1 Declaración sobre uso de IA: En el curso del desarrollo de este trabajo, la organizadora de la presente edición utilizó Speech to Text Google como herramienta de transcripción de los audios transmitidos por el Canal Youtube del Instituto de Investigación en Etnomusicología. Tras su uso, la edición revisó y modificó cuidadosamente el contenido, de acuerdo con normas de estilo adecuadas para la lectura y en formato académico, asumiendo la responsabilidad de dicha edición. Las opiniones son de exclusiva responsabilidad de las personas firmantes y/o entrevistadas.

Buenos Aires.² Profesoras y profesores, discípulas y discípulos, artistas y su público, todos participantes de una gran red transnacional y trans-territorial que crece con el correr de los años.

Ese mismo espíritu es el que quisimos recuperar para este libro, deseando también que pueda servir de homenaje y reconocimiento a las pioneras y pioneros de estas Artes en nuestro país, así como de vehículo de memoria para futuras lecturas e investigaciones.

2 *Mestras o mestres* de las culturas populares y tradicionales de Brasil son las personas reconocidas como guardianes de memorias a través de sus “prácticas y dominios de la vida social que se manifiestan en conocimientos, oficios y formas de hacer; celebraciones; formas de expresión escénicas, plásticas, musicales o lúdicas”, según el Instituto de Patrimonio Histórico y Artístico Nacional de Brasil (IPHAN), cuyo reconocimiento estará contemplado en la inminente ley PL 1176/11 (fuente: <https://correiodoestado.com.br/correio-b/pl-no-117611-lei-das-mestras-e-mestres/439510/>). Desde la Argentina queremos reconocer a quienes a través de las artes afrobrasileñas reintrodujeron memorias afro-diaspóricas en nuestro país.

Danzas de Simbología de Orixás: Diálogos entre lo sensible y el pensamiento en la práctica

Presentación

Por **María Laura Gamaleri y Paula Inés Picarel**

El día 6 de agosto de 2021 nos encontraba transitando el aislamiento obligatorio por causa de la pandemia de COVID-19, que había comenzado un año y medio atrás. En ese contexto, y luego de un trabajo de organización que nos ocupó por varios meses del año, llegó el día de la apertura de las Primeras Jornadas GEMAA. La emoción era inmensa. No solo porque habíamos trabajado muchísimo para llegar a ese momento, sino porque, a pesar de la distancia física, por fin íbamos a encontrarnos, a vernos, a conversar, a abrazarnos a través de las pantallas.

Estábamos a cargo del “día de la danza”, de coordinar el formato, la dinámica y las actividades de esa primera mesa de diálogo.

Lo primero que recordamos al comenzar a pensar en esta actividad, fue un antecedente de una reunión formal, pública y abierta entre profesors de danzas afro en la ciudad de Buenos Aires, en el marco del Buenos Aires Afro Hoy (BAAH). Se trató de un evento organizado por el Instituto de Investigación y Difusión de las Culturas Negras, Ilé Asé Osun Doyo que se desarrolló en los salones del Centro Cultural Paco Urondo (Facultad de Filosofía y Letras UBA) en noviembre de 2007. En esa oportunidad, participaron en distintas mesas referentes argentinxs, africanxs y brasileñxs residentes en Argentina, quienes disertaron sobre la trayectoria de las danzas afro en Buenos Aires y sobre sus propios procesos durante ese recorrido a partir de sus historias de vida.

Pensamos en el tiempo que había pasado desde entonces —casi 15

años— y en nuestros propios tránsitos como estudiantes habiendo asistido a distintas clases, principalmente de danzas de orixás, a lo largo del tiempo. Comenzamos a preguntarnos cómo se dan en las clases los diálogos entre lo que sentimos y lo que pensamos en el momento de bailar. Nos rondaba la idea de poner en juego estos dos conceptos: lo sensible y el pensamiento, que parecían viajar por carriles diferenciados, pero que en nuestras prácticas dancísticas habíamos comenzado a intuir que estaban más imbricados y unidos de lo que parecía. Nos interesaba poner en común las experiencias y los procesos creativos de las prácticas.

Pero también, comenzó a surgir la idea de ver obra. Empezamos a soñar con un ciclo de cortos: un espacio para disfrutar de ver danza y, si además era obra original, inédita, ¡qué tanto mejor! En un momento en el cual no podíamos salir de nuestras casas, que no podíamos ir al teatro a ver bailar, que no podíamos juntarnos a bailar a menos que mediaran las pantallas, abrir un portal donde obras y artistas dialogaran y convivieran desde las características territoriales, experiencias y trayectorias, de cada unx, nos parecía un universo soñado.

Luego de un proceso que llevó varios meses en los que conversamos sobre el recorrido y las profundas transformaciones que, desde los noventa hasta la actualidad, venían desarrollándose en el marco de la enseñanza de danzas de orixás en Argentina, finalmente definimos convocar a maestrxs referentes de Brasil y Argentina con más de veinte años de trayectoria y más de diez en la docencia para invitarles a profundizar y reflexionar sobre sus experiencias artísticas y socioculturales a partir de los procesos de integración del hacer, el pensar y el sentir. Les propusimos ahondar en sus procesos creativos, sus trabajos de producción, sus criterios estéticos/artísticos o lo que cada unx quisiera socializar al respecto.

Además, en ese marco de pandemia y aislamiento, nos pusimos la meta de generar un espacio para ver movimiento, vida, y danza a partir de la visualización de composiciones dancísticas breves en formato audiovisual, con una duración mínima de un minuto y máxima de tres, creadas, en su mayoría, exclusivamente para el evento.

Finalmente, el día de la jornada, estuvieron presentes desde Brasil Leda Mariah Ornellas, Rainha Vânia Oliveira y Vera Passos —quien envió un audio en el momento ya que, por motivo de un fuerte temporal no pudo conectarse en el lugar en el cual se encontraba—. Desde Argentina, lxs profesores brasileñxs Telma Meireles —quien nos entregó un mensaje grabado

con anterioridad porque el día de las jornadas ya estaba comprometida— y Valdir Silva, ambos residentes en nuestro país desde los años noventa. También estuvieron presentes algunas de las primeras profesoras argentinas, Cecilia Benavídez, Marcela Gayoso, Carla Grosso, Wanda Migelson y Laura Rabinovich. Hubo maestrxs que por distintos motivos no pudieron estar ese día, como Rosângela Silvestre, Marisa Nascimento e Isa Soares, a quien le debemos un especial agradecimiento y honor por ser la primera gran maestra de danzas afro de simbologías de orixás que tuvimos en Argentina.

Cuando estaba por comenzar la jornada, nos dimos cuenta de que, en general, no se dan las oportunidades para que lxs maestrxs puedan bailar y verse unxs con otrxs y, al fin y al cabo, el hecho de estar mediando el encuentro con tecnologías digitales, nos daba esa oportunidad de estar en distintos territorios todxs juntxs. Muchas veces, además, quienes bailamos y aprendemos danzas tampoco tenemos oportunidades de ver bailar a nustrxs maestrxs fuera del marco de una clase o de algún evento en el que también estamos participando.

Las producciones audiovisuales presentadas fueron *Andarilha ancestral* (Leda M. Ornellas), *Dança(s) de Blocos Afro* (Rainha Vânia Oliveira), *Fragmentos de un tiempo* (Vera Passos), *Mojubá* (Telma Meireles), *Natural Mystic* (Valdir Silva), *Habitaciones* (Cecilia Benavídez), *Iyami, mi madre* y *Camino* (Marcela Gayoso), *Lenguaje y Gira* (Carla Grosso), *Inspiración* (Wanda Migelson), y *Orixás de invierno. Simbología de lo cotidiano* (Laura Rabinovich).

Link a las obras de lxs participantes – Anexo audiovisual¹



Las Primeras Jornadas GEMAA permitieron así homenajear a muchxs de lxs referentes de las danzas afro que hicieron camino y forjaron estas prácticas a nivel local. Dio lugar para el encuentro, no solamente de lxs participantes, sino también para gran parte de la comunidad de las Artes

1 Nota de la edición: Las obras breves de lxs participantes, organizadas en el enlace del Anexo Audiovisual de este libro, pueden ser visualizadas de manera continuada o a medida que se va leyendo cada exposición.

Afrobrasileñas que estuvo presente escuchando y comentando a través del chat a lo largo de las exposiciones.

En un momento particular de nuestras vidas, donde dominaba la quietud de los cuerpos y la des-socialización por el aislamiento social, buscamos reinventarnos, hacernos preguntas, agruparnos y colocar nuevamente en el debate al mundo físico y a nuestros sentires para poner a dialogar *el pensamiento con lo sensible*. Esta búsqueda sigue siendo en la actualidad nuestro motor: agradecemos ese momento, esa encrucijada, que permitió abrir un camino hacia nuevos interrogantes e investigaciones.



María Laura Gamaleri es comunicadora, docente y bailarina. Profesora de Enseñanza Media y Superior en Ciencias de la Comunicación y Licenciada en la misma disciplina con orientación en Educación (Facultad de Ciencias Sociales UBA). Su tesina de licenciatura se tituló Danza Afro: nuevas identidades y resistencias en Buenos Aires contemporánea. Es doctoranda con beca

UBACYT en Ciencias Sociales de la UBA y ayudante adscripta a la cátedra Cultura Popular y Cultura de Masas de la misma facultad. Estudió Danzas de Matriz Africana con la profesora Marcela Gayoso y el docente y percusionista Mauro Mazzarella en el espacio Ilé Cultural Buenos Aires, entre 2008 y 2021. Allí practicó principalmente Danza de Orixás Afrobrasileñas, y Danzas de Blocos Afro, Danzas del oeste africano, Candombe y Palo Cubano. Ha tomado cursos y seminarios con Leda Mariah Ornellas, Rainha Vânia Oliveira, Rosângela Silvestre y Vera Passos, y realizó cursos de danzas en la Fundação Cultural do Estado da Bahia. En Buenos Aires tomó clases y seminarios de Danzas de Matriz Africana con las profesoras María Isabel Soares, Wanda Migelson, Cecilia Benavidez, Julieta Eskenazi, Maia Mazzarella, Carolina Villa, Sandra Medina y Lucía Geada. Actualmente, es parte del cuerpo de bailarinas de la comparsa Iroko Candombe.



Paula Inés Picarel es periodista, bailarina. Licenciada en Comunicación Social por la Universidad de Buenos Aires (UBA) con orientación en Periodismo. Diplomada en Antropología de y desde los Cuerpos por la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Estudia danzas afro desde 1991, habiéndose formado principalmente con las profesoras Telma Meireles y Marcela Gayoso.

Además, tomó clases con la maestra Isa Soares y con Valdir Silva, Sergio Amorin, Claudio de Oliveira y Julieta Eskenazi. Realizó seminarios con Ednalva Neves, mestre King, Rosangela Silvestre, Vera Passos, Leda Mariah Ornellas y Rainha Vânia Oliveira. Desde sus inicios en la danza, a través del registro documental y periodístico, se dedica a investigar y difundir prácticas culturales afro, especialmente aquellas relacionadas con la enseñanza de danzas de orixás en Buenos Aires. Entre 1996 y 2008, participó del Instituto de Investigación y Difusión de las Culturas Negras donde colaboró en la edición de la revista África Ori-gen y en la organización de congresos y jornadas. En 2008 comenzó a escribir para la revista digital de cultura afroamericana Quilombo! y entre 2009 y 2013 fue editora general de dicha publicación. Además, trabajó durante 10 años (2010-2020) en las señales televisivas públicas y educativas Encuentro y Pakapaka, espacio en el cual profundizó su aprendizaje sobre las causas de Memoria, Verdad y Justicia de la Argentina. Integra, desde 2020, la comisión organizadora del Colectivo Danzas Afro y el Frente Cultural 24 de Marzo. Es autora del libro Historias bailadas. Memorias y significaciones de las danzas afro en Buenos Aires (2025), basado en su tesina de grado, calificada con recomendación de publicación.



Comenzó su actividad como bailarina y docente en 1979, participando en diferentes agrupaciones de Bahía, Brasil: Salto, Elías, Chama, Prisma, Grupo Sesc, entre otros. Coordinadora del Centro de Estudios en Danza Afro Odundé de la escuela de danza de la UFBA (Universidad Federal de Bahía), a la que se unió en 1982. Participó en el Grupo de Danza Experimental y en el Centro de Investigación Afrobrasileña, convirtiéndose en funcionaria de esa institución como asistente de dirección y productora. En 2015 se graduó con una Maestría en Arte y Educación de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Fue profesora de danzas brasileñas y estiramiento en la Escuela de Danza de la Fundación Cultural del Estado de Bahía (FUNCEB) durante veinte años. También fue miembro del Balé Folclórico da Bahia, con el núcleo Encontro com o Corpo durante siete años, y cantante principal de la banda Novas Raízes durante once años. Fue percussionista de la Banda Mirim Olodum, y coreógrafa en Teatro Olodum durante nueve años. En Ibiza, España, fue profesora de Pilates y de Danza Expresión para el Curso de Teatro en el Centro Social Buscastell, instructora de Pilates en el Espacio Ayurveda y Profesora de Danza Afrobrasileña en Studio Banana en Santa Eulália. Actualmente, es la directora ejecutiva del Proyecto y Movimiento Noviembre Cuerpo Negro 365 días, una acción política, artística y educativa del Núcleo Encontro com o Corpo.

Obra: *Andarilha ancestral*

Boa noite para quem é de boa noite, bom dia para quem é de bom dia, a bênção aos meus mais velhos, e a bênção aos meus mais novos e muita gratidão.

Es un gran honor estar aquí en este encuentro, en un viernes tan especial. Allá por el 2013 —viva Marcela [Gayoso], viva Cecilia [Benaví-

dez]—, tuve este encuentro en Buenos Aires, haciendo esa conexión creativa danzante. Así que mi más sincero agradecimiento y respeto a estas mujeres, a este colectivo de mujeres. *Salve Valdir* [Silva] que está ahí: mi hermano, amigo, *parceiro*, colaborador afectivo de Noviembre Corpo Negro 365 días. Vânia Oliveira, esa reina, y todas las demás que tengo el placer y el honor de conocer, Berenice [Corti], Laura [Rabinovich], besos en el corazón. Wanda [Migelson], esa potencia. Y seguiremos este flujo hablando de nuestras danzas, nuestras prácticas, nuestras particularidades corporales dentro de este proceso creativo.²

Recibí algunas preguntas, y me gustó este guion que me enviaron Laura [Gamaleri] y Paula [Picarel], esa dupla. Antes de responder a las preguntas me gustaría comenzar hablando de un breve texto de Boaventura de Sousa Santos:

La espiritualidad es siempre la experiencia de un encuentro especial, no trivial, particularmente intenso de la persona humana, sola o en comunidad, con lo que la trasciende. La trascendencia es la forma en que un ser finito piensa sobre el infinito.³

El infinito es la posibilidad de esta forma de pensar. Tal vez sea un rasgo o una forma de ser. Y más adelante dice lo siguiente: “la espiritualidad de matriz cultural cristiana, ya sea religiosa o secular, es una espiritualidad vertical”. Y una verticalidad es una experiencia de dos y de varias formas, y yo, parafraseando al gran Boaventura, digo que realmente es esta posibilidad de movimiento, este gesto que nos envía a los que trabajamos con esta danza de base africana en la diáspora, y nos hace creer y revivir cada situación también.

Este proceso creativo⁴ surgió de la salida de un duelo y la comprensión de que tenía que agradecer el período en que mi madre estuvo presente conmigo, incluso en diferentes continentes. En los últimos diez años

2 Nota de la edición: agregamos entre corchetes los apellidos de las personas cuando son nombradas por primera vez en este capítulo.

3 Texto completo em Santos, Boaventura de Sousa (2021). “A Urgência das espiritualidades não cristãs”. En *OUTRASPALAVRAS*, disponible en <https://outraspalavras.net/descolonzacoes/a-urgencia-espiritualidades-naocristas/>

4 Se refiere al de la obra *Andarilha Ancestral*, en el Anexo Audiovisual (link en la presentación de este capítulo).

estuve mucho más fuera de Brasil y de ese ciclo familiar, particularmente con mi madre —que siempre ha sido mi amiga, mi *parceira*, mi consejera—. Así fue que, a partir de este momento de dolor, de vacío, vino este trabajo, esta *Andarilha* [vagabunda], porque llegué aquí en el apogeo de la pandemia. Fue una locura esa llegada, esta vez desde España. Mi madre falleció en junio, tenía una fecha límite para estar aquí hasta el 20 de agosto, y tenía que decidir si me iba o si me quedaba. Y me detuve y pensé y hablé con mi hija, mi amiga —también somos muy buenas amigas con mi hija—, y decidí que volvería porque me había organizado profesionalmente de esta manera. Volví a Salvador para completar mi etapa en la UFBA a los treinta y nueve años y oficializar mi retiro, para continuar el Novembro Corpo Negro⁵, que habíamos decidido transformarlo en 365 días. Y luego el universo con gran sabiduría cambió este curso de cuatro meses y me quedé durante un año y tres meses, y tuve el privilegio de ver el fallecimiento de mi madre. Porque si hubiera regresado en ese período no habría estado presente, así que cuando llegué aquí me jubilé y realmente vine a retirarme. Me tomé un descanso de mis actividades físicas, porque cuando llegué sólo podíamos salir en casos extremos, a una farmacia, a un mercado. Así que fue un retiro ya programado, digamos, inconscientemente. Para mí todo ya estaba programado, realmente solo podía salir para necesidades básicas.

Cuando llegó la primavera, que es una estación que me gusta mucho, empecé a salir a caminar. Como buena hija de Iemanjá que soy, tengo una identificación total con el mar. Así que empecé a salir a caminar, salía temprano, daba mi paseo por el mar y regresaba a casa, siempre tratando de hacer un movimiento de las sensaciones surgidas de lo que escuchaba en mis caminatas. Y así surgió esta obra, sólo que no quería estar solo adentro y hacer todas las escenas en interiores. Si vieran el video completo —está un poco mezclado—, la mayoría del montaje fue hecho por Thiago, un *parceiro* que conocí también en las redes sociales con este movimiento nuestro Novembro Corpo Negro, él hizo la edición con esmero. La música fue escogida de una forma muy cuidadosa por Osvaldo Rosa, un gran artista. Osvaldo es una fuente de inspiración y una gran vida. Hace este video-danza con gran particularidad, con gran cuidado, y este proceso creativo de esta *Andarilha*, proviene exactamente de mis paseos por aquí,

5 Se refiere a su proyecto de gestión cultural, educación y arte.

de mis salidas cortas de una hora, una hora y media, cuarenta minutos, e iba creando y creando sucesivamente algunas células.

Particularmente pensaba en el movimiento del agua de Iemanjá, en algunos movimientos y algunas sensaciones y algunos dolores que también tuve en este proceso del pasaje de mi madre, por lo que fueron movimientos creados a partir de estas sensaciones, con características y con una búsqueda especialmente de Iemanjá.

Fue ella la que me motivó aún habiendo elegido yo algunos puntos estratégicos. Si ven en el video lo que se escapa de estas aguas, de sus ondulaciones y de esa dinámica que tiene el mar... siempre estuve con este pulso para crear esta obra. Cuando decidí participar en una convocatoria pública de Cine-danza fue increíble, fui a revisar detenidamente el vestuario. Lo elegí no porque era primavera —soy del nordeste, vengo de Salvador de Bahía y la primavera es muy calurosa aquí—; si lo ven siempre llevo un jean, al caer de la tarde hace frío. Y un día estaba con mi amiga Simone y le dije “quiero hacer una escena en donde me voy a quitar la parte de arriba —llevaba una blusa amarilla— y me la voy a quitar porque es esa sensación de libertad, siento que mi madre está bien, se fue a un plano de luz.” Ella cumplió su misión, y es una energía de gran amor, de gran afecto, de gran cuidado. Y sobre todo de gran vigor que siempre tuvo mi madre —mucho vigor—, una señora de ochenta y nueve años que me resolvía las cosas desde aquí. Así que esa es esa sensación de libertad, este disfraz que también era parte de mi vida diaria, no había programación, no había búsqueda, no había pensamiento. Era mi vida cotidiana y como incluso en primavera, como dije antes, existe ese frío, siempre estaba con estos jeans y alguna que otra media; así que esta fue mi fuente de inspiración para este proceso creativo, y dentro de mis prácticas de esta danza afrobrasileña con la simbología, muy particular. Muy muy agradecida por la fuerza de las aguas, especialmente a Iemanjá. Gratitud, beso en el corazón.

Rainha Vânia Oliveira



Rainha Vânia Oliveira es una Mujer Negra; Hija y cumeeira⁶ de una Familia Negra; Candomblecista; Artivista; electa Rainha del Bloco Afro Malê Debalê en los años 2000 y 2006, y Princesa del Bloco Afro Ilê Aiyê en 2001 y 2014. Es Licenciada, Especialista y Mestra en Danza, además de Especialista en Historia Social y Cultura Afrobrasileña.

Actualmente es Doctoranda en el Programa de Pós-Graduação en Difusão del Conocimiento de la Universidad Federal de Bahia (UFBA) y Profesora Efectiva en la Universidad Estadual del Sudoeste de Bahia (UESB), en el curso de Licenciatura en Danza, donde se desempeña desde 2013.

Entre 2007 y 2009, se desempeñó como Profesora Sustituta en el curso de Licenciatura en Danza de la Escuela de Danza de la UFBA. En 2016, fue aprobada en la planta efectiva de la misma institución, en el primer concurso realizado para el cargo de Profesora de Danza Afro. Se desempeñó también como Profesora y Coordinadora de la Escola de Dança FUNCEB/Pelourinho entre 2009 e 2013, en los cursos libres, profesionalizantes y preparatorios de la institución.

Entre 1996 e 2013 sirvió en la Policía Militar da Bahia, trabajando en vigilancia preventiva y comunitaria, al mismo tiempo que fue actriz, intérprete, coreógrafa y directora del Grupo de Artes de la PMBA. Investigadora, amante y multiplicadora de las danzas creadas en los escenarios de los Blocos Afro de Salvador desde 1999; es creadora y difusora de Dança(s) de Blocos Afro.

Imparte clases de danza en diversos estados de su país en distintos contextos socioculturales y en el exterior, difundiendo la Dança(s) de Blocos Afro y los

6 Nota de la edición: *Cumeeira* es la estructura central y sagrada de un *terreiro* (templo, casa religiosa) de Candomblé. Las referencias religiosas fueron transcritas tal como fueron expresadas por las y los participantes. Alentamos a que su profundización sea realizada en las fuentes autorizadas correspondientes.

movimientos negros como movimientos políticos y educacionales creados para la valorización y proyección de la verdadera historia negro-africana. Realiza formaciones para artistas, compañías, grupos, colectivos y agentes socioculturales que actúan en esta temática en sus contextos. Desde 2003, imparte cursos y talleres de Dança(s) de Blocos Afro en la Escola de Dança de la FUNCEB.

Obra: Documental *Danza(s) de Blocos Afro*

Buenas noches. Antes de cualquier otra cosa me gustaría pedir *a benção*, pedir permiso a los *velhos*, a mis iguales, y de los que están también por venir. Quiero agradecer inmensamente este encuentro, que acostumbro mucho de llamar esos “encuentros maravillosos de *xirê*” —el *xirê* es un ritual de aquí de nuestros *terreiros* de candomblé—, una ronda donde intercambiamos conocimientos, sabidurías, energías, y nos alimentamos. Antes que nada, quiero agradecer a Marcela que es la responsable de esta encrucijada en la que estoy ahora encontrándome con Paula, con Laura, con Carla [Grosso], con Laura —son dos Lauras ¡qué maravilla! —, con Wanda, con Leandro [Mellid] que está tras bastidores, con Cecilia, con Leda [Ornellas] y Vera [Passos], mis hermanas de *roda*. Entonces Marcela muchas gracias, espero que nos reencontremos en breve para seguir nuestras giras, nuestras encrucijadas, más conectadas, más juntas y fortalecidas, porque estos momentos de encuentro —aunque sean virtuales— nos fortalecen en este momento de pandemia en que el mundo entero está gritando por la vida, y sabemos que la danza es vida. Y la danza de matriz africana, las danzas negras, nuestros orixás, nuestros movimientos y nuestras ancestralidades son lo que nos fortalece.

Voy a intentar traducir un poco lo que son las danzas de blocos afro. Ese vídeo que vieron trae un poquito de lo que son, que es la unión de muchas expresiones: la danza, el canto y la música. La estética del trenzado, del turbante de amarrado, el movimiento yendo a la calle y viniendo de la calle, para adentro, y nuestros cuerpos todos entrelazados en movimiento. No consigo decir si es una cosa u otra, pero sí todo eso junto: un conjunto de informaciones que traducen el legado negro africano dejado por nuestros antepasados, por mis antepasados. La danza de blocos afro surge de mi trayectoria, de mi experiencia como mujer negra en una sociedad o en sistemas que insisten en negar todo lo relacionado al hombre negro o

la mujer negra. Entonces es una danza que surge de la resistencia; es una danza en la que aprendo en mi familia desde pequeña, porque mi familia me enseña a resistir, a crear, a recrear, me enseña a reinventar. Entonces la danza de blocos afros es resistir, es recrear, es reinventar, es estar siempre en movimiento. Es una danza que aprendí dentro de los *terreiros* de candomblé, que me enseña a obedecer a mis mayores, a aprender de mis mayores y a enseñar a los más jóvenes, para que nuestra cultura, para que nuestro conocimiento no se pierda a lo largo de nuestra historia. Es una danza que aprendí dentro de los bloques afro de Salvador [de Bahía], que desarrolla acciones de empoderamiento para las mujeres negras, para nuestras culturas negras. Es un baile en el que nosotras, las mujeres negras, decimos: yo tengo poder, puedo estar donde quiera estar, soy dueña de mi cuerpo y he construido esta sociedad. No soy un objeto, soy conocimiento, soy poder. La danza de los blocos afro asume una responsabilidad muy grande.

Voy a traer algo de lo que nos presenta [la autora] Grada Kilomba, que dice así: “me parece que no hay nada más urgente que empezar a crear un nuevo lenguaje, un vocabulario en el que todas, todos, todes, nos podamos encontrar en la condición humana”. Ella trae precisamente eso, la danza de los blocos afro es un camino que se lanza para que podamos comprendernos como sujetos, como personas, porque motiva a cada persona a encontrarse a sí misma, a saber de dónde vino, a construir su historia y a conocer su historia, a saber cuáles son las matrices estéticas que constituyen la construcción de una ética. Me preguntan cuál es su estética; y nuestra estética dentro de la danza de blocos afro, dentro de las danzas de matrices africanas, es ética, es filosofía de vida. Así que nuestra estética es ética, y esta ética acompaña la danza de los blocos afro. Respondiendo a la pregunta sobre cómo la simbología de orixás está dentro de la danza de los blocos afro, los *terreiros* de candomblé son los que construyen los movimientos, a través del *ijexá* que cobra otro significado cuando sale a la calle. Muy parecido al candombe, muy parecido a lo que vi en Buenos Aires presentado por Marcela, muy parecido a lo que vi en este video de Exú con el que abrieron las transmisiones.⁷ Es el *terreiro* invadiendo la ciudad, es el *terreiro* cambiando una imposición social, una imposición política de exclusión. Entonces los *terreiros* de candomblé son las bases,

7 Se refiere al video de presentación del Grupo GEMAA, disponible en el Canal Youtube del IIEt aquí https://youtu.be/dD7irmCHJM4?si=T_HjXkdcNxY2FNdR

son los pilares, son las *cumeeiras* que nos alimentan, nos retroalimentan, y que también nos hacen avanzar.

Finalmente, quiero decir algo sobre cómo dialogan lo sensible y el pensamiento en la práctica de esta danza de blocos afro, esta pregunta es importante. Porque lamentablemente aprendemos viendo las cosas, ¿verdad?, así que todo se basa en lo que vemos. Como dice la filósofa africana Oyeronke [Oyewmi], que llama nuestra atención sobre el hecho de que necesitamos sentir, no es “pienso, luego existo”, sino “siento y por eso existo”. Entonces la danza de los blocos afros toma este camino de sentir, de mirarse a sí mismo, de sentir la danza, y de construir la danza desde el olor a lavanda, de sentir la danza y construir la danza desde el sabor del *abará*, del *acarajé*, desde el tacto y el abrazo que damos a todos los que están presentes, incluso aquí en esta pantalla, abrazándonos. Sentir la danza a través de las memorias que son llevadas, ya saben, a través de las memorias a las que somos llevados a visitar, memorias a las que quizás no se haya accedido nunca. Porque cuando preguntamos dentro de la danza de blocos afro qué es este cuerpo, qué danza es esta danza, esta pregunta nos lleva a lo profundo, y a visitar nuestras memorias de donde vine, de quién es mi familia o de por qué estoy aquí y qué me llevó a bailar hoy. Así que son danzas donde nuestros cuerpos son las plumas que escriben nuestras historias, y nuestros recuerdos y nuestras historias son las tintas que llenan y firman esas plumas, estas historias.

Adupé, gratitud, salve, salve.



Máster en Danza por PRODAN – UFBA, artista de danza cuya trayectoria fue constantemente formada por las enseñanzas de los terreiros de candomblé, donde tuvo su primer contacto con el movimiento. Luego continuó sus estudios de danza moderna en Salvador con la profesora Gal Mascarenhas, involucrándose con otras formas de danza como Ballet Clásico, Jazz, Danzas Contemporáneas y Tradicionales Brasileñas. Passos bailó en compañías como África Poesía, dirigida por Armando Pequeno; la Companhia de Dança Jorge Silva y fue bailarina solista en el aclamado Bale Folclórico da Bahia. Comenzó sus estudios con la Técnica Silvestre desarrollada por Rosângela Silvestre en 1984, y en 2002 comenzó a compartir la Técnica en Salvador y en todo el mundo. Actualmente es directora artística de Viver Brasil Dance Company en Los Ángeles y directora fundadora de Casa de Cultura Somovimento desde 2020. Vera divide su tiempo entre las clases de Composiciones Silvestre y Corpo Terreiro – Orixa, experiencias en danza impartidas en Brasil, África, Estados Unidos, Europa y algunos países de América Latina. Sus residencias artísticas anuales en la Casa de Cultura Somovimento concentran a un gran número de estudiantes de todo el mundo.

Obra: *Fragmentos de un tiempo*

Buenas noches, gente. Soy Vera Passos, artista de danza de Salvador, Bahía. Me gustaría pedir permiso a todos, a los más jóvenes y a los mayores también, para hablar un poco con ustedes. Gracias por su presencia, a las personas que están aquí en Zoom y también a las personas que están viendo en YouTube, gracias por donar su tiempo a todos nosotros. Gracias al proyecto GEMAA, Paula, Laura, gracias por la invitación. También agradezco a estos artistas que están aquí compartiendo el espacio conmigo.

Tanta gente: Ornellas, Carla Grosso, Cecilia Benavidez, mi amiga Telma, mucha gente que está aquí. Dije esos nombres, pero representan a todos.

Quería hablar un poco sobre mi trayectoria en la danza. Trabajo con la técnica Silvestre, y también busco la nutrición, el alimento, en la simbología de las danzas de los orixás. Me crié en un *terreiro* de candomblé junto con mis padres, seguía y acompañaba a mis padres; mi padre era Ogán de canto.⁸ Así que los fines de semana, cuando nadie trabaja y todo el mundo va a las fiestas, la fiesta a la que él siempre iba eran las ceremonias religiosas en las que yo lo acompañaba. Dentro de esas *rodas* tuve contacto con el movimiento por primera vez, me acuerdo como hoy que iba con mis padres, me vestían, me colocaban toda la ropa —aún la sagrada— en mí, y yo bailaba con todo el mundo en la *roda*. Y me acuerdo como hoy que hubo muchas veces en que bailé toda la noche, junto con todos. Solo me detenía cuando era hora de comer porque nunca *manifesté*, y así fue como me encontré con el movimiento.

Mi madre era de una familia muy humilde, Raimunda Maria Passos; mi padre Lídio Santa Ana, y no podían meterme en una escuela de baile para poder desarrollar este gran deseo que tenía. Así que aprendí mucho en mi calle, viendo cosas en la televisión, también en una iglesia que estaba muy cerca de mi casa, donde Leda Ornellas era la maestra. Así que también aprendí allí, tuve buenas experiencias en esa iglesia. Y a los catorce años fui a una escuela de baile, más tradicional, y allí conocí a varios profesores; y poco después terminé yendo a la Escuela de Danza de FUNCEB [Fundación Cultural del Estado de Bahía] donde obtuve mi primer título en danza, cuando el curso todavía se llamaba Curso Vocacional. Poco después comencé a dar clases en la propia escuela de baile de FUNCEB.

Siempre me gustó compartir conocimientos —creo que en este momento de compartir estamos aprendiendo mucho—, y mis estudiantes [decían] “ah, Vera venía a compartir...” Yo comparto, sí, pero aprendo tanto que ellos no saben, modifican tanto todo lo que está en mi cabeza —a veces muy bien organizado—, que llegan y cambian todas las cartas, sacan todas las cartas de su sitio.

Fue en 2010 que le escribí a Sandra Medina y le dije: “ah, *Sandroca*, quiero ir a Argentina a dar un taller”. Ya habíamos hablado de eso, y me respondió “ah, está bien *Veroca*, voy a hablar con la gente de aquí y va-

8 Nota de la edición: ver nota 6 de este capítulo.

mos a ver si podemos organizar algo”. Y al día siguiente me dijo “Vera, ya hablé, vamos a organizar algo para vos”. Estaba en Los Ángeles en ese momento porque también trabajo con la Compañía de Danza *Viver Brasil* dirigida por Linda Yudin y Luíz Badaró, ahora soy la directora artística de la compañía. Así que regresé de Los Ángeles a Salvador y me fui directo a Argentina, y ésa fue mi primera residencia en su país.

Estoy muy agradecida por haber comenzado allí en Argentina, porque después de eso se me abrió mucho espacio para trabajar, para salir al mundo, para dar mis clases. También adquirí un hábito muy grande, que es cultivar los ancestrales de cada lugar. Y luego, en cada lugar al que llegué, siempre inventé una forma con los estudiantes de promover algo que compartiríamos con la comunidad. Así que este fue mi *carro-jefe*⁹ de mis viajes por el mundo, con mi proyecto ahora titulado Bailando en la Tierra, que es exactamente ese lugar de viajar por el mundo cultivando a los ancestros de cada lugar con nuestra danza, con nuestro canto, con nuestra armonía.

Este *solo* que les mostré —*Fragments de un tiempo*— nació exactamente de ese lugar, fue en medio de la pandemia y ya echaba de menos bailar con mis alumnos y producir cosas. Así que fui al patio trasero y bailé. Espero que lo disfruten, y también espero que este tiempo pase pronto y podamos volver a encontrarnos para bailar, abrazarnos y ser felices como merecemos, brillar. Un fuerte abrazo a GEMAA, un fuerte abrazo a cada persona que está allí ahora y a todos los estudiantes de Buenos Aires, Argentina.

9 *Carro-jefe* es la forma de denominar a la carroza principal de un desfile de carnaval.



Bailarina y coreógrafa, es una de las primeras profesoras que dicta clases en Argentina. Se inició en el estudio de las danzas afro de la mano de Mestre King. Desde 1991, dicta clases en Argentina, residiendo en Buenos Aires y luego en Córdoba (2003 a la actualidad). En los años noventa fue profesora en el Centro Cultural Ricardo Rojas (UBA) y creadora y directora del primero Instituto de Danzas Africanas de Buenos Aires. Coordina talleres semanales de danzas afro Ritual en la capital de Córdoba, Villa Carlos Paz y Villa La Bolsa. Entre 2008 y 2010 fue convocada como docente en los seminarios de danza popular de la Secretaría de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional de Córdoba. Coordinó el seminario “Los aportes de la cultura negra” en el Postítulo de Actualización Académica en Danzas Folklóricas (IPEF, años 2011 y 2012) y es colaboradora de la materia Danzas Rituales en el profesorado de la escuela de danza ARTS, Córdoba, Capital. Ha participado en eventos de distinta índole; entre ellos, como coreógrafa en los carnavales de Corrientes (1997 y 1998) y como bailarina en la apertura de la muestra de gigantografía de la National Geographic Un tributo a África (2001). También se desempeñó como coreógrafa y bailarina en los espectáculos Katendé (2009), Maku-malambo (2014), y Orixás (2016 a 2018). Ha participado varios años en los encuentros culturales de Villa del Dique y San Antonio de Arredondo con talleres multitudinarios de danzas rituales. Recibió un reconocimiento en el Congreso de la Nación por su destacada labor con las danzas africanas.

Obra: Mojubá

Yo soy Telma Meireles, coreógrafa, bailarina de danzas africanas, danzas primitivas en este caso. Antes de todo me gustaría agradecer al equipo de GEMAA por invitarme a este evento donde podemos estar acá divulgando

sobre la cultura africana, sobre nuestros orixás, sobre la cultura yoruba. Así que realmente es muy necesario mantener viva nuestra cultura y mantenerla despierta. Me acuerdo de que para los años noventa, cuando llegué a la Argentina, mucha gente me decía que la cultura negra estaba dormida, y que de una cierta forma fue despertada. Eso es maravilloso, me encanta, me pongo feliz por ser parte integral de este despertar de esta cultura tan maravillosa y profunda que es la cultura urbana, la cultura afro.

Me gustaría contarles que vengo desde Bahía; he trabajado muchos años en el campo de la danza, para ser más precisa treinta años. He llegado a varios rincones, he conocido varias formas de comunicarme con mi cuerpo, de hablar con mi cuerpo, y la verdad lo que he encontrado en este camino es que no hay una separación entre la danza, entre tu vida profesional y tu vida personal. No hay una separación, uno está conectado, la vida está bailando, el universo está en movimiento constante. Hay un baile constante dentro de cada uno de nosotres, todos los días, todo el tiempo y a toda hora. La vida en sí es un movimiento constante, es una danza constante y lo que he encontrado en este camino es esto: he descubierto que en realidad no había una bailarina aparte de Telma, realmente es una unidad cuando logras conectarte con la danza desde este lugar. La vida está más viva que nunca, te sentís conectada con el universo, te sentís en ritual como el sol, que hace su ritual cada día, como nuestra respiración, como nuestro cuerpo. Sabemos muy bien que el cuerpo tiene sus rutinas naturales donde nosotros no podemos hacer nada, ya está ahí, es natural. Es una danza que ya está ahí, constante, en cada una y en cada uno de nosotres.

Aprovecho este momento para poder dar testimonio de que la danza africana, la danza que te conecta con los orixás, las energías de la naturaleza, es una danza que te hace ponerte al revés, o sea, te mete allá adentro para que te puedas encontrar. Porque cuando llegás ahí encontrás la fuerza de Ogum, la fuerza y la tenacidad de Iansá, la dulzura de Oxum, la sabiduría de Oxalá, y así sucesivamente. Tengo la sensación de que los dioses están hablando con nosotres todo el tiempo, porque hubo un momento donde el hombre estaba conectado con Dios y de repente nos separamos. Yo tengo la sensación de que la danza africana te hace conectar, hay algo ahí que te enchufás y que de repente estás en sintonía total con el universo, con los tambores, con tu cuerpo, con cualquier cuerpo. Es una danza que está para cualquier cuerpo, y de hecho no necesitamos un cuerpo

específico para danzar una danza específica, ya que la danza es un regalo de los dioses hacia nosotros, es un regalo de los dioses.

Mi ofrenda de hoy es una pequeña danza de Exú, que es una de las primeras energías dentro del panteón africano, es una energía que está relacionada con las puertas, con abrir portales como estamos necesitando ahora, que estamos entrando a un nuevo portal; necesitamos abrir el ojo interno para poder atravesar ese portal. Y qué mejor que a través de la danza.

Muchas gracias una vez más al equipo de GEMAA por ese encuentro, infelizmente no puedo estar personalmente por causa de la danza, pero felizmente porque estaré bailando justo en ese momento. Como la vida está en un baile constante, ahí estaré yo bailando mientras ustedes están acá hablando de la danza, y me gustaría ser parte de alguna forma así que filmé este video. Es un placer poder compartir esta pantalla con Vera, Leda, Laura, Cecilia y todo el equipo que está ahí. Agradezco por poder compartir con ustedes este momento, aunque sea virtual. Les mando un beso grande.



Licenciado en Danza por la Universidad Federal de Bahía, se formó además con Mário Gusmão, mestre King, Augusto Omolú, Armando Pequeno, Reginaldo Flores y otros artistas. En 1986 viajó a Estados Unidos para participar del programa de intercambio cultural de Partners of the Americas. Trabajó en ese país junto con Susana Martins y Clyde Morgan. Dictó diferentes cursos sobre danzas afrobrasileñas en Nueva York y, en Nueva Jersey, creó las compañías de danza Axé Brasil y Dance-Drum. Desde 1991 hasta el año 2022, residió en Argentina y dictó clases en diferentes centros culturales y universidades del país. Además, creó y dirigió en el país distintas compañías de danza con las que propuso múltiples espectáculos. Estrenó su última obra Matria. Un sueño con las rosas negras en el año 2021, con el apoyo del Gobierno de Río Negro. Desde el 2023 hasta la actualidad se encuentra residiendo en Fortaleza, Brasil.

Obra: *Natural Mystic*

Epa Babá.

Nacer en Salvador, nacer en el barrio, o en el gueto, como decimos, es algo muy potente. Porque lo primero que aprendemos como afrodescendientes es la palabra “no”. La palabra “no” te va persiguiendo como si fuese una sombra, al punto que uno deja de creer en las posibilidades. Y ésa es una de las cosas que me marcó toda la vida, y me motiva a la creación de todo lo que yo hago. Es como una forma de que el “no” inicial sea “sí”, porque “no” es “sí” y que no venga disfrazado, porque “no” es “sí”. Entonces en toda mi obra y en mi desarrollo artístico, busco mandar un mensaje para la comunidad de los barrios de Bahía, de Brasil: que el “no” puede ser “sí”, y que podemos hacer y

que podemos inspirarnos y que podemos crecer. Y eso es una cuestión de un objetivo concreto, y eso me motiva a hacer este *solo*, por ejemplo [se refiere a la obra *Natural Mystic*].

Para mí es muy importante en el proceso la presencia de la voz de mis maestros, de Clyde Morgan, Mestre King, Armando Pequeno, de Mário Gusmão, que fue con quienes empecé a tener el primer acercamiento profesional con la danza. En este proceso esa voz va guiando, va diciendo “bueno, eso podés, si vas a levantar la pierna, si vas a saltar tenés que usar tal musculatura como para que vayas un poco más arriba...” Y como diálogo sentí la entrega del cuerpo, en relación con el espacio, en relación con todo lo que la naturaleza nos ofrece, como la fluidez del río que te deja claro que es posible a través de la fluidez, de la cosa suave, que también podés vencer, también podés llegar lejos. Esa es una de las cosas en ese diálogo que para mí está presente.

Con respecto a la simbología, nosotros que nacemos en una villa, en una favela, lo primero que aprendemos es esas palabras africanas que dice la abuela: atrás de Dios que acompaña está la figura de Oxalá, claramente en nuestra cabeza. La mirada de Oxossi, la mirada de la búsqueda, la mirada de *lo voy a conseguir porque estoy mirando muy atento*. Estos elementos de los orixás es como que se incorporan o se revelan a través de este cuerpo que tiene claro qué va a conseguir, y entonces usa esa esencia que tenemos adentro. Más allá del criterio estético, para nosotros, aprendemos muy temprano que el día viernes es el día de Oxalá, y que Oxalá es el gran padre, el gran guía, el gran papa, el gran gurú de los orixás. Entonces ese blanco es como tener la presencia del *xiré*, y en el *xiré* es como tener todas las cosas juntas, potenciadas, y que te llevan. Y eso ha sido fundamental a cada momento que voy a crear un espectáculo.

El nombre *Natural Mystic* me hace acordar a la potencia que ha sido y que todavía sigue siendo Bob Marley y su mensaje. *Natural Mystic* es el misterio que tenemos de resistencia, porque imagínate que nosotros somos sobrevivientes cada mañana que despertamos en una villa, en una favela en Brasil. Es como celebrar la vida misma, porque hoy por hoy entran la policía y la milicia adentro de las favelas y salen matando a las personas negras, matando a la juventud negra. Entonces es el

misterio de que podemos resistir, podemos seguir y podemos vencer y pasar adelante, como hemos tenido pruebas ahora en las olimpiadas, que sale una *favelada* y gana una medalla de oro o de plata. Entonces esos elementos de la supervivencia nuestra en el Brasil racista, clasista y machista, en donde las mujeres negras fueron siempre pensadas como reproductoras de mano de obra barata, reproductoras de niños para ser asesinados y ese tipo de cosas... es muy fuerte.

Natural Mystic es mi presencia y creación, porque cuando bailo, yo tengo en mi cuerpo a Mestre King, a [Augusto] Omolú, tengo a Clyde Morgan, tengo a Ismael Ivo, a toda esa potencia negra de Brasil que nos empujó para adelante. Esa gente que decía “vos podés, podés, podés... estás saltando poco, saltá más arriba” y que hizo que uno descubra su potencia, su propia danza, su propio ser, a través de esta grande cadena que son y que han sido nuestros ancestros, con este misterio de fe que nos pasa al cuerpo con esa posibilidad de poder vencer. Entonces para mí *Natural Mystic* tiene todo ese potencial de historia de resistencia negra, de nuestra querida Bahía, de nuestro querido Brasil. Ese es el mensaje para nuestra juventud. Gracias.



Docente, bailarina, acunada en las danzas de Matriz Afro y en los abrazos de lxs maestrxs en los caminos en Bs As., Uruguay, Cuba y Brasil. Artista en construcción, andamiada en las experiencias grupales de Oduduwa y La Chilinga. Guiada fuertemente en el sentir, el pensar y el accionar que son parte de una misma cosa. Formó parte del grupo Iyamba, propició los espacios para la creación de los grupos Imales, Santo y Pagano y sus facetas.

Con el axé de los Orixás y la memoria de donde creció, ha sabido conquistar batallas y aprender de las que ha perdido. Bajo esas protecciones y el apodo de “la negra”, ha atravesado espacios bailando con las espadas de Ogum en las calles embanderadas por la Memoria, la Verdad y la Justicia e “Iyeyas” en rondas dentro de algunas cárceles federales. Anclada en el convencimiento de que la herencia afrodescendiente la anida, camina y baila en las escuelas públicas intentando despertar y entramar memorias.

La siguen acompañando muchas preguntas de quién es y de lo que hizo, pero una certeza: que las memorias arden en el presente de los cuerpos y que lo colectivo es la posibilidad de transitar lo incierto. Larôye!

Obra: Habitaciones

Hola, una saluda como la primera vez porque sabe que hay un montón de gente que está viendo. Y bueno, entonces una vuelve a saludar para todos esos y esas que no podemos ver, pero que sabemos que están ahí. Y no sólo en el chat, sino todos los otros que nos acompañan que están ahí. Antes, cuando ustedes estaban viendo el video, compartía con las compañeras y los compañeros acerca de la potencia de uno según de dónde uno viene.

Este video, *Habitaciones*, de algún modo es como el tratamiento del archivo, traducir el archivo, sobre cómo hacer para que aquella memoria,

aquellas cosas que sucedieron, sean potentes en este presente. Y además me requería, como me suele pasar, la ayuda de otros. Este video es producto de... es un instante, de un momento de una obra que fue pensada en el 2015, donde me atravesaban algunos orixás y sentires. Cuando Vânia traía esta idea de sentir, creo que desde el primer momento de aquellas clases con Telma Meireles y Concepción Soares fue una catarata de sentires, y eso lo agradezco profundamente. Y esos sentires fueron los que llevaron a la construcción de este video: cómo volver al archivo, a ese lugar que sucedió, cómo traerlo en presente, conmovida por un presente que como todos sabemos es por momentos muy doloroso, por momentos muy insoportable. Y que tal vez lo soportable de eso son las memorias de esos otros y otras y otros que nos atravesaron en el cuerpo, en el cuerpo concreto y palpable, en ese cuerpo que nos sostiene, digo yo. Se me venían muchas imágenes relacionadas a la muerte. Hoy Leda cuando arrancaba hablaba “del pasaje de mi madre” y creo que las Danzas de Orixás me hicieron entender que encontramos modos de encontrarnos con esas muertes.

Hace unos meses nos encontrábamos el 24 de Marzo en una plaza y me encontraba diciendo eso, en este tiempo fue un modo de mirar a la muerte, de mirarla a los ojos y decirles vamos, vamos por acá.¹⁰ Estaba Omolú, estaba Iansá, estaban esas gestualidades de lo afro que siempre me conmovieron, esas gestualidades que tienen que ver con de dónde venimos, como el *jinká*¹¹ —en ese video algo de eso tenía que ver— que es de donde vengo, como decía Valdir. Vengo de la provincia de Buenos Aires, vengo de intentar ver cómo alguien accedía a estos lugares, cuando era como mal visto, donde todo lo que hacíamos no había palabra para definir, donde no había lugar para la danza —en líneas generales estoy diciendo—, y mucho más en relación con todas las expresiones afrodescendientes.

Las imágenes que intentaba poner en el video son eso, como otros cuerpos todo el tiempo en mí, siento que habitan otros cuerpos, otras historias. Y a lo largo de todo este tiempo, lo voy a traer a Exú nuevamente —*Larôye*—, porque Isa Soares hace muchos años me dio la posibilidad,

10 Nota de la edición: Se refiere a las movilizaciones por el Día Nacional de la Memoria, por la Verdad y la Justicia, en donde participa el Colectivo Danzas Afro. Ver más en Picarel, Paula Inés (2025). *Historias bailadas. Memorias y significaciones de las danzas afro en Buenos Aires*. Buenos Aires: Ed. de la autora, pp. 279-308.

11 Movimiento de rebote de los hombros característico de la danza de simbología de orixás. Ver más en Picarel, Paula Inés (2025). *op. cit.*, pp. 121; 156.

bailando orixás, de bailar Exú en la calle, en homenaje y en resistencia. Hoy Vânia usaba las palabras ancestralidad y resistencia, también muchas veces. Nosotras tuvimos la oportunidad —digo nosotras porque muchas de las compañeras que estamos acá fuimos parte de eso—, bailábamos para homenajear y denunciar que un compañero afrodescendiente había sido asesinado por la policía, justamente por ser un militante, nada más, y por ser negro.¹² Entonces en esa experiencia que fue Kalakan Güé¹³ salimos a la calle y ahí bailé Exú; Isa en ese momento me dijo “vos tenés que bailar Exú”. Y a partir de ese momento siento esto, lo digo ahora ¿no?, en ese momento no era muy claro. Cuando terminé de bailar y me senté en Plaza de Mayo me vibraba el cuerpo como algo de lo que aparece en ese video; ese vibrar, ese sacudir, que para mí es un sentir-pensar, se repitió en cada uno de los espacios que sentía que entrábamos a mover. Por eso digo, también el video es ese habitar: habitaciones, lugares posibles de ser, fue Plaza de Mayo con ese lugar de la construcción, y volver a poner a traer nuestras memorias que son tan significativas. Digo, soy eso, yo, ustedes, nosotras, somos parte de esa memoria de lo que significaron los 30.000 desaparecidos en la dictadura militar. En la cárcel donde justamente está llena de aquellos para quienes el “no” fue más fuerte que el “sí” como decía Valdir. La escuela, como ese lugar donde no se hablaba de lo negro; o el jardín de infantes cuando una vez jugábamos con una pelota con una niña y hablábamos del mundo y me dijo: “ah, en el mundo hay algunos de pelo rojo y otros son negritas como vos”.

Para mí esos relatos, esas historias, esos lugares, son cuerpos que habitan en mí, como mis maestros, maestras, maestros a lo largo de todo este tiempo. Cuando hablo de maestros también hablo de mis compañeras de trayectoria, de Oduduwá, en La Chilinga... no sólo los maestros como Telma que abrieron ahí, o Augusto Omolú que abría y decía: “ellos fueron esclavizados y la resistencia de esa historia está en los cuerpos”. Eso es la

12 Se refiere a José Delfín Acosta Martínez, activista y gestor cultural asesinado por la Policía Federal en un episodio de violencia institucional racista. Puede consultarse más sobre la historia de su importantísimo rol como impulsor de cultura afro en Buenos Aires, su asesinato y el posterior activismo en su memoria y por pedido de justicia en Picarel, Paula Inés (2025), *op. cit.*, pp. 186-190.

13 Comparsa de candombe creada por Ángel Acosta Martínez en 1997 en homenaje a su hermano asesinado por la policía. Ver más en Picarel, Paula Inés (2025), *op. cit.*, pp. 192-198.

construcción de lo posible, que nuestros cuerpos son la construcción de lo posible y ahí estoy profundamente agradecida por haber experimentado eso en el cuerpo y no poder dejarlo más.

Por eso ese final creo que es en proceso, como diría [Marcela] Gayoso; eso nunca está terminado, siempre es un proceso, es un presente. En este video, esa idea de esos cuerpos cubiertos es para mí hablar de esos otros cuerpos que están ahí. Ese cuerpo cubierto son un montón de otros cuerpos que están en uno y que nos permiten que sigamos construyendo. Porque aún cuando dejemos de estar acá vamos a seguir construyendo.

Estoy profundamente agradecida, gracias por esto, yo sé el esfuerzo que lleva siempre esto, sé que muchas de las personas que están escuchando son parte de esto, aunque ahora no las podamos ver.

Sólo quiero leer un párrafo final de Adolfo Colombres que es un antropólogo que se dedicó a investigar mucho sobre las expresiones en Argentina, en Corrientes. Tiene un libro muy interesante donde dice algo sobre la magia, pero la magia como ese lugar de emociones intensas, como un lugar interesante, vivo, vital, de emociones. Entonces dice —y es un poco lo que pensé en este tiempo—: “la función de la magia es ritualizar el optimismo humano, reforzar su fe en la victoria de la esperanza sobre el temor. Es el prevalecimiento de la estabilidad sobre la incertidumbre, y de la confianza sobre la duda, de la euforia sobre el pesimismo”.

Creo que es algo de eso, creo que son tiempos de euforia, creo que son tiempos de seguir bailando estos orixás queridos para seguir pensando lo posible en esta Latinoamérica tan hermosa y sabia. Muchísimas gracias.



Docente, bailarina y coreógrafa. Posee una amplia formación, que incluye danza clásica, contemporánea, capoeira, danza afrobrasileña, afrocubana, afrorrioplatense, teatro (actuación y dirección), canto, yoga. Se formó con maestros como Isa Soares, Mestre King, Augusto Omolú, entre otros.

Fue coordinadora del Grupo Oduduwa, de la compañía BADA – Buenos Aires Danza Afro, y del Grupo Iyami Eleye. Da clases de danzas afro en ámbitos públicos y privados. Participó en congresos como expositora y bailarina y tiene artículos publicados. Es directora del Proyecto Ilé Cultural, espacio de difusión y transmisión de artes escénicas de origen afro dentro del cual organiza clases, jornadas y seminarios nacionales e internacionales de danza y percusión.

Obra en proceso *En camino + tráiler de Iyami, mi madre.*

Muchísimas gracias por la invitación, por crear el espacio, a GEMAA y a todo el equipo, por hacer posible este encuentro —que siempre son muy necesarios, pero en este momento creo que bastante más—, y posibilitar este compartir entre les colegas y entre el público también, que está siempre. Es un lugar de compartir experiencias más que otra cosa. También quiero agradecer a mis maestras y maestros: Isa Soares, que fue mi primera maestra, a Augusto Omolú y Mestre King. Después vinieron muchos otros, pero ellos tres me marcaron no solamente con su enseñanza sino con su apertura, porque me han hecho parte de sus prácticas, me han abierto camino, me han dado un lugar y eso es para mí es invaluable.

También gracias a toda la gente que me acompaña desde hace muchos años, alumnas, alumnes, amigas y colegas. Sin estar en contacto todo el tiempo nosotras generamos una red muy potente, muy poderosa, en

donde nos juntamos para determinadas cosas y ¡bum! se arma un mundo ahí. Creo que las energías de todas las que estamos acá y de los que estuvieron antes son las que nos acompañan todo el tiempo —como decía acá mi comadre [por Cecilia Benavidez]—: esos cuerpos que no vemos y que están. Así que agradecida por siempre a los que no vemos también.

Tengo que hablar de los trabajos que presenté. Acá hay dos momentos casi opuestos. Sobre el trabajo en proceso que se llama *En camino*, lo que me ha movilizó a crear fueron mis amigas. Yo estaba casi imposibilitada, me sentía imposibilitada de poder hacer y presentar algo para este evento. En primer lugar, por la situación que estamos viviendo, que trae ya muchas dificultades. Y, por otro lado, porque hace *más de no sé ya cuántos* años que no bailo. Y acá yo les tiro la pregunta a las colegas, ¿no?, cómo hacen, cómo hacemos para conciliar estas funciones que son la docencia, la dirección, con el ser bailarina, actriz, etcétera. En mi caso me ha sucedido que la bailarina quedó totalmente relegada, y es muy fuerte, de un día para el otro, decir “bueno, voy a bailar, voy a hacer esto, voy a mostrar...” cuando hace años que no hay un proceso creativo que asuma para un trabajo propio. Entonces, sinceramente, en este trabajo lo que me movilizó a crear fueron mis amigas, que me han sostenido y me han acompañado para poder hacer esto que salió un día, porque hasta último momento era muy difícil. Así que agradezco acá el apoyo, y realmente es un trabajo en proceso porque no puedo hablar de proceso creativo. En realidad, está en una primera fase que es el inconsciente puro. Sí hay algunas elecciones de las que puedo hablar como la música, por ejemplo, que me gustó la idea de que sea un ritmo que es medio zamba, una canción moderna pero que tiene tonos folclóricos; y la letra, lo que dice. Algo que a mí me estimula mucho siempre es la música.

Hablando de *En camino* básicamente ese es el proceso creativo, absolutamente de las tripas, y ahora vendrá el proceso de selección y toda la parte más racional. Con respecto al otro trabajo, *Iyami, mi madre*, ahí sí hay un gran proceso, porque es un trabajo que nació hace mucho, muchos años atrás en un taller de producción, y que después volví a retomar con un nuevo taller de producción, y que terminó siendo una obra. Justo coincidió con el momento mundial de lucha feminista, en la que hablamos de las problemáticas de las mujeres y la lucha de las mujeres, sobre todo con respecto a la violencia de género y la discriminación.

Sobre ese trabajo también quiero agradecer mucho a todo el equipo, a

todo el grupo que me acompañó, que nos acompañamos, porque ha sido gran parte de ese trabajo la creación y producción grupal también, en cooperativa, con todo lo que eso significa. Es un trabajo que tocó fibras muy sensibles, nos dimos cuenta de que de alguna u otra manera todas pasamos en algún momento por una situación difícil por ser mujeres, y en el que también hay mucha, mucha tripa. Creo que en mi caso a mí me guía lo sensible, me guía antes que el pensamiento, antes que la elaboración: antes que todo eso me guía el sentir. Como dijo Vânia, como dijo también Ceci, ese es mi timón; después, pero mucho después viene la elaboración y todo eso. Pero para mí primero es la sensación, y es el cuerpo primero, es el movimiento, qué nos pasa con lo que sentimos, y después la elaboración. La simbología de los orixás dialoga todo el tiempo, no hay un momento en el que diga “bueno, ahora es otra cosa”. No, los orixás para mí también son mi guía y mi timón, por más que los rearme y desarme, y a mí me gusta mucho fusionar el mundo de los orixás con otros mundos y que los otros mundos también intervengan el mundo de los orixás. Porque a los orixás yo los veo en todas partes, los veo como aspectos de lo humano, y es imposible para mí separarlos de la vida y de la creatividad.

En relación con la cuestión de los criterios estéticos, los de *Iyamí, mi madre*, tienen mucho que ver con la estética de origen afro; a mí me gusta mucho incluir todo lo que sea estética afro dentro de las obras que hago. Como hace unos cuantos años vengo elaborando y trabajando sobre el concepto de reciclado, esa obra tiene, en la escenografía y en el vestuario, materiales reciclados. El proceso de creación tiene varias etapas, son procesos largos, laboriosos, procesos muy comprometidos en todo sentido, en un sentido técnico y en un sentido personal de las integrantes y mío. Y de paso las quiero nombrar, por favor. Quienes han estado en la obra son Patricia Sande, Silvana D’Aversa, Lorena Tapia Garzón, Nadia González Villarroel, Cecilia Ramírez, Ana Chibán y Violeta Schneider, y en la escenografía Rosalba Zóccali, Haske Design en iluminación y Diego Carrizo que hizo el hermoso tráiler, a todos muchas, muchas gracias.



Bailarina, Docente e investigadora del movimiento. Nació en Salto, Bs. As., donde obtuvo su formación en danza clásica en el Instituto Terpsícore en 1986, e integró el ballet de Salto bajo la dirección de Graciela Marcolini. En 1990 inició su formación en la ciudad de Buenos Aires con importantes maestros en clásico, jazz y contemporáneo. Integró el ballet municipal del teatro Roma de Avellaneda (dir. Daniel Galvé, 1992-1997). Entre 2002 y 2008 realizó los programas de formación de verano de la Escuela de la FUNCEB en Salvador de Bahía, Brasil, perfeccionándose en danzas de orixás y técnica Silvestre con Rosângela Silvestre, Vera Passos, y Mestre King. Cada invierno entre 2005 y 2007 se formó en jazz y contemporánea de la escuela Dance Área de Ginebra, Suiza. En 2006, Ismael Ivo, director artístico del Festival ImpulsTanz de Viena, Austria, le otorgó una beca para estudiar en dicho festival. En Ginebra, conoció al maestro y coreógrafo de Benín Koffi Kòkò, quien le permitió la apertura a todo el universo de las danzas y ritmos de Benín y su conexión con las danzas de la diáspora africana en América, tras lo que incorporó estudios de danzas de Haití y Cuba. En 2014 fue seleccionada para realizar el primer workshop internacional en Técnica Acogny en la École des Sables, en Toubab Dialaw, Senegal. Carla Grosso dió clases regulares en la sala Open Gallo de la Ciudad de Buenos Aires durante veinte años consecutivos. Comenzó enseñando Técnica Silvestre y luego sumó clases de afro contemporáneo y talleres de investigación. Dictó seminarios en Argentina, Chile, Uruguay y Suiza. También organizó diversos seminarios internacionales en Buenos Aires para la maestra Rosângela Silvestre (Brasil), y los maestros Evens Clercema (Haití), Luiselí Roblejo (Cuba) y Everaldo Pereira (Brasil). Desde el año 2000, junto con su colega Luanda Mori, creó el proyecto LinkDanza en Buenos Aires, dedicándose hasta la actualidad a la enseñanza, investigación y creación. A partir del 2012 incorporó a su trabajo su pasión por las imágenes estáticas y en movimiento estudiando técnica, composición, narración y

edición fotográfica en la escuela Nikon de Buenos Aires y con fotógrafos como Fabián Trapanesse, Maxi Oviedo y Chino Albertoni, entre otros. Finalmente llevó su obra al terreno audiovisual tomando para componer, como vehículo, formas y cualidades de arquetipos femeninos en escenarios naturales.

Obra *Lenguaje (fragmento)*, de Rosângela Silvestre

Obra *Gira*, de Carla Grosso

Buenas noches a todas y a todos. Estoy muy contenta y muy emocionada por este encuentro. Recién hablábamos de lo que es la danza sin encuentro: no hay danza. Para mí al menos es así y estoy gozando de este encuentro-danza que se está dando esta noche con colegas tan importantes, que me pone muy, muy emocionada y muy orgullosa. Estoy tratando de pensar y religar algunas palabras que fui escuchando esta noche, desde que arrancó Leda hablando del pasaje de su mamá, Valdir hablando de la potencia de Salvador de Bahía, una tierra amada por mí; de la sensibilidad, de la lucha y la resistencia que hablaba Vânia; de lo que dijo Marce, cuando parece que no hay lugar a dudas, los orixás están en todas partes.

Y creo que es así, yo me vinculé con el lenguaje de los orixás tal vez un poco al revés que la mayoría. Venía de la danza clásica, de formas de expresión de danza que tenían que ver con otra historia. Y no puedo dejar de mencionar hoy a Rosângela Silvestre, mi maestra, mi guía, mi mentora. El primer fragmento que presenté es *Lenguaje*, una obra de Rosângela, y que fue como el inicio de todo lo que desencadenó después la técnica Silvestre, su enseñanza, su transmisión. Cuando hice contacto con esa obra a mí se me abrió todo el universo al lenguaje de los orixás, mediante esa obra específicamente que habla de la búsqueda espiritual, de iniciados y de los que van a iniciarse, describiendo círculos místicos para encontrarse. Y fue tal la potencia que sentí en eso que no pude más que sumergirme en estudiar y profundizar ese universo. Y así fue como diez años de mi vida transcurrieron viajando asiduamente a Salvador de Bahía, a la fuente, lo que terminó siendo mucho más que la danza y la música. Sino como pasa siempre con la danza, ¿no? los vínculos que se generan de la danza —eso es la mayor riqueza, creo que es mi mayor capital hoy—, y a través de la danza son para toda la vida y para todas las vidas que vienen después.

Pude sentir esa potencia en Salvador, y la conexión con ese lengua-

je. Yo al principio tenía mucha reticencia porque decía: aparentemente, culturalmente, era algo ajeno para mí, totalmente ajeno. Y digo aparentemente porque tal vez también eso ajeno terminó siendo la búsqueda de mí misma. Cuando una empieza a sumergirse, a investigar, a profundizar con el respeto y el compromiso que una tiene con cualquier tradición, te das cuenta de que entrás en un camino que termina siendo la búsqueda de vos misma. Porque ese vínculo con eso que es aparentemente ajeno, es lo que te define más a vos, es lo que te termina identificando a vos. Y a mí me ayudó a definirme en muchos sentidos. Así con la técnica Silvestre seguí muchos años, enseñándola en Buenos Aires con clases regulares. Después la vida me fue llevando por otros viajes y otros caminos, y empecé a dar talleres de investigación que fueron la semillita de mis procesos creativos. Estoy eternamente agradecida a mis alumnas de esos talleres de investigación, porque de ellas aprendí todo a lo largo de estos veinte años de enseñanza que llevo en Buenos Aires; esos espacios sagrados, sobre todo los sábados, que eran rituales mágicos. Ahí empezamos a amasar lo que fue cada semillita de cada obra, de cada trabajo creativo, con el aporte de cada una, profundizando, investigando, trayendo propuestas, ideas, no solamente lo que yo proponía. Siempre los procesos creativos empezaron en esa instancia de una sala de clase, como una especie de laboratorio, y después yo sumé un poco mi pasión por la fotografía y dije: necesito empezar a crear en términos de cuerpo e imágenes en movimiento. Entonces quiero experimentar con lo audiovisual, y yo tengo pasión por la Patagonia, de costa a cordillera —amo la Patagonia—, he dado muchos seminarios por allá en distintos lugares, y empecé a recorrerla y a meterme y sentí eso, sentí la potencia de los elementos de la naturaleza, la potencia de muchas formas y arquetipos. Y entonces empecé a producir audiovisual en determinadas locaciones que iba sintiendo que eran especiales, y a trabajar esos arquetipos ahí. Como ver todo el dominio que tienen estos símbolos en el cuerpo, recorrer la textura, los colores de todos ellos, en un cuerpo que es en transición, que está en transición.

Y el segundo video, *Gira*, que ya corresponde a esta época y es el producto de este tipo de proceso creativo, para mí fue un pequeño homenaje de cuando volví de África, cuando estuve en Senegal, en Toubab Dialo, en la École des Sables, un lugar donde sentí que tenía que hablar un poco de esa liviandad que también sentí en Salvador, que no todo era cargar el peso de la crudeza, de lo ancestral. Que se podía vivir esa ancestralidad desde

un lugar de liviandad, desde un lugar de *leveza*. Y fue como un pequeño homenaje a ese viaje que me dejó una transformación enorme, fue como *resetear* todo lo que yo venía haciendo de antes desde la técnica Silvestre hasta la actualidad. Empezar a buscar, a abordar el universo poético de cada uno, para encontrar una propia voz de expresión. Aparte, entendí después de ese viaje a África que la tradición no es algo fijo, no es algo estático, sino que es algo que está en continua evolución, y que esa evolución se da en cada uno, que con el compromiso que va asimilando esa tradición lo va transmutando en su propio cuerpo.

Así que eso es un poco mi recorrido, o lo que cuentan un poco estos pequeños videítos de mi historia.

En este tiempo de pandemia donde estamos también reaprendiendo, lo que hablábamos recién, a ver estas nuevas formas de vincularnos, estoy como en un parate y diciendo “bueno, qué va a salir de todo esto”. Yo creo que va a salir algo grandioso a nivel de creación y de danza. No por mí, lo digo por todos acá, por todas, siento que pasada esta instancia, de momentos de mucha oscuridad, creo que van a salir cosas maravillosas y grandiosas. Se va a potenciar todo eso. Gracias por la invitación.



Bailarina y profesora de Danzas de Matriz Afro (afrobrasileñas y afrocubanas).

Estudió danzas afrocubanas con Alberto Bonne Sánchez, Iliana Mesa Martel, entre otros, y danza afroyoruba con Isa Soares, Augusto Omolú, Claudio de Oliveira, Liuva Caballero, y Yonel Blanco, entre otrxs. Fue integrante de varias agrupaciones como Oduduwa, Sense-

maya, Iyamba, ¡Somos!, Son de Cuba, entranSe y actualmente Tamboreras Exaltadas.

Dictó clases en varios Centros Culturales, y seminarios en Chile y en el interior del país. Actualmente continúa dando clases en el partido de Exaltación de la Cruz, Provincia de Buenos Aires.

Obra: *Inspiración*

Buenas noches a todos, todas y todes. Inicialmente quiero agradecer de corazón este espacio, esta convocatoria. Me honra mucho estar con tantas maestras y maestros maravillosos. Asumo que me pone un poco nerviosa hablar, pero es un placer total. Y agradezco mucho también, en el contexto que estamos viviendo, cómo me llegó la invitación.

Yo estaba con las manos en la tierra, en la huerta ahí plantando mis plantines, en mi contexto actual así con la naturaleza. Y la verdad que me emocionó y me dio un impulso muy amplio y estimulante para crear. Porque en estos tiempos, donde me dejo llevar mucho por lo que voy sintiendo —más en invierno—, hice como un paréntesis del foco de la danza. Mas esta invitación me motivó mucho, y dije, es una gran oportunidad para generar, para crear, para sacar lo que estoy haciendo en estos tiempos.

El recorrido que transité fue en varias agrupaciones y clases y viajes también hermosísimos, y hace diez años vivo en una zona más campestre,

donde la naturaleza me abraza constantemente. Es la que en los procesos creativos me inspira, esencialmente, y simplemente, e inmensamente, la naturaleza. Desde lo personal y artístico es desde las clases con lo que más estoy expuesta a brindar en cuanto a la danza, no tanto en espectáculos y creaciones teatrales para mostrar. Estoy más dedicada a la docencia y también a compartir la inspiración, compartir la danza desde los círculos, desde las rondas, desde volver al placer del encuentro.

En estos tiempos el encuentro es eso, nos da la oportunidad de construir de diferentes formas, como lo virtual. Que también agradezco un montón, porque me ha brindado acercarme a mujeres de todo el mundo también, y mayormente mujeres que bailan conmigo. Siento que mi proceso de creación e inspiración es lo grupal, que esencialmente nace desde lo individual, desde ese sentir inicial como dijeron muchas y muchos, que es la chispa: escucharme y encontrar en soledad y reconocer mi cuerpo y reconocer mi sentir y qué quiero expresar.

La naturaleza es mi inspiración, los cuatro elementos; los orixás y sus arquetipos son las llaves, el lenguaje mismo que en cualquier ámbito de creación están presentes. Estoy fusionando con otras actividades la danza, donde el círculo nos une en conexión con nuestro cuerpo y con un trabajo más energético. Agradezco tanto el lenguaje de orixás... que a veces quiero abrirme a otras cosas. Pero es como el ABC que tengo para poder crear, desde ahí parto; después me abro hacia otros lugares. Pero es el ABC donde veo que desde diferentes culturas se habla de lo mismo, nada más que nosotros traemos esta gestualidad tan bella, tan vasta de expresión, de fuerza, de sutileza, de colores, de sentires... que bueno, al transmitirlos a otros ámbitos que no son esencialmente clases de danza afro sino estos encuentros más energéticos de conexión, de abrazo a la vida, estoy super agradecida por haber encontrado este camino que a mí me abrió el mundo de otra manera. Empecé a descubrirme, como decía Carla; eso ajeno ya está acá [dice señalándose el pecho]. Es concebir que no es ajeno, somos uno, y cuando ampliamos ese concepto de las energías, de arquetipos, de cada orixá o de cada elemento, están en el cotidiano.

Yo ahora me dedico también mucho a la cocina, estoy cocinando y escuchando músicas que son mi base de inspiración y detonante; y bueno, está ahí la danza misma de ese orixá cocinando, danzando... y que después sí va en limpio a un proceso creativo donde ahí viene la mente ordenadora. A veces tengo que luchar con esa mente, traigo mis espadas de Ogum

porque a veces me limita esa mente. Entonces hay que traerla como aliada y en equilibrio para poder compartirla, guiar y crear en grupo, en ronda, desde lo más simple. En estos tiempos tan *exuescos* pareciera, ¿no? porque un día estamos con una perspectiva y al otro día podemos estar abajo; estamos todo el tiempo surfeando la ola, con revolcones y de repente un poco de brisa que te inspira el alma y te hace ver mejor el horizonte.

La obra también fue un desafío para mí, y estoy muy agradecida de Alejandra Vasallo¹⁴ que está viviendo acá, es vecina mía de la zona; yo estoy por Exaltación de la Cruz en provincia de Buenos Aires. Estoy muy feliz que mi hermana, amiga, compañera, me haya tomado las imágenes y me guía. Y bueno, es eso, poder expresar la inmensidad de la vida, de la naturaleza, de los cuatro elementos, de los ritos, de volver a lo ancestral, a lo simple, a las plantas y al poder de las plantas. Traer esos valores que hay que sembrarlos y hacerlos florecer para que la armonía y el equilibrio en este planeta siga para adelante.

Me dejo guiar mucho por las músicas que pesquise en YouTube, se van ligando los temas y así de repente ¡pum! me aparece algo... y era justo en el preciso momento que vino este *Bori* de Tainá Santos, una *grosa*, una brasileña hermosísima que justo había sacado de la cocina ese tema y lo pude plasmar en el inicio, que justo es una ofrenda y homenaje a los orixás. En cuanto a la escena es la naturaleza misma, los cuatro elementos; y el vestuario fue también dejarme llevar desde el juego y la sutileza de que venga una amiga y me regale el recicle de ropa, y justo hago así [hace un gesto] y está el vestido para estar en el corto con los colores de Exú. Eso quería decir: esa dualidad constante donde tenemos que encontrar el equilibrio, es la vida misma, esa energía que va en infinito, subiendo, bajando, adentro, afuera, arriba, abajo. Está siempre presente Elegguá, Exú, *Larôye*. Siempre presentes están los orixás en mi vida. Y bueno, es mi simpleza ahí en ese corto, con mucho amor, con mucho respeto, honrando todo el camino recorrido, con todos los que me acompañaron y que me siguen acompañando. Y eso para adelante, siguiendo para adelante: crear, compartir, a seguir sembrando y a danzar la vida. Muchas gracias.

14 Bailarina de danzas afro, integrante del grupo ya nombrado Oduduwá y realizadora cinematográfica. Ver más en Picarel, Paula Inés (2025), *op. cit.*, pp. 282-286.



Profesora Nacional Superior de Expresión Corporal egresada de la UNA (Universidad Nacional de Artes, Bs. As.), y desde hace 25 años se desempeña como docente dentro del ámbito de la danza y la formación para las artes escénicas. Se formó como profesora de danzas afro y danzas brasileñas en Salvador de Bahía y en Río de Janeiro, Brasil.

Desarrolló su actividad como docente de Danzas Afro en el C. C. Borges, en el C. C. San Martín, en la Fundación Julio Bocca, en el Instituto de Danzas y Arte Reina Reech y en el Programa Cultural en Barrios del Gobierno de la Ciudad.

Fue directora y coreógrafa de los grupos de danza afro Odé y Afro Gusú.

A partir del año 2011 dirige el área de danza de La Asociación Civil La Bombocova y crea TRAM (Técnica de Raíz Afro para el movimiento), un método de entrenamiento que se basa en las especificidades de la danza afro como género.

En 2015 crea Afro Mama Dance — danza para bailar con bebés, a partir de su experiencia como bailarina, docente y mamá.

Obra: *Orixá de invierno. Simbología de lo cotidiano*

Me sumo a los agradecimientos, me parece que este tipo de jornadas son increíbles, no solamente para que nos juntemos nosotras, que teníamos muchas ganas de vernos, sino para que aparezcan las caras en esos relatos que una cuenta, por ahí, en las clases, cuando cuenta anécdotas, de uniones, con quiénes empezó a bailar... Me parece que es muy nutritivo para otras personas también.

Lo primero que quería decir es que yo no soy de las primeras profesoras de danza afro, vengo un poquito después, unos años después. Y enton-

ces... fundamentalmente voy a intentar con mucha firmeza no ponerme a llorar, quiero agradecer porque todas las personas que están en esta mesa, en este momento, son personas con las que yo he tomado clase y que me inspiraron y me mostraron el camino de alguna manera. Falta por supuesto Isa Soares, que es una persona que me ha marcado mucho, falta Augusto [Omólú], falta [Mestre] King, un montón de maestros que me han marcado y mostrado el camino. Pero todas las personas que están en esos cuadraditos [se refiere al Zoom] son todas personas con las que yo he tomado clases, y me han enseñado, me han mostrado y me han abierto las puertas para ir a jugar. Y eso también se los quiero agradecer. Porque para mí es un honor, un orgullo, estar compartiendo este espacio con ustedes.

En segunda instancia, cuando leía la orientación para charlar hoy, se me ocurrió arrancar por una anécdota que me marcó profesional y dancísticamente para siempre, que es la siguiente: estaba en Bahía, año 2004, después de haber tomado muchas clases ya de danza afro y danzas brasileñas. Yo ya trabajaba como profesora, daba clases en Buenos Aires como profesora de danza afro. Entro en una clase de una profesora maravillosa que se llama Edileuza Santos, en donde en un fragmento te proponían improvisar de a una por vez. Entonces paso yo con toda mi *gringuez*, mi blanquitud, e improviso pero con cierta seguridad, porque yo ya estaba dando clases de danza afro y ya bailaba ¿no? Terminó de bailar, todo muy bien, termina la clase, me estoy poniendo las zapatillas y se me acercan una chica y un chico y en portugués me dicen: “nos encantó cómo bailaste, es hermoso cómo bailás, te lo queríamos decir”. Yo, imagínense, ¿no? “Gracias, muchas gracias”, respondí. Y pensaba, me están diciendo acá en Salvador que es la cuna, la fuente, que qué bien que bailo. Inmediatamente después dicen: “es diferente a cómo bailamos nosotros, pero nos encantó”. Fue como un balde de agua fría: en ese momento me dije, “¿cómo diferente? ¿qué hago yo diferente si yo hace montón de años que estudio para bailar, exactamente igual que esta gente?” Me fui cabeza gacha por el Pelourinho y eso me llevó una reflexión muy fuerte sobre qué pasaba que yo no bailaba como si fuera bahiana nacida en Bahía. Y me di cuenta ese día que no era ni negra ni brasileña, algo que era obvio para todos los demás que me miraban, pero yo me di cuenta a partir de ahí, y empiezo a ver cómo bailar desde mí, cómo hacer esa reconstrucción desde mi lugar. Y me empezó a pasar que yo trabajaba un montón, dando sobre todo dando clases de danzas brasileñas de samba, y en aquel momento estaba muy

de moda el Axé Music, y trabajaba en gimnasios, en estudios de danza y demás. Pero claro, danzas brasileñas sí, pero danza afro no. Entonces cada vez que yo iba con la propuesta de dar danza afro era “no, afro no”, “es raro”, “la danza afro es rara”, “a la gente no le gusta”, etc.

Y ahí me agarré la convicción fuerte de que la danza afro tenía que poder estar en cualquier estudio de danza, como estaba el flamenco, el árabe, el tap, como estaba cualquier otra danza, y en eso estuve un montón de años. Creo que ahora hay una apertura mucho más grande hacia lo que son las danzas afro, pero en ese momento empecé a entender cómo el arte de origen afro es exactamente igual de discriminado y segregado que las personas afrodescendientes. Quería contar esto porque me parecía interesante poner en contexto, desde el año 2000, 2000 y pico, a este momento donde la danza afro está super expandida en un montón de gente que baila afro. Y eso está buenísimo, porque realmente tiene que ver con que se produjo un cambio en ese lugar, porque si bien la discriminación sigue existiendo y las opresiones también, vamos de a poquito pudiendo cambiar cosas y ganando terreno. No me quería olvidar de decirlo.

Con respecto a *Orixá de invierno*, tiene que ver con esto que estuvieron hablando las compañeras todo este rato, como que los orixás están en todos lados, no hay manera de no incluirlos en cualquier cosa que uno haga. Yo no sabía que iba a estar Wanda cuando hice el video, y al principio aparece un Exú de cartapesta que lo hizo ella. Entonces, es como que de a poquito va apareciendo esta creación colectiva, que de repente una ni sabe que está creando con el otro, ¿no?, que una ni sabe qué semillas dejó en el otro, y a partir de ahí el otro empieza a poder crear y a poder producir. Me dio mucho vértigo armar este corto desde donde lo armé, porque intervenía la palabra más que la música, y la palabra en castellano, y una palabra que quizás no eran las palabras que estamos acostumbrados a escuchar en un relato, sino que eran palabras que tenían que ver con lo poético. Creo que en este momento de mi construcción como artista, tengo la necesidad de incluir otros recursos para la poética, porque siempre sentí que la danza nunca dejó de ser poesía —digo, en mi caso—. Siempre pensé la danza como una construcción poética y como un discurso poético; que apareciera la palabra y que apareciera mi palabra en esta construcción —es decir, que el texto fuera mío— para mí fue fuertísimo, y fuertísimo de construir y de llevar adelante, tratando de no escuchar mucho si se lo mostraba a alguien, o si lo decía trataba como de no escuchar; sabía cómo

quería decirlo porque aparte era escribirlo y leerlo y trabajar con bailar sobre mi voz. Todo eso era muy raro; me pasó un poco lo que contó Carla, esto de que una viene en un proceso donde por ahí baila todos los días, pero no como intérprete, para armar algo, para construir. Y las Jornadas me dieron la oportunidad de volver a pararme en ese lugar.

Y bueno, como dice el texto de la obra: me parece que uno puede bailar desde todos los lugares, en presencia, desde todos los procesos, desde los procesos de angustia, de alegría, desde los procesos orgánicos, desde la maternidad... Digo esto porque es una búsqueda de los últimos años que para mí es muy importante, yo no podía hacer otra cosa como mamá que no fuera bailar. Es decir, es lo que hice toda la vida, cuando era muy jovencita hice una ecuación matemática que arrojó que la cantidad de horas de danza era directamente proporcional a las horas de felicidad en mi vida, es el lugar donde la busco. Entonces era imposible dejar eso ahí; y después un montón de otras cosas que se descubren bailando con los bebés y con los niños. Creo que la danza les da un montón de posibilidades y de herramientas a las niñas para poder construir su cuerpo desde otro lugar, poder construir su corporalidad lejos de los prejuicios, lejos de los patrones de belleza hegemónicos, lejos de un montón de cosas... Y apropiarse del cuerpo y de la expresividad de ese cuerpo me parece super importante. Por eso también traje esto de que era maestra de adultos y de niños —por más que sé que otras también son maestras de adultos y de niños—, porque me parecía que traer a los más jóvenes a la pista es importante.

No tengo mucho más que decir, más que agradecerles infinitamente y aprovechar para decir lo que siempre quise decirles: que cada cosita que he aprendido con ustedes me ha quedado, me sirve, la recuerdo, y podría contarles a cada una por separado las cosas que me acuerdo, y lo importantes que son para mí.

Ritmos de Candomblé en Buenos Aires Performances artísticas, tradicionales y religiosas¹

Introducción
Por Mauro Mazzarella

Este capítulo recupera los contenidos de la mesa “Ritmos de Candomblé. Performances en ámbitos religiosos, folclóricos (tradicionales) y artísticos”,² coordinada por Mauro Mazzarella y Leandro Mellid, donde se emitieron una serie de entrevistas editadas especialmente para el evento, realizadas a tres referentes específicos de estas prácticas en Argentina: los músicos brasileños Eliezer Freitas Santos y Edebaldo Pires, y el músico

1 Nota de la edición: en este capítulo optamos por colocar referencias aclaratorias sólo en cuestiones musicales y de contexto cultural. Las de tipo religioso fueron transcriptas tal como fueron expresadas por los participantes, y alentamos a que su profundización sea realizada en las fuentes autorizadas correspondientes. Utilizamos como fuentes principales para las grafías y conceptos aquí transcriptos –con excepción de los consignados explícitamente– los sitios web oficiales de las diversas instituciones nombradas y la tesis de maestría en Etnomusicología del *Alagbé*, músico y profesor de percusión luri Passos (2017), *O Alagbé: entre o terreiro e o mundo*. UFBA: Salvador. En palabras de este autor, *Alagbé* son los “*mestres* responsables de tocar los atabaques y cantar para los orixás” (p. 7) en las ceremonias religiosas del candomblé. Atabaque es el nombre genérico de los tambores del candomblé, los cuales reciben en particular los nombres de *Hun* (o Rum, atabaque mayor de función solista), *Humpí* (o Rumpí, medio) y *Lé* (pequeño). La orquesta percusiva del candomblé se completa con el *Gã* o *agogô* (campana). En lo sucesivo utilizaremos los nombres más popularizados de Rum, Rumpí y Lé, tal como los denominan los participantes y entrevistadores.

2 Nota de la edición: La aclaración colocada entre paréntesis “(tradicionales)”, indica el sentido del término “folclóricos” en una de las posibilidades de su uso en Argentina.

argentino Sergio Pesse. La actividad surgió por el deseo de compartir, en un encuentro artístico-testimonial, la producción musical y las trayectorias de diferentes representantes y referentes de estos ritmos, para generar un espacio que permitiera poner en diálogo las experiencias y los procesos creativos de prácticas que se dan en contextos históricos y en territorios diferentes, pero que guardan puntos en común.

También se presentó una breve reseña informativa del trabajo “Ritmos de Candomblé en Buenos Aires 1985-2021 - Una Primera Aproximación” de Mauro Mazzarella, donde se expuso un paneo histórico global, cuali-cuantitativo, sobre distintos referentes, docentes y practicantes. Con el objetivo de caracterizar y reflexionar sobre la práctica de ritmos de candomblé en nuestro contexto, utilizamos algunos indicadores para un primer análisis —que no pretende ser exhaustivo ni excluyente—, distinguiendo la práctica en ámbitos diferenciados como son el artístico y el religioso. Como dice Eliezer Freitas Santos más abajo, los ritmos cumplen diferentes funciones en cada caso.

Presentamos una primera aproximación a la historización de la práctica de ritmos de candomblé en Buenos Aires, que tendrá que seguir construyéndose entre todos los practicantes. Aparece Eliezer como pionero en el año 1985, y luego distintos profesores brasileños residentes que impartieron o imparten clases regulares, y se desempeñaron o desempeñan como músicos: Nei Sacramento, Augusto Santana, Wesley Jaca y Blue Pires. También Augusto Santana que es una persona muy querida para nosotros, es un amigo que iba a participar de estas jornadas y que no pudo estar, una persona muy influyente en nuestra práctica. Diferenciamos el hecho de que los referentes hayan sido o sigan siendo residentes —o que incluso sean ya ciudadanos argentinos nacionalizados— por la posibilidad de impartir clases regulares, pudiendo hacer procesos con los alumnos.

Otros referentes brasileños, también residentes, se desempeñaron o desempeñan como músicos; de algunos tenemos algunos datos, de otros son imprecisos y en otros casos inferidos. En este grupo destacamos a Conceição Soares —hermana de Isa Soares—, Monza Calabar —que tenía su escuela con Marcela Barravento, su esposa, cuando vivían acá en Villa Ortúzar—, Mestre Jairo Jorge Lima, Raimundinho y Darío Agreste.

Por último, referentes brasileños que dieron cursos específicos en Argentina. En un período de diez años siete *mestres* viajaron e impartieron sus conocimientos en diferentes contextos. Por ejemplo Gabi Guedes, que

en el 2009 viajó a Argentina para participar de un festival de jazz en La Plata y aprovechando ese viaje logramos armar una serie de *workshops* que él impartió. En el mismo año llegó Ricardo Costas, que había venido para tocar en el seminario de Mestre King organizado por la escuela Bum Racatá. Leo Leobons vino un año después, traído por Ramiro Gonzalo. José Ricardo Santos, el gran Zé Ricardo del Balé folclórico de Bahía, vino a nuestro país en el 2012; Alysson Bruno, percusionista de Rosângela Silvestre, en el 2016. Y por último en 2019 Ney de Oxossi y Mônica Millet brindaron sus seminarios en distintos espacios, dirigidos a practicantes locales. Todos fueron grandes maestros que dejaron su impronta en la práctica de los ritmos de candomblé en Buenos Aires.

También realizamos una encuesta entre los y las practicantes de ritmos de candomblé en Buenos Aires. Algunas de las conclusiones surgidas entre las respuestas obtenidas, son que la mayoría de los practicantes son de sexo masculino, de nacionalidad argentina, que realizaron viajes de capacitación a Brasil y comenzaron sus estudios en los ritmos a partir del año 2012. El diecinueve por ciento sostuvo su práctica durante cinco años o más. La cifra de referentes mencionados como profesores y/o transmisores de esta práctica artística asciende a cuarenta y tres, aunque veinticinco de ellos son mencionados sólo una vez. Como metodologías de estudio también son referidas la utilización de videos, grabaciones, libros y otras metodologías específicas.

Por último, más de la mitad de los sujetos consultados se reconocen como músicos, especialmente en clases de Danza de Matriz Afro y en espectáculos afines. Casi el treinta por ciento de la muestra se reconoce como docente, y la mitad afirma haberse iniciado en la actividad pedagógica entre los años 2000 y 2012. Entre éstos, el veintiún por ciento sostuvo práctica y docencia durante cinco años o más.

El capítulo muestra que los ritmos de candomblé en Buenos Aires constituyen un campo en expansión donde se articulan dimensiones religiosas, artísticas y patrimoniales, con funciones diferenciadas pero conectadas. A partir de entrevistas y una primera historización —que abarca desde el pionero Eliezer Freizas (1985) a docentes residentes y *mestres* visitantes—, se perfilan redes de transmisión y práctica que sostienen procesos formativos intergeneracionales. La encuesta evidencia un crecimiento reciente —desde 2012— de la práctica de ritmos de candomblé, realizada mayoritariamente por hombres de nacionalidad argentina, con un fuerte

vínculo de capacitación en Brasil, y con una alta autopercepción como músicos y, en menor medida, como docentes. En síntesis, se ofrece una cartografía inicial, abierta y exploratoria que invita a profundizar de manera colaborativa la memoria y los criterios de análisis de estas prácticas en el contexto local. Es de destacar también que la jornada cuya transcripción se presenta seguidamente, fue especialmente valiosa por el clima de intercambio positivo y construcción colectiva que generó, fortaleciendo la comunidad, visibilizando trayectorias y trazando líneas de trabajo futuras.

Presentación

Por Leandro Mellid

Introducción audiovisual



En este día de las Jornadas GEMAA vamos a hablar sobre los ritmos de candomblé en Buenos Aires, presentando su recorrido, desarrollo y proceso, desde que se introdujeron hace muchos años en Argentina, y específicamente en Buenos Aires. Cómo se fueron desparramando todas esas semillas, como decía el video de la introducción, para que nosotros hoy podamos mostrarles este recorrido y visualizar que los ritmos de candomblé siguen sonando en muchos lugares y cada vez más en nuestro país y en Buenos Aires. Primero que nada, quiero agradecer a los Orixás, a los abridores de caminos, por permitirnos estar acá y estudiar estas artes que tanto nos gustan, que nos fascinan, y que forman gran parte de nuestra vida. Agradecemos también a todas nuestras maestras y maestros, y a nuestros compañeros y compañeras que están trabajando mucho para

que estas jornadas estén saliendo en vivo en este contexto de pandemia, y para que podamos disfrutar de estos tres días de Jornadas, con toda la información y el trabajo que tienen.

MM: Este segundo día de Jornadas es un poco la continuidad de lo que pasó en la mesa de Danza, porque los que nos dedicamos a profundizar en los ritmos de Candomblé en su contexto artístico, de algún modo le debemos a las profesoras y profesores que expusieron el ámbito de máximo aprendizaje, además de los *mestres* afrobrasileños obviamente. La forma que en un ámbito artístico encontramos para mantener vivos los ritmos es trabajando con profesoras de danzas de simbología de orixás, aprendiendo de su creatividad y obviamente nutriéndonos de todos los tipos de fuentes a las que pudimos acceder de una u otra forma. En mi caso particular yo entré a los ritmos de candomblé a través del Programa Cultural en Barrios de la Ciudad de Buenos Aires, que es un programa gratuito abierto a la comunidad que existe desde 1984. En estas jornadas vamos a comenzar con quien sería de algún modo el padre fundador de este movimiento de los Ritmos de Candomblé en Buenos Aires, que es el querido Eliezer Freitas Santos.

En la década de los ochenta, Eliezer trajo estos ritmos maravillosos acompañando a las bailarinas pioneras de las que se habló en la mesa de Danza de ayer. El otro día, haciendo memoria, recordaba que además de los discos y de las muchas profesoras de la época de la compañía de danzas Oduduwa —ayer estuvieron varias de las profes referentes—, para que yo pudiese estudiar los ritmos de candomblé que acompañaban cada danza, me daban cassettes con las grabaciones de Eliezer tocando en las obras de Oduduwa. Entonces es una enorme cadena de transmisión de la cual formamos parte. Haciendo la cuenta, si tomamos a Eliezer como punto de partida, son treinta y seis años de práctica de ritmos de candomblé dentro del ámbito artístico en Argentina.³

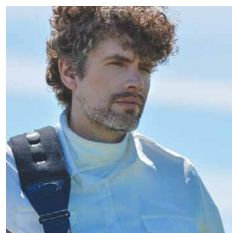
Blue Pires es otro gran referente que marcó un antes y un después en la práctica en Buenos Aires, así como el querido amigo y excelente músico Sergio Pesse, que hoy imparte los ritmos nada menos que en la Escuela de Música Popular de Avellaneda relevando el trabajo de Miguel Tallo, quien lo viene haciendo desde 1991.

3 Cuarenta años a la fecha de publicación de este libro, en 2025.

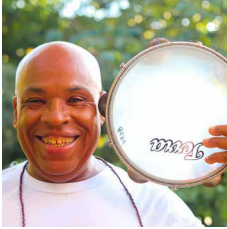
LM: Quiero recalcar lo que decís porque es importante. El hecho de que hoy en día suenen cada vez más los ritmos de candomblé, que nosotros tocamos hace un montón de tiempo y que cada vez hay más gente que toca, no viene de la nada sino de este mismo proceso; de maestro a maestro, y de maestro a maestra se va transmitiendo esta información, ese legado en el que seguimos trabajando, estudiando y aprendiendo.



Mauro Mazzarella se dedica a las prácticas artísticas brasileñas de origen africano desde 1996. Se formó como músico en la Escuela de Música Popular de Avellaneda (EMPA), con reconocidos percusionistas locales y extranjeros —Gabi Guedes, Ze Ricardo, Augusto Santana, Mónica Glusman y Miguel Tallo, entre otros—, y relevando materiales en diferentes terreiros de Candomblé Bahiano. Es autor del libro Introducción a los Ritmos de Candomblé (2018) publicado por Melos Ediciones Musicales. Posee formación en Danza Afro y Capoeira Angola (TMA - Mestre Pedrino de Caxias). Fue director musical del grupo Buenos Aires Danza Afro (BADA) durante diez años, de la Compañía de Danzas Afroamericanas Oduduwa y fue músico en múltiples seminarios y performances de destacados profesoras y profesores de Danza Afro del ámbito local e internacional —Vera Passos, Rosângela Silvestre, Augusto Omolú, Blue Pires, Marcela Gayoso, Ezequiel Barrios y Maia Mazzarella, entre otros—. Fue docente y co-director del espacio Ilé Cultural y del grupo de ritmos de candomblé Kitembo. Formó en ritmos de candomblé aplicados al ámbito artístico, a numerosos percusionistas y profesoras de danza de Simbología de Orixás. Coordinó durante años los Talleres integrados de su emprendimiento Percusión y Danza Afro y fue docente de Introducción a la Danza Afro del Programa Cultural en Barrios del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (GCBA).



Leandro Mellid es músico multi-instrumentista, compositor, arreglador y productor independiente, investigador de la cultura afrobrasileña. Licenciado y Profesor en Música Popular de la Universidad Nacional de La Plata y ayudante de la Cátedra “Producción y Análisis Musical IV: Música Rioplatense” de la misma carrera (2021-2023). Participó en la escena de la música brasileña de las ciudades de La Plata y Buenos Aires con la banda Forró en las diagonales y en diferentes agrupaciones de choro, bossa nova y samba; y como compositor, arreglador, productor y bajista en Banda Sambuarí (2016-2022). Entre el 2016 y 2023 se desempeñó como percusionista en clases de danza de simbologías y movimientos de los Orixás en la ciudad de La Plata. Desde 2024 está radicado en Salvador de Bahía donde se desempeña como compositor de música para cine, productor musical y bajista. Como instrumentista de la banda de Nei Sacramento participó en 2024 en el Festival Internacional de Jazz de Capão. Desde 2022 integra la Asociación Internacional de Estudios en Música Popular, Rama Latinoamericana (IaspmAL).



Nacido en Salvador (Bahía), Eliezer Freitas Santos construyó su carrera artística a partir de las tradiciones del Candomblé. Discípulo de Mestre Ogã Tatá Xicará, lleva consigo la misión de preservar y difundir la música sagrada y espiritual de los Orixás. Especialista en música afrobrasileña, percusión, polirritmia y ritmos afrolatinos (jazz, salsa, rumba, etc.), se desempeña como educador, instrumentista e investigador. Participa en proyectos culturales en Brasil y en el extranjero, promoviendo la apreciación de la música y la cultura afrobrasileña. En su experiencia profesional, trabajó en IMBATECA como coordinador y percusionista en la Escuela de Percusión Ilu-Batá; en la Universidad Federal de Bahía (UFBA) como profesor residente de percusión; como músico residente en Hamline University, Saint Paul-Minnesota (EE. UU.); en la Escuela de Capoeira Orixá como profesor de música brasileña y ritmos afrobrasileños; y en el IOM Bira Reis, como docente en talleres de percusión para mujeres. También fue educador musical para niños en situaciones vulnerables en la Fundación Gatos e Gatas.

En Argentina fue docente en el Centro Cultural Ricardo Rojas y en la Escuela de Percusión 7/8, país donde también actuó con importantes artistas locales como Ramiro Musotto, Marcelo Blanco, Sandra y Celeste, Derek López y Carlos Rivero, entre otros. Fue uno de los miembros fundadores de la banda de rock La Portuaria junto con Diego Frenkel, Cristian Basso y Víctor Winograd. En Brasil actuó con grandes artistas como Carlinhos Brown, Margareth Menezes, Olodum, Ilê Aiyê, Banda Didá, Gerônimo y Delék Lopez, entre otros. En la actualidad es arte-educador en la Fundación Pierre Verger y en el espacio Casa Verde en Itapuan; y músico en Silêncio 20/21 con el coreógrafo Negrizu Santos, en Rede Sonora con el músico y director musical Amadeu Alves, y en O bando de dona Salvadora con canciones ancestrales y roda de samba.

Yo soy Eliezer Freitas Santos, soy Tata Xikarangoma, que es una jerarquía dentro del candomblé *angola*, un título a los jefes de tambores que

son los Ogán, Alagbês en el candomblé *ketu*, Huntó en el candomblé *jeje*.⁴ Xikarangoma es el jefe de los tambores, que es responsable de los ritmos y los cantos, y tiene que ver con la historia de los orixás, que es contada a través de los cantos y tambores. Entonces es muy importante que el Xikarangoma conozca la danza también, porque el tambor que toca el Xikarangoma es el tambor Rum, el tambor más grave que tiene esa responsabilidad de comunicar entre Orixá y el Divino. Entonces Orixá tiene que entender lo que estamos contando sobre lo que él dejó y pasó, porque los orixás eran jefes de tribus, personas importantes, administradores, líderes de sus pueblos, y que después de muertos fueron santificados.

Para una persona que es conocedora de los ritmos de los orixás y es un artista, para mí fue bueno, pero en un principio fue un choque porque yo tenía el conocimiento “puro” de los ritmos. En grupos folclóricos [artísticos] inventan otras formas de tocar, y cuando iba en ese contexto a tocar ritmos de candomblé me decían que tenía que tocar de otra forma. “¿Cómo de otra forma? Si yo estoy tocando para (el Orixá) Ogum...” pensaba, y me mostraban cómo tenía que hacer. Yo no quería hacerlo así, pero entendí que eso era una forma cultural. También fui a preguntar; porque siempre preguntamos a los líderes, a una *mãe de santo*, un *pai de santo*, que son las personas que pueden explicar mejor si estás correcto o si estás faltando el respeto a la religión haciendo las cosas de esa forma. Entonces

4 Nota de la edición: Candomblé *angola*, *ketu* o *jeje* son las denominaciones de las distintas naciones del candomblé de Bahía, cuyas matrices se emparentan con los pueblos de las regiones del África sub-sahariana traídos en cautiverio a Brasil por la trata transatlántica, entre los siglos XVI y XIX. Yeda Pessoa de Castro (2005: 3) denomina esas regiones como región bantú —situada a lo largo de la extensión sur de la línea del Ecuador—, y región oesteafriicana o “sudanesa”, que abarca territorios desde Senegal a Nigeria. La primera comprende un “grupo de 300 lenguas muy semejantes [...] habladas en 21 países”, cuyo mayor número de hablantes en Brasil fueron el quicongo o kikongo, el quimbundo o kimbundo y el umbundo. El kikongo es hablado en la República Popular del Congo, en la República Democrática del Congo y en el norte de Angola; el kimbundo en la región central de Angola, y el umbundo en el sur de Angola y en Zambia. En cuanto a las lenguas oeste-africanas “las más importantes fueron las de la familia kwa, habladas en el Golfo de Benin, cuyos principales representantes en Brasil fueron los yoruba y los pueblos de lenguas del grupo ewe-fo, denominados por el tráfico como minas o jejes.” El yoruba es una lengua única constituida por un grupo de hablantes regionales concentrados en el sudoeste de Nigeria (ijexá, oió, ifé, ondô, etc.) y en el antiguo Reino de Queto (Ketu). Ver más en Castro, Yeda Pessoa (2005). *A influência das línguas africanas no português brasileiro*. En Secretaria Municipal de Educação - Prefeitura da Cidade de Salvador (org.). Salvador: Secretaria Municipal de Educação.

siempre consultamos, y todo estaba bien por el hecho de que no estamos haciendo candomblé dentro de un teatro, estamos mostrando una historia africana y no tocando para Orixá. Y esa fue la forma en que yo logré aceptar y entender mejor como Ogã, y después pasé a ser artista de show.

Cuando decidí dar clases de estos ritmos, lo hice de la misma forma que yo aprendí, con mucho respeto. Cuando yo era chico no tocaba ni un tambor, los chicos no tocábamos tambor. Las fiestas de candomblé siempre eran sábado o domingo, y para que yo pueda tocar, mi papá, que era también Xikarangoma, me permitía tocar los tambores porque los lunes siempre había fiesta de los Ibeji, los orixás de los niños. Entonces ahí los chicos que sabían tocar podían tocar un tambor. El primer tambor que uno empieza a tocar es el Lé, que es el menor, y que tiene menos responsabilidades en hacer variaciones y comunicarse con la danza; se empieza con un ritmo básico. El Agogô —muchos piensan que es fácil pero no tiene nada de fácil—, es el instrumento que empieza después del canto, y quien canta muchas veces no canta con el ritmo; ellos cantan hablando, y uno tiene que saber de cuál canto se trata. Esa es una de las dificultades que nos vamos a encontrar.

Otra dificultad es el tiempo que tiene cada canto, puede ser un (ritmo) *congo* rápido, depende para quien se esté tocando, o depende de qué historia está siendo contada. Mismo si se toca para Ogum o para Xangó, Iansá (orixás), no es lo mismo, hay que saber la diferencia. Por eso era importante la observación de mi papá, que pedía que antes de agarrar un tambor, vayamos a observar la mejor forma de hacerlo.

En Buenos Aires Mónica Glusman fue una de las pocas que pudo asimilar ese entendimiento. Conceição Soares fue otra alumna que yo tuve, y a ese grupo de alumnos les enseñé de la forma que yo aprendí. Les explicaba que yo tengo esa forma de enseñar, y les pedía que tuvieran el mismo respeto que yo tengo.

Esa es la línea artística, y también está la religiosa. Lo folclórico tiene que ser tocado en una forma artística, y no llevar lo folclórico para adentro del candomblé, como hoy en día encuentro que muchos hacen. Tengo muchos amigos Ogã que piensan diferente, pero cuando hablo con ellos les digo que si van a enseñar lo hagan de la forma correcta, enseñando bien para que ese legado quede. Yo no voy a estar acá para siempre, entonces quiero que de acá a un tiempo cuando yo no esté, los que aprendieron conmigo cuando vengan a Bahía y vayan a una clase de candomblé, pue-

dan confirmar o vivenciar lo que estoy diciendo, con más responsabilidad y más conocimiento. Para mí eso es algo muy básico y fundamental para el que va a aprender, no necesitás ser Ogán, pero sí tener ese respeto. Tanto que acá en Bahía hay mucha gente que no es *hijo de santo* pero conocen muchas cosas, mucho más que algunos *hijos de santo*, porque ellos nacieron y crecieron y aprendieron y no hicieron *santo* porque no quisieron, no era el momento, etc., pero tienen un conocimiento muy grande y un respeto también muy muy importante.

Con respecto a mi desarrollo artístico, yo llevé mi concentración y el formato que aprendí de mis padres de observar y respetar. Cuando llegué a Argentina a mediados de 1985 justo estaba acabando la dictadura. Agarré algunos momentos duros, que yo ni me di cuenta de que estaba pasando todo eso; sabía sólo por las noticias. Llegué al Centro de Estudios Brasileños (CEB) que fue el primer lugar donde trabajé en Argentina.⁵ Ahí conocí a Silvia Díaz que me llevó a dar clase: le hablé quién era yo, le dejé mi currículum y empecé a dar mis primeras clases en la parte artística. En la parte religiosa yo di clases en la casa de Mãe Nélide en Villa Adelina, a donde [el antropólogo] Alejandro Frigerio me llevó. Ahí viví también porque quería aprender de batuque y umbanda que acá en Bahía no había, fue el primer lugar donde empecé a transmitir candomblé. Después fui a la casa de Morón de Mãe Gladys, ahí daba clase también de candomblé de la línea *ketu*, y a la de Mãe Peggy en Florida, del otro lado de Olivos. En esos tres *terreiros* introduje el candomblé *angola* y *ketu*, y algunos cantos también, dentro de la religión batuque y la umbanda argentinas.

En lo folclórico yo empecé con mi propio grupo en donde invité a personas como Marcela [Gayoso], que era una amiga bien próxima que tenía un grupo de canto y danza sobre orixás; hacía danza también con Isa [Soares], y Paola [Arbiser]. Le dije a Marcela de un trabajo para hacer en el cumpleaños de [el bailarín] Julio Bocca, que mezclaba cantos de orixás con tambores taiko.⁶ Yo trabajaba con grupos de capoeira, con Marcos

5 Nota de la edición: El Centro de Estudios Brasileños (CEB) fue el organismo vinculado al área de cultura de la Embajada de Brasil en Buenos Aires entre 1954 y 1996. Fuente: página web del Instituto Guimarães Rosa de Buenos Aires <https://igrbuenosaires.org/historia/>

6 Nota de la edición: *tambores taiko* es la forma de denominar en Japón a cualquier tipo de tambor, pero fuera del país el término es generalmente usado para referir a cualquiera de los varios tambores japoneses llamados *wadaiko* (和太鼓), así como la forma de presentación llamada *kumi-daiko* (組太鼓, lit. "colección de tambores"). Taiko. (2024, setembro 27).

[Gytaúna], y puse el grupo de Marcela, el grupo de Marcos, y el grupo de Cynthia [Higashi] —que era del Jardín Japonés— con tambores taiko. Puse a mis amigos para hacer ese trabajo y fue primer trabajo *folclórico* de alguna forma que hice, porque había mezcla de folclores, y funcionó.

También llevé al jazz cosas de orixás *congo*, como con Quique Sinesi y Carlos Rivero, con quienes hacíamos [el ritmo] *barravento* con malambo, con chacarera, con cueca... Llevé a Isa Soares a trabajar con Carlos, y a Cecilia Benavídez, que fue la primera vez que ella tuvo contacto con eso. Tocamos en la Manzana de las Luces con Quique Sinesi, César Franov en bajo y la dirección de Carlos Rivero, todos de la música popular y el jazz. Hice mezclas con La Portuaria, mi primera banda de rock latino, en donde hacíamos una fusión entre ritmos del mundo con el rock. En esos años ochenta saliendo del Centro Ricardo Rojas en donde todos hacíamos capoeira, allá empezamos a hacer la fusión de algunos ritmos, incluso de samba reggae.⁷

Cuando vivía en Estados Unidos vi al *Balé Folclórico*, y vi fragmentos de danza de Guinea, de Malí, de Senegal. Yo era el brazo derecho del *mestre* Francis Kofi de un ballet de Ghana que se llamaba Hayor Bibimma, así aprendí todos los tambores, todos los instrumentos de percusión de mano y tambores africanos con esa gente.

Todo eso es lo que hago en la percusión, soy un músico al que le gusta estudiar la historia de la percusión. No colocar acá un djembé, un tambor Rum o un dum-dum porque son parecidos. No, no son parecidos, son ritmos muy fuertes pero cada uno viene de su área y tiene su importancia. Como el *afoxé*, siempre se decía acá que es el *candomblé da rua* [de la calle]. Viene del *ijexá*, y el *ijexá* es parte del *candomblé ketu* —tanto que hablan yoruba—, y tiene que ver con una hermandad de mujeres solamente. En el *afoxé* Filhos de Gandhi o en el *afoxé* Filhos de Congo u otros *afoxés* más antiguos, los directores, la gente que dirigía, la gente que participaba y tocaba eran todos *pai de santo*, como mi padrino Luis Muriçoca que era

Wikipédia, a enciclopédia livre. Retrieved 13:36, setembro 27, 2024.

7 Según Paula Picarel, el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires “fue el primer centro cultural dependiente de una universidad en ofrecer cursos sobre artes afro” que reunió varias de estas disciplinas en un Área de Culturas Afroamericanas (1991-2002), entre las que se encontraban capoeira, candombe, percusión y danzas afro en sus distintas variantes. Ver más en Picarel, Paula Inés (2025). *Historias bailadas. Memorias y significaciones de las danzas afro en Buenos Aires*. Buenos Aires: Ed. de la autora.

mi padrino de bautismo.⁸ Él era uno de ellos, unos de los grandes directores antiguos, y ellos hacían la diferencia entre el ritual de candomblé del que era para salir y abrir los caminos; no salían en el carnaval con el *ijexá* del candomblé, salían con el *ijexá* para tocar con los Filhos de Gandhi en la calle. Esa es la responsabilidad, porque cuando uno está tocando candomblé de una forma pura, puede estar invocando a los orixás, y los orixás no entran en manifestación profana en pleno carnaval con drogas, alcohol y sexo, no van a entrar a un teatro tampoco. Por eso yo me opongo como se opone Mãe Stella [de Oxossi].⁹ No es que nos oponemos al grupo folclórico, al contrario, deberíamos tener más grupos folclóricos aquí en Bahía, que hay poco y nada, se acabaron los grupos folclóricos. Quedó solamente el Balé Folclórico con una mentalidad más contemporánea, que es lindísima.

Todo es consultado con Ifá,¹⁰ que es la única forma directa de comunicarnos con los orixás. Nosotros como seres humanos no podemos interpretar el deseo de ellos o sus necesidades, pero podemos ver lo que ellos quieren que sea mostrado, y nos utilizan a nosotros para eso. Cuando queremos hacer una consulta hay que ir a Ifá, al *jogo de buzios*, los caracoles. Si estuviera acá mi padrino, o mi papá biológico entre otros Ogãn como Dudu, Boca de Ferramenta, Hélio de Gantois¹¹, Negão Doni¹², u otros *pais* o *mães de santo* famosos, dirían lo que hicieron conmigo: “quedate a un lado y observá más”. Tengo amigos que cuando voy a tocar con ellos percibo eso, que quieren tocar un Opanijé pero quieren poner una o dos células de ellos, y no podés hacer eso.

8 Luis da Muriçoca (1920-2002) fue un importantísimo Babalorixá (sacerdote) del Candomblé de la casa *Ilê Axê Ibá Ogun* de Salvador de Bahia, que realizó trabajos de divulgación del candomblé como grabaciones de LPs y participación en filmes. Ver más en el sitio web del Programa Acervo Origens, <https://www.acervoorigens.com/2011/05/candomble-da-bahia-o-candomble-de-luis.html>

9 Mãe Stella de Oxossi (1925-2018) fue Iyalorixá (sacerdotisa) de la casa *Ilê Axê Opô Afonjá* fundada por Mãe Aninha en 1910. Fue también una importante intelectual, nombrada integrante de la Academia de Letras de Bahia (2013) y Doctora Honoris Causa de la Universidad del Estado de Bahia (2009).

10 Sistema oracular y filosófico del candomblé.

11 Se refiere a importantes *Alagbê* del Terreiro de Gantois. Ver más en Passos, *op. cit.* (2017).

12 Gilberto Nonato Sacramento, antiguo director del Afoxé Filhos de Gandhi.

MM: ¿No sería una paradoja? Porque si se pone la célula que va, se estaría faltando el respeto al orixá, pero si se pone una célula inventada se está distorsionando el ritmo...

EFS: Si se trata de un grupo folclórico se puede poner, pero si es en una casa de candomblé, no. Si se hace en una clase de danza diciendo que es de Orixá, se debería tocar todo como es; pero si se dice que es para acompañar una clase de danza —que es el nombre correcto, acompañar—, se puede crear, porque se está acompañando una clase de danza contemporánea que tiene sus movimientos. Yo fui uno de los primeros percusionistas con Augusto Omolú junto a Gabi Guedes, no había otra gente que tocara en clases de danza. Yo tocaba con Emilia Biancardi,¹³ con el grupo Origen que después se llamó Chamas, con Augusto Omolú, Frecha, Frechinha, con Paulo Fonseca. Toqué en la escuela de Danza de la Universidad, en la FUNCEB¹⁴, en la antigua Escuela de Medicina de la UFBA allá en el Terreiro do Jesus, toqué para Mário Gusmão —primer actor negro formado en la UFBA—, con Mestre King, con varios del folclore, capoeiristas... Yo fui pionero en eso también, porque creé sistemas, junto con Gabi [Guedes] para poder acompañar clases de danza, siendo nosotros personas de *axé*, Gabi de Gantois y yo de Akena —el terreiro de donde soy hijo de santo, que descende de Tumba Junçara, uno de los terreiros más antiguos de candomblé *angola*—. Gabi tiene toda la vivencia con Vadinho, con Dudu, Hélio, Ubaldo —que era un gran Ogã—; Erenilton, que era de Oxumaré.¹⁵ Vivíamos en Casa Branca, éramos niños que fuimos criados en esos *terreiros*.¹⁶ Era la mega escuela de la música, del canto, de la danza del candomblé. Nosotros estudiábamos con esas personas.

Por eso hoy en día —no voy hablar mal de nadie—, puedo decir qué es un ritmo de candomblé y cuál un ritmo para acompañar clases de dan-

13 Emilia Biancardi es una folclorista, etnomusicóloga, profesora, compositora, escritora, coleccionista e investigadora de la música folclórica brasileña, especialista en las manifestaciones tradicionales de Bahia. Ver más en Passos, *op. cit.*: p. 75.

14 La FUNCEB es la Fundación Cultural del Estado de Bahia, reconocida por su escuela de danza.

15 Nota de la edición: para ampliar y profundizar sobre las trayectorias de estos importantes *Alagbê* de Bahia, recomendamos consultar Passos, Iuri (2017).

16 Gantois (Lé Iyá Omi Àse Iyamasé), Akena, Tumba Junçara, Casa de Oxumaré, Casa Branca (Ilé Àṣe Ìyá Nassô Oka) son algunos de los más importantes terreiros (casas de Candomblé) de Salvador de Bahia.

zas, porque fui uno de los que construyó y ayudó a construir esos métodos para poder acompañarlas.

En Argentina era yo solo, empecé con las clases de [*mestre* de capoeira] Yoji Senna, y le ofrecí que pusiera un tambor. Él les consultó a los alumnos para que pusieran algo extra para el tambor y así empecé en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires. Ahí había clases de danza, y se escuchaba que había un tambor, así que también empecé a tocar para clases de danza para mucha gente. No había nadie que acompañase. Había sí acompañamiento de guitarra o piano para la danza clásica, pero no de tambor, fui el primero en llevar eso a Argentina. Fue algo positivo y me encanta eso, que sea de esa forma cariñosa, de esa forma de respeto y agradecimiento. No son cosas creadas por uno, son iluminaciones que vienen y uno tiene que agarrar y agarrar bien, para poder interpretar de la mejor forma posible.

Si hay que aprender algo hay que aprenderlo bien, porque vas a emplear el mismo tiempo para aprender bien que para aprender mal, entonces para qué aprender mal. Yo he visto mucha gente que son maestros, y que nunca danzaron danza de orixás, y cuando iba a tocar con ellos discutía, aunque no era una discusión mala. Yo nací dentro del candomblé, tengo un cargo sobre ese tambor, sé lo que es un tambor Rum. Si yo no conociese el Rum sería más fácil para ellos, porque esa frase que estoy haciendo corresponde a un movimiento. Entonces yo tengo que enseñar que el Ogán primero tiene que saber danzar sin danzar. Porque tiene que tocar de acuerdo con el movimiento, y el movimiento tiene que estar de acuerdo con lo que yo estoy tocando. Si la persona que está tocando no sabe tocar bien, al menos los bailarines tienen que enseñar al percusionista lo que es.

Eliezer Freitas Santos interpreta el Opanijé



El toque para Xangó de Batuque fue el que me hizo amar el batuque. Entendí que el batuque tiene una relación africana muy clara.

Ilú son los tambores para tocar *ijexá*, el candomblé *ijexá* se toca con atabaques que vienen de los *jeje*, no es yoruba ni congo. Y los *jeje* compar-

tieron los atabaques con las otras naciones. Pero el tambor con el que se toca el *ijexá* que también es *ketu*, es el *ilú*, un tambor que tiene dos partes, dos lados [dos membranas], más el agogô o Gã, que tiene una ligazón muy fuerte.

Yo sentí mucha falta de profesionales con relación a la danza. Me dedicaría a aprender lo máximo de lo que sería la forma correcta; cuando digo correcta digo *certa* [adecuada], entendiendo los tambores, entendiendo el Rum —que es el tambor principal— y los otros, para que cada profesor trate de entender eso, las profesoras de danza y profesores de percusión. Cuando ponés un disco es otra cosa; cuando tocás cada frase corresponde a un movimiento, entonces hay que continuar aprendiendo a dialogar, porque es una charla que vos estás teniendo, no es tocar ritmo y hacer solamente música, es un tambor *falante* [parlante]. Ese es el consejo que yo le daría a todos los que hacen música y danza.

Quiero agradecerles la oportunidad, porque cuando llegué a la Argentina las puertas se abrieron y yo pude aprovechar con mucho respeto, porque las puertas se quedan abiertas si hay respeto, para que yo pueda volver. Agradezco entonces la oportunidad desde el primer momento que pisé ahí, por eso tengo mucho cariño por el país de ustedes, que siento también que es mi país. Representé a la Argentina muchas veces siendo brasileño. Y agradezco más por todo lo que me brindaron, y cada vez que voy continúo siendo respetado, y me reciben de brazos abiertos mis amigos de muchos años. Eso me gusta de Argentina, que uno tiene amistades y pueden pasar años y la amistad se mantiene ahí.



Edebaldo Santos Pires (Blue) es músico percusionista, bailarín y docente de ritmos y danzas afrobrasileñas nacido en Salvador de Bahía (Brasil). Trabajó profesionalmente con la Companhia Dance Brazil I y II en EEUU (Nueva York, Connecticut, Florida, Texas y Vermont) y España (Madrid) entre el 1997 y 2002, y en la Companhia de Dança Olodum (Pelourinho) en destacados eventos. Formó parte de las reconocidas Banda Egda y Banda Agbeokuta. Fue músico de importantes Maestros de Danza Afro, como Augusto Omolú, Rosângela Silvestre, Vera Passos, Edileuza dos Santos, Keno, Neguinho, Jelon Vieira, Mestre King, Vania de Oliveira, Leda Ornellas, Tania Bispo, Amilton y Joaquín Linno, entre otros. También dictó cursos de percusión en el Center of World Art de la Universidad de Florida, Gainesville. Participó de la destacada obra Una Opera Negra – Lidia de Oxum. En Buenos Aires, fue profesor de Danza de Simbología de Orixas, brindando clases de Ritmos de Candomblé para diferentes músicos. Fundó su propia banda de forró, con diez años de existencia. Tocó en los Seminarios de Danzas Populares Brasileñas de Ludmila Gallardo en Espacio Caboclo. Actualmente musicaliza las clases de Danza de Simbología de Orixas de las profesoras argentinas Maia Mazzarella y Sabrina Sarraceni.

Video presentación



Mi nombre oficial es Edebaldo Santos Pires, nací en Salvador, Bahia, en 1970 y tengo 51 años. Ahí en Salvador encontré todos los ritmos en la calle; en primer lugar, toda mi familia está metida en la música, tengo una

tía que tenía una comparsa, un primo que tenía otra comparsa... Si me preguntan cuándo o cómo aprendí el ritmo, no sé, yo toco desde chico. Hoy hablé con mi hermana, le dije que tenía que hacer una entrevista, y me dijo que yo empecé a tocar en una lata de leche.

Toda esa música estaba en la familia, desde chico en mi familia había dos comparsas y todos estaban en el candomblé. Eso para mí fue lo máximo, aprender todo eso ahí y desde chico estar escuchando. Cuando una mujer embarazada escucha música todo eso se transforma, y mi mamá embarazada estaba en todas esas cosas. Yo tenía la música desde la panza, y eso me facilitó porque como a ella le gustaba todo eso me incentivó mucho para ir a una comparsa y me pasaba instrumentos. Al principio era un instrumento de lata, pero en Navidad recibí un instrumento de práctica con baquetas. Mi primer instrumento fue un timbal con piel de cobra que vendían en la Feria de São Joaquim, el primer regalo que me dieron fue ese timbal. La mayoría, todos en mi familia me dieron algún instrumento, me incentivaron bastante en la música. Apoyo siempre tuve, aunque algunos no tocan porque no se interesaron, y otros sí; hay algunos que bailan y otros que no.

A los ritmos de candomblé también los vi en la calle, porque en la misma calle que estaba jugando ahí había un candomblé de *angola* de la abuela de mi amigo, y escuchaba todo ahí: las campanas de 6x8, el *barravento*, canciones que cuando la gente llegaba al alto, todo lo que tocaba adentro del candomblé lo repetía tocando afuera. En el barrio había muchas casas de candomblé de *ketu*, porque de *angola* solo había esa sola, todo alrededor era *ketu*. El sábado era un día que podías encontrar sonidos de todos lados; donde yo estaba podía escuchar al *terreiro* de Gantois y otras casas también.¹⁷ Teníamos eso, podíamos escuchar todo un *xiré* estando solo en casa, no había forma de no escuchar.¹⁸

Bira Monteiro bailaba también, la mayoría de los músicos de allá bailaban.¹⁹ Es mucho más sencillo cuando te iba a enseñar y explicar, [...]

17 Ver referencias a los *terreiros* (casas) de candomblé en el apartado anterior.

18 El *xiré* es una "secuencia de cantos para cada orixá, siempre comenzando con el orixá Exú, que es danzada en una ronda en sentido anti-horario" (Barros 2017: 42) sobre toques de tambor, en el marco de las ceremonias públicas del candomblé. Esa secuencia puede ser recreada en ámbitos artísticos.

19 Bira Monteiro es un músico, educador en el arte e investigador de la cultura afro-brasileña. Desde 1987 se desempeña en la Escola de Dança da Funceb, desarrollando un

cuando uno tiene el baile y la música. Yo ya sabía, no tenía dificultades. A veces iba al curso de Bira pero yo ya sabía tocar. Después fue mi compañero, si ves en mi currículum toda esa gira con Dance Brasil que hice para los Estados Unidos y España fui con él tocando, fue mi maestro y mi compañero, me enseñó mucho. También aprendí mucho con el músico Orí, que tocaba para Augusto [Omolú]. Yo aprendí el ritmo *savalú* tocando en una clase para Augusto, eran tantos ritmos y tanta información que por entonces no lo sabía. Augusto estaba dando clase en la escuela de teatro con Orí y yo hacía las bases, y me explicó ahí en el momento para que lo agarrara y después de eso no me lo olvidé más. Orí era un músico que cuando le preguntabas cualquier cosa de candomblé de cualquier nación, él sabía. Sabía de *angola*, sabía todo de *ketu* —porque es sobrino de esa tía de la que estoy hablando que es del *terreiro* Casa Branca—, de *jeje*, *ijexá*, sabía de todas las cualidades de *jeje*. Era un tipo que tenía una información tremenda, amigo de Eliezer, andaban juntos tocando en el candomblé. Después hice un trabajo que era una Ópera Negra llamada Lidia de Oxum, y ahí toqué. Estaba Orí, estaba Abaité, estaban todos los mayores y yo era el más joven.

Yo tenía facilidad para grabarme las coreografías, era así con Mestre King y con Augusto. Porque me pasó así: antes de entrar en la danza, entremedio yo entrené cuatro años Kung Fu allá en Bahía, y el Kung Fu tiene secuencias. Tenía un maestro que era medio rígido y que decía “voy a enseñar una vez sola, si no lo agarran ya está”, y pasaba la secuencia una vez. Después cuando la hacía arreglaba —“esto así, eso acá”—, pero no la repetía. Entonces aprendí a agarrar todo así de una, y eso cuando entré a la danza me facilitó un montón. Yo era de los más jóvenes, con un amigo y otra chica éramos de danza cero, no sabía nada, y los otros tenían tres años de experiencia como mínimo. Yo tenía la capoeira, que hacía también desde antes, y después dejé el Kung Fu y me sumergí más en la capoeira.

Así entré en la danza, en la compañía de Danza Olodum dirigida por Armando Pequeno. Había una introducción de congas al inicio del *balé*, y después entraba Bira Reis que tocaba también en Olodum. Cuando se fueron los músicos que habían creado eso antes en los atabaques, se hizo una audición. Uno tenía que mirar la danza para saber, entonces yo ahí

importante legado a la institución y la música local, sobre todo en la formación de jóvenes percusionistas de Salvador, Bahía.

mostraba cómo había que hacer. Llega un tipo que tocaba *pagode*,²⁰ y yo nunca había visto a este tipo tocar afro. Pero el tipo se embarulló todo, y yo que sabía tocar todo el *balé* le expliqué cómo tocarlo. Cuando llegó Bira Monteiro, pasó todo el arreglo y no precisó que yo le pasara nada. Al otro le tuve que enseñar, toqué todo el *balé* y no enganchó. Yo bailaba y sabía toda la música, y aunque no me metía en la música, me metí esa vez cuando vino un tipo nuevo y había que explicarle cómo tocar.

Después cuando decidí dejar la danza para entrar en la música directamente, yo ya sabía tocar casi todo. Luego me fui perfeccionando, hice clases con Jerry, un norteamericano que vivió en África —creo que en Senegal—, que tocaba djembé. Hice muchas clases con Bira, y me juntaba con los músicos y amigos para estudiar y tocar candomblé. Después vinieron a tocar Iuri Passos y Marquinhos de Gantois, que sabían mucho. De ahí Armando hizo como una [inaudible] con ellos y pedía para tocar cosas más antiguas, mandaba todo. Hasta el '95 yo bailé en la compañía, después cambió de nombre y se desvinculó de Olodum para llamarse Companhia de Dança Negra Contemporânea da Bahia.

Cuando arranqué a tocar para clases, directamente empecé con ritmos de candomblé, porque la mayoría de las clases eran con ritmos de candomblé. Toqué para varios profesores, que tienen diferentes formas de enseñar. Toqué para King, Augusto [Omólú], Rosângela [Silvestre], Vera [Passos], Gilberto Bahia, [Gustavo] Keno, Neguinho el hermano de Keno, Neguinho el hermano de Joaquim, Joaquim, Zé de Bessein —que era *pai de santo* de nación *jeje*— cuando estaba con King, Vânia [Oliveira] que era de Oxumaré, cuando daba cursos para norteamericanos. Todos esos que dan clase son diferentes. Cuando iba a tocar en una clase, a veces las personas daban algo contemporáneo, pero tenían momentos en que daban un orixá, en cualquier momento a veces algo metían.

También participé de varios grupos de show folclórico; en los Estados Unidos en el año 2000 participé de un show con el *balé*, y ese día Rosângela estaba ahí viendo el show. El dueño del grupo me preguntó si me iba a quedar en Nueva York y le dije que sí, porque un amigo me había dicho que si me quedaba iba a conseguir trabajo porque tenía visa de trabajo. Entonces me dijo que me iba a buscar, que me quedara en su casa y siguie-

20 Nota de la edición: *pagode* refiere aquí al género musical bahiano, significación diferenciada del *pagode* al que se refiere en el capítulo siguiente dedicado al samba.

ra tocando. Entonces me quedé con ese amigo de la capoeira angola que se llama Nego Gato, y ese día hicimos un show folclórico, no un *balé* entero; tocamos Iemanjá, Xangó... frente a las Torres Gemelas.

En otras clases toqué ritmos de forró, baião, xote, xaxado, samba de roda, a veces un funky también que metía y que tenía que improvisar ahí. Dependiendo de quien dé la clase, hacés de todo, hacés locuras, pero siempre tocamos algo de candomblé, a veces no directamente con los tambores Rumpí y Lé, pero a veces se tocaba una base o algo más estilizado, a veces con canto, pero todo el tiempo estaban presentes los ritmos de candomblé.

Toda nuestra referencia en la danza afro está en el candomblé, y hasta para nosotros los músicos tocando *samba de roda*, porque la mayoría del *samba de roda* también sale del candomblé. Agbéokutá era una banda de afro-jazz en donde tocaba Bira, en donde todo el mundo, todos los otros músicos de afro queríamos tocar. A mí me tocó y empecé a tocar, hice algunos shows. ¿Sabés cuál es la primera música que él metió en el shekere? Está grabado, fue un Padê para Exu. Y también se cantaba una cantiga para Xangó.

A Buenos Aires llegué en el año noventa y nueve, cuando conocí a Cecilia [Andreacchio, su pareja] en Bahía. Después me fui a los Estados Unidos a hacer una gira, volví a Bahía y después me vine para acá. Conocí a Monza Calabar, que es de Bahía y ya daba clases acá en Villa Urquiza. Empecé ahí a dar clases de percusión a unos alumnos que tenía, y me quedé poco tiempo, dos meses, y me volví. Y después iba y volvía, así hasta el 2001.

Había muy poco en esa época, poca información y las maestras que daban clase no tenían músico que tocara, no estaba esa relación de música y danza. Con el tiempo, cuando Rosângela [Silvestre] empezó a venir, y venía Augusto [Omólú] también, yo sentía la dificultad porque tenía que tocar solo. En esa época podía aguantar tocar solo, pero no resultaba porque tocar solo los ritmos de candomblé no se puede, necesitaba por lo menos a uno más para hacer aunque sea lo básico. Ahí vi la necesidad de arreglar eso, y de empezar a dar clase. Las cosas llegaron en el momento adecuado, y ahí me buscó Seba [Sebastián Franco], Sergio [Pesse]... pero la mayoría buscaba *samba reggae*, estaban más con eso, porque ya conocían a Olodum acá. La danza afro no estaba todavía en todos lados. Así que en el inicio daba clases de *samba reggae*, y después entré con la parte de afro, de candomblé, con Seba y después con Sergio. Después ya encontré para

poder tocar con Ludmila [Gallardo] en donde se hacía algo de orixá con samba de roda, caboclinho, algo que también era más folclórico. También ella daba un poco de maculelê y maracatú. Después empecé con Maia [Mazzarella], que era algo más parecido a como yo daba clase, una cosa más afro con dos músicos tocando. Primero tocaba solo y después la cosa se fue agrandando y agrandando y necesitaba ya a otro. Llamó a Migue [Villaveirán] y enganchamos bien, estamos tocando en las clases y está bueno, porque es la clase más referente que tenemos de afro con música en vivo. Somos dos, pero yo soy uno y Migue, dos (risas).

En verdad los ritmos de candomblé ahora ya llegan más fácil, ya vino Gabi [Guedes], estuvo Augustinho también que vino a mi clase, y que aportó bastante. Ahora no tanto por la pandemia, pero ya llega más fácil, hay gente tocando. Yo no doy más clases, pero ya hay personas que estudiaron y que dan clase, está Sergio Pesse que toca y da clase, o Mauro Mazzarella. Ya están más difundidos los ritmos de candomblé, para mí ya está bueno, yo estoy satisfecho con haber dado clase y a quién le enseñé. Es como la misión cumplida, es como un legado que sigue, me quedo con la conciencia tranquila de que hice mi aporte.



Gregorio Sergio Pesse nació en El Palomar, provincia de Buenos Aires. Es músico percusionista, docente e investigador de ritmos sudamericanos, centroamericanos y africanos. Estudió con destacados maestros de Buenos Aires y de Latinoamérica. Concurrió a cursos, clases, talleres, masterclass y workshops en diferentes países (Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Perú, Puerto Rico,

Uruguay y Venezuela).

Como docente da clases en forma particular en sus estudios de El Palomar y San Miguel. Desde el 2017 es profesor de Percusión (FOBA) en la Escuela De Música Popular de Avellaneda (EMPA). También dicta clases en los talleres de extensión del Conservatorio Julián Aguirre y en los talleres de inclusión y discapacidad de la Municipalidad de Vicente López.

Como músico se desempeña como sesionista en diferentes agrupaciones de folklore argentino y sudamericano, rock, funk, jazz y música tropical, entre otros. También es músico acompañante en clases y workshops de Danza Afro dictados por destacadas maestras y maestros de Argentina y Brasil.

Mi nombre es Gregorio Sergio Pesse, oriundo de El Palomar, provincia de Buenos Aires. Soy músico y docente de percusión. A Blue Pires lo conocí a partir de querer estudiar varios ritmos de Brasil; yo ya venía estudiando, pero necesitaba hacer un proceso acá y organizar la información. Él me enseñó muchas cosas del *samba-reggae*, del forró también, organizamos mucho el material y después fui entrando —por ejemplo— a un ritmo, el *ijexá*. Ya lo venía tocando, pero fuimos entrando por ahí hasta que accedí a hacer ese proceso, que fue uno de los más importantes de lo que vengo estudiando: fue hacer un proceso con alguien y no solamente tomar clases sueltas de candomblé como venía haciendo. Era ir todas las semanas y estudiar cada uno de los ritmos, fue impresionante. De las últimas clases

recuerdo de pasar toda la clase tocando porque hacíamos un *xiré*²¹ entero, y dábamos la vuelta a los otros orixás durante toda la clase. Blue es muy importante en mi formación y sobre todo los últimos años de toque mío, él fue muy generoso conmigo.

Él mismo me dio el lugar para acompañarlos en las clases de danza, me llamaron a las muestras y a una muestra que hizo él de danza —no recuerdo el año—, y de ahí a los seminarios. En un momento estaba tocando al lado de ellos las bases y ahí se dio todo, no tengo muchos registros, pero en un momento estaba tocando solo candomblé. Hasta los últimos tiempos que tocaba, casi estaba en cuatro o cinco clases por semana, con tres o cuatro maestras tocando por semana con él, acompañando. Hubo un año que él estuvo dando clases de danza y yo estuve tocando ahí, haciendo una formación que con su generosidad fue como que me cerraron un montón de cuestiones con respecto a la danza. Él necesitaba algunas frases para ciertos movimientos, entonces a mí me organizó eso, veníamos estudiando secuencias y él me mostraba los pasos en las clases. Ese fue un cierre que me ayudó a proyectarme un tiempito más y poder trabajar independientemente, pude tocar con otras maestras y entender. Él fue muy generoso conmigo, todos mis maestros lo fueron, pero con respecto a los últimos años y el trabajo que viene llevando en las danzas afrobrasileñas, lo que yo aprendí fue por él.

Acá también hice algunas clases con Eliezer [Freitas Santos], no tantas, pero que me sirvieron para entender muchas cosas de los ritmos, las pegadas y también su visión, y algunos arreglos que estaban buenísimos que después llevamos al grupo Kitembo. Otro maestro acá fue Augusto Santana, Agustinho; en su paso por acá tomamos clases, tenía esa cosa de la juventud encima que estaba buenísimo. También hice seminarios o *masterclass* con Gabi [Guedes], con Zé Ricardo, con Ricardo Costa, Leo Leobons... En San Pablo también tomé algunas clases de *angola* en una escuela que fue mi escuela allí: un maestro mío Elder Rocha, músico [del grupo] Mestre Ambrósio, tenía una escuela que se llama Prego Batido y ahí tenía muchos cursos regionales, en donde muchos compañeros de Mestre Ambrósio también daban clases. Ahí hice algunos cursos de candomblé de *angola* y de todo lo que veía.

21 Ver referencias a los *terreiros* (casas) de candomblé en el apartado anterior.

Donde yo vi por primera vez algo sistematizado fue antes de conocer a Blue, en las clases del maestro Miguel Tallo. Él daba su parte cubana y empezaba la cuestión del candomblé. Ahí vi por primera vez en papel un toque, la cuestión más ordenada de entender el *ijexá*, el *vassi* lento, el *jinká*, el *avamunha*...²² en ese momento necesitaba los papeles para entender. Fue como que me picó, entonces en cada viaje a Brasil preguntaba quién me podía ayudar con esto y me iban diciendo “aquél o aquél”, y hacía clases esporádicas. A veces con compañeros me iban pasando cosas que aparecían escritas por primera vez. Buscaba lo escrito, y me decían “mirá esto me lo pasó fulano”, y me aparecía un toque de *angola*, algún toque de candomblé de *ketu*. Después ya estaba un poco en el ambiente y necesitaba meterle un poquito más y profundizar un poco más los ritmos de candomblé en sí.

Como disciplina artística, en la cuestión artística que es como los abordo, me parece que [los ritmos de candomblé] me favorecieron en muchos aspectos. Sobre todo en los técnicos es muy completo: tener que tocar mano, palos, mano y palo, las técnicas mixtas... por ese lado me atrajo mucho. Las frases, el bagaje de frases que a uno se le va pegando, la irregularidad de las frases con respecto a todo... Como toco música popular brasileña y cubana, siempre es como que busqué el ADN de los ritmos. Y todo en la música brasileña, ritmo que uno buscara o estudiara decía candomblé por algún lado. Por ahí fui entrando, no es por una sola cosa que me atrajo; las técnicas, las claves, los cantos... es hermoso. Como muchas manifestaciones que me gustan estudiar, el candomblé tiene una riqueza muy grande. Pero en cuanto a la técnica me parece que es muy recomendable estudiar, los y las percusionistas tendrían que pasar aunque sea unos meses por el tambor Rum y experimentar eso.

Mis maestros me enseñaron determinadas cosas y después uno también le va buscando la vuelta a algunas cuestiones técnicas. Capaz que uno viene de la percusión académica, de la música sinfónica o de la batería, entonces se puede ir poniendo un poquito de ahí para la respuesta del cuerpo de uno a lo que necesita. Entonces fui elaborando algunas cuestiones más personales como combinar frases y la escritura, porque uno también maneja un poco la lectoescritura y puede mover algunas células y ver que se te abre un panorama muy grande.

22 Se refiere a distintos ritmos de candomblé.

Después de ese paso por lo de Blue, que me dio la organización para después trabajar con alguna maestra, sucedió que me marcaran algún paso y capaz que la maestra necesitaba que mantenga la frase. Uno también se tiene que quedar y cumplir esa función, mantener la frase y van *los ocho*, un *ocho*, dos *ocho* y vos por momentos estás ahí atado.²³ También eso está bueno, estar trabajando y complementando una parte.

Lo que más me gustó —porque me gusta—, es ya formar y ayudar a formar. Ayudar a la maestra a formar a sus estudiantes estaba bueno, ese lugar me gustaba. Hoy en día estoy muy abocado en la docencia y es como que siempre fue lo que más me gustó. Dentro de mi formación y de mi carrera lo que más me gustó o me gusta es enseñar, estar ahí. Yo creo que enseñaba antes de saber tocar bien, me acuerdo de estar ahí con mis compañeros en algún grupo y explicar algo, la primera clase me la iba haciendo en la cabeza. Mis clases llegaron después de años, pero siempre quise estar en esa instancia de enseñar, de pasar lo que me enseñaron, lo que generosamente me llegó y es lo que sigo haciendo.

Las clases de danza me gustaban, esa faceta estaba buenísima. Me encantaba ser asistente de alguien que está facilitando el espacio. Yo generalmente soy bajo perfil y me gustó mucho laburar ahí.

Yo puedo hablar netamente de la cuestión artística, por no tener mucha experiencia en lo que son los ritmos religiosos, aunque he tocado eventualmente. Yo lo percibí siempre naturalmente desde la posición artística, desde escuchar en las canciones de determinados artistas. Yo lo percibí así y mis maestros también. O sea, nunca me pusieron un límite en eso, hablo de maestros o de la generosidad de las maestras con las que he tocado y nunca pusieron un límite, al contrario. Puede existir, pero yo no recuerdo haberme topado con eso, no recuerdo haber tenido problemas en ese aspecto. Mis maestros me lo planteaban naturalmente, veían que uno lo hacía en forma seria, con respeto, y que estaba buscando eso, la parte creativa. Y ellos en ese momento que estaban enseñándome me lo daban desde ese lugar. Yo lo percibí naturalmente, como es natural para mí hacer estas músicas, o ver que aparecen en la música académica algunas cosas del candomblé o de la música afrobrasileña.

En el templo de Villa Tesei frecuenté unos cursos en donde justamente estaba buscando ver la mirada dentro de un espacio argentino. Y

23 Se refiere a los ciclos coreográficos de ocho pulsaciones.

ahí también lo vi naturalmente, nunca me pusieron un no, la actitud era “está para compartir y está buenísimo que lo quieras dar a conocer”, intercambiábamos discos... Me acuerdo de que llevaba algún disco, de Xangó de Pernambuco o de algunos ritmos de otra religión afroasileña, entonces iba compartiendo algunos discos que tenía y siempre fue natural. Sí, me la hicieron fácil por ese lado. Sí hubo algunas cuestiones, pero más de idiosincrasia de la forma en que uno aprende, y cómo se aprende en el lugar de origen; pero tampoco fue nada grave. Tal vez yo de viejo me enrosco a veces, soy también muy obsesivo a la hora de algunas cosas y medio carrabias, acá mi compañero puede dar fe, pero creo que va por ese lado. Aparte siempre concebí de manera natural la cuestión artística, también porque me llegaron los discos: Baden Powell, María Bethania, Gilberto Gil, era música que estaba en mi casa y yo la ponía.

En cuanto a las grabaciones que hice, la que tengo más fresca y realmente le tengo mucho cariño fue con Cafundó.²⁴ Esos minutos que compartimos fue una buena experiencia, al principio fue medio como que nos movió, porque la cabeza venía pensando en los ritmos y de repente tuvimos que grabar en otra métrica. Fuimos ahí intentando hacer lo mejor y después terminamos tocando un *ijexá*, un *afoxé*, y estuvo lindo.

Escuchar “Mañana en el Abasto” por Cafundó + 10 Orquesta y Juan Carlos Baglietto.



También grabamos con [el grupo] Kitembo y no recuerdo haber grabado en otro contexto.

Cuando toco y me toca ese momento de creatividad que nos dan en un grupo yo soy de recurrir a este lenguaje; intento que venga, esté tocando la música que toque en algún momento voy a intentar recurrir a

24 “Mañana en el Abasto” por Cafundó +10 Orquesta (2015), con Juan Carlos Baglietto en voz y Sergio Pesse, Mauro Mazarrella y Miguel Villaveirán en atabaques de invitados.

una frase, sea un llamado de [tambor] batá o frases del [ritmo] *cabila*, uno lo va metiendo, la va agarrando... o como cuando tocás samba. Siempre uno recurre sin ser el toque específico, pero a mí me gusta mucho jugar con eso, vengo tocando con cualquier ritmo y me armo mis secuencias. Me gustan los solos y cuando me dejan ahí ese espacio, en algún momento que te dejan la lucecita ahí para que te explayes y que uno toque un poquito, uno recurre, es inevitable. Tengo mis secuencias que paso y las estudio, hago las pegatinas de ritmos. Si intento mantener las claves rítmicas y de ahí me voy, pueden aparecer cosas del [ritmo] *congo*, o síntesis, vengo tocando solo lo que sea y tiro ahí una ráfaga de algo. Siempre voy a recurrir, para mí es algo natural, no solo del candomblé.

Yo antes era muy muy tajante cuando escuchaba algo, con todas las músicas, y decía “no, pero esto, a mí, no...”, cuando algo no me lo habían enseñado de esa forma. Después veía que allá tocaban así, allá así y el otro así, y me iba a cansar toda la vida de estudiar todas las líneas que existían. Entonces uno también cuando enseña, enseña una introducción a lo que es el ritmo. Después el techo lo pone quien esté estudiando.

En la escuela EMPA²⁵ los primeros años trabajé un poco más algunos ritmos, sobre todo el *cabila*, porque de ahí entraba al samba y empecé a agarrar la cuestión colectiva del tambor. El otro ritmo que también trabajamos es el *ijexá*, pensando en la música popular brasileña y en los ritmos presentes. La recepción es buenísima, sobre todo la cuestión colectiva es muy bien aceptada por los chicos y chicas, les encanta cuando uno canta y los cantos del *ijexá*, es como que “van”. En los últimos años sobre todo de pandemia perdí un poco el foco y fui por otro lado, tuve que puntualizar algunas cosas y capaz que no vi tanto los ritmos afrobrasileños como tampoco vi del folklore cubano. Si nos centramos más en la música popular y entonces abordé por otro lado. Pero dentro de mi repertorio están [los ritmos] *cabila*, *ijexá*, y *congo*. De hecho, también pasaba que cuando cumplíamos el ciclo y nos quedaban unas clases, introducía ahí el atabaque para que pique, porque yo estoy en la formación básica y tenemos que dar un panorama general y el atabaque es un instrumento fundamental —más

25 Escuela de Música Popular de Avellaneda, la primera institución pública en su tipo en Argentina y Latinoamérica fundada en 1986 en un suburbio de la ciudad de Buenos Aires, con formación específica en carreras de música popular con orientación en Tango, Jazz y Folclore (en este caso, el término refiere al género musical popular).

allá de que en la escuela no los tenemos, tenemos congas—. Pero me parece que tienen que conocer el atabaque, el tambor batá, así como hicieron con el cajón. Otra forma en que lo abordo es a través de estudios, porque había libros que a mí no me cerraban como los que me hacían estudiar en el conservatorio. Y fui creando estudios, por ejemplo, del *ijexá*, incorporando lectoescritura por otro lado. Les enseñaba los tambores y hacíamos estudios en donde tenían que seguir lecturas. Así pasó en algún momento con el *cabila*, sobre todo los primeros años con los primeros grupos, y pensando también en el trabajo que se venía haciendo en la escuela gracias al maestro Miguel Tallo que tenía esa línea folclórica con los ritmos cubanos y que pasaba algunos ritmos de candomblé. Pensando en esa línea los primeros años lo hicimos con mis compañeros de cátedra; se enseñan los ritmos, sobre todo el *cabila* cuando se enseña samba, y creo que en el nivel superior también dan los ritmos, sobre todo los de mano limpia.

Está buenísimo que todas las instituciones puedan tener ese espacio. Yo tuve que hacer mi formación particular, casi todo. A mí estudiar en el conservatorio de la música académica me ayudó mucho y me ordenó; hoy en día también agarro muchos de esos elementos para dar clases, sobre todo los estudios, la organización, las obras y cómo trabajarlas. Pero no era el lugar, tenía que salir a estudiar por otro lado. No sé hoy en día cuántas instituciones tienen la modalidad de percusión de mano y eso es importantísimo, no sé por qué se tarda hoy en día.

El tambor es muy importante, siempre fue importante para mí. Pero que esté de la forma académica, formal, me parece fundamental porque también somos un número, somos un público que necesitamos ese espacio y estamos ahí. Y de ahí dar a conocer. Muchas veces las personas vienen a estudiar la percusión o un instrumento, tenía su bongó y le abris el panorama y se le abre la vida. Para mí esto es la vida igual, yo a veces exijo porque para mí esto es mi vida, prácticamente desde que tengo uso de razón toco un tambor. Entonces abris ese panorama y alguien conoce un atabaque, un batá o lo que fuere en la institución. O con algún profesor particular como me pasó a mí, que buscando después pude hacer el camino que quería.

Es fundamental que se abran más espacios. Yo hablo muchas veces del tambor en la EMPA, y también que debe ser parte de una formación integral. Me parece que es muy piola que se estudie el tambor, se estudie el lenguaje musical y que ayuden a implementarlo en una práctica, que se enseñen las apreciaciones... Que el tambor popular tenga el lugar académ-

mico que tiene en muchas partes de la región y en el mundo.

Sabiendo que este espacio lo va a compartir mi maestro, yo quiero agradecerle la generosidad y cómo se fue dando todo, a mi maestro Blue. Él fue muy generoso en enseñarme casi todo con respecto a esto, y por ponerme en ese lugar que me dio en los últimos años en que me desempeñé un poquito más. Gratitud a él y a mis compañeros del grupo, a cada uno que pasó por al lado mío y que capaz que uno le pidió una frase. A las maestras, ya sean las maestras brasileñas, los maestros brasileños o las maestras con quienes compartí acá. Agradecimiento por darme siempre ese espacio.

Capítulo 3

POÉTICAS DEL SAMBA URBANO: LIRISMO DO RIO, VERSOS EN BUENOS AIRES

Introducción

El samba urbano: la historia de sus letras

Por Nicolás Muntaabski

El presente capítulo propone un recorrido por las composiciones contemporáneas del samba urbano, en la voz de compositores y compositoras jóvenes de Río de Janeiro y Buenos Aires. Este diálogo transnacional es posible gracias a la presencia activa del samba en la ciudad de Buenos Aires en donde se ha ido desarrollando un campo profuso de *rodas de samba* a lo largo de más de veinte años. La conformación de un campo de músicos de samba en Buenos Aires se remonta a mediados de la década de 1990 y se nutre, principalmente, de dos vertientes. La primera, vinculada con la migración de artistas afrobrasileños a Buenos Aires en los años noventa, introdujo el repertorio del samba en grupos que tocaban inicialmente *bossa nova*, influyendo así en una primera generación de músicos argentinos, como los que integraron la formación inicial del grupo Malandragem. Una segunda vertiente se dio a partir de los viajes que estos músicos argentinos pudieron realizar a Brasil a finales de la década del noventa y comienzos de los años 2000. De esos viajes surgieron intercambios y amistades artísticas con jóvenes músicos de samba de Río de Janeiro, que hoy son referentes de la nueva generación de sambistas cariocas (Paganelli, 2022).

El samba urbano nació en la ciudad de Río de Janeiro a mediados de la década del veinte del siglo pasado, más precisamente en el Morro de São

Carlos y el Largo de Estácio de Sá. De mano de los Bambas de Estacio, creadores de la primera *escola de samba* llamada Deixa Eu Falar, surgió en las inmediaciones portuarias del centro de la ciudad de Río de Janeiro, zona denominada por Heitor dos Prazeres como “la pequeña África de Río de Janeiro” (Moura, 1995).

El samba urbano es producto de diversas corrientes migratorias internas y elementos propios de la por entonces capital del Brasil. Sólo por destacar algunas de las influencias más marcantes que dieron origen al fenómeno urbano del samba, las cuales se fusionaron con las músicas urbanas cariocas como la *modinha* y el *choro*, podemos mencionar a los denominados *batuques* —terminología utilizada para definir diversos manifiestos de matriz africana en el Río de Janeiro del siglo XIX, como el *lundu*, *maxixe*, y el *tango brasileiro* (Andrade, 2018)—; el *jongo* de Minas Gerais; el *samba de roda* de Bahia con sus líderes religiosos llegados de este estado; los *repentistas*, *cocos* y *chulas raiadas* de la zona norte y noroeste del Brasil; y las músicas traídas por las migraciones del Vale do Paraíba del interior de São Paulo.

En sus inicios, el samba urbano presentaba como estructura una parte “A” —o estribillo—, que era fija y cantada por lxs participantes del *pagode*.²⁶ Luego, una parte “B” —o estrofa—, que era improvisada por uno o más cantores de manera alternada, característica típica del samba rural y de muchos otros manifiestos de matriz afrodiaspórica (Cabral, 2011).

Durante las dos primeras décadas del siglo XX las grabaciones fueron escasas y eran rotuladas en los llamados discos de pasta como *lundus*, *maxixes* y marchas ranchos, hasta la grabación del samba *amaxixado* con estructura de *samba de partido alto* “Pelo Telefone”, que será mundialmente conocido como “el primer samba grabado” en el año 1917 (Pereira Cunha, 2015). En este primer período, las temáticas de las letras eran de tono satírico, jugando con el doble sentido y la transgresión desfachatada.

Sandroni (2012) sostiene que, durante la década de 1920, surgieron dos cambios paradigmáticos en la cultura popular urbana de Río de Janeiro: la fundación de la primera *escola de samba* Deixa eu Falar que ya mencionamos, y la creación de la Radio Nacional en Brasil. La primera *escola*, vanguardista en el samba, innovó la instrumentación, dando lugar a nuevas

26 Nota del autor: *pagode* se refiere, en este caso, al evento que articula música en vivo, baile y gastronomía, equivalente a la peña folkórica argentina.

claves rítmicas que dieron origen al samba tal como lo conocemos en la actualidad. Por su parte, la Radio Nacional comenzó a dar notoria visibilidad al samba a nivel regional e impuso nuevos parámetros para la composición de sus letras. De esta manera, la parte “B” o estrofa abandonó la improvisación, a diferencia de los desfiles de las *escolas de samba* de la época:

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).

Es así como en las dos siguientes décadas del treinta y del cuarenta, el samba comenzó a transitar un momento sumamente creativo en lo que a rítmica y composiciones se refiere. Aparecieron músicos de la talla de Paulo da Portela, Heitor dos Pazeres, Noel Rosa, Ismael Silva, Wilson Batista y Dorival Caymmi, por destacar algunos. Este último, oriundo de Salvador de Bahía, realizó grabaciones en la Odeón y presentaciones en radio, influyendo decisivamente para instalar el concepto de samba urbano en Salvador. También se destacaron las duplas Bide y Marçal, quienes compusieron el clásico “Agora é cinzas”, grabado por Mario Reis y Francisco Alves, música que relata el sufrimiento y el despecho por un amor perdido, así como las largas noches de fiesta en el samba, o los vaivenes del *malandro* de la bohemia carioca —figura equivalente al compadrito en el tango rioplatense—, quien se jacta de sus destrezas como gigoló, aseado y bien vestido, graduado en *labia*, que aspira a trabajar poco y vivir como un *bon vivant*.²⁷

Otra temática de este período fue la reflexión sobre los valores humanos y la condición de los más postergados, así como la descripción de los escenarios agrestes suburbanos que hablan del canto de los pájaros, amaneceres imponentes o gotas de rocío en las madrugadas.

Para fines de la década del cuarenta surgen los denominados *sambas de exaltação*, impulsados por el Estado Novo del presidente Getulio Var-

27 Nota de la edición: en el lunfardo, *slang* del tango argentino, *labia* quiere decir locuacidad. *Bon vivant*, amante del buen vivir.

gas, cuyo objetivo político era engrandecer a los héroes nacionales, figuras del arte y políticos del momento. Finalmente, en el inicio de la segunda mitad del siglo XX, podemos ubicar al *Samba de breque* de Moreira da Silva y su *alter ego*, Kid Morengueira, y el samba sincopado de Geraldo Pereira (Lopes y Simas, 2015).

Para la década de los cincuenta, las grabadoras y radios —y en consecuencia los salones de bailes y *gafieiras*²⁸—, comenzaron a priorizar a los cantantes de serestas y a los llamados *sambas-canções*, que ya existían en los repertorios de algunos de los compositores mencionados. Este estilo dentro del género tiene una cadencia próxima al bolero, de ritmo lento y suave. Las letras de Lupizinho Rodriguez y Silvio Caldas, entre otros, hablarán de pérdidas amorosas y resignaciones piadosas, temáticas que se mantienen presentes hasta nuestros días en las letras del samba. También encontraremos el trabajo autoral de Zé Ketty, que consigue expresar, con realismo, las vivencias en los *morros* y periferias cariocas.

Durante la década siguiente, en los años sesenta, la hegemonía del movimiento de la *bossa nova* invisibilizó, a niveles comerciales, a los compositores del samba urbano, quienes resistieron en espacios como el Teatro Opinião y el restaurante Zicartola en el centro de la ciudad, así como en los *terreiros* de sambas de los suburbios cariocas (Moura, 2004), donde encontraremos a artistas como Elton Medeiros y Paulinho da Viola, por nombrar solo algunos. En las letras de este período particular, podemos destacar la necesidad de algunos autores de expresar las problemáticas de una sociedad sumida bajo un régimen dictatorial, momento histórico en Brasil conocido como “años de plomo”, que se extendió durante dos décadas (1964-1984).

Paralelamente, en las *escolas de samba*, se vivió un proceso que algunos estudiosos (Moura, 2004; Lopes, 2005 y Cabral, 2011) caracterizaron como de “blanqueamiento del samba”; en tanto se comenzó a desnaturalizar la fiesta comunitaria y popular de matriz africana a causa de la expulsión de sus propios herederos. Como movimiento contrapuesto, la *escola de samba* Académicos do Salgueiro comienza el proceso reivindicatorio de la ancestralidad afro del Brasil como tema principal de sus enredos.

La *bossa nova* redujo la polifonía rítmica de los tambores característicos del samba a una formación clásica de combo de jazz, que podemos

28 Nota de la edición: espacios donde se realizan bailes.

caracterizar como integrada por un instrumento armónico-rítmico (piano, guitarra) más bajo y batería. Algunos exponentes de este movimiento como Antonio Carlos Jobim, Vinicius de Moraes y João Lyra presentaron un nivel de sofisticación musical y poética asociado a sus orígenes sociales y vivencias particulares (Lopes y Simas, 2015).

Para finales de 1960 y comienzos de los años setenta, el samba cobró un nuevo impulso de la mano de artistas como Ivonne Lara, Martinho da Vila, Candeia, João Nogueira y Monarco, entre otros compositores que lograron sus primeras grabaciones discográficas. Entre estas se destacaron los primeros LP solistas de Cartola y Nelson Cavaquinho. Para mediados de los setenta, de la mano del madrinazgo de Beth Carvalho, surgió un nuevo bastión de revolucionarios del samba en el barrio de Olaria, muy cerca de Penha, zona norte de Río de Janeiro. Estos músicos incorporaron nuevos instrumentos y nuevos toques, y congregaron a los compositores jóvenes en su *pagode* semanal en la sede del bloco carnavalesco Cacique de Ramos. El samba del grupo Fundo de Quintal, creado por dicho bloco, convocó a nuevos compositores como Almir Guineto, Jorge Aragão, Nei Lopes, Wilson Moreira, Zé Luiz, Luiz Carlos da Vila y los emergentes Sombrinha, Arlindo Cruz y Zeca Pagodinho, algunos de los cuales también se juntaban para componer en el foco de resistencia del Grêmio Recreativo de Arte Negra Quilombo, liderado por Antônio Candeia Filho, más conocido como mestre Candeia.

Esta nueva camada de compositores comenzó a abordar temáticas muy diversas en sus líricas, similares a las composiciones de los períodos ya citados, pero con una descripción del impacto de la modernidad y la urbanidad en sus vidas.

Durante la década de los ochenta, los compositores del período anterior se consagraron e instalaron en el circuito de compositores comerciales también, extendiéndose hasta la década de los noventa, cuando el llamado “*pagode* romántico” adquiere hegemonía en la industria musical y en el circuito del samba. Sus letras comienzan a hablar desde una perspectiva —en varios casos— mucho más superficial, convirtiéndose en la marca estilística de la década entera y comienzos de la siguiente. Podemos citar a grupos como Só Pra Contrariar, SPC, Raça Negra, Exaltasamba, Molejo, Art Popular, Katinguelê, Soweto, Negritude Jr, Revelação y Bokaloka, entre otros.

En el inicio del nuevo milenio, resurge un barrio emblemático conocido por su bohemia como centro de encuentro de sambistas y frecuenta-

dores: el barrio de Lapa va a cobijar a las nuevas camadas de compositores de samba que continúan dicha tradición. Dentro de esta nueva generación de sambistas se destacan los nombres de João Martins, Inácio Rios, Manu da Cuica, Alfredo Del-Penho, Leandro Fregonesi, Raúl DiCaprio, entre otros. Las temáticas de las letras del samba acompañan su contemporaneidad, al mismo tiempo que mantienen un pie en el pasado, conservando siempre vivos los trabajos de sus compositores más importantes.

A lo largo de este capítulo, proponemos un recorrido con algunos de los exponentes que hoy componen samba en Río de Janeiro, así como algunos de los compositores de Buenos Aires, para profundizar el conocimiento sobre este proceso creativo en su territorio de origen y su contraparte en Argentina, buscando comprender sus características y dinamismos.²⁹

29 Nota de la edición: las intervenciones que siguen respetan el formato original de entrevista para mantener el sentido de lo expresado por las y los participantes.

Bibliografia:

- Cabral, Sergio (2011). *Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. São Paulo: Lazuli.
- Castro, Mauricio Barros de (2004). *Zicartola: política e samba na casa de Cartola e Dona Zica*. Rio de Janeiro: Relume Dumará – Prefeitura do Rio.
- de Andrade, Mario (2028). *Evolución Social de la Música en Brasil (y otros ensayos escogidos)*. Córdoba: Buena Vista Editores.
- Leal, Cély (2010). *Noitadas de Samba, foco de resistência* (DVD). Consultoria Artística: Jorge Coutinho e Leonides Bayer. Brasil: Singra Produções.
- Lopes, Nei (2005). *Partido-alto: Samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas.
- Lopes, Nei y Simas, Luiz Antonio (2015). *Diccionario da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Moura, Roberto (1995). *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura – Dep. Geral. de Doc. e Inf. Cultural – Divisão de Editoração.
- Moura, Roberto (2004). *No princípio, era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Paganelli, Pía (2022). “*Máscaras artísticas negras, pieles blancas. La práctica del samba en la ciudad de Buenos Aires: el caso de la ‘Roda de Samba Bom Ambiente’*”. En *Revista Decifrar* de la Facultad de Letras de la Universidad Federal de Amazonia, Brasil (Vol.10, n.19, 2022).
- Pereira Cunha, María Clementina. (2015) “*Não tá sopa*” - *Sambas e sambistas no Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. San Pablo: Unicamp.
- Sandroni, Carlos (1996). “Mudanças de padrão rítmico no samba carioca, 1917-1937”. En *Revista Transcultural de Música* nro. 2.
- Sandroni, Carlos (2012) *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda.

Entrevistas

Por Ana Rosa Cruz y Nicolás Muntaabski



Ana Rosa Cruz es brasileña residente en Argentina desde hace quince años. Gestora y productora cultural, es magíster en Estudios Culturales por la Universidad Nacional de Rosario e investigadora de la relación bilateral entre Argentina y Brasil, enfocándose en manifestaciones culturales de matriz afrobrasileña como el samba y la capoeira. En paralelo, articula proyectos que vinculan países de América Latina a través de la cultura, las artes y los activismos.



Nicolás Muntaabski comenzó sus estudios en música brasileña en el año 1999 y desde entonces sigue perfeccionando su ejecución y profundizando en sus diversos estilos con profesores locales y brasileños. Entre 2015 y 2017 realizó un viaje de estudio a la ciudad de Rio de Janeiro en Brasil donde desfiló como ritmista en la tradicional Escola de Samba Portela durante el carnaval 2016. En esa ciudad asistió regularmente a la Escuela de Música Portátil y a la Casa del Choro donde tomó clases de cavaquinho. Paralelamente, tomó clases particulares de percusión con diversos profesores y participó como músico de rodas de samba cariocas. En Buenos Aires cursó el primer año del Profesorado de Etnomusicología en el Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla y participó en diversos proyectos musicales de samba, tales como Malandragem Samba (2007-2015), Roda de Samba Bom Ambiente (2006-2017), Bateria de Samba Estação Primeira (2010-2018) y Bilongo Samba (2019- Presente). Desde el año 2009 se desempeña como docente particular y tallerista de percusión del samba, banjo y cavaquinho.

Ramiro Soler



Comenzó a tocar la guitarra eléctrica de manera autodidacta desde el año 1987. A partir de 1993 inició estudios en el Instituto Tecnológico de Música Contemporánea (ITMC) donde se formó con grandes profesores de jazz, blues, rock, latin jazz y bossa nova. Allí conoció a Beto Caletti, quien le presentó diversos géneros musicales de Brasil y con el que continuó sus estudios por un tiempo.

En la década del noventa participó de varias formaciones de jazz y bossa nova como guitarrista y cantante, cuando comenzó tocando cavaquinho con el proyecto de música popular brasileña Malandragem, que continúa en la actualidad.

A partir de un viaje a Salvador de Bahía y Maceió en el año 2000, tiene la oportunidad de conocer a un grupo de samba carioca y esta experiencia le marca un nuevo rumbo musical. Con Malandragem hizo tres trabajos discográficos: Canto Popular, Feito na Lapa y un EP con composiciones propias, estos últimos grabados en Rio de Janeiro, en el barrio de Lapa.

Ana Rosa Cruz: Nos gustaría saber de tu labor de compositor, cómo llegaste hasta ahí, cómo es el proceso, y si fue paralelo a tu trabajo de cantante.

Ramiro Soler: la composición viene desde siempre, puntualmente empiezo a componer *en samba* cuando empiezo a tocar samba. No en el momento, porque uno va aprendiendo; pero vas escuchando y sí, salen cosas por ahí del estilo. Puntualmente las primeras composiciones de samba son cuando ya a partir de Malandragem necesitamos decir nuestras cosas, y nos animamos a componer en ese género. Pero la composición viene de siempre, con mis otras bandas he compuesto siempre, aunque me tomé un tiempo para poder plasmar canciones. En el samba arranco a partir de Malandragem desde el año 2000 para acá. Tuve a un enorme *parceiro* que es Guillermo Schneider, con él la verdad que nos manejamos

bárbaro a la hora de escribir y de ponerle música a las letras que me trae, y yo también apporto lo mío. *Feito na Lapa* y muchos de los siguientes trabajos son *parcerias* con Guille, y tengo algunos temas que sí compongo solo. El samba tiene mucho eso de que “yo hago la primera y vos hacés la segunda”, es una característica del género que es permeable a los demás, a otros compositores. No es que se trate de un compositor estrella que hace todo, generalmente se abre la cancha para que jueguen todos.

ARC: Es como un partido de voley o un partido de fútbol, no se puede jugar solo.

RS: totalmente.

ARC: ¿Cómo son los temas? Porque ustedes tienen influencia del samba carioca ¿no?

RS: la temática suele ser como en cualquier género folklórico, se exalta el género y el estilo musical.³⁰ Si hacemos un paralelismo acá en la chacarera, se le canta a la chacarera, ése es uno de los temas. En mi amor al samba, yo he compuesto cosas que hablan del samba o de la *roda de samba*, de ese evento. Por ejemplo [en la canción] “Canto popular”, cuando dice “*calma, coração que canta, não adianta cansar...*”, habla de eso: “no te apures, viene el samba, ya viene el surdo, ya van a entrar todos”. Uno de los últimos temas que hemos hecho, “*Samba sem remorso*”, habla de la hora de ir a la *roda de samba*, de cuando uno se mata trabajando y se desvive por la vida y finalmente tiene su oportunidad en el samba. Muchas de las letras hablan del samba pero obviamente no es un único tema, también se habla de amor, de desamor, de cosas cotidianas, de lo que sea; aunque se destaca el gusto por esa reunión que es la *roda de samba*.

ARC: Son temas que trascienden la geografía. Un brasileño ama, un argentino ama...

RS: totalmente. Pero somos argentinos, estamos en Buenos Aires y ahí

30 Nota de la edición: se entiende aquí por “folklórico” al sentido que se le da en Argentina de música popular de matriz rural y tradicional.

empiezan las diferencias. Yo creo que de alguna manera sentimos lo mismo, pero lo vivimos diferente porque estamos en otro lugar. Anteriormente veníamos tocando más MPB [Música popular brasileña], pero hacia el año 2000 cuando empezamos a tocar samba con Malandragem, lo que queríamos era reproducir esas vivencias que nos pasaban cuando nosotros vamos para allá y vibramos en las rodas de samba de allá, eso de “no puede ser esto que estoy sintiendo, tengo que esperar un año para volver acá... No, llego a casa y ya armo algo”. Y así fue como nos empezamos a juntar y empezamos a vivir eso acá, con el mayor respeto y tratando de hacerlo lo mejor posible, pero priorizando esa vivencia de vivir la alegría, el ritmo, y a la vez el tambor con esa ancestralidad. *Não temos aquela swing que vocês têm...*

ARC: No, no... yo no creo que el swing esté relacionado con la dirección o con el código postal. ¿Cuáles son las dificultades de componer samba? ¿Preferís componer en portugués o en castellano?

RS: en castellano me sale componer otras cosas, y en portugués me inclino a componer samba, siempre con algún corrector o traductor acomodando frases, y hasta dejando errores porque también nos hacemos cargo de que no hablamos bien. Yo me hago cargo. Entonces inclusive por ahí aparece algún error en lo que estamos cantando, pero priorizo que de alguna manera también esté nuestro lunfardo, nuestra *gíria*, vamos por ahí. Pero sí obviamente hay una dificultad idiomática con el portugués, no es lo mismo para nosotros componer en nuestro idioma natal que en un segundo idioma. Igualmente creo que también dispara nuevas ideas, porque cuando uno compone en otro idioma también le sale decir otras cosas porque también las rimas van para otro lado, no es lo mismo un idioma que otro. Obviamente es una gran dificultad componer en otro idioma, pero no me sale en castellano, me suena raro el samba, escucho muchos sambas en español y me parece que están bien, pero a mí no me sale.

Ramiro Soler interpreta Canto Popular:





Su primer contacto con el samba fue en el año 1999 y al año siguiente conoció a Adrian Botta (Turu) y Ramiro Soler del grupo Malandragem, quienes lo invitan a formar parte del proyecto de tocar y cantar samba tradicional de Río de Janeiro en Buenos Aires, al que se incorporó definitivamente. Malandragem realiza su roda samba semanal desde sus comienzos y continúa en la actualidad. El grupo cuenta con tres trabajos discográficos: Canto Popular, Feito na Lapa y un EP con composiciones propias —estos últimos grabados en Río de Janeiro—.

Desde hace más de veinte años Schneider realiza reiterados viajes a la ciudad carioca buscando conocer el samba desde adentro. Así comenzó a relacionarse con músicos y frequentadores de algunas de las rodas de samba carioca más relevantes de las últimas décadas como Pagode da Tia Ciça, da Tia Doca, grupo Galocantô y Cacique de Ramos, principales influencias en su proceso creativo. Como músico realizó participaciones en rodas de samba en Buenos Aires, Córdoba, San Pablo y Belo Horizonte.

Nicolás Muntaabski: Contanos cómo llegaste a componer samba. ¿Fue en paralelo a tu trabajo de crear un *pagode* en Buenos Aires?³¹

Guillermo Schneider: gracias por invitarme a este lindo encuentro. Todo comenzó casi natural, me topé con el samba y me apasioné, me gustó de una manera como nunca antes me había gustado otro estilo... A diferencia de mi gran amigo Ramiro Soler, yo no tenía estudios musicales ni experiencia como músico, conocí el samba de grande, a los 28, 29 años aproximadamente. Y fue un *flash*, algo que me pegó en el medio del

31 Ver definición en nota 26 de este capítulo.

corazón, amor a primera vista, amor a primer batuque (risas). Y a partir de ahí el proceso de empezar a componer y demás fue simplemente ganas de agarrar un lápiz y un papel y empezar con mi portugués precario en mis primeros intentos. Después, con el correr del tiempo, uno fue aprendiendo un poquito más del idioma, tratando de contar cosas, y me salía contarlas en portugués; extrañamente nunca compuse en español, no he escrito cosas en español en forma de canción. Por suerte la vida me fue llevando a conocer las personas indicadas, ya sea la gente de Río o haber conocido al Turu [Adrián Bota, uno de los percusionistas y fundadores del grupo Malandragem], que me presentó a Rama [Ramiro Soler], con quien juntamos nuestras pasiones. Y empezamos a hacer cositas juntos, colaborándonos en esa linda *parceria* que hemos armado y que ya tiene más de veinte años y estamos hasta el día de hoy.

NM: Hablando específicamente de tu trabajo como compositor ¿qué temáticas podrías decir que abordás? ¿Tenés algo recurrente?

GS: yo creo que la música cuenta cosas, contamos cosas. Todo aquel que escribe una canción está contando algo, de la forma que le sale. Y a mí me salió de esa manera, naturalmente, ponerme un día con un cuadernito a escribir cosas e incluso tararear alguna melodía. Y al tener el apoyo de mis compañeros de música de acá de Buenos Aires, ir venciendo un poco el pudor de mostrar algo, que te sale así, porque es muy íntimo el momento de la composición ¿no? Generalmente es un momento íntimo al comienzo, después quizás cuando ya va tomando más la forma o te animás un poquito más, se puede plantear que te sientes con otro a componer algo. Pero al principio fue eso, las ganas de contar algo, y eran vivencias mías y de otros, cosas que uno escucha, que te llaman la atención y que las plasmás en un papel. Es muy bueno ese recurso de decir que son vivencias mías y de otros porque ahí después nadie sabe cuál es la tuya y cuál es la del otro (risas).

NM: ¿Cómo hacés para escribir? ¿Lo hacés directamente en portugués como podés o escribís en castellano? ¿Alguna vez probaste de decir “a ver si esto queda, cómo lo hago encajar”? ¿Te gusta cómo suena el castellano en el samba? ¿La métrica te cierra, no te cierra?

GS: Con respecto a esto, me pasa por caminos diferentes, pero me pasa algo muy similar a lo que contaba Rama [Ramiro Soler]. El samba me suena en portugués, las veces que he intentado traducir un tema mío al castellano o agarrar un samba y traducirlo al castellano como un intento de poder... [se interrumpe]. Como nosotros hacemos música acá en Buenos Aires, a veces hasta pensé en traducir sambas clásicos y pasarlos al castellano y ver cómo sonaba, pero no, *no me cerraba en el oído*, es como que se desvirtuaba. Cuando escucho a otras personas que componen sambas en español, me parecen bonitos pero a mí en particular no me sale. Y las veces que me puse a escribir, generalmente las canciones que salen ronditas son las que te sentás, empezás y terminás, y después se la pasás a tu *parceiro*, como puede ser Ramiro o El Chino, que hemos hecho *parceria* los tres. El Chino es otro de los integrantes de Malandragem. Y así darle un poquito más de forma y ordenarlo musicalmente, porque como yo no tengo estudios musicales entonces tiraba ideas y ellos las ordenaban musicalmente un poco. Incluso les podía dar una letra inconclusa, Rama me ha terminado varias letras o viceversa. Es lo que decía Rama, en el samba se genera esa cosa de ver un tema y que los compositores a veces son hasta cinco o seis; es una cosa muy copada eso.

NM: ¿Tenés referentes de compositores de Brasil que decís “ah, me gusta esto, me gusta como dice tal cosa, me hubiese gustado escribir esto...”?

GS: pero claro, ¡todos! (risas), de todo lo que es samba. Pero si me preguntás cuál es mi influencia, yo soy fan del samba de suburbio, siempre lo que más me voló la cabeza fue la forma de tocar el samba en los suburbios cariocas. Es el lugar donde más cómodo me sentí, fueron los lugares donde más disfruté. La historia, de hace veinte años para acá, llevó a que mis grandes amigos que conocí en los suburbios hoy estén tocando en los mejores escenarios de Río. Y eso es una cosa hermosa, que uno los conoció tocando en barcitos, en una esquina o en la puerta del garaje de su casa y hoy están tocando en esos escenarios. Para mí la mayor influencia musical que tuve realmente fueron esos sambas, esos viajes a Río que hasta hemos compartido varios, en los que íbamos a tres sambas por día y que no pisábamos la arena (risas), sólo cuando pasábamos por una obra en construcción, nada más. Estar veinte días en Río sin ir a la playa, esa cosa de curtir esa pasión, ¿no? Esa pasión que nosotros como argentinos, hoy, somos los que segui-

mos charlando entre nosotros porque a nosotros nos juntó esa pasión, aunque no vengamos de los mismos lugares, somos todos de lugares diferentes y nos encontramos acá en Buenos Aires por el samba.



Manu da Cuíca es hija de una enganche con un goleador. Es percusionista, letrista y escritora, con más de 30 canciones grabadas, un libro en coautoría publicado (É Pretinha, 2024), un musical estrenado (Avenida Réveillon, 2012) y dos sambas-enredo de Estação Primeira de Mangueira (2019 y 2020). Tiene canciones grabadas por Maria Bethânia, Leci Brandão, Péricles y Marina Iris, y cantadas en concierto por Chico Buarque y Alcione.

El samba de 2019 de la escola Mangueira, “Histórias pra ninar gente grande”, recibió el premio Golden Standard y fue considerado el mejor samba de los 40 años del Sambódromo (periódico O Globo), además de ser el texto base del ensayo Enem 2025.

Es coautora del libro infantil É Pretinha (Editora Rubra, 2024) y de las canciones que complementan la publicación. Entre cuentos, poesía y crónicas, tiene más de una docena de textos publicados en colecciones, incluyendo premios en los concursos literarios Nossa Gente, Nossa Letras (1º lugar, ABL, 2006), Contos do Rio (O Globo, 2007), para Ler a Lapa (Imã Editorial, 2015) y Concurso Petrobras CasaBloco (2025).

Le gusta el caruru, la luz otoñal y el gol de peixinho.³²

Ana Rosa Cruz: Querría saber de vos, de tu historia, Manu. ¿Cómo es tu proceso de composición en relación al samba?

Manu da Cuíca: ¡Buenas noches a todos! La pandemia es horrible, pero de vez en cuando nos sorprenden cosas como estos encuentros: de renente. nos encontramos en medio de una *roda de samba* que junta a dos

32 Nota de la edición: la traducción no literal sino conceptual de esta idea es “gol de palomita”. Agradecemos a Pablo Atarces por esta referencia y por la traducción de las posiciones de los jugadores de fútbol nombradas por la entrevistada.

países. De hecho es un verdadero honor poder participar y hablar de samba, que creo que es importante en la vida de todos los que estamos aquí. Quiero agradecerles mucho la invitación y las charlas anteriores. También soy una experta en portugués; lo entendí casi todo, y lo que no entiendo, inventé que sí (risas).

Creo que el samba tiene un lugar cautivador; algo de lo dicho aquí hasta ahora habla de eso, y para mí no fue diferente. No vengo de una familia de músicos profesionales, ni mucho menos, pero tuve algo de contacto con el samba gracias al carnaval. Iba al carnaval y lo asociaba con los buenos momentos de mi infancia, de alguna forma tenía ahí algo de permisividad, los adultos hacían cosas que cuando una las veía decía “creo que hacen eso sólo en carnaval” (risas). Pero sin asociar inmediatamente eso al samba, me gustaba la *marchinha* del carnaval y todo eso.³³

Empecé en la radio, tocaba en la época de los noventa en los llamados pagodes de las radios. Sabía un poco de *pandeiro* porque mi padre también tocaba algo. Pero poco a poco, me dije “necesito adentrarme en esto, porque este género, no sé por qué, tiene mucho sentido para mí”. Y después, cuando empecé en las *rodas de samba* en Lapa, en el bar de Don Cláudio y demás, empecé a ver que eso en realidad tenía mucho sentido para mí, porque me recordaba cosas que siempre me habían gustado, que era estar en la calle, estar en un espacio colectivo, crear cosas... Lo hice así, jugando al fútbol en la calle; siempre jugué al fútbol. Y esa cosa callejera de tener esa amistad, de “hagamos algo juntos aquí”. El samba era eso y yo vivía sin tenerlo como protagonista; y cuando lo encontré, me dije “esto es lo que tiene mucho sentido para mí”. Desde entonces nunca he abandonado las *rodas de samba*. Aprendí a tocar el *pandeiro* y participaba tocando en las rodas. Pero mi inquietud siempre ha sido la cuestión de la creación; siempre me ha gustado escribir desde pequeña. Por eso desde el primer momento yo me decía “preciso intentar escribir un samba”, porque cuando algo me gusta de verdad quiero escribirlo, escribir sobre ello, basándome en ello. Estaba muy satisfecha con mis batucadas, disfrutando estar ahí fuera, en la calle, y aprendí a tocar el *pandeiro* no para ser música, sino para estar en las *rodas de samba*. Era un pretexto, una forma de estar

33 Género de música popular del carnaval carioca entre las décadas del veinte y el sesenta.

ahí; así fue como aprendí a tocar la cuica, para poder volver a los blocos de carnaval a los que solía ir. Pero luego se llenaron muchísimo así que me dije “¿cómo carajo voy a ir si hay tanta gente? Ah, me voy a sentar en los tambores porque es el lugar más tranquilo. ¿Qué puedo tocar aquí? El pandeiro no me sirve, la *cuica* sí, así que vamos, vamos con la *cuica*.”

De alguna manera, para mí, los instrumentos eran formas de acercarme y estar presente en este universo de la *roda de samba* y los *blocos*. Con esta relación que ya tenía con la escritura —porque siempre me ha gustado escribir—, pensé que sería esencial intentar adentrarme en esta práctica, crear algo, hacer un samba. Me topé con un problema grave: mi limitación melódica. Soy la peor cantante del mundo, la peor cantante en la ducha, menos “Una Cantante”; la melodía no es lo mío. Al principio fue una gran frustración porque quería hacerlo, tenía claro que quería hacer samba, pero necesitaba una faceta diferente. Y fue una verdadera fuente de sufrimiento, porque estaba muy ansiosa por querer crear, pero simplemente no podía despegar. Hablo de finales de los noventa, y no había tantos *blocos* en las calles como hoy; aquí en Río de Janeiro, en las calles, la situación era diferente. Y a nadie de mi edad, de mi escuela, de mi calle, a nadie le gustaba el samba; era algo sin sentido. Entonces fue medio que yo sola estaba intentando encontrar lugares a los diecisiete o dieciocho años, cuando me encontré allí y conocí a mi primer *parceiro* [socio musical] Thiago Batista. Me sentí aliviada y pude decir: “¡Guau, funciona, puedo hacerlo!” Luego hicimos algunas cosas juntos, y con el tiempo encontré nuevas asociaciones, como Rodrigo Lessa, uno de mis socios principales; Marina Íris, con quien escribí, por ejemplo, “Virada”, que Péricles y ella grabaron y lanzaron ayer, etc. Fue este camino, este encuentro de cosas que siempre he disfrutado: escribir, crear y estar en la calle, formar parte de un colectivo. Y el resumen es, cómo decirlo, tener el gran honor de ser compositora de samba junto a mis *parceiros*.

ARC: Hablando de desafíos, ¿cómo es ser mujer compositora de samba?

MDC: esta es una pregunta que me surgió antes: cómo era ser instrumentista mujer, percussionista mujer. En mi vida de alguna manera surgió incluso antes: cómo era ser mujer y futbolista, como era ser mujer y disfrutar de estar en la calle, jugando al fútbol descalza. Creo que esta

pregunta no sólo me surge a mí; sino a todes nosotres que, de alguna manera, nos encontramos en espacios que sentimos que no están hechos para nosotres³⁴. Lo sentimos, pero no necesariamente lo formulamos ni lo entendemos del todo. Así que creo que afortunadamente cuando empecé a componer, ya había pasado por otras experiencias de este lugar desplazado, debido a cómo se organiza la sociedad de manera sexista. Y al haber experimentado ya estos desplazamientos, estas situaciones de opresión, creo que eso me llevó a llegar como compositora no sólo sintiendo lo “delicadas” que eran esas situaciones —para decirlo de una forma más relajada—, sino también intentando reflexionar sobre ello e intentar aplicarlo también en la música. Cuando empecé a hacer samba creo que hubo un momento emblemático, que tiene que ver con lo que preguntás aquí. Yo tenía el arquetipo del cantante de samba en la cabeza, escuchaba sambas y, en cualquier conversación, el cantante de samba era un hombre, el que hacía el samba era un hombre. Así que construí este arquetipo y escribí cosas que de alguna manera estaban influenciadas por él; era como un pequeño fantasma, un espectro al que le daba algún tipo de satisfacción. Esto era muy claro, y solo lo comprendí cuando escribí “*Para matar preconceito*” —que dudé si podría escribir esta canción, en el sentido de “¿encaja esto? ¿puedo? ¿es posible hacer un samba así, es posible hacer un samba con este tipo de cuestionamiento? ¿seguirá siendo samba?”—. Creo que el samba, como toda cultura popular —no es su privilegio— siempre está intentando sobrevivir. Porque la industria cultural siempre va por delante, tiende a tener sus dogmas, sus reglas, sus normas: “esto es samba, esto no es samba, esto es samba con raíces, es samba con *aún más raíces...*”. Creo que esto tiene sentido en una lógica de supervivencia en un mundo globalizado, donde la cultura popular no es hegemónica, pero creo que todos los que formamos parte de este universo de la cultura popular también debemos desafiar este dogma. ¿Qué vamos a reproducir? Creo que todos empezamos en esa producción; yo empecé reproduciendo las canciones de samba que escuché. A partir de ese momento, comprendí que podía intentarlo, a ver si podíamos crear un samba que aportara una perspectiva diferente. Por eso, creo que ser compositora también signifi-

34 Nota de la edición: aquí la entrevistada utiliza el modismo impersonal “a gente”, por lo que consideramos que la manera más adecuada de traducir el sentido de su frase es con el uso de la “e” en los pronombres.

ca plasmar estas experiencias, reflexiones y sensibilidad de las mujeres en una canción, no necesariamente hablando de un solo tema, sino de esta perspectiva. Creo que en el samba tenemos una perspectiva masculina muy cristalizada, y necesitamos las perspectivas de estas mujeres para las situaciones que queremos abordar, para que nuestra perspectiva quede impresa allí.

ARC: Pienso mucho en Djamila Ribeiro, quien habla del *lugar de fala*, ese lugar que empezamos a ocupar, de poder contar nuestras historias, nuestra trama. Ramiro tocó un tema que me impactó, porque canta “*olhando a bundinha da nega que mexe*”, y este es un tema que incluso aquí en Argentina está empezando a cambiar, esa mirada de *malandro* que en cierto modo exportamos. Pero aquí también están cambiando un poco, intentando cambiar este tema sexista. Quería preguntarte: ¿se mantienen los temas? ¿Están cambiando las letras de samba? ¿Están cambiando las preguntas sobre la vida y el amor? Porque también es una cuestión política: ¿sentís que hay un cambio?

MDC: siento que hay mucha inquietud, y creo que eso es muy bueno. Creo que la inquietud es fundamental, que no tenemos que naturalizar las cosas. Y al mismo tiempo, cuando vamos a cuestionar algo artísticamente o queremos demarcar otros espacios, tenemos que trabajar duro porque tenemos siglos para seguir en el samba. Llevamos un siglo de una forma en un género que se perfeccionó desde una perspectiva muy específica, y que desde esta perspectiva produjo —no es una contradicción— obras de arte. Y así como tenemos que reconocer los méritos artísticos, al mismo tiempo debemos preocuparnos por qué tipo de verdades se cristalizan allí, qué tipo de imagen de la sociedad se presenta allí. Creo que nosotros, como contemporáneos, debemos traer nuestras preocupaciones, esto está cambiando. Si nos cuestionamos hoy, afortunadamente, los diversos lugares donde se ubican las mujeres, ya sean de la comunidad LGBTIQ+, o la cuestión de la negritud, etc., esto debe estar presente en nuestro arte, sabiendo que tendremos la tarea de lidiar con una acumulación de cien años que dejaron marca. Y la cultura popular, la cultura en su conjunto, trabaja para crear esta amalgama y dejar muy claras las normas de la sociedad. Desde los dichos populares hasta la música que producimos, demarcamos este lugar. Por eso es fundamental que otras voces territoriales, otras voces

de género, se sumen e influyan en las creaciones. Veo a estos debates con buenos ojos. Obviamente, no veo con buenos ojos cómo se llevan a cabo la mayoría de los debates, porque todavía no sabemos cómo relacionarnos con las redes sociales. Todo termina siendo una *merda*, al final, no se llega a ninguna parte y se pierde la profundidad de las cosas; pero creo que el debate es fundamental. Es crucial que entendamos que no tiene sentido seguir produciendo creaciones que refuercen un lugar que creemos que no debería ser reforzado. ¿Y qué hacemos con todas esas canciones de las que tenemos recuerdos emocionales y musicales, canciones de gran calidad artística que refuerzan algo que no queremos? No creo que tengamos soluciones prefabricadas para esto, pero difundirlo también mantiene viva la cultura. Contrariamente a lo que suele decirse, que “esto acabará con nuestra cultura”, no, no acaba con nuestra tradición, la mantiene viva y vigente. Me preocupa mucho menos si alguien de 1930 hizo algo que sea *a*, *b*, *c* o *d*; y mucho más qué tipo de intervención, qué tipo de verdades, qué tipo de afirmaciones estoy incorporando a mis creaciones. Porque creo que esa es básicamente nuestra tarea. Entonces, ¿qué tipo de samba vamos a sostener? Y todo esto dentro del samba, sin perder lo que el samba tiene, sin perder sus características musicales y sociales. Recientemente, seguí algunas recomendaciones de rap por parte de algunos amigos, para escuchar una música que no me conectaba musicalmente como el samba, pero que me hacía pensar “esto tiene mucho más sentido, y en cierto modo, me parece mucho más provocativo”. ¿Y dónde está eso en el samba? ¿Por qué el samba no puede ser más contundente, más directo —dentro del universo del samba para que no deje de ser samba—? Así que creo que estas preguntas están ahí, en nuestro crisol de desafíos y riquezas. Después de todo, de cuántas cosas y de cuántas maneras podemos hablar.

ARC: Y hablando de formas de hablar, ¿qué pensás de esa forma diferente de contar el samba aquí en Argentina?

MDC: me cautivó mucho la forma en que el sonido fue apropiado aquí —en el mejor sentido de apropiado—. Eso me toca, tiene un lugar para mí también. Creo que se trata de entenderlo como un legado cultural. Entendemos el rock como algo universal, el jazz, o el hip-hop. El samba tiene un lugar de regionalismo, y eso es lo que tiene sentido en el samba. Pero cada lugar tiene sus propias sensibilidades regionales, y eso

puede dialogar perfectamente dentro de un género determinado. En Río de Janeiro no hacen el samba que hacen en Bahía, que es diferente al samba en São Paulo. En Argentina no vas a hacer el samba que hacen en Río de Janeiro; en Buenos Aires, no será el samba que conocés, con el idioma, las ansiedades, las creaciones, las posibilidades que tienes allí. Si eso está vivo, si está ahí en una *roda de samba*, creo que es increíble. Creo que estamos muy poco acostumbrados a pensar, como en Latinoamérica, en nuestras creaciones como contribuciones universales. Lo universal parece ser sólo europeo y norteamericano, cuando en realidad todos tenemos estos diálogos. Brasil juega un papel terrible en este sentido. Pienso en el país que da la espalda a Latinoamérica y mira al océano, y que insiste en esto constantemente. Creo que todos los puentes van en sentido contrario, y estos puentes generalmente pasan menos por Brasil, lo cual es muy malo. Creo que estos caminos que se intercambian son esenciales para que entendamos que hay mucho más que nos une que lo que nos divide. Ni siquiera hacía falta una pandemia para que esto fuera aún más evidente, ni que tuviéramos a Macri y a Temer al mismo tiempo. Hablo de todos estos temas: si no estamos en el mismo barco, no sé en qué barco estoy, ¿no? Creo que los legados culturales, las creaciones, deben incorporarse y apropiarse en el mejor sentido. Los llevo en mi cuerpo, mi estilo, mi acento, mi dulzura... dondequiera que esté. El *Bip Bip*, el bar al que voy en Copacabana desde hace muchos años, es un bar —bueno, es difícil de explicar— muy especial. Siempre decimos que es un lugar muy especial en Río de Janeiro porque, de alguna manera, conserva la posibilidad de ser carioca y ser musicalmente carioca. El dueño del bar era una figura muy querida, Alfredinho. Nos dejó hace dos años durante el Carnaval. El *Bip Bip*, conocido por muchos y frecuentado por miles, tiene una enorme red de amigos. Hoy, todos elegimos a alguien para que dirija el bar en lugar de Alfredinho —la tarea más difícil— y es un argentino, Matías. Él tiene la llave, es el guardián del *Bip Bip* hoy, el lugar que representa algo muy específico para nosotros en Río de Janeiro. Matías es brillante allí. No hubiéramos elegido a nadie más; fue unánime. Y creo que esta situación resume en parte lo que intentaba transmitir.

Matías Giordani



Con una relación estrecha con la música desde la niñez y un primer contacto con el teclado y con el canto, Matías Giordani formó parte de un coro de música clásica y popular y fue integrante de murgas porteñas y de estilo uruguayo. Integró varios grupos de samba, MPB y samba reggae, como por ejemplo Bicho solto, Se liga mané, Grupo sotaque y Sambuco. Acompañó al músico e instrumentista brasileño Renato dos Santos y en la actualidad es intérprete y compositor de la Escola de samba Estação Primeira de Lanús, donde compuso la canción “Carybé de Lanús y de Bahia, traços de um ilustre em verde e branco”.

Participa como vocalista de la Roda Bom Malandro y tiene otras composiciones como “Samba e amizade”, “Água de chuva” y “Coração iluminado”, entre otras.

Matías hace arreglos corales y realiza la dirección musical del grupo De cantarola, que presta homenaje a las murgas de antaño recordando los clásicos del carnaval uruguayo. Además de componer sambas en portugués, también lo hace en español para diversas escuelas de samba de diferentes localidades de la Argentina.

Nicolás Muntaabski: Nos gustaría saber cómo llegaste a componer samba, si fue en paralelo al trabajo de cantar samba, y cómo fue ese proceso creativo en vos.

Matías Giordani: yo venía tocando e interpretando canciones de otros, de distintos grupos, y como que nunca había tenido esa inquietud de componer temas. Pero como vos bien lo recordarás, en aquella época del 2014 cuando fuimos a definir el repertorio del DVD para la *Roda Bom Ambiente* que grabamos ese año, me di cuenta de que no había temas nuestros, incluso si te acordás barajamos la posibilidad de grabar un

samba de los hermanos de Malandragem para tener algo de acá, un samba argentino. Y ahí dije —no por nada contra Malandragem que son hermanos—, no puede ser que vamos a grabar un disco, un DVD, y no tengamos un solo tema propio. Ahí me surgió la necesidad de componer algo como para que tengamos algo nuestro en el DVD, y ahí surgió “*Samba da amizade*” que es una especie de introducción, de apertura del DVD. En Estación Primera se dio un poquito también; para quien no conoce es un grupo de escuela de samba que recrea los sambas que marcaron la historia del carnaval de Río, samba de los noventa, dos mil y 2010, ya llegamos al 2020 ahora. Así surgió la idea de componer algo propio, viene más o menos por ahí la mano. Siempre surgió desde la necesidad, después de hacer música de otro, de empezar a generar sambas acá.

Escuchar “Carybé de Lanús y de Bahia, traços de um ilustre em verde e branco”



NM: ¿Qué nos podés contar de las temáticas de tus sambas, de tus composiciones personales?

MG: de las personales, podría ser como si fueran los tangos que te describían cómo era la vida cuando se iba a la cantina, y cómo eran los personajes, por ejemplo. Cuentan un poquito lo que hacíamos los jueves allá en el querido [bar] Foynes; qué hacías, con quién te encontrabas, te tomabas una birra y charlabas, ese tipo de cosas y de sentimientos. También como “Corazón iluminado” o “*Agua de chuva*”, todos esos temas que hablan de lo que le pasa a uno consigo mismo, a veces uno hablando con su propio corazón y replanteándose, discutiendo con uno mismo las cosas como son. Y después los sambas de enredo, ahí la temática viene por otro lado, porque ya hay una sinopsis, una temática a tratar que no la elijo yo, entonces se trata de desarrollar eso.

NM: Y vos que sos un compositor que coquetea con los dos idiomas, contanos cuáles son las dificultades de escribir —si es que existe alguna

dificultad de escribir en castellano—, y qué preferís vos también a la hora de componer. Tal vez componés en un idioma y después lo pasás al otro. ¿Qué te pasa con la métrica del castellano, cómo transitás eso?

MG: claro, ahí sí hay una cuestión bastante diferente. A mí los estilos musicales me gustan bien tradicionales, o sea, si escucho samba quiero escuchar un samba: *pandeiro, cavaco, tamborim, surdo...* ¿viste? no batería, bajo, esas cosas ya no me gustan... imaginate el idioma. Una vez escuché en la radio “Candombe para Gardel” en inglés y me quise matar, te juro que la pasé mal. Entonces para mí cada música tiene en sí naturalmente un idioma que le da una cadencia, una rítmica también diferente. Por ejemplo, hay cosas que para nosotros cantando samba acá nos re-contra cuestan, que son complicadas, como la métrica. Para mí eso depende de la rítmica natural del idioma que estás hablando, porque para nosotros, que tenemos otro tono y otra métrica para hablar de lo que tienen en Brasil, entonces es como que hay que llegar, cuesta bastante tratar de equiparar un poco eso. Para mí que escucho samba, siempre me gustó más escuchar cada música en su idioma; no quita que se puedan hacer versiones en otro idioma, ni digo que esté mal o que sea feo, pero es mi preferencia. La dificultad ahí es muchas veces la rítmica con las palabras, porque suenan de otra manera. Más allá de la pronunciación de uno es la rítmica que tienen, la tonalidad o el *cantito* digamos, porque cada región tiene su *cantito* para hablar y eso se traslada al canto. Por ejemplo, hay veces que en las *escolas de samba* hay diez tipos cantando y decís “pero esta métrica es recomplicada”. Y no, porque en realidad la gente la cuadra cuando van a los ensayos y todo el mundo ya la canta tal cual es. Entonces es una dificultad pegar esas diferencias métricas que hay a la hora de meterle el ritmo a la voz.

Con respecto a componer, al principio me pareció raro, me costaba un montón poner la letra en español porque había que ejercitarlo también. Incluso vos escribís, pero por ejemplo el día que vas a grabar vos no tenés el samba ultra cantado dos mil veces, y ni siquiera lo tenés cantado con la batería que grabó el tema. Por ejemplo, si yo agarro una batería de Beija Flor y le canto arriba, voy haciendo la melodía, lo voy probando ahí.³⁵ Pero después cuando vas realmente a cantarlo en serio, te das cuenta

35 Nota de la edición: Beija Flor es una de las mayores escolas de samba del carnaval de Río de Janeiro, la tercera mayor vencedora de su historia, incluyendo el 2025.

que hay cosas que no van o que está largo, que está corto, que el ritmo está diferente... Son dificultades que se van dando un montón a través de los temas, cambio mil veces desde que empiezo a escribir hasta que lo entrego; o sea lo paso por quinientas mil cosas diferentes y voy sacando, poniendo, cambiando, agregando palabras, frases... A veces borro toda una melodía, borro todo un refrán y empiezo de nuevo, es bastante complicado eso. Pero bueno, es práctica igual que uno va descubriendo a medida que va haciendo cosas.

Al final tengo más sambas en español que en portugués. Se dio así porque para la gente que no es del samba es difícil hacer que se integre si no entiende lo que estás cantando, entonces es un tema para tener muy en cuenta. Porque uno dice “está bien, el samba me gusta que sea en portugués, pero cómo hago para que la gente que no tiene nada que ver con Brasil o con el portugués se pueda integrar al samba y se acerque”. Entonces esa es la mejor manera, parece mentira...

NM: Entonces el samba en castellano *pide pista*, como para llamar a los participantes...

MG: es un poco también como hablé una vez con mi amigo Jesús Fernández, que es un murguista consagrado en Uruguay y que vive hace mucho acá. Él me decía que por ejemplo acá en las murgas también cantaban canciones de allá, pero que está buenísimo apropiarse del género y hacer murga que hable de cosas de acá. Entonces ahí es cuando realmente se hace un poco ya más propio ese género que traés. Para mí esto es igual: hablar de cosas de acá y en nuestro idioma me parece que es una mejor manera, una buenísima manera de incorporar el samba ya en nuestra cultura.



Nacido em Niterói, Rio de Janeiro, interpreta sambas propios y de compositores ya consagrados en las voces de artistas como Martinho da Vila, Zeca Pagodinho, João Nogueira, Roberto Ribeiro, Cartola, Monarco, entre otros. En los círculos de samba de Río de Janeiro busca fortalecer los movimientos de samba desde la raíz, acompañando como percusionista a grandes maestros del samba como Luiz Carlos da Vila, Ratinho, Monarco, Noca da Portela, entre otros.

En 2006 grabó “Firmamento” (Rodrigo Carvalho, Baiaco y Mingo) del grupo Galocantô, y “Pra Ser Sincero” (Baiaco - Mingo) del grupo Batuque na Cozinha. En 2007 ganó el primer lugar con el samba “Flores Para Uma Rosa” (Baiaco, Mingo y Chacrinha) en el festival Bota pra fazer música, y un año después como mejor intérprete de samba en la 3ª edición del Festival de Novos Talentos do Velho Samba promovido por el bar Carioca da Gema. También en 2007 grabó “Samba da Pedra do Sal” (Mingo, Marquinho Diniz y Chiquinho), que forma parte del repertorio del DVD del grupo Batuque na Cozinha, y “Arte do Povo” (Paulo Franco, Baiaco y Mingo) grabado por el grupo Galocantô. En 2011 pasó a formar parte de la roda de samba más tradicional de Andaraí, Moacyr Luz y Samba do Trabalhador, donde ganó tres premios de la música brasileña en 2016 y 2018. En 2020 lanzó su primer CD de autor: Mingo Silva - Arte do Povo, un espectáculo en el Teatro Municipal de Niterói en formato virtual debido a la pandemia, con ventas de CD en línea. Este trabajo cuenta con la participación de Zeca Pagodinho, Moacyr Luz, João Martins y Nicolas Krassik, entre otros. En 2021 grabó el proyecto en DVD Samba de Verão con Diogo Nogueira donde grabó dos canciones: “Amor Verde e Rosa” (Mingo Silva) y “É Lenha” (Nego Álvaro, Mingo Silva y Mosquito).

Ana Rosa Cruz: Gracias, amigo, por tu presencia. Queríamos conocer tu proceso de composición. ¿Se dio de manera paralela a tu trabajo como cantante? ¿Cómo se desarrolló tu trabajo como compositor de samba?

Mingo Silva: siempre me gusta contar mi historia en este mundo de la música que tanto amo. Crecí escuchando buena música, *serestas*, samba, en una *escola de samba* con mi familia. Pero, en realidad —creo que ya he contado esta historia—, no empecé componiendo samba, sino componiendo para festivales de rap. Gané varios festivales de rap en Niterói y Río de Janeiro, y ahí empezó mi camino como compositor. Con el samba fue similar. Llegué a Río de Janeiro, en este caso, como percusionista en *rodas de samba*. Comencé poco a poco, paso a paso, y cuando me di cuenta, ya estaba en la mesa [de la *roda*]. Uno se mantiene atrás y luego se va acercando, se acerca un amigo, después uno se hace amigo de los amigos de ese amigo, después otro amigo te acerca, y así sucesivamente. Empezó así. Y el grupo *Galocantô* me abrazó, aquel grupo de amigos que ya conocés; y fue entonces cuando mostré mi veta de percusionista.

Siempre digo que fui a tres facultades: la primera fue como percusionista. Se dio la costumbre, allá en Lapa, cuando teníamos nuestra *roda de samba* con Ivan Milanês, de reunirme con un amigo cada semana para componer. Mi primer samba fue con Aristeu Ferreira, nuestro amigo Ferreira, quien falleció recientemente. Luego hice música con Lula Matos. Cada semana tenía que llevar una composición. Después vino mi carrera como cantante —todavía soy un poco tímido, así que cantaba en esa *roda de samba*— y luego tuve la oportunidad de cantar en un proyecto que teníamos aquí en Río, que se llamaba *Samba na veia*. Éramos yo, Lula [Matos], [Anderson] Baiaco, y [Raúl] DiCaprio, nuestro grupo de amigos. Hubo un espectáculo en el que tuve la oportunidad de cantar samba por primera vez con micrófono, era un show grande. Luego me fui, pero ya cantaba rap. Y para quienes no lo saben, mi manager era la madre de Gamarra³⁶, en la época en la que hacía rap con un compañero que cantaba conmigo. Ya conocía a Gamarra desde hacía tiempo, antes del samba, cuando ya trabajaba en la música.

ARC: De tus sambas, ¿hay alguna temática sobre la que compongas con más frecuencia? ¿Hay temáticas que no debieran tratarse? ¿Cuál es tu preferencia?

MS: ah, el samba es el samba. No tengo una temática, no tengo preferencia. Cuando comenzás a componer, solo o con un amigo, algo general-

36 Integrante del grupo de samba Galocantô.

mente suele surgir. Como nuestra canción “Gira”, en esas cuatro primeras líneas. O también ha ocurrido que surge con una palabra: “ah, ¿a ver si esta idea es buena?” Y de esa palabra puede surgir un samba. Han habido varias canciones que surgieron de esa forma. Así que se puede hacer un buen samba sin importar el tema. Tengo sambas que hablan de religión, como dijiste, de los Orixás; tengo sambas satíricos, con ese toque gracioso; tenés un *partido alto* que habla sobre *malandragem*, sobre lo cotidiano.³⁷ El samba tiene esa facilidad, nos da esa facilidad de encontrar los caminos en el momento. Así que, quizás no componés la música, hacés una poesía, y me la enviás y yo le pongo música, o me enviás la melodía en un instrumento o con la boca y yo escribo la letra. Es así, ¿sabés? Es un proceso muy, muy bueno, una terapia total (risas).

ARC: Parece fácil, ¿verdad? Pero no lo es. Quiero hacerte otra pregunta para que la gente tenga una visión general de tu trabajo, de este movimiento de samba de autor. Tenés tu trayectoria, tu proceso de composición, como dijiste, y alguien te envía una canción y vos creás la música. Aquí en Argentina este proceso de samba de autor también se está desarrollando gradualmente. ¿Qué opinás sobre esto que se está desarrollando aquí en Argentina, también del otro lado de la frontera?

MS: tanto para ustedes allá como para nosotros eso es muy bueno. Esta bandera que es nuestro samba, de la que venimos hablando, no tiene nada mejor que ser plantada en otro lugar, en otro país. Están ustedes allá, están los chicos de Japón, el grupo *Balança Mas Não Cai*, los chicos que adoro de allá, de los que soy fan, los suyos, el grupo *Malandragem*. Para nosotros es muy bueno esto; pronto, quién sabe, haga una colaboración en Argentina, no tardará mucho.

ARC: Mingo, entonces, ¿tenés algo para señalar sobre el samba en

37 Nota de la edición: Siguiendo a Nei Lopes, *partido-alto* es una de las formas del samba de Río de Janeiro. En el pasado refiere a una especie de samba instrumental y ocasionalmente vocal; y modernamente, el nombre designa una forma de samba cantada en desafío por dos o más contendientes y que se compone de una parte coral (coro o “primeira”) y una parte solista con versos improvisados o del repertorio tradicional, que puede o no referirse al tema del coro. Véase en Lopes, Nei (2011) *Enciclopédia brasileira da diáspora africana* [recurso electrónico], São Paulo: Selo Negro.

español, el samba en portugués, el samba en japonés?

MS: no, no tengo. Eso quiere decir que nuestro samba está atravesando fronteras y es muy bueno. El cariño de ustedes, de la gente que está abrazando nuestro samba, este género que encanta, no tiene precio para nosotros.

ARC: ¿Puedo pedirte, ya que estoy, que nos cuentes rápidamente cómo fue el proceso de composición de la canción “Povo do Ayê”?³⁸

MS: absolutamente. “Povo do Ayê” es un samba oración que ahora se canta en varias casas de nuestra religión. Estoy increíblemente orgulloso. Tanto en el Candomblé como en el Umbanda; e incluso mi primo, que vive en Salvador, dijo que está siendo cantada en Bahía, y en varios lugares de Río de Janeiro. El proceso de composición comenzó cuando me encontré con André Jamaica —un compañero que, de hecho, creció en Caxias³⁹ y ahora vive en Niterói—, e íbamos camino a Pedra do Sal⁴⁰. Esa historia que te conté de “ey, amigo, tengo la primera parte aquí”, y él ya la tarareaba camino a Pedra do Sal, pasándome la idea. ¿Y quién venía atrás, escuchando, y diciendo “estoy en esa, ¿eh?” Era Luis Caffé, que también estaba yendo a Pedra do Sal. Fue entonces cuando surgió la idea de comenzar a componer juntos. Jamaica envió esa parte, yo comencé a escribir, después Caffé comenzó a hacer su parte y entonces surgió “Povo do Ayê”. Es una oración hermosa. Dice así:

Escuchar “Povo de do Ayê”



38 El video clip fue realizado en 2020 durante la pandemia, con videos enviados por amigos y amigas, de manera autoral y colaborativa. También participaron personas de Argentina.

39 Caxias (Duque de Caxias) es un municipio del estado de Río de Janeiro, región Sudeste de Brasil.

40 Monumento histórico y religioso ubicado en el barrio de Saúde, cerca del Largo da Prainha, en la ciudad de Río de Janeiro, donde se encuentra la Comunidad Remanescentes de Quilombos de Pedra do Sal. Es un lugar de especial importancia para la cultura afro-carrioca y para los amantes del samba y el choro.



Álvaro dos Santos Carneiro, conocido artísticamente como Nego Álvaro, nació en Bangú, Río de Janeiro, y comenzó su trayectoria musical a los quince años en el pagode de Tia Ciça, en el barrio de Irajá. Se inició en las emblemáticas rodas de samba cariocas, especialmente en Cacique de Ramos, donde tocó durante cinco años bajo la guía de Bira Presidente y Renatinho Partideiro.

Desde 2010 formó parte del grupo Roda de Samba do Trabalhador, con quien grabó la canción “Estranhou o quê?” en el álbum Moacyr Luz e o Samba do Trabalhador – Ao Vivo no Renascença. En 2014 integró la banda de Beth Carvalho — la madrina del samba—, participando en la grabación de “Ainda é tempo para ser feliz”.

A lo largo de su carrera ha colaborado con figuras como Moacyr Luz, Marcelinho Moreira, Pretinho da Serrinha, Sereno (Fundo de Quintal), Leandro Fab, João Martins y Gabrielzinho do Irajá. Como instrumentista ha compartido escenario con Zeca Pagodinho, Fundo de Quintal, Zélia Duncan, Dona Ivone Lara, Arlindo Cruz, Caetano Veloso, Mariene de Castro, Baby do Brasil, Jorge Ben Jor, Dudu Nobre, Leci Brandão, Mart'nália, Sombrinha, Velha Guarda da Mangueira, Xande de Pilares, Jorge Aragão, Maria Rita, Adriana Calcanhotto, Ney Matogrosso y Teresa Cristina.

En 2023 fue nominado al Latin Grammy en la categoría Mejor Álbum de Samba/Pagode por su disco Bons Ventos, lo que marcó un hito en su trayectoria. Además, ha expandido su presencia internacional participando en festivales en Europa y América Latina, y ha sido curador de proyectos culturales como Clube do Cozido —también conocido como Cozido do Zeca—, un espacio de encuentro entre grandes sambistas.

Ana Rosa Cruz: Queríamos saber y entender cómo fue tu proceso como compositor, si fue paralelo a tu trabajo como cantante, cuál fue el orden, qué empezó primero.

Nego Álvaro: sobre ser compositor... llega a ser gracioso, pero de niño, adolescente, quizá en la escuela, hacía algunas cositas, versos, y escribía algunas canciones, pero no me tenía mucha fe, no tenía esa cosa de ser compositor. Me considero compositor, pero no precisamente un compositor de oficio. Porque es lo siguiente: el compositor va hasta los artistas para presentarles sus canciones, y busca ese lugar porque no hay manera, esa es su profesión, el lugar donde encaja. Yo soy más intérprete de mis canciones que un compositor que crea música constantemente, para liberarla y que todos la canten. Incluso tengo algunas canciones grabadas, pero no es mi estilo salir detrás de eso; la composición antecede al cantante. Empecé a escribir algunas canciones en mi adolescencia —algunas ya ni recuerdo—, pero era músico, tocaba y todo eso. Siempre había gente a mi alrededor que me decía que tenía que cantar, pero yo creía que lo mío era la percusión, que también era mi sueño porque era lo que me gustaba hacer y me sigue gustando. Y mi mayor sueño era escuchar una canción en la radio conmigo *batucando*, y decir: “*cara*, en esa canción soy yo tocando”. Era mi sueño, pero la vida sigue, pasan cosas, y antes de que me diera cuenta ya estaba cantando, luego tocando, y de repente estaba grabando mi propio álbum, escuchándome *batucar* y también cantando. Es curioso con la música: creemos que elegimos hacer las cosas, pero a veces creo que nos eligen a nosotros, ¿no? Las cosas nos eligen, y creo que el samba me eligió para alguna cosa que todavía no entiendo del todo, pero aquí estoy (risas).

ARC: Estás cumpliendo tu misión (risas). Y en tus sambas, ¿hay algún tema que te resulte más persistente, que disfrutes más escribir? ¿O hay algún tema que creas que no debería tratarse en el samba, o mejor dicho, un tema que ya no se puede tratar?

NA: un tema que no da más hoy en el samba es, por ejemplo, hacer un samba machista. Es imposible que pueda componer algo así, interpretarlo o cantarlo. Hay temas que creo que por causa de mi vida cotidiana, de mi lucha diaria, están siempre presentes ¿no? Como el tema de la negritud, del que siempre estoy hablando de una forma u otra. Hay una frase que Wilson Simonal usa en la canción que rinde homenaje a Martin Luther King: «Con la música también luchamos, hermano»; la historia de esa canción es genial. Cuando escuché esa frase por primera

vez —para nosotros que hacemos música—, empecé a entender más o menos mi misión como hombre negro, periférico, que hace samba, y toda la historia que el samba carga, todo lo que trae. Y negar eso, no hablar de ello o simplemente omitirlo, no es algo que me interese. Así que termino escribiendo canciones sobre estos temas, creo que con naturalidad, porque los vivo profundamente. Otra cosa que ha sido común en mi vida musical es hablar sobre Orixá. Y no tengo un conocimiento muy profundo de los orixás, del candomblé, de toda la religión, ¿no?, pero intento investigar más allá de mi fe y de repente estaba hablando de los orixás con tanta naturalidad... El 20 de agosto lanzaré un sencillo con Diogo Nogueira, una canción que escribí titulada “*Bons Ventos*”.

Escuchar “*Bons Ventos*”.



Cuando empecé a escribir la canción la pensé para Iansá, para Oyá; es una canción que pide paz, buenos vientos y buenas vibras en este momento tan intenso que vivimos con la pandemia, en esta locura estoy haciendo esto. Luego escribí “Reza”, que grabó Maria Rita, una canción que es una oración a Iemanjá. Tengo otras canciones que son desconocidas, en las cuales de una manera u otra termino mencionando, citando [a los orixás]. A veces, cuando era más joven, ni siquiera me daba cuenta de que estaba hablando de un orixá; algunas veces pasaba eso hablando del mar o de algo así. Cuando me detengo a verlo hoy, me digo “mirá lo que estaba diciendo ya en aquella época”.

ARC: Así que cumplías tu misión sin saberlo, ¿verdad? Estás siguiendo tu camino... A veces pensamos en la composición en el contexto del samba que mencionaste, de la negritud, de nuestra lucha y también de la cuestión de la religiosidad. Aquí en Argentina, también hay un movimiento de samba autoral. Quería saber, independientemente de que conozcas las canciones, qué opinas de este movimiento, no solo del canto, sino también de las reinterpretaciones de otros sambas, incluyéndote a vos, que

ya has estado aquí. ¿Qué opinás de los argentinos que componen samba?

NA: creo que eso es hermoso, creo inclusive que es importantísimo, es algo enorme. Quienes hacemos samba aquí vemos la música que nuestra gente creó hace mucho tiempo, y que la música está siendo cantada en español, en su idioma... Argentinos haciendo samba, con una fuerza, con deseo, con propiedad... Porque he estado allí varias veces y lo he visto de cerca, aunque también los conocí aquí en Brasil. Es increíble, creo que el movimiento de samba allí es muy interesante y muy fuerte, es hermoso eso. Incluso estoy con ganas —ya lo hablé con los chicos y lo voy a hacer—, de grabar un álbum con músicos de allí cantando, y también cantar canciones de allí; va a ser genial. Vamos a hacer eso, vamos a hacerlo real. Creo que sería muy interesante y quiero saber más sobre este movimiento y escuchar las canciones de ustedes, de verdad.

ARC: Mingo Silva mencionó lo mismo, también dijo que quiere venir. Aunque las fronteras estén cerradas, queremos seguir conectando y mantener el samba en movimiento, porque sentimos que hay un diálogo en marcha. No es que ustedes digan “ay, no, la música es brasileña, los argentinos ni siquiera saben cantar, tampoco los japoneses, etc.”

NA: claro que no. Yo considero —y así lo digo siempre— que el samba es una entidad. Para nosotros es algo muy poderoso, nadie tiene el poder de decir cualquier cosa, ni de cómo segmentarlo, no hay cómo. El samba es eso: va a donde quiere, y se hace lo que quiere que sea hecho. Dondequiera que se toque es importante para nosotros. En Japón, la gente envía videos de ellos mismos cantando canciones, y eso realmente fortalece nuestro movimiento. Estamos viendo el movimiento que estamos haciendo en otros países hoy; es hermoso. Hay gente que está haciendo *rodas de samba* en Portugal, igual que acá. Es increíble, y muy interesante. Y puede salir de acá de Brasil y llegar a Argentina, a Buenos Aires, cantando mis canciones, nuestro *pagode*, en una *roda de samba*, y que la gente cante, es una locura... realmente cruza fronteras. Es muy importante para nosotros; incluso hasta me siento honrado por ello.

Capítulo 4
MESA REDONDA
PERSPECTIVAS EN LA ENCRUCIJADA:
PRÁCTICAS SITUADAS
E INTERCULTURALIDAD

Introducción

Por Pía Paganelli

Los textos que conforman este capítulo se encuentran atravesados por el contexto de la Pandemia de COVID-19 y, más específicamente, los modos en los que Brasil la experimentó bajo el gobierno de Jair Bolsonaro. Su publicación en el año 2025 puede servirnos para actualizar y complejizar el debate sobre las artes afrodiaspóricas, su circulación transnacional y su práctica local, específicamente en relación con las dimensiones políticas, históricas y culturales en las que Brasil y Argentina convergen. ¿Por qué resulta relevante recuperar estos contextos de enunciación? No sólo porque permean el discurso de nuestros autores, sino porque, principalmente, ponen en escena y reactualizan una Necropolítica (Mbembe, 2011) que interpela especialmente a las poblaciones racializadas y sus modos de performar el mundo.

Para el intelectual africano Achille Mbembe, en la era post-colonial y neoliberal el poder no se limita simplemente a gobernar la vida (biopolítica), sino que organiza la gestión de la muerte a escala masiva. La necropolítica es, entonces, la capacidad para controlar la vida y la muerte de los ciudadanos, porque el poder tiene la potestad de excluir a una comunidad del resto de la población, relegándola al status de muerte social; y dicha lógica forma parte del funcionamiento del sistema global. Por ello,

el racismo es uno de los dispositivos de la necropolítica, y esta supone un desvío brutal de la promesa moderna de libertad y progreso.

En la misma línea, para Aníbal Quijano la emergencia de nuestro territorio americano en el umbral simbólico y material de Europa durante el período colonial dio lugar a un nuevo patrón de poder, la colonialidad del poder, caracterizado por “la codificación de las diferencias entre conquistadores y conquistados en la idea de raza, es decir, una supuesta diferente estructura natural de inferioridad respecto de los otros” (Quijano, 2014). Si concebimos la “raza como signo” (Segato, 2007), entonces, podemos afirmar que esta se resemantiza en el presente histórico, y complejiza el debate sobre el rol que dichos cuerpos y sensibilidades racializadas ponen en juego a la hora de producir bienes simbólicos en contextos de relaciones de poder determinadas.

Cabe resaltar, sin embargo, que la afrodescendencia no implica necesariamente una racialidad no-blanca socialmente ostensiva. Con las políticas de identidad llevadas adelante desde fines de los años 1980, y en el proceso de la III Conferencia Mundial Contra el Racismo, realizada en 2001 en Durban, se adopta la categoría de afrodescendencia por parte de los movimientos sociales afroamericanos y caribeños. Esto supone el pasaje de un sistema de categorización social racializada a uno etnitizado, con impacto en las subjetividades y la constitución electiva de identidades (en algunos países). Dicho proceso resulta fundamental para nuestros estudios, en tanto abrió la posibilidad a la identificación por la línea de origen, y a la reconstrucción de memorias familiares negadas históricamente, incluso a partir de la identificación con prácticas performáticas artísticas y religiosidades afrodiaspóricas.

Por este motivo, concebimos la función y relevancia de dichas artes en un triple aspecto, siguiendo al etnomusicólogo uruguayo Luis Ferreira:

Primero, el hacer música/danza como práctica constitutiva de identidades étnicas, de tejido social y de sentido o espíritu de grupo; sobre todo, la posibilidad de invertir, o al menos neutralizar, localmente, el signo negativo de la categorización social racializada negra en la sociedad nacional. Segundo, como lugar de sentidos y de memorias secretamente codificadas en la corporeidad que advierte Stuart Hall (1996). Tercero, como expresión de lo indecible en los escenarios esclavistas y post-esclavistas, prácticas “metaculturales” de mensajes en “doble voz” o de “disimulación” como señalan desde distintas perspectivas Henry

L. Gates Jr. (1988), Clóvis Moura (2004), Muniz Sodré (1983) entre otros, una forma de constitución performática y no-verbal de utopías como sugiere Paul Gilroy (Ferreira, 2008).

Desde el período colonial, las músicas y danzas de las poblaciones de la afrodiáspora en América, que son el resultado del comercio transatlántico de personas esclavizadas que duró cuatro siglos y estructuró el patrón de poder del capitalismo moderno, se erigieron como modos en los que dichas poblaciones resistieron a las necropolíticas coloniales y preservaron la memoria de su ancestralidad. El sociólogo afroestadounidense W.E.B. Du Bois fue pionero en estudiar la dimensión política de las *sorrow songs*, es decir, aquellas músicas africanas consideradas “primitivas” por el orden colonial, de circulación popular, que vehiculizaron el sentimiento de personas esclavizadas en América (decepción, muerte, incertidumbre y dolor), y que permitieron mantener viva la memoria de la esclavitud en tiempos en los que los lenguajes africanos no eran permitidos. Para Du Bois (1999), estas músicas representan “el mensaje que el esclavo articuló para el mundo (...) Las canciones del pueblo negro —el grito rítmico del esclavo— se yerguen hoy, no solo como la única música americana sino como la más bella expresión de la experiencia humana nacida de este lado de los mares”. Es decir, son expresiones de una memoria colectiva, del testimonio colectivo articulado, no a través de una oralidad letrada, sino a través de la música como otra forma de oralidad, como una epistemología “otra”.

La posibilidad y potencia que tienen las artes afrodiáspóricas para subvertir el signo negativizado de la racialidad en contextos de necropolíticas permite pensarlas como contrapedagogías de la crueldad (Segato, 2021) o como pedagogías de la encrucijada, encarnadas en el orixá Exú, como clave epistemológica para comprender la cosmovisión radicalmente diferente que las constituye. Carlos Bonfim hablará en este capítulo de *Pedagogías de luciérnagas* y Marcos Ramos las concebirá como aquellas velas que se encienden para el orixá Omolú, también conocido como Obaluayê o Xapaná, en momentos de fragilidad de los cuerpos: “La oscuridad, lejos de ser signo de carencia, pasa a ser vehículo del fuego sagrado de la libertad”, sostiene Marcos Ramos. Por su parte, Fabiana Cozza discutirá la relación entre estas prácticas artísticas, como propias de la cultura negra, y su relación con la cultura popular; así como la relación entre cuerpo, voz y tambor como un rasgo estructurante de su praxis. Desde Argentina, el

trabajo de Berenice Corti abordará los modos de circulación de las músicas afrobrasileñas en Buenos Aires desde la categoría de transculturación; mientras que los textos de Bernardo Suárez y de Pía Paganelli ensayarán ciertos lineamientos teóricos para poder estudiar estas artes y sus procesos de reterritorialización entre Brasil y Argentina (Suárez), teniendo en cuenta su relación con los procesos locales de racialización (Paganelli).

El presente capítulo, por lo tanto, es una invitación a reflexionar sobre los modos en los que circularon estas artes afrodiaspóricas desde el período colonial, con el rol clave del navío negrero entendido como “sistema vivo, microcultural y micropolítico en movimiento” (Gilroy, 2001); hasta los modos en los que circularon, a través de la industria cultural y discográfica, y continúan circulando en nuevos soportes tecnológicos y digitales entre África, Europa y las Américas. Pensar esta circulación es relevante para luego reflexionar sobre la dimensión situada de cada práctica, es decir, sobre los modos en los que este complejo sistema transnacional y transcultural que es el Atlántico Negro (Gilroy, 2001) impacta y es impactado por los modos locales de producción y recepción, así como los fenómenos de racialización locales que se ponen en juego en esa práctica y recepción. Recuperar esta multifocalidad sobre el proceso cultural afrodiaspórico en las Américas, específicamente entre Argentina y Brasil en el contexto actual, constituye un fecundo aporte para estudiar las prácticas artísticas en estas latitudes del Sur Global y su relación con las ambivalencias y las complejidades de la globalización; así como la apertura compleja a su riqueza y diversidad.

Referencias bibliográficas

Du Bois, William E.B. (1999). 'As Sorrow Songs'. En: *As almas da gente negra*. (The Souls of Black Folk Black Folk, 1903]. Rio de Janeiro: Lacerda [Trad. al castellano de Luis Ferreira].

Ferreira Makl, Luis (2008). "Músicas, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Área de estudios de la presencia africana en América Latina". En Lechini, Gladys (comp.), *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*. Buenos Aires: CLACSO.

Gilroy, Paul (2001). *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed.34.

Mbembe, Achille (2011). *Necropolítica*. España: Melusina.

Quijano, Aníbal (2014). "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". En Ídem, *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO.

Segato, Rita (2007). *La Nación y sus otros. Raza, Etnicidad y Diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Segato, Rita (2021). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Poéticas de la diáspora africana en Brasil: notas y perspectivas de investigación

Por Marcos Ramos



Marcos Ramos es magíster y doctor en Letras, con estancias de posdoctorado en el Centro de Estudios Sociales de la Universidad Nacional de Colombia (UNAL) y en el Departamento de Música de la Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro (UNIRIO). Actualmente, es profesor-lector del Instituto Guimarães Rosa en Colombia y profesor visitante en el Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia. Es autor de Teorias da Canção: Percursos, Fundamentos e Metodologias – uma introdução (2025), entre otros libros. Sus investigaciones se centran en literatura brasileña y latinoamericana, música popular, teoría de la canción, teoría de la literatura y literatura comparada. Marcos escribe crítica musical en el sitio Tomando Nota – www.tomandonota.blog.

Quisiera comenzar agradeciendo la invitación a participar en esta mesa, que me honra profundamente. Y me gustaría iniciar diciendo que, en mi opinión, es imposible hablar del presente sin reconocer su crudeza. Desde el inicio del gobierno de Jair Bolsonaro, Brasil atraviesa uno de los períodos más violentos de su historia reciente, comparable —en sus efectos devastadores sobre los cuerpos y la vida común— sólo a los años de la dictadura militar. Se trata de una violencia multiforme que se manifiesta en el desmonte sistemático de las políticas públicas de protección ciudadana, en el aumento exponencial de la pobreza y la concentración de la riqueza, en

el desmantelamiento de los mecanismos institucionales de fomento y preservación de las culturas de origen africano, así como en el debilitamiento de políticas educativas y ambientales que intentaban contener la devastación de nuestros bosques y la expropiación de los pueblos indígenas.

Este escenario constituye un estado cotidiano de aniquilación física, simbólica y espiritual. Lo que estamos presenciando —en Brasil y en otras partes del mundo— es una ruptura profunda con el paradigma del contrato social moderno. Es decir, una ruptura con la creencia de que sería posible vivir sin implicarse directamente en los procesos políticos; una ruptura con la ilusión de que el voto periódico bastaría para garantizar las libertades democráticas. Esa creencia se ha derrumbado, al menos para una parte significativa de la población. Hoy se reconoce, quizás tardíamente, que nuestra democracia es mucho más frágil de lo que suponíamos, y que en el país conviven, en abierta confrontación, al menos dos proyectos antagónicos de nación —proyectos que no solo se expresan en discursos políticos, sino también en formas de vida irreconciliables—.

Desde las masivas manifestaciones de 2013 —que comenzaron con protestas por el aumento del pasaje del transporte público y pronto se expandieron en múltiples direcciones ideológicas—, se ha intensificado en Brasil la conciencia de que la política ha dejado de ser un campo regulado por el diálogo. Aquellas protestas marcaron un punto de inflexión: expresaron tanto un deseo difuso de transformación como el inicio de una polarización que desde entonces solo se ha agudizado. Hoy, la sociedad brasileña está profundamente escindida, y sus partes hablan lenguajes inconmensurables, en muchos casos irreconciliables. El conflicto ya no se sitúa únicamente en el plano racional o ideológico, sino en un registro afectivo más profundo, que atraviesa formas de vida, visiones del mundo y relaciones con el pasado.

Por eso, uno de los desafíos cruciales para nosotros —intelectuales, docentes, investigadores, artistas— es radicalizar la conciencia de esta diferencia sin barrer nada bajo la alfombra. El segundo desafío, íntimamente ligado al anterior, es movilizar afectos capaces de impedir que Auschwitz se repita, como advirtió Adorno. Es en esa articulación entre lucidez crítica y potencia afectiva que, a mi entender, debe fundarse hoy nuestro trabajo intelectual.

En un panfleto político difundido por un colectivo anónimo francés, el Comité Invisible, leí una frase que me marcó profundamente: “todas

las razones para hacer una revolución están ahí, no falta ninguna, todas están reunidas”. Sin embargo —prosiguen— no son las razones las que hacen las revoluciones, sino los cuerpos. Y los cuerpos hoy están frente a las pantallas: asustados, cansados, enfermos.

Esta imagen me interpeló porque remite a algo fundamental en mi propia trayectoria: soy una persona nacida en *terreiro* de Candomblé y toda mi socialización estuvo atravesada por el encantamiento. No puedo hablar de enfermedad —ni individual ni social— sin evocar a una divinidad que habita de forma persistente en mi memoria y en mi práctica cotidiana: Omolú, también conocido como Obaluayê o Xapaná. En mi formación religiosa, aprendí que en los momentos de fragilidad se encienden velas para él, pidiendo salud para uno mismo y para los otros. En más de una ocasión, atravesado por afecciones serias, me vi recurriendo a esa práctica ancestral: encender velas como quien reconstituye la esperanza a través del gesto ritual.

Cuenta el mito que Omolú fue abandonado por su madre, Naná, en la orilla del mar, debido a la repulsión que le causaban las heridas que cubrían su piel. Fue Iemanjá quien lo recogió, cuidó y sanó en las profundidades del océano. Ya curado, pero marcado por las cicatrices de su historia, Omolú decide cubrir su cuerpo con *palha da costa* (paja de la costa), ocultando así su piel al mundo. Este gesto no solo preserva su intimidad, sino que transforma lo que era considerado impuro en signo de poder y reverencia. Como suele suceder con los relatos orales, existen múltiples versiones de esta narrativa. Una de ellas ha sido bellamente cantada por Mingo Silva, quien evoca en su letra la fiesta ritual dedicada a Omolú —Obaluayê—, una celebración fundamental en la vida del pueblo de santo, en la cual se agradece por la salud y se renueva el vínculo con la divinidad.¹

El rito culmina con una comida sagrada servida sobre una hoja de mamón (papaya), conocida en los terreiros como *gbérégbéré*, hoja que simboliza la muerte por su toxicidad. Pero al ser utilizada como soporte de alimento, se convierte en signo de transmutación: es la vida superpuesta a la muerte, la cura que se edifica sobre el veneno. La fiesta de Omolú se celebra el 8 de agosto, y su significado trasciende los límites de la liturgia religiosa, pues nos invita a pensar la fragilidad del cuerpo no como defecto, sino como espacio de transformación, potencia y sacralidad.

1 Ver la mención en la participación de Mingo Silva en el capítulo 3 de este libro.

Existe otro mito sobre Omolú que me interpela aún más profundamente. En esta versión, Omolú ya ha alcanzado la madurez y se ha convertido en señor de la tierra, íntimamente vinculado al fuego que habita en las capas más profundas del planeta. En esta narrativa, su cuerpo ya no está marcado por la enfermedad, sino por el poder: un resplandor tan intenso emana de él —comparable al del propio sol— que mirar su figura directamente provocaría ceguera. Es entonces cuando decide cubrirse con la *palha da costa*, no ya como signo de ocultamiento por la vergüenza, sino como protección del otro ante la intensidad de su brillo.

Sea cual sea el mito, en todos ellos Omolú se presenta con el cuerpo cubierto. Y ese cuerpo cubierto condensa una ambivalencia crucial: lo que a primera vista podría leerse como una imperfección vergonzosa se revela también como un signo de belleza radical. Esa ambivalencia se yuxtaponen a otra: la del niño rechazado por su madre biológica, pero acogido y amado por otra figura materna. Es en esa dialéctica entre la herida y el resplandor, entre la exclusión y el cuidado, donde reside una clave de lectura profundamente política.

Un eco de esta lógica ambivalente puede hallarse en las palabras del intelectual afrobrasileño Luiz Gama, quien en un texto titulado *Emanipación*, publicado en *Gaceta de Povo* en 1880 —ocho años antes de la abolición de la esclavitud— escribió:

[que] este color convencional de la esclavitud, como suponen los especuladores, es igual que la tierra, a través de su superficie oscura, encierra volcanes donde arde el fuego sagrado de la Libertad.

La imagen es de una potencia poética y política desbordante. Al igual que el mito de Omolú, el texto de Gama subvierte los significados asignados negativamente al cuerpo racializado, convirtiéndolo en metáfora de la tierra fértil, del volcán que abriga en su interior una fuerza transformadora. La oscuridad, lejos de ser signo de carencia, pasa a ser vehículo del fuego sagrado de la libertad.

Lo que intento señalar con estas digresiones es que uno de los grandes desafíos de nuestro tiempo es restituir a los mitos y a los ritos su dimensión política. Se trata, en última instancia, de escribir una contra-historia que confronte las narrativas coloniales y sus formas de silenciamiento. Esta dimensión fue brutalmente suprimida por la violencia del colonialismo,

como lo sugiere el samba de Manu da Cuíca, que canta el corte epistémico producido por esa violencia. Sin embargo, creo que es necesario ir más allá y examinar también los mecanismos contemporáneos que continúan silenciando el potencial político de estas tradiciones.

Hoy, ese silenciamiento se perpetúa a través de dos formas ideológicas complementarias. Por un lado, por medio de la folclorización: los mitos y ritos son reducidos a objetos fósiles, despojados de su capacidad inventiva, confinados a un registro meramente “cultural”, sin agencia. Por otro lado, también se ven empobrecidos cuando se los interpreta desde un modelo idealizado de ortodoxia, que impone un canon rígido de lo que debe ser considerado auténtico, legítimo o tradicional. Ambas operaciones —el folclore estetizado y la ortodoxia reguladora— contribuyen a neutralizar el carácter insurgente que muchos de estos saberes y prácticas encarnan.

En la investigación sobre religiosidades afrobrasileñas, se consolidó a lo largo de las décadas un modelo interpretativo centrado en tres de los llamados *terreiros tradicionais* de Bahía: el Terreiro do Gantois, la Casa Branca do Engenho Velho y el Ilê Axé Opô Afonjá. A partir de los años treinta, figuras como Nina Rodrigues y Arthur Ramos desarrollaron sus estudios en Gantois; Edison Carneiro en Casa Branca; y José Bastide, Pierre Verger y Juana Elbein dos Santos (entre otros) en el Afonjá. Lo notable es que muchos de estos investigadores no mantuvieron una distancia crítica respecto a los objetos de su estudio, como exigía la antropología clásica. Por el contrario, asumieron vínculos directos con los cultos: Rodrigues y Ramos fueron reconocidos como *ogãs* en Gantois; Carneiro en el Afonjá; Verger y Bastide recibieron el título de *oju obá*.

Ese giro, que podría interpretarse como una ruptura con el ideal positivista de separación entre sujeto y objeto, permitió una aproximación más situada y sensible a las prácticas religiosas. Desde la década de 1970, este enfoque fue sistematizado por Juana Elbein dos Santos, quien —casada con el sacerdote Deoscóredes dos Santos (Mestre Didi)— teorizó sobre la necesidad metodológica de analizar el Candomblé *desde adentro*, como participante activo. Esa alianza entre iniciación y observación se convirtió entonces en condición de posibilidad para una comprensión profunda de los mitos y ritos afrobrasileños.

Sin embargo, esta misma alianza produjo efectos ambivalentes. Al mismo tiempo que desestabilizaba los pilares de la antropología clásica, acabó también por generar un sistema de legitimación que estableció un

modelo ideal de ortodoxia. Tal modelo —construido en torno a esos tres *terreiros* y a los vínculos privilegiados entre sacerdotes e investigadores— pasó a funcionar como matriz normativa de autenticidad, pureza y tradición dentro del campo afroreligioso. De ese modo, se instituyó una jerarquía epistémica que permitió clasificar ciertas prácticas como legítimas y otras como desviaciones, sin el debido reconocimiento de su historicidad ni de sus lógicas propias.

La consecuencia directa fue la descalificación de una pluralidad mucho más amplia y numéricamente mayor de formas religiosas afrobrasileñas —como la Umbanda, la Quimbanda, el Batuque, la Macumba— que quedaron relegadas a la categoría de “menores” o “sincretizadas”, cuando no estigmatizadas como desviaciones de una supuesta tradición africana pura. Esta dinámica de exclusión operada por el modelo ortodoxo no puede ser ignorada, pues revela cómo las nociones de tradición están íntimamente asociadas al ejercicio del poder en el ámbito de la investigación y de la legitimidad cultural.

A partir de este diagnóstico, me gustaría compartir algunas preguntas que considero urgentes:

¿En qué medida la internacionalización del campo de estudios sobre religiones afrobrasileñas ha contribuido a reforzar una perspectiva ortodoxa, centrada en modelos canónicos y territorialmente limitados? ¿Hasta qué punto la elección de ciertos repertorios de mitos y ritos —dentro y fuera de Brasil— sigue determinada por esos modelos ideales, establecidos en alianzas específicas entre antropología académica e instituciones religiosas hegemónicas? ¿No será que esta concepción estandarizada del Candomblé está dificultando —o incluso invisibilizando— la diversidad, numéricamente mayor y epistemológicamente fértil, de formas religiosas afrobrasileñas igualmente vitales? Y finalmente: ¿no estaríamos asistiendo a una dinámica de invisibilización que se ve paradójicamente reforzada por la circulación internacional de estos modelos como único referente legítimo?

Estas preguntas no solo invitan a repensar los marcos analíticos aplicados al estudio de las religiosidades afrobrasileñas, sino que también revelan cómo ciertas lógicas de consagración —basadas en modelos de legitimidad, autenticidad y autoridad— atraviesan otros territorios culturales de la diáspora. Uno de los más marcados por estas disputas es el universo del samba. La tensión entre tradición y poder, por tanto, no se

limita al ámbito religioso. Puede observarse también en los estudios sobre el samba, donde la historiografía dominante ha tendido a consolidar una temporalidad referencial rígida, que organiza la historia en función de una cronología normativa. Esa linealidad subordina el presente a una supuesta fidelidad al pasado, neutralizando su potencial inventivo. De este modo, la tradición deja de ser un espacio de experimentación para convertirse en una regla jerárquica, una forma de control de los sentidos y de las prácticas.

Comprender los desafíos contemporáneos en torno a las poéticas de la diáspora africana exige, por tanto, una revisión crítica del lugar que se le ha asignado a la noción de tradición. Es preciso preguntarse hasta qué punto ciertas formas de consagración de lo “tradicional” no están, en realidad, asociadas a imperativos debilitantes —y, en muchos casos, también despolitizadores— que reducen la vitalidad de estas prácticas a meras categorías de autenticidad regulada, desarticulando su potencia estética y bloqueando su capacidad de imaginar lo político.

En esta misma dirección, tal vez sea necesario cuestionar la propia legitimidad de las categorías de “cultura tradicional” y “cultura popular”, tal como han sido históricamente formuladas. ¿A quién sirve esa distinción? ¿Qué estructuras de poder la sostienen y reproducen? Lejos de ser nociones neutras, ambas categorías emergen en contextos marcados por proyectos nacionalistas y conservadores que buscaron modelar una identidad cultural homogénea, funcional al Estado y al imaginario de una nación cohesionada. En esos marcos, la “cultura popular” fue muchas veces concebida como folclore domesticado, una reserva moral o estética que debía ser resguardada —o estetizada—, pero no tomada como *locus* de enunciación política o teórica. Por su parte, lo “tradicional” fue insistentemente fijado en una temporalidad anterior, celebrada por su supuesta pureza y convertida en emblema patrimonial, al precio de desactivar su potencia de transformación. En ambos casos, lo que está en juego es una lógica de clasificación que legitima ciertas formas de vida mientras relega otras a la condición de objeto cultural. Cuestionar estas etiquetas implica, por tanto, desarmar asimetrías históricas, desmontar dispositivos coloniales de ordenamiento cultural y abrir espacio a epistemologías de la diáspora que se articulen no como pasado preservado, sino como presente insurgente.

Estas reflexiones nos llevan a buscar, en el propio campo cultural, ejemplos donde la tradición no haya operado como una traba, sino como

una zona de disputa, reinención y ruptura. Es en esos momentos de quiebre —cuando la tradición es interpelada desde sus márgenes— que se revela su potencial político. Tal vez el ejemplo más elocuente para ilustrar los riesgos de una noción ortodoxa de tradición —y la potencia de sus rupturas— sea la historia del samba que emergió en el barrio de Estácio de Sá, en Río de Janeiro, a finales de la década de 1920. En ese contexto, un grupo de jóvenes músicos negros y pobres, como Ismael Silva, Nilton Bastos, Bide y Bucy Moreira, reorganizó radicalmente la estructura rítmica y formal del samba. A partir de la experiencia callejera del bloco Deixa Falar, estos artistas forjaron un nuevo modo de hacer samba que rompía con el molde anterior, más próximo al maxixe y al samba de roda de herencia bahiana.

El llamado “samba de Estácio” introdujo una aceleración del tiempo musical, una división rítmica más marcada y la incorporación del *surdido* como instrumento de base percutiva. Esta transformación técnica no fue menor: reorganizó la forma de cantar, de desfilar, de bailar. Hizo del samba una música para el cuerpo colectivo en movimiento. En lugar de perpetuar un vínculo estricto con el pasado, Estácio encarnó un gesto de invención: adaptó el samba al ritmo de la calle, a las nuevas condiciones materiales de la ciudad, al carnaval moderno.

Evidentemente, en Estácio había conciencia del *lundú*, del *maxixe*, del *samba de roda*, de las “tías bahianas”. Pero lo que allí se gestaba no era una fidelidad ritual a una raíz, sino una transformación activa, dinámica, de esos legados. Estácio fue, ante todo, un espacio de rebeldía rítmica: un taller popular de nuevos timbres, nuevas técnicas, nuevos instrumentos y nuevas formas de habitar el tiempo musical. Y es precisamente por eso que, a mi juicio, allí reside su verdadera condición de tradición: no como archivo sagrado del pasado, sino como fuerza inventiva que desestabiliza lo heredado.

De ahí que me parezca urgente asumir el compromiso de pensar una contra-historia del samba. Una historia que no lo conciba como expresión de una raíz fija o de una identidad cerrada, sino como una práctica insurgente que se reinventa en cada desplazamiento, en cada fisura del canon. Una contra-historia que lo desarraigue cada vez que se lo intenta fijar en sonidos y significados estables. Esta perspectiva es fundamental para restaurar su dimensión política, para que el samba recupere su potencia como lenguaje colectivo de cuerpos en movimiento.

Esta misma lógica podría y debería aplicarse al estudio de las religiones afrobrasileñas, cuyas narrativas y ritualidades también han sido frecuentemente sometidas a lecturas fijadoras, folclorizantes o sujetas a un modelo ortodoxo de legitimación. Pensar una contra-historia de los ritos y mitos de matriz africana implica devolverles su fuerza de invención, su plasticidad, su capacidad de responder creativamente a los desafíos del presente. Así como el samba, estos sistemas simbólicos no existen para ser conservados en vitrinas, sino para ser activados como herramientas de cura, de lucha, de reconfiguración de mundos.

Pensar el samba desde su invención —y no desde su cristalización— es también una manera de empoderar los cuerpos que lo hacen posible. Cuerpos como el de Omolú: marcados, cubiertos, ambivalentes, pero también llenos de fuego. Cuerpos que danzan, que curan, que desafían la muerte. Porque, al fin y al cabo, al hablar de samba, de tradición, de historia y de religiosidad, estamos hablando también de salud. Estamos hablando de Omolú.

Gracias por escuchar.

La presencia de una ausencia

Algunas aproximaciones al estudio de prácticas artísticas afrodiáspóricas en su dimensión local

Por Pía Paganelli



Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. 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(ro)fetas del Reino. Literatura y Teología de la Liberación en Brasil (Imago Mundi, 2015). Realizó estudios de posdoctorado con beca Conicet, y una pasantía de investigación posdoctoral en el Programa Avanzado de Cultura Contemporánea (PACC, Facultad de Letras, Universidad Federal de Río de Janeiro). Concluyó la Especialización en Estudios Afrolatinoamericanos y Caribeños de CLACSO y FLACSO-Brasil con un trabajo sobre el samba en Argentina. Se desempeña como coordinadora de la Cátedra Libre de Estudios Brasileños de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), es docente de la Cátedra Literatura Latinoamericana I de la carrera de Letras en la misma Facultad, y ha publicado varios artículos especializados en el área de la literatura brasileña y afrobrasileña; y en el cruce entre literatura, política, música e historia en América Latina. También ha obtenido el subsidio a la Traducción de la Fundación Biblioteca Nacional de Brasil 2024 para traducir escritores brasileños en Argentina.

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).

En esta exposición, propongo trabajar algunas categorías analíticas para abordar el estudio de las prácticas artísticas de origen “afro” que se configuran en esta tensión entre lo transnacional y contextos nacionales, y en cuya práctica inciden los procesos de alterización locales. Por un lado, me interesa partir de la noción transnacional de Atlántico Negro que propone Gilroy, para ver de qué manera retoma esta categoría el sociólogo puertorriqueño Ángel Quintero Rivera en su categorización de las “músicas mulatas” afrolatinoamericanas, como prácticas locales, dentro de las cuales incluye al samba afrobrasileño.

Gilroy (2001) concibe al Atlántico Negro como un “sistema cultural y político de carácter transnacional y transcultural” que resulta de los desplazamientos de la cultura negra producto del tráfico esclavista de África hacia Europa, el Caribe y las Américas. Gilroy lo concibe como una conjunción histórica, rizomórfica y fractal de culturas que fueron reflexivas sobre sí mismas, por lo que propone un estudio que dé cuenta del “carácter desvergonzadamente híbrido de las culturas del Atlántico Negro”, lo que afirma que no existe una africanidad intocada y pura. Por el contrario, esta hibridez se debe al proceso de la diáspora (del griego dispersión), categoría que provee un método 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 del Atlántico Negro.

En el capítulo “Las joyas traídas de la servidumbre”, Gilroy reivindica la importancia que la música ha tenido en el Atlántico Negro, importancia vinculada, por un lado, con el rol que cumplió como formadora de identidad, en tanto los músicos que la produjeron exploraron a través de ella la autocomprensión; por otro lado, por las relaciones sociales que produce y reproduce la música.

La categoría transnacional de Atlántico Negro que acuña Gilroy, permite salirse de las disputas en torno a las concepciones de músicas nacionales para pensar en términos de sensibilidades compartidas 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 trastornos dramáticos que los desplazamientos espaciales representaron y representan en las formas de experimentar el tiempo.

Para Quintero Rivera, estas prácticas culturales ponen en crisis el logos occidental, a causa de que presentan una serie de características, que también menciona Gilroy:

1. Centralidad de la performance para la identidad – música, mímica, gestos, expresión corporal, vestuario — en vez de la textualidad – el habla, la letra, la literatura.
2. Performance que da lugar al descentramiento del ego y del logos con la percusión, la danza y el canto. Estas producen modalidades de conciencia y de conocimiento que son creación de las culturas africanas tradicionales. La memoria colectiva se inscribe en los cuerpos y estos la modifican constantemente.
3. Comportamiento cíclico y disposición espacial circular del público (rodas de samba, rodas *quilombolas*). 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 y no verticalista.
4. Sentido político (democrático, fraterno) y centralidad para la música de la antifona (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) es un principio formal estructurante de las músicas negras, dado que sirve para construir nuevos lazos sociales, y borra los límites entre el yo y el otro.

5. 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. La improvisación es otro principio formal estructurante de estas músicas, que requiere disciplina del músico porque debe hacerla dentro del ciclo de llamada y respuesta. Puede ser entre un solista y el colectivo; o entre dos solistas; o entre un instrumentista y un bailarín.

6. 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. Exigen disciplina del músico y su sintonía con el colectivo.

7. 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.

8. Son bienes litúrgicos intangibles, ya que son anclas para la memoria colectiva, que no es solo una memoria de la celebración, sino del luto y de formas de superación del dolor.

En este espacio severamente restringido, sagrado o profano, el arte se volvió la espina dorsal de las culturas políticas de las personas esclavizadas y de su historia cultural. El arte continúa siendo el medio por el cual los militantes culturales todavía hoy se comprometen en “rescatar críticas” del presente tanto por la movilización de recuerdos del pasado como por la invención de un estado pasado imaginario que pueda alimentar sus esperanzas utópicas (Gilroy, 2001)

Esto me permite, por último, comentar la importancia que estas prácticas tienen en nuestro contexto local. Los estudios del GEMAA se inscriben en una serie de investigaciones, en torno a prácticas artísticas de matriz afro que aparecen a partir de 2010 en el campo académico argentino y se encuentran en pleno desarrollo, en consonancia también como la aparición de la categoría afrodescendiente en el censo nacional. En el caso de las investigaciones de nuestro grupo, se trata de investigaciones que no

solo trabajan desde la perspectiva de reivindicaciones políticas sino, específicamente, desde la óptica de cómo las prácticas culturales de matriz afro son resignificadas en nuestro país.

Dichas prácticas artísticas (candombe afrouruguayo, música y danza afroperuana, danza de orixás, samba, candomblé y capoeira afrobrasileñas, entre otras) se instalaron en Argentina a partir de 1980 de la mano de trabajadores culturales afrolatinoamericanos; por lo que estos estudios académicos destacan en su análisis la manera en la que sectores blancos, no afrodescendientes (y mayoritariamente de clase media) las practican “muchas veces cuestionando la invisibilización de lo negro en nuestra historia nacional” (Lamborghini, Geler y Guzmán, 2017). Es decir, se da

la práctica y re-semantización de performances afro en un país en el que las memorias afrodescendientes hoy emergen en la voz y lucha de actores políticos afrodescendientes sobreponiéndose a históricos borramientos, y en el que diversos actores sociales practican y se identifican con culturas afro relocalizadas (Lamborghini Geler y Guzmán, 2017).

En consecuencia, retomando esta mirada sobre las prácticas artísticas afrobrasileñas y los modos en los que se practican locamente en Buenos Aires, es pertinente recuperar la noción que Pierre Sanchis utiliza para pensar las prácticas situadas y los sincretismos religiosos en las Américas:

Sincretismo es la tendencia a utilizar relaciones aprendidas en el mundo del otro para resemantizar las de mi propio universo, o aún, el modo por el cual las sociedades humanas, subsociedades, grupos sociales, culturas, subculturas, son llevadas a entrar en un proceso de redefinición de su propia identidad cuando se confrontan al sistema simbólico de otra sociedad, sea ella del nivel clasificatorio homólogo al tuyo o no (citado en Frigerio, 2005).

Entonces, podemos afirmar que la práctica situada de los fenómenos artísticos afrodiaspóricos incide en la construcción o reconstrucción, mejor dicho, de la sensibilidad y la identidad local, que siempre es sincrética, dado que se trata de una operación simbólica universal (Semán, 2021), y, en países atravesados por la colonialidad del poder (Quijano, 2014), nos puede decir algo —también— sobre su historia de alterización, ocluida o presente en el imaginario nacional.

Referencias bibliográficas

Frigerio, Alejandro (2005). “Sincretismo, cultura e identidad: (re)leyendo a Pierre Sanchis desde Argentina y Brasil”. En *Ciencias Sociales y Religión*, 7(7), 187.

Gilroy, Paul (2001). *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed.34.

Lamborghini, E; Geler, L. y Guzmán, F. (2017). Los estudios afrodescendientes en Argentina: nuevas perspectivas y desafíos en un país «sin razas». *Tabula Rasa*. Bogotá - Colombia, No.27: 67-101, julio-diciembre 2017. Pp. 67-101.

Ferreira Makl, Luis (2008). “Músicas, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Área de estudios de la presencia africana en América Latina”. En Lechini, Gladys (comp.), *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*. Buenos Aires: CLACSO.

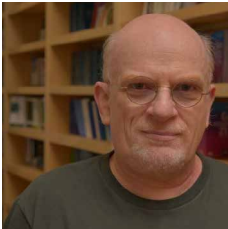
Quijano, Aníbal (2014). “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. En Ídem, *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO.

Quintero Rivera, Ángel (2005). “El debate sociedad-comunidad en la sonoridad. El desafío de las músicas ‘mulatas’ a la modernidad eurocéntrica convencional”. En Mato, Daniel (ed.), *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.

Semán, Pablo y De la Torre, René (eds.) (2021). *Religiones y espacios públicos en América Latina*. Buenos Aires: CLACSO / México: Centro de Estudios Latinoamericanos Avanzados - CALAS.

A través del Atlántico Herramientas teóricas para reflexionar sobre las prácticas artísticas reterritorializadas

Por Bernardo Suárez



Magister en Análisis del Discurso por la Universidad de Buenos Aires. Docente e investigador en las materias Semiología y Semiótica de los medios II en esa casa de estudios. Publica artículos en revistas académicas y de divulgación nacionales e internacionales sobre Semiótica, Comunicación y Cultura popular. Dictó seminarios y talleres en universidades públicas y privadas.

Participa como columnista en el sitio El círculo Beatle.com de la ciudad de México, y en el programa radial Tiempo de show (AM 1030. Del Plata) de la Ciudad de Buenos Aires. En la editorial EUDEBA, publicó Discurso humorístico. Una mirada desde la polifonía enunciativa a los textos de Les Luthiers (2013); y The Beatles: arte y vanguardia en la sociedad de masas (2022).

Los sonidos que se producen en América desde mediados del siglo XIX y el siglo XX y que derivan en géneros y estilos como el blues, jazz, góspel, son, mambo, samba, bossa, candombe, milonga, entre tantos otros, constituyen un eco que remite, a través del Atlántico, al continente africano. En efecto, debajo de la superficie significativa del discurso musical se dispone una configuración que resulta de la conjunción de apropiaciones, transformaciones y mixturas. En el presente trabajo proponemos un breve recorrido teórico

por algunos de los autores que dieron cuenta de esa complejidad simbólica, de ese entramado fruto de los movimientos de desterritorialización y reterritorialización.

Empezamos destacando que las expresiones artísticas emplazadas en un tiempo y espacio se constituyen en configuraciones simbólicas cargadas de sentido (Nattiez, 1990). Configuraciones de sentido emplazadas espacio-temporalmente que circulan con la dinámica propia de los artefactos culturales. Tal vez nos ayude pensarlas como una madeja. Una madeja que, si se tira de una de sus puntas, podrá observarse el despliegue de su trayectoria. Y, sobre la superficie discursiva, aparecerán determinadas marcas como patrones rítmicos, expresiones líricas, que remiten a su vez, a condiciones históricas, sociales, políticas, ideológicas, religiosas. Esas marcas se transforman en huellas (Verón, 1998), líneas de fuga que dan cuenta de sus emplazamientos originales y que terminan por determinar una nueva configuración al reterritorializarse; es decir al entrar en una suerte de diálogo con los elementos propios de ese nuevo emplazamiento.

En este sentido, y a los efectos de esta descripción, resulta oportuno retomar algunas imágenes y conceptos elaborados por investigadores que abordaron estas temáticas. Es el caso del concepto *Atlántico Negro* de Paul Gilroy (2014). Esa imagen nos presenta un recorrido con un punto de partida en África y un punto de llegada en América. Sobre el trazado de ambos puntos se despliega esa superficie de sentido, de tránsito, de desarraigo que es el Atlántico. Las raíces quedan emplazadas en el territorio de origen; pero sus reverberaciones simbólicas entran en diálogo con el territorio de destino. Otra imagen que nos puede servir para caracterizar ese recorrido es el concepto de *diáspora*. En su entrada en el Diccionario de la Lengua Española (RAE), se lee: “Dispersión de grupos humanos que abandonan su lugar de origen”. Y menciona entre sus sinónimos: “éxodo, diseminación, emigración”. La diáspora da cuenta, entonces, también de la forma en que circula el sentido: como una red de envíos y reenvíos. Así, la estela que dejan los múltiples barcos cargados de esclavizados de un punto al otro por esa superficie constituye una línea de fuga, un eco que se aleja pero que reclama el retorno. Porque en esos barcos, el cargamento simbólico viaja alojado en sus soportes, los esclavizados, en condiciones infrahumanas. Y más allá de la poética de las imágenes y aún a través de la poética del arte, esos contenidos aparecerán representados, exteriorizados, encarnados, una y otra vez en las distintas manifestaciones, en los

movimientos de esos cuerpos que vibran y danzan; en el sonido que sale de los cuerpos; en los sonidos que brotan de la manipulación de objetos. En esas configuraciones se dibujan: la desdicha, el desarraigo, la soledad, la incomprensión, la violencia, las injusticias, la añoranza, pero también la alegría del encuentro, el amor, el deseo, la esperanza, el vínculo con la divinidad, el origen. Por su parte, la diáspora da cuenta de la diversidad en que se produce la circulación y su reterritorialización. De Carvalho sigue a Gilroy en el recorrido por el Atlántico Negro, pero cuestiona la linealidad de la descripción. Según De Carvalho (2002), no se ha desarrollado del mismo modo la circulación de expresiones culturales en puntos de llegada en lugares de posiciones dominantes como los Estados Unidos, que en otros lugares de América que no guardan esa misma posición en el mapa político y económico.

Stuart Hall (2017), por su parte, sostiene que el concepto de Atlántico Negro de Gilroy puede articularse de modo ubicuo con el de diáspora: “el Atlántico Negro permite redefinir la diáspora no como una pérdida trágica de las raíces orgánicas sino como una red policéntrica de rutas interculturales que otorgan a la cultura negra su dinamismo transnacional”. Y completa, que Gilroy intenta cambiar el modo en que representamos la historia de la música negra pasando de la forma lineal, según la cual la autenticidad africana da paso a la no autenticidad estadounidense, a una *carretera de doble sentido* entre las formas culturales africanas y las culturas políticas de las diásporas. Aquí aparece una nueva imagen: un cruce de caminos.

Las experiencias artísticas reterritorializadas en tanto manifestaciones culturales parecen contener de modo intrínseco, la tensión dialéctica constitutiva del juego de dos fuerzas: una dinámica que representa la fuga simbólica hacia los orígenes; otra que busca emplazarse, materializarse en el cuerpo o en los objetos para ser representada. Y una tensión respecto del contexto en el que ha sido emplazada.

Alejandro Frigerio (2002), aporta una herramienta teórica que permite pensar la forma en que estas manifestaciones culturales entran en diálogo con el contexto en sus distintos niveles, como también las consecuencias que la transnacionalización de prácticas culturales populares tiene para los individuos involucrados y para las sociedades de las cuales forman parte. Para ello plantea el análisis a dos niveles: *nivel micro* y *nivel macro*. En el primero, el compartir las prácticas afecta a los individuos de

distinta nacionalidad (mejorando o empeorando las relaciones). Mientras que en el nivel macro se da cuenta de determinadas reacciones sociales por la expansión de esas prácticas. A partir de lo expuesto por otros autores, Frigerio sostiene que las prácticas en las que el proceso de transnacionalización se da desde abajo, implica la creación de un nuevo espacio social entre los protagonistas. Mientras que aquellas que se dan desde arriba generalmente involucran a grupos de poder, usualmente elites, corporaciones y multinacionales que tienden a la homogeneización en las prácticas, las de abajo procuran generar espacios múltiples y poderes contrahegemónicos, ya que esos individuos no pertenecen a las elites. Lo cierto es que en el proceso de transnacionalización suelen darse ambos movimientos.

Frigerio realiza su análisis tomando como objeto a la expansión de las religiones afrobrasileñas en Buenos Aires. Es decir, un proceso de transnacionalización que comienza desde abajo pero que irremediamente produce sus efectos también en movimientos desde arriba. Luego de analizar el objeto y de dar cuenta de las estrategias de acomodación desde arriba y los efectos en los movimientos desde abajo, concluye que la circulación de bienes culturales de un país hacia los otros no se da principalmente como un proceso de integración cultural —de estima por la cultura del otro, de su incorporación—, sino que se da más bien a través de la apropiación conflictiva de esa cultura. “Esa apropiación conlleva continuas y ríspidas disputas acerca de quién es el poseedor legítimo de la verdadera forma cultural, como también de cuál es la manera válida de transmitirla y a quién compete supervisar su desarrollo en ese nuevo territorio”, dice.

En síntesis, tirar de una de las puntas de la madeja representa entonces observar esos elementos imbricados, reconocer que la trayectoria se construye discursivamente y que el discurso refracta ecos configurados en forma de sonidos, movimientos, vibraciones. Que esas configuraciones se emplazan, dialogan y tensionan. En fin, la música circula por el espacio a través del tiempo, se abre camino haciendo vibrar todo a su paso. Como decía Borges: la música, esa misteriosa forma del tiempo.

Referencias bibliográficas

- Carvalho, José Jorge de (2002) “Las Culturas Afroamericanas en Iberoamérica: Lo Negociable y lo Innegociable”. En *Serie antropológica*. N. 311. Brasilia: Universidad de Brasilia.
- Frigerio, Alejandro (2002) “La expansión de religiones afro brasileñas en Argentina: representaciones conflictivas de cultura, raza y nación en un contexto de integración regional”. En *Archives de sciences sociales des religions. Les religions afro-américaines: genèse et développement dans la modernité*. N 117, enero-junio de 2002. París: Éditions de l'EHESS.
- Gilroy, Paul (2014) *Atlántico negro. Modernidad y doble conciencia*. Madrid: Ediciones Akal.
- Hall, Stuart (2017) *El triángulo funesto: raza, etnia, nación*. Madrid, Traficantes de sueños.
- Nattiez, Jean-Jacques (1990) *Música y Discurso. Hacia una Semiología de la música*. New Jersey: Princeton University Press.
- Verón, Eliseo (1998) *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

De la transculturación a la interculturalidad

La ambivalencia en los flujos culturales históricos entre Brasil y Argentina

Por Berenice Corti



Investigadora del Instituto de Investigación en Etnomusicología de la Ciudad de Buenos Aires (IIET), profesora en el Conservatorio Manuel de Falla y docente en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Licenciada en Ciencias de la Comunicación, Magister en Comunicación y Cultura, y Doctora en Ciencias Sociales de la misma facultad. Sus áreas de interés se vinculan al estudio de la práctica de músicas afrodiaspóricas en Argentina. Desde 2018 investiga la práctica de músicas afrobahianas en Buenos Aires en sus dimensiones musicales y socioculturales, incluyendo la perspectiva desde el punto de vista de aprendiz en Ritmos de Candomblé y Danza Afro. Es autora de los libros Jazz Argentino. La música “negra” del país “blanco” (Gourmet Musical, 2015), por el que obtuvo el 2017 Iaspm Book Prize a obra novel en idioma no inglés, y del recientemente publicado Músicas Negras. Cuerpos racializados y sensibilidades afroatlánticas en Buenos Aires (Prometeo, 2023). También co-compiló Música y Discurso. Aproximaciones analíticas desde América Latina (EdUViM, 2017). Ha publicado más de medio centenar de artículos sobre jazz, músicas afrodiaspóricas y gestión cultural de la música.

*¿Quién es el extranjero del gorro blanco? preguntó uno.
¿Quién es el desconocido del gorro rojo? cuestionó el otro.*
De “Exú lleva a dos amigos a una lucha a muerte”,
en *Mitología de los Orixás* de Reginaldo Prandi (2001).

Mi propuesta para esta tarde es pensar la interculturalidad en el marco de la transculturación con el sentido procesual que le da Fernando Ortiz (1987), en un movimiento que vaya del pasaje hacia el encuentro —tal como nos estamos encontrando nosotros en este momento—, alrededor de una idea principal: la ambivalencia en los procesos de interculturalidad. Mi exposición va a estar centrada en los flujos interculturales históricos entre Brasil y Argentina a partir de la música.

Cuando estaba pensando en esta transculturación se me vinieron a la cabeza dos ejemplos muy claros y conocidos por todxs nosotrxs. Por un lado, la figura del pintor Carybé —cuya ilustración *Musicando* nos acompañó en nuestras Jornadas—: Héctor Julio Páride Bernabó, nacido en Lanús, provincia de Buenos Aires, quien en 1949 se radicó en Salvador de Bahía. Carybé fue el ilustrador y artista plástico por antonomasia de la música y la religiosidad afrobrasileña de esa ciudad durante mucho tiempo. El otro ejemplo es el del músico argentino Ramiro Musotto criado en Bahía, pero Bahía Blanca de la provincia de Buenos Aires. También se radicó en Salvador donde produjo su música de vanguardia, participó como sesionista de músicos masivos y fue músico de carnaval; es decir, un artista muy polifacético.

Lo que estoy tratando de pensar no es solamente la transculturación como pasaje, en tanto fenómenos de transmutación de culturas como fases del proceso transitivo de una cultura a la otra como dice Ortiz (1987), sino en su interculturalidad como diálogo desde la diversidad, como propone Carlos Bonfim —a quien vamos a escuchar seguidamente—. Un diálogo que pueda incorporar las tensiones de esta diversidad, para observar qué es lo que sucede en el encuentro, en ese diálogo en la diversidad.

Para ello quiero proponerles un recorrido sonoro a través de cómo fueron escuchadas las músicas del Brasil, sobre todo centrándome en la ciudad de Buenos Aires, a lo largo de prácticamente un siglo. De lo que se trata es de imaginar o configurar una gramática de lectura como se diría desde la semiótica, o que mejor podríamos llamar *una gramática de escucha*.

¿Cuáles son las claves de la escucha de las músicas del Brasil en Buenos Aires? Claves que, por supuesto, en ese acto de la escucha se constituyen a su vez en las condiciones de producción de las prácticas artísticas actuales.

Para realizar este recorrido voy a echar mano de dos *ideas alforja* que nos puedan acompañar en el itinerario, y que pueden ser pensadas como una sola: la ambivalencia *de* y *en* lo popular.

La historia de la transculturación en Argentina de las músicas y artes afrobrasileñas, como en toda crónica de lo popular, es también la historia de sus ambivalencias y posiciones de controversia estratégica, como diría el teórico jamaicano, académico en Gran Bretaña, Stuart Hall (2014).

La recepción de lo popular estuvo y sigue marcada por los modos diversos de circulación de la cultura popular —algo que estuvieron comentando Pía y Bernardo—, a través de diferentes maneras. Algunas ya han sido estudiadas y están documentadas, como las trayectorias de los y las trabajadoras culturales tanto a través del mundo del arte como de la industria cultural con sus lógicas propias, pero también a pesar de esas lógicas.

Quiero destacar también que tanto la histórica producción artístico-cultural en Brasil como su recepción en Argentina estuvieron marcadas por las condiciones de racismo estructural de ambos países, con sus modos diferenciados de tramitar la diferencia nacional y racial. Y a partir de esto podríamos profundizar en varias vías de exploración, aunque aquí voy a concentrarme en la música.

Veamos algunos antecedentes de este recorrido de escucha de las músicas de Brasil en la Argentina que fueron trabajados por la bibliografía. Por ejemplo, el caso de la gira de Pixinguinha y los *Oito Batutas* en nuestro país en los años 1922 y 1923, con respecto a la cual el investigador Luis Hering Coelho (2013) propuso que el modo en que se construyó la representación de este grupo de músicos en la Argentina, tomó un cariz de *otredad contrastiva*, a través de un análisis y pesquisa en los artículos de los diarios y las repercusiones que tuvieron los conciertos. Cuenta una cosa muy llamativa, que es que en un primer momento el grupo *Oito Batutas* aparecía con una indumentaria más asociada a la tipicidad brasileña, y que luego fue mutando, tanto en la vestimenta como en la performance, a un estilo más asociado al de las *jazzbands*.

Otro antecedente es el que trabajó Florencia Garramuño (2007) sobre la relación entre el tango y el samba. Lo que ella dice no es muy diferente a lo que plantea Hering; propone que la representación que se construye en

nuestro país, aunque en realidad señala que es algo mutuo, se constituyó sobre la idea de *modernidad primitiva*. Observemos, por ejemplo, la visita de Carmen Miranda, quien junto a su hermana Aurora Miranda hicieron giras en la Argentina en los años 1936 y 1937; Aurora principalmente interpretaba canción romántica y Carmen Miranda música del carnaval. Es muy interesante el afiche de la famosa película “*Down Argentine Way*”: en la versión para el público argentino Carmen Miranda aparece con una bandera argentina en su turbante.



Pero también se producían otro tipo de influencias musicales, otro tipo de trayectorias y otro tipo de escuchas, como por ejemplo cuando ingresan en las películas del primer cine argentino de los años treinta, las *marchinhas* y *baiones* identificados como músicas brasileñas. También en el año 1936 nos visitó Olga Prager, guitarrista de formación académica, que había sido nombrada “representante oficial del folklore brasileño” por parte del gobierno de Getulio Vargas. Según una nota periodística de la

época interpretaba repertorio de “raíces indígenas, negras y criollas”. Entonces esta escucha se podía constituir en la Argentina identificando a las músicas brasileñas como populares y modernas asociadas al mundo del jazz y la industria cultural; pero a su vez, y por otro lado, como “folklóricas”, palabra que coloco entre comillas ya que es un término en disputa —como sabemos, en la Argentina el término folklore tiene una carga bien distinta al resto de América Latina—.

Otro caso paradigmático es el del guitarrista afroargentino Oscar Alemán, que creció en Brasil siendo huérfano, y se formó con el brasileño Gastón Bueno Lobo, con quien viajó a Europa en 1929 (Pujol, 2015). Luego Oscar ingresó a la orquesta de Josephine Baker, con el nazismo regresó a la Argentina y trajo consigo no solamente el jazz sino también repertorio brasileño, interpretando canciones populares del repertorio de moda en Brasil. Pero, a su vez, podemos pensar que esta figura de Oscar Alemán podría haber tenido otras posibilidades de escucha: en las manos y voz de Oscar la música del Brasil podía ser popular, moderna y folklórica a la vez, como en su versión de *Nega do cabelo duro*, de Nasser.

El caso de Vinicius de Moraes es otro ejemplo interesantísimo. Llega a la Argentina a fines de la década del sesenta, ese momento de la modernidad cultural en Buenos Aires, lo que luego fue parodiado por el grupo humorístico musical Les Luthiers a través del tema llamado *Bossa Nostra* de 1973. Todo esto fue con posterioridad a un primer encuentro de la Bossa Nova y la música de vanguardia y moderna a fines de la década del cincuenta, en el boliche 676 de Astor Piazzolla, en donde ya habían tocado João Gilberto y Elza Soares.

La escucha a Vinicius de Moraes podría ser identificada como moderna y a su vez folklórica —es decir, como *popular/tradicional/música de raíz*, algunos de los sentidos posibles de la idea de folklore construida en la Argentina—, y también muy popular en el sentido de masiva, ya que los músicos del Brasil aparecían en los programas de televisión en el horario central. Pero también tuvo una importancia muy grande para toda una generación de la intelectualidad porteña. Ese repertorio traía los afrosambas, que eran muy difíciles de decodificar para el público local. Al respecto, en el libro “Nuestro Vinicius” de Liana Wenner publicado en la Argentina (2010), se cuenta que la práctica religiosa y otras costumbres de Vinicius provocaban extrañeza. Pero por otro lado ya hacía bastante tiempo que el *Canto de Ossanha* y el *Canto a Xangó* estaban girando en Buenos Aires.

Otro ejemplo: en el año 1976 se presentó el espectáculo de ballet *María, María* del Grupo Corpo, con coreografía del argentino Oscar Araiz y música de Milton Nascimento. En la revista de cultura de la embajada del Brasil el espectáculo fue reseñado en la sección de folklore.

Para terminar, veamos un ejemplo que nos permite entender también cómo la música de Brasil fue y sigue siendo música popular y de masas, como el LP *Disco Samba* del grupo Two Man Sound de 1978. Fue un disco muy conocido en la época en que estaba de moda la música disco, y fue *top* en todos los *charts* discográficos, a tal punto que se incorporó de modo transclasista en las festividades sociales, para musicalizar el momento de clímax en casamientos y fiestas de cumpleaños de quince que fue dado en llamarse como “carnaval carioca”. El punto es que el grupo musical no eran ni dos hombres ni tampoco brasileños sino un trío de belgas, cuyo disco fue clave para construir el imaginario de lo que era la música del Brasil en esa época para Buenos Aires y la Argentina. Más recientemente, sobre esta forma de representar a la música del Brasil asistimos a una famosa parodia del humorista Diego Capusotto con su personaje Pepeu Palala.

De los años ochenta podemos traer dos ejemplos más, el concierto de Gilberto Gil con Charly García en 1982, una escucha popular y a la vez vanguardista y política; y el de Milton Nascimento con Mercedes Sosa de 1984, una escucha popular, folklórica, masiva y política.

En este pequeño recorrido que hemos hecho sobre las músicas del Brasil en Buenos Aires, podemos decir que fueron escuchadas como músicas otras, músicas exóticas, primitivas, populares, de masas, “folklóricas” entre comillas, modernas, vanguardistas, políticas, y hasta “ajenas pero no tanto”, como dijo Carla Grosso en la mesa de Danza en estas Jornadas. Las preguntas que yo quiero dejar para seguir compartiendo tienen que ver con cómo trabajar las tensiones y las confluencias que se producen entre algo que puede ser a la vez exótico y de masas y vanguardista, con todas esas variantes que estuvimos recorriendo; y, a su vez, qué caminos artísticos y/o de investigación podrían abrirse imaginando, pensando, y trabajando esas tensiones, esos conflictos y confluencias.

Quizá una de las posibilidades pueda ser explorar la idea de que el gorro puede ser blanco y rojo a la vez.

Referencias bibliográficas

- Corti, Berenice (2023). *Músicas Negras. Cuerpos racializados y sensibilidades afroatlánticas en Buenos Aires*. Buenos Aires: Prometeo.
- Garramuño, Florencia (2007). *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires: FCE.
- Hall, Stuart (2014). “¿Qué es ‘lo negro’ en la cultura popular negra?” En *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, 2 ed. Popayán: Universidad del Cauca - Envión.
- Hering Coelho, Luís Fernando (2013). *Os músicos transeuntes: de palavras e coisas em torno de uns Batutas*. Itajaí: Casa Aberta Editora.
- Ortiz, Fernando (1987). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Maria H. de Salcedo / Biblioteca Ayacucho.
- Prandi, Reginaldo (2001). *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- Pujol, Sergio (2015). *Oscar Alemán. La guitarra embrujada*. Buenos Aires: Planeta.
- Wenner, Liana (2010). *Nuestro Vinicius. Vinicius de Moraes en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Sudamericana.

Luciérnagas

Por Carlos Bonfim



Doctor en Integración Latinoamericana por el Programa de Posgrado en Integración Latinoamericana de la Universidad de São Paulo (PROLAM/USP). Realizó estancia posdoctoral en el Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica (CESMECA). Licenciado en Letras por la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas/USP y máster en Estudios Culturales por la Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador). Actualmente es profesor del Instituto de Humanidades, Artes y Ciencias Prof. Milton Santos, de la Universidad Federal de Bahía, y coordina el proyecto de investigación y extensión Rede ao Redor (www.redeao redor.com.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0073-3875> Correo electrónico: carlos.bonfim@ufba.br

Muchísimas gracias. Es un gusto enorme estar aquí con ustedes. Es un honor y una responsabilidad hablar después de estas intervenciones y después de dos días tan intensos de actividades. Estuve tratando de acompañar un poco las sesiones del viernes y el sábado de estas jornadas, y fui tratando de pensar de qué manera podía compartir y dialogar con lo que se ha discutido aquí. Vamos a ver muchos puntos de confluencia con lo que hemos escuchado en las intervenciones anteriores.

Empiezo aclarándoles a ustedes que mi intervención está bastante afectada por este país (por Brasil) que nos duele en este momento. Entonces, además de hacer un esfuerzo por dialogar con lo que se ha vivido en estos días de Jornadas, espero que mi intervención logre presentar algunos aportes posibles —ya dirán ustedes—, de cosas sobre las que estoy tratando de escribir. Este es un trabajo que está en proceso. Quisiera

escucharles también a ver cómo suena, si tiene sentido pensar en esta dirección.

Hablaré un poco de eso que estoy llamando ahora de *Pedagogía de luciérnagas*, precisamente por el momento de mucho dolor que estamos viendo en el país y en varios países de la región. Tratar de vislumbrar posibles horizontes de esperanza. Pensar un poco la pregunta que plantea Berenice Corti sobre algunas claves posibles de escucha. Yo quisiera seguir un poco ese hilo.

Cuando hablo de pedagogía de luciérnagas, estoy hablando también inspirado por el trabajo de Nilma Lino Gomes, una educadora que trabaja con esa idea de Movimiento Negro Educador. Quiero seguir por ahí, explorando esas pedagogías, pensando por supuesto aquí el recorte de las culturas negras: ¿qué nos traen de enseñanzas, qué cosas hemos heredado, qué respuestas podemos rastrear en todo eso que estamos viviendo? Empezó entonces esta intervención con un poema de Oliveira Silveira que dice lo siguiente:

Quieren que sepamos que ellos fueron señores y nosotros fuimos
esclavos
por eso te repito
ellos fueron señores y nosotros fuimos esclavos
yo dije fuimos

Este es un dato importante. Porque esa insumisión, esa rebeldía, esa insurgencia, la escucho también en la voz de otro intelectual al que sigo con mucha intensidad: el rapero brasileño Emicida. En “Yazuke”, una de sus contundentes composiciones, él advierte: “*sempre foi quebra de correntes*” [siempre fue romper cadenas]. Es decir, hablamos aquí de una larga historia de insumisiones.

¿De dónde viene eso, qué está en juego? ¿Cuáles son nuestros espejos, quiénes nos antecedieron, y qué aportes hay ahí? Uno de los posibles aportes tiene que ver con algo que se ha mencionado también en estas jornadas sobre la capoeira: la mandinga. Según Mestre Pastinha, “capoeira es *mandinga* de un esclavo que anhela la libertad”. Es decir, la *ginga*, es un movimiento que es danza y que es lucha, pero es también forma de hacer política. Entonces la *ginga* es ese movimiento que engaña: va, no va, avanza, no avanza. Ese desconcierto es fundamental. Eduardo Oliveira, Luiz

Rufino y Mestre Cobra Mansa comentan en un texto suyo: se suele decir que el mundo gira; nosotros creemos que el mundo *ginga*, la vida *ginga*; *ginga* con uno, la vida *mandinga* y cuando menos esperas te tira al suelo. Esta es una de las enseñanzas fundamentales de la capoeira: si la vida te va a tirar al suelo, más te conviene que aprendas a caer.

Esa *ginga*, esa manera de enfrentarse a las opresiones, da cuenta —nos dicen ellos—, de la posibilidad de pensar en un *ser-en-ginga*. ¿Y cómo se da eso? Ellos lo están pensando desde la cosmovisión bantu, desde la cosmología bakongo, que —y aquí recupero algo que ha dicho Berenice hace un momento sobre las ambivalencias—, propone superar las dicotomías y los binarismos en los que nos hemos formado. Nosotras/os nos hemos acostumbrado a hablar de esto o aquello, uno o lo otro. Y aquí hay una invitación a pensar en pares de opuestos complementarios, no dicotómicos. Esto es ubicarse en un lugar fronterizo que tiene matices, ambivalencias, paradojas pero también aperturas posibles. Luiz Antonio Simas y Luiz Rufino, que trabajan con la noción de Exú y una pedagogía de las encrucijadas, nos dicen que hablar de fronteras y de encrucijadas es pensar las fronteras como método; es pensar las encrucijadas en sus múltiples sentidos como un espacio-tiempo de posibilidades. “Exú mató ayer un pájaro con una piedra que tiró hoy”, dice un aforismo yoruba. Y esto es algo que te desconcierta... Porque si mi lectura de mundo se ha formado en base a una progresión cronológica lineal ¿cómo manejo esa temporalidad otra? Quizás probando hacerlo desde una temporalidad en espiral, dirá Leda María Martins (2021):

Un tiempo ontológicamente experimentado como movimientos contiguos y simultáneos de retroacción, prospección y reversibilidades, expansión y contención, contracción y relajación, sincronía de instancias compuestas de presente, pasado y futuro.²

2 Se trata de una concepción de tiempo estrechamente vinculada a la ancestralidad —esa “poderosa gnosis”, ese “principio mater relacional” según el cual “todo está establecido en relaciones interdependientes y mutuamente constitutivas”. De este modo, “la ancestralidad incluye, como madeja, en el mismo circuito fenomenológico, a las deidades, la naturaleza cósmica, la fauna, la flora, los elementos físicos, los muertos, los vivos y aquellos que aún no han nacido, concebidos como los anhelos de una complementariedad necesaria, en un proceso continuo de transformación y devenir (Martins, 2021, p. 138).

De ahí que Erika Malunguinho, trans activista, des-educadora y la primera diputada trans elegida en São Paulo,³ afirme que las historias tienen muchos lados: cuando hablamos de tiempo no estamos necesariamente hablando de Cronos, no estamos hablando del dios griego. A lo mejor estamos hablando de Iroko, estamos hablando del dios Tempo, del orixá Tempo.

Y aquí nos da algunas pistas para entender algunas cosas, como lo que conté hace un momento del trabajo que vienen haciendo Luiz Antonio Simas y Luiz Rufino con sus pedagogías de las encrucijadas. Es decir, Exú haciendo de las suyas. La referencia que hizo hace un momento Berenice sobre el sombrero de dos colores tiene mucho que ver con esto: las triquiñuelas, las travesuras de Exú; cómo nos desconcierta con una lógica que nos pone en otro lugar para pensarnos.

Ahora bien, ¿a qué viene todo esto? Hasta aquí he hablado de insuimisiones, de *ginga*, de encrucijadas, del tiempo. Resulta que hablo de saberes de un antes-ahora, hablo de tecnologías ancestrales, de un legado que ha permitido que grupos humanos subalternizados lograran resistir a las necropolíticas. Y que, en la lectura que propongo aquí, siguen nutriendo nuestras luchas. “Nuestros pasos vienen de lejos”, diría Jurema Werneck.

Vienen de lejos tácticas sutiles de resistencia. Esto es lo que nos cuenta Lélia González al hablar, por ejemplo, de la Mãe Preta, la “madre negra”. Cuando la esposa del terrateniente, del señor de la Casa Grande, del esclavizador, tenía un bebé, ella paría, pero no era la mamá, no ejercía la maternidad; quien lo hacía era la Mãe Preta. Ésta le daba de lactar, pero también le cantaba canciones de cuna. Y en este proceso, dice Lélia, también le iba transmitiendo valores y cosmovisiones. Entonces, cuando la Casa Grande se dé cuenta, el veneno ya está inyectado, es decir, ya se ha dado la *rasteira* (zancadilla) en el opresor. Esas maneras de aprender a enfrentarse con las opresiones tienen algo que ver con lo que la pensadora dominicana Celsa Albert llamó “cimarronaje doméstico”: esas pequeñas

3 Erika Malunguinho ha creado en el centro de la ciudad de São Paulo, un espacio, un quilombo urbano: Aparelha Luzia, que es espacio de encuentro, de acogida desde donde construir otros mundos posibles. Aparelha Luiza es un nombre que trae un doble homenaje: *aparelho*, así en masculino, era como se llamaban los lugares en los que se reunían quienes resistían a la dictadura entre los años 1960 y 1970. Érika lo usa en femenino por obvias razones. Y *Luiza* fue el nombre con el que se bautizó un hallazgo arqueológico: el fósil de una mujer que formaría parte de los primeros habitantes del continente.

trampas, travesuras, subversiones, pequeños golpes en el cotidiano, en lo micro, las micropolíticas, digamos así.

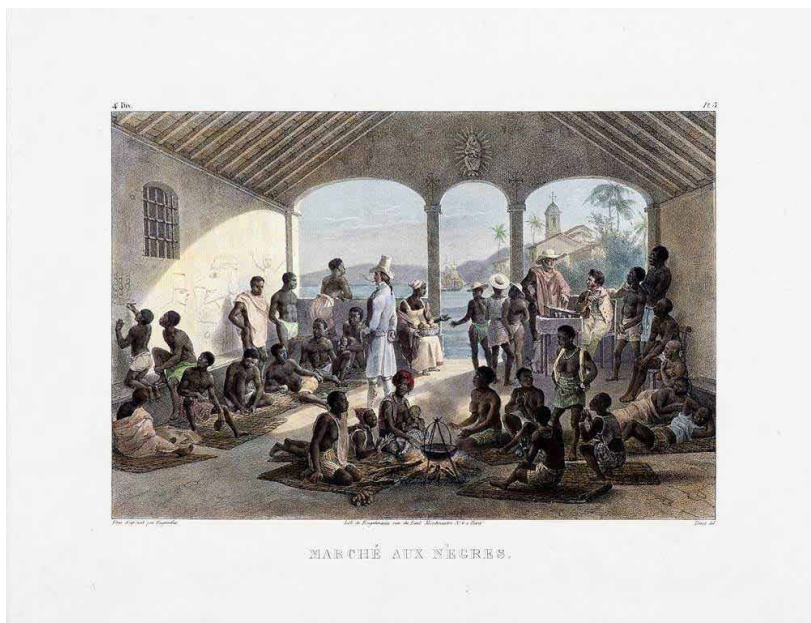
En este mismo sentido va el trabajo del historiador João José Reis, que trae aportes fundamentales para entender que donde hubo esclavitud, hubo resistencia. Pese a todas las opresiones que han vivido esos pueblos esclavizados, hay ahí muchos elementos que nos hacen comprobar que sí, de hecho, siempre se ha tratado de romper cadenas. Infaltable por supuesto hablar de Beatriz Nascimento y de Abdias Nascimento, que se dedicaron a estudiar los quilombos y a elaborar una noción ampliada de esos espacios que van mucho más allá de un refugio para personas esclavizadas: eran/son territorios donde se practicaban otros modelos de sociedad. De ahí la noción de quilombismo. En la definición de Abdias Nascimento (2023), el quilombismo viene a ser una “idea-fuerza”, un “movimiento amplio y permanente [que] constituía la exigencia vital de los africanos esclavizados, en el esfuerzo por rescatar su libertad y dignidad a través de la fuga del cautiverio y de la organización de una sociedad libre.” Entonces mientras los señores creían que la gente nada más bailaba y tocaba samba, chorinho, capoeira, había mucho más que esto: había esfuerzos por construir otros mundos posibles ante las opresiones. Y por destacar la actualidad de esa “idea-fuerza”, vale la pena mencionar el trabajo que viene haciendo Tatiana Nascimento, que parte de la teoría *queer*, pero en una dicción *abrasilerada* decide rebautizarla como “cuír” y da un paso más: empieza a trabajar desde la noción del *cuirlombismo* y todo lo que hay de fecundo en esa noción.

En fin, les comentaba que quería hablar de las pedagogías de luciérnagas. Se trata de un esfuerzo por caracterizar gestos, prácticas que —nutridas por aquella larga historia de insumisiones que mencioné hace un momento— se configuran como *ofensivas culturales emancipatorias*, más que como reactivas resistencias.

Eso tiene que ver también con lo que Majid Rahnema y Jean Robert (2011) llamaron de “potencia de los pobres”, James Scott (1985) de “armas del débil” y Raúl Zibechi (2018) de “desbordes desde abajo”. Y destaco aún el aporte de Josefina Ludmer. En su estudio sobre la obra de la poeta mexicana Sor Juana Inés de la Cruz habló de las tretas del débil. Es decir, ¿qué hace el débil en situaciones de marginación, de opresión, de subalternización? Ante la interdicción de rendirle culto a sus ancestrales y a sus deidades, de realizar sus rituales sagrados, toman, por ejemplo, la

imagen de una deidad cristiana y le rezan a un orixá —un gesto que nos informa de las tácticas de los subalternizados y que trasciende el sincretismo religioso—. A esto Michel de Certeau (1988) ha llamado tácticas: pequeños gestos dentro del campo del enemigo, gestos del débil dentro del orden que establece el poder, pequeñas operaciones polimórficas que nos dan cuenta de hallazgos alegres, poéticos, y bélicos también.

Así llegamos a esta imagen, que es una imagen clásica, presente en buena parte de los manuales didácticos con los que estudiamos en Brasil. Se trata de “Mercado de esclavos”, obra del alemán Johann Moritz Rugendas, que documentó con sus pinturas, dibujos y grabados aspectos de la vida en Brasil y en otros países del continente:



Hay mucho que decir sobre imágenes como estas, pero me detengo nada más en un aspecto: ante la mirada del esclavizador hay un pequeño detalle que está al costado izquierdo de la imagen. Hay alguien allí escribiendo o dibujando en una pared. ¿Qué se dice/dibuja/comunica allí? Es interesante observar la cantidad de miradas que confluyen hacia esa pared. ¿Qué puede hacer el débil en un espacio controlado por el otro? Lo mismo sucede con las trenzas y los peinados cuyas formas —aparte de ser

un importante elemento identitario— terminan siendo también vectores de mensajes sutiles, mensajes que ayudan a sostener luchas, a transmitir informaciones diversas, a tejer resistencias sin confrontación física. ¿Qué se está comunicando en esas trenzas? ¿Cuáles son los caminos, las rutas posibles de fuga, qué mensajes hay en esos peinados?

Del mismo modo, lo que se escucha durante los desfiles de las escuelas de samba de Rio de Janeiro, por ejemplo, es precisamente... samba. Pero una escucha informada sabrá reconocer también células rítmicas de toques del candomblé. Ante la interdicción de tocar y de cantar a mis orixás, mi cuerpo baila y canta y resiste alegremente ante la mirada del opresor —que ni siquiera se da cuenta de que aquí estoy tocando para el orixá Oxossi, por ejemplo—.

Estamos hablando por lo tanto de una serie de pedagogías que se dan en diferentes frentes y de diferentes formas. Pensemos, por ejemplo, en un músico como Chico César. El público que lo escucha en Brasil disfruta, se emociona, y a lo mejor no se da cuenta de que está escuchando también canciones en las que intervienen músicos del Congo y del Camerún —y con ellos, timbres, melodías, mezclas que son invitación a una escucha atenta—. Y aparte los muchos guiños musicales de origen africano en diversas de las composiciones de Chico César, está también otro dato: cuando el público se emociona durante un recital cantando un tema como *A primeira vista*, que trae versos como “...quando não tinha nada eu quis, quando tudo era ausência esperei...” a lo mejor no advierte que como si nada se introduce el verso: “...quando vi Salif Keita dancei...”. Quizás sean pocas las personas que se fijan en esa discreta referencia a un destacado cantautor de Mali. Esto queda ahí flotando. En algún momento va a caer en algún lado, y resulta que eso puede empezar a circular y terminar en manos de un chico de la periferia.

Como Criolo, por ejemplo, rapero que en una de sus canciones practica contrabandos similares. La letra de “Mariô”, composición incluida en su disco *Nó na orelha*, trae en la introducción un canto al orixá Ogum y termina diciendo “*Atitudes de amor devemos samplear / Mulatu Astatke e Fela Kuti escutar*”. Estamos hablando de un chico de la periferia de São Paulo que pone a circular en la sensibilidad de su público de Brasil, también de periferia, los nombres de un músico de Etiopía y otro de Nigeria. Ya “Sucrilhos”, tema también incluido en el mismo disco, trae menciones a referentes del arte consagrado, como por ejemplo Di Cavalcanti, Helio

Oiticica y Frida Kahlo que tienen, según la letra, el mismo valor que la señora que trabaja con yuyos en el barrio. Entiendo que es posible reconocer aquí gestos que tienen un carácter pedagógico. Es decir, al hacer circular nombres, referentes artísticos, informaciones diversas, promueven “*letramentos*”, término que en portugués se refiere a modos de enseñar-aprender desde prácticas artísticas y en espacios no formales de educación. Son, en fin, tretas, artimañas, *gingas* a las que recurren esos artistas de modo similar a las tácticas que mencioné hace un momento.

En este mismo sentido, cuando el prestigioso desfile de moda São Paulo Fashion Week invitó a Emicida y a su hermano Fióti a presentar la colección de ropas de [Laboratorio Fantasma](#), la marca creada por ellos, deciden llevar a la pasarela cuerpos que no eran los que habitualmente se veían en esos espacios: cuerpos gordos, negros, trans, por ejemplo. Así, luego de presentar una estética que desconcertó a mucha gente, terminan el desfile con lo que considero evidencia de una táctica: hacia el final de “Yazuke”, tema compuesto expresamente para ese desfile, Emicida, Fióti y las/os modelos ocuparon la pasarela y, como quien desvela la maniobra sagaz, canto-celebran: “hice con la pasarela lo que ellos hicieron con la cárcel y con la favela, la llené de negros”. Y al igual que las pasarelas, también las universidades, los escenarios, las librerías, los cines se van llenando de a poco de cuerpos-vidas que hasta hace muy poco parecían no existir —no al menos para la historiografía oficial—.

Se trata de una generación de artistas diaspóricas/os profundamente vinculada a su ancestralidad y al mismo tiempo altamente conectada con los muchos y tantos saberes que transitan física o virtualmente por el mundo. Y que a su manera suscriben lo que cantaba Gilberto Gil a inicios de los años noventa en su disco *Parabólicamará*. La canción que le da título al álbum trae versos como estos: “antes el mundo era pequeño porque la tierra era grande/ hoy el mundo es muy grande porque la tierra es pequeña/ del tamaño de una antena *parabólicamará*”, versos que no solo subrayan la vertiginosa intensificación de contactos interculturales en las últimas décadas, sino que constituyen fécondos aportes para pensar las prácticas artísticas en estas latitudes y su relación con las ambivalencias y las complejidades de la globalización.⁴ El arte de la portada del disco sintetiza la metáfora central

4 Con lo cual podríamos pensar también en una “globalización de las bases”, como propone Arjun Appadurai (2007).

de ese trabajo: una antena parabólica construida con un canasto de mimbre. Mezcladas, la antena parabólica y el canto de la capoeira (“camará”), generan tensiones, ambivalencias, dualidades complementarias. De eso estamos hechas/os, de esas tensiones; somos simultáneamente esto y aquello, somos ancestralidades y somos afrofuturismos también.

Y este mundo que —seguimos con la metáfora de Gil— se ha ensanchado, posibilita encuentros diversos, colaboraciones como las que se dieron en el proyecto *Versos que atravessam o Atlântico*, creado por el rapero, activista cultural y educador Vinicius Terra. El proyecto teje, desde lo que se conoce como Rap Lusófono, conexiones entre artistas de Brasil, Portugal y países africanos lusohablantes como Angola, Cabo Verde, Mozambique y otros. En la combinación de ritmos, instrumentos, voces e idiomas locales, amplifican denuncias que incluyen lo que enfrentan, por ejemplo, las “Zungueiras de Angola, mutiladas na Guiné / Mães de Acari, Candelária, Praça da Sé...”, como se escucha en el tema “Vidas em Português”, que forma parte del premiado álbum *Elxs ñ sabem a minha língua*, lanzado en 2019. Pero más allá de las denuncias, habrá que destacar especialmente la celebración contracolonial evidenciada en lo que hicieron pueblos originarios de los países africanos y brasileños con la lengua portuguesa: ampliar, enriquecer, pero sobre todo apropiarse e intervenir creativamente en el idioma del colonizador. Con la repercusión que tuvo ese disco, el Museu da Língua Portuguesa, en São Paulo, le encargó a Vinicius Terra la composición de un tema que pasaría a integrar el acervo de ese museo. Surgió así “[Meu Bairro, Minha Língua](#)”, composición que cuenta con la participación de Elza Soares, Linn da Quebrada, Sara Correia, Dino D’Santiago, Lavoisier, además del propio Vinicius Terra. Además de la serie de recitales realizados en diferentes ciudades y países, “Meu bairro, minha língua” incluye también una [serie documental](#) de ocho episodios que presentan algunos de los muchos intercambios entre las periferias lusohablantes.

Para caracterizar vigorosos intercambios contemporáneos como éstos entre Brasil y el continente africano, la antropóloga Goli Gerreiro (2010) formuló la noción de “tercera diáspora”, que ella caracteriza fundamentalmente como un

desplazamiento de signos —textos, sonidos, imágenes— provocado por el circuito de comunicación de la diáspora negra. Potencializado

por la globalización electrónica y por la web, pone en conexión digital los repertorios culturales de ciudades atlánticas – íconos, modos, músicas, películas, cabellos, gestos, libros.

Esos movimientos, esos tránsitos por territorios, temporalidades y saberes diversos eran/son una constante entre los pueblos de la diáspora africana. Y nos permiten conocer versiones otras de las historias que nos contamos, como hace, por ejemplo, el pensador contemporáneo Muniz Sodré con su *Pensar Nagô*, en donde registra cómo lo que llamamos filosofía griega ha bebido mucho de las fuentes del norte de África. Y en ese mismo movimiento se advierte una efectiva pluralización de las categorías desde las cuales nos pensamos. De ahí que se multipliquen a cada año cursos, encuentros, publicaciones en las que se diseminan epistemologías otras, a ejemplo de lo que sucede en encuentros como [Yorubantu](#), que aborda las confluencias entre epistemologías bantu, yorubá y los saberes de la diáspora; o espacios de formación como los generados por la [Rede Africanidades](#), creada en Salvador, Bahia, por Eduardo Oliveira y que ofrece cursos de Filosofía Africana y Afrodescendiente. O aún el trabajo educativo que realiza el poeta y educador Allan da Rosa desde un abordaje al que bautizó como *pedagoginga*. Estamos por lo tanto ante movimientos, ante prácticas que pueden leerse también desde la noción de Sankofa.⁵ La imagen más conocida de Sankofa simboliza a un pájaro que mira hacia atrás, gesto que, en la cosmovisión akan, significa algo como mantenerse en contacto con la ancestralidad para poder seguir adelante. Tiempo en espiral. Y en esos flujos, resulta que capítulos que faltaban en la historia de un país como Brasil se están escribiendo a muchas manos/sensibilidades.

Ahora bien, he estado hablando aquí de una serie de luciérnagas, y tocaría entonces aclarar un poquito a qué estoy llamando luciérnagas. Tomo como referencia lo que comenta el crítico y estudioso del arte Georges Didi-Huberman sobre *esperanzares*, sobre horizontes utópicos posibles. Partiendo de una crónica escrita por Pier Paolo Pasolini en los años setenta, en la que éste reflexiona sobre las trágicas consecuencias del fascismo en Italia, Didi-Huberman explora la metáfora de las luciérnagas para señalar

5 Sankofa, elemento actualmente bastante popular en Brasil, viene a ser un *adinkra*, que para el pueblo akan, del África Occidental, es un conjunto de símbolos ideográficos que dan forma a su cosmovisión.

que ante la oscuridad, ante la incerteza que se vivía en aquellos tiempos, las artes terminaban siendo pequeñas luces que, pese a su intermitencia y aparente fragilidad, devienen potencia. Pequeñas, sutiles luces que parpadeando aquí y allá y sugieren que las insurgencias pueden organizarse de muchos modos.

Esto es al menos lo que hemos estado acompañando a partir de una cartografía que realizamos desde el 2016 en Salvador, Bahía, sobre iniciativas en artes y comunicación en las periferias de la ciudad (www.redeao redor.com.br). Como he buscado señalar a lo largo de esta exposición, estos últimos años hemos incorporado también iniciativas similares en otras regiones del país. Ante las trágicas estadísticas de asesinatos de jóvenes de barrios periféricos⁶, ante pruebas cotidianas del racismo estructural⁷, buscamos difundir contranarrativas, buscamos señalar más que resistencias, que siguen siendo necesarias y fundamentales, evidentemente; pero más allá de carácter reactivo de las resistencias, identificamos, como dije hace un momento, lo que hemos estado llamando *ofensivas culturales emancipatorias* —insurgencias diversas que junto a la indignación y la denuncia ensayan otros modos, otros mundos—. Y lo vienen haciendo de modo contundente desde la estética, por ejemplo. Entonces si durante buena parte de mi vida he escuchado que mi pelo es malo, que soy *jetón*, pues entonces voy a evidenciar este pelo o estos labios pintándolos con [colores llamativos](#), por ejemplo. Si una plataforma como Netflix sigue omitiendo la vigorosa producción audiovisual afrobrasileña, pues entonces hemos creado [Afroflix](#),⁸ o [Ubuplay](#), por ejemplo. Si desde el estado no se contempla la creación de espacios para las artes, pues se organizan encuentros poéticos y musicales en bares, en plazas, escalinatas, colectivos. Esos terminan siendo espacios donde se afianzan lazos comunitarios, se diseminan informaciones y saberes. Y resulta que esa misma juventud llega a las universidades

6 Tal como se señala en el *Atlas da Violência*, un informe anual producido por el Fórum Brasileiro de Segurança Pública y el Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), entre 2012 y 2022 Brasil superó las 320 mil muertes violentas de jóvenes – de las cuales tres cuartas partes corresponden a jóvenes negros de barrios periféricos. (Cerqueira; Bueno, 2024).

7 En los términos propuestos por Silvio Almeida, el racismo estructural da cuenta de cómo están organizadas política, económica y socialmente nuestras sociedades.

8 Aunque la plataforma Afroflix ya no está disponible, constituyó un aporte fundamental durante los cinco años que estuvo al aire. Yasmin Thayná, su idealizadora, sigue desarrollando proyectos afines.

públicas y no solo demanda urgentes transformaciones, sino que aporta al necesario relevo teórico, metodológico y temático.

Es decir, estamos hablando de la emergencia en la escena pública de una serie de luciérnagas que ponen en jaque muchas de las categorías que hemos utilizado históricamente para pensar las artes en esos territorios periféricos. Se trata de una invitación a pensar en los sentidos del arte en contextos como los nuestros. Escuchemos en este sentido a la escritora y educadora Conceição Evaristo, que advierte: “nuestra *escrevivencia* no puede ser leída como historias, como canciones de cuna para los de la casa grande, sino para molestarlos en sus sueños injustos”. De este modo, si a lo largo de nuestra historia se han omitido muchos capítulos y muchos referentes, si desde el estado se trama ese genocidio cotidiano, quienes habitan esos territorios violentados se organizan desde tecnologías heredadas de esa larga temporalidad que mencioné hace un momento para afianzar comunidades, para generar vida. Así, si en mi barrio no tengo un centro cultural, tengo un boliche en la esquina, un bar, o ahí en la plaza hay un lugar donde podemos estar juntas/os y compartir nuestras artes desde las estéticas que nosotras/os consideramos que son las necesarias para estos contextos. Hablo aquí, en términos de Milton Santos, de otra globalización, de una verdadera revancha de la periferia que es tremendamente esperanzadora. Ante estos casos hablamos de un mundo como posibilidad. Y este mundo, dice Milton Santos, solo podrá construirse por parte de los actores de abajo: las poblaciones pobres, los países pobres, los continentes pobres. Y también aquí habrá que revisar los modos como se suele abordar prácticas artísticas como las discutidas en este trabajo. Tal como señala Raúl Zibechi, hoy más que hablar de movimientos sociales cabría pensar en la posibilidad de hablar de sociedades en movimiento, que es lo que estamos viendo en estos días en diversas latitudes y también en estas Jornadas del GEMAA.

En síntesis, hay mucho sucediendo bajo radar. Junto a las distopías cotidianas (que terminan siendo combustible para nuestra digna rabia), están esos pequeños, discretos gestos luminosos que nos permiten esperar, que nos ayudan a seguir, a sostener las batallas; gestos que hablan de la potencia de lo que se está tejiendo en particular desde las artes hoy en los *abajos*. Eso fue lo que nos enseñaron quienes nos antecedieron en estas luchas.

Muchísimas gracias a todos y todas.

Bibliografía

- Appadurai, A. (2007). *El rechazo de las minorías. Ensayo sobre la geografía de la furia*. (A. E. Álvarez y A. Maira, trad.). Barcelona: Tusquets.
- Cerqueira, Daniel; Bueno, Samira. (2024) *Atlas da violência*. Brasília: Ipea/ FBSP. Recuperado de: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/publicacoes>
- De Certeau, Michel (1998). *A invenção do cotidiano. Artes de fazer*. 3ª. ed. (trad. Ephraim Ferreira Alves) Petrópolis: Vozes.
- Didi-Huberman, Georges (2011). *Sobrevivência dos vaga-lumes* (tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Guerreiro, Goli, (2010). *Terceira diáspora — culturas negras no mundo atlântico*. Salvador: Corrupio.
- Nascimento, A. (2023). *Quilombismo. Un concepto emergente del proceso histórico-cultural de la población afrobrasileña* (C. Bonfim, trad.). *LiminaR. Estudios sociales y humanísticos*, 23(2), 22-48.
- Rahnema, Majid; Robert, Jean (2008). *La potencia de los pobres* (trad. Carmen Díaz-Aranda & Javier Calderón). Chiapas: CIDECI/UNITIERRA.
- Santos, Milton (1992). *Técnica, Espaço, Tempo: Globalização e Meio Técnico-Científico e Informacional*. São Paulo: Hucitec.
- Santos, Milton (2005). “O retorno do território”. En: *OSAL: Observatorio Social de América Latina*. Año 6 no. 16 (jun. 2005). Buenos Aires: CLACSO. Recuperado de: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal16/D16Santos.pdf>.
- Scott, James C (1985). *Weapons of the weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*. London: Yale University Press.

Cierre de las Jornadas GEMAA

Fabiana Cozza



Es cantante y periodista, profesión que ejerció durante ocho años. Se graduó en Comunicación Social en la Pontificia Universidad Católica de San Pablo, donde luego realizó su Maestría en Fonoaudiología (2019). Actualmente es doctoranda en el Instituto de Artes de Unicamp con una investigación que relaciona la voz y el tambor en el trabajo técnico con cantantes, a partir de la cual creó el seminario Voz-Tambor, Escucha e imaginación. Estudió cuatro años de canto popular, teoría musical y práctica de conjunto en la Universidad Libre de Música Tom Jobim (actual Emesp), y se formó en danzas brasileñas y danza contemporánea con diversos maestros y coreógrafos nacionales e internacionales. Como cantante y actriz, trabajó en diversos espectáculos musicales; y ha llevado la música brasileña a múltiples festivales internacionales. Cozza completó 27 años de carrera celebrando 9 álbumes, tres DVD, el libro de poemas Álbum Duplo (editado por Pedra, Papel, Tésoura), dos títulos del Premio Brasileño de Música (Mejor Cantante de Samba en 2013; Mejor Álbum en Lengua Extranjera por Ay, amor! en 2018), su más reciente CD Urucungo en homenaje a Nei Lopes, y los sencillos Oloie de Ogum, del gran compositor bahiano Roque Ferreira en colaboración con Marcos Ramos, y Motumbá, Mais feliz, No dia que eu batizei y Choro das Águas. En 2025, fue designada por el Ministerio de Derechos Humanos y Ciudadanía (MDHC) de Brasil como Embajadora del proyecto Tejer Derechos Humanos: Red Nacional de Educación en Derechos Humanos.

Para empezar, quiero agradecer muchísimo la invitación del GEMAA, para mí es un gusto muy grande y una oportunidad de estar más cerca de Argentina nuevamente, un país que he conocido hace dos años, y en

donde me encanté completamente por la ciudad de Buenos Aires.

Buenas noches a todos. Me gustaría empezar cantando una canción de un gran compositor brasileño de Minas Gerais que se llama Mauricio Tizumba. Esta canción pertenece a su repertorio, es una composición suya, pero él ha hecho esta canción para homenajear a un grupo de congado de Minas Gerais. Dice así:

Fabiana Cozza canta “Congados de Aparecida”



Decidí cantar esta canción especialmente porque habla de esta historia de las personas que pertenecen a los congados y reinados, y cuentan de la llegada de Nuestra Señora del Rosario por el mar a la tierra -claro que es una metáfora también-. Esta imagen de Nuestra Señora del Rosario junto a las personas negras tiene un significado de pertenencia y protección, todo relacionado a este sincretismo, a esas encrucijadas del arte negra brasileña.

Este canto, por ejemplo, tiene ya un significado otro, diferente, porque este artista no es un artista que venga de, o que haya nacido necesariamente en el congado. Es como que se ha cruzado ya, y mira el congado desde otro punto: su comprensión ya está cambiada sobre la tradición del congado y el reinado. Lo relaciono al arte [Anomalía](#) del artista japonés Yuki Kinori Yanagi que el profesor Carlos [Bonfim] ha traído; y me acordé de la discusión del hibridismo de Stuart Hall, este pensador negro jamaicano que vivió en Inglaterra, y que habla sobre cómo pensar y cómo suceden estos cruzamientos, especialmente en la afrodíaspora.

Hablo también de “lo negro” en la cultura, como en el texto de Hall en donde se pregunta de qué cultura hablamos cuando hablamos de cultura negra, qué es eso, y qué significa. Cuando nosotros hablamos de cultura popular solemos pensar que la cultura negra está dentro de la cultura popular, y en un primer momento podríamos suponer que no existe la necesidad de pensar “lo negro”, porque lo popular abarcaría todo. Pero la cultura tiene que ver con la ideología, y la cultura y la ideología caminan juntas. Pensar la cultura negra es algo muy diferente a pensar la cultura

popular como si todos nosotros estuviéramos reunidos allí, y aún más que esto, como si todos fuésemos aceptados por igual. Y nosotros sabemos que eso no sucede.

Este arte de este artista japonés que el profesor Carlos ha traído es muy interesante, especialmente para pensar también las banderas que abren sus caminos por el desgaste. Mirando estas banderas me pasó algo, que tiene que ver con que las cosas ya no son algo original, no estamos más en el punto o el momento de defender y decir de algo que es puro, esto es solamente chileno o esto es argentino, etc. No me parece mal este momento, este tiempo, pero hay que comprender eso.

Creo que también tenemos que atravesar el tiempo y cruzar el mar para poder encontrarnos en esas encrucijadas, y comprender cómo creamos otras y nuevas concepciones y caminos culturales a partir de estas aproximaciones y de esos cruzamientos.

Son cuestiones a las que yo también me enfrento, especialmente en este momento de mi doctorado a raíz de una investigación sobre la voz y el tambor, sobre cómo la voz puede ser llamada a su subjetividad a través del tambor. Pero pensar el tambor no es pensar cualquier tambor, es pensar específicamente qué tambor. Mismo sobre la cultura negra y aquí en Brasil hay un conocimiento muy parcial, porque a veces se piensa que las personas negras han traído de África sólo tambores.

Ese discurso cierra un poco la discusión sobre todo lo que las personas negras hicieron, construyendo para nosotros lo que llamamos cultura afrobrasileña: pensemos que al final del siglo diecinueve el instrumento que más se encontraba en Río de Janeiro era la *mbira*, un instrumento melódico percusivo. Su presencia desconfigura las cosas y la supuesta “verdad” que tiene más que ver con la imagen que el discurso blanco ha montado y ha creado sobre las personas negras. Ahora me estoy enfrentando con estas cuestiones para poder llegar más cerca de lo que estoy proponiendo a la universidad, que es pensar el tambor para traer la subjetividad de las voces. Acá en Brasil hay mucho —como en Uruguay y Argentina—, de saberes a través de los tambores, de cantar a través de los saberes de los tambores, lo cual es algo diferente.

Ahí quiero hacer un link con lo que la profesora Berenice [Corti] ha dicho, que yo estaba presente aquí a través del disco *Dos Santos*. Eso me alegra mucho porque *Dos Santos* no es más mi disco, cuando eso sucede es que este disco ya tomó los cuerpos, otros cuerpos, a través de la escucha.

Y eso es el mismo proceso que pasa cuando por ejemplo yo era una niña hace cuarenta y pocos años, y escuchaba música pero con esta influencia del tambor y menos con la influencia del piano, por ejemplo. Porque cuando pensamos en pedagogía vocal siempre pensamos en el piano o en la guitarra para acompañar a los cantantes, pero hay una inmensa parte de cantantes brasileños, especialmente los negros y afrodescendientes, que empiezan sus saberes musicales por los tambores.

Cantar y tocar y bailar, todo junto, es una convocatoria del cuerpo. Cantar es una convocatoria del cuerpo. Quizás eso sea más transparente para algunas culturas en detrimento de otras, pero no se debate tanto. Quizás sea también otro momento para pensar inclusive qué voces tenemos, de qué voz hablamos, de qué tipo de voz y [de] qué ejemplo de voz. Cuando empecé a estudiar canto la mayoría de los profesores que yo tenía eran profesores de canto lírico. Es una técnica que fue importada también por cruzamientos, claro, pero que no era capaz de revelar completamente la potencia de mi propia voz que estaba en otro territorio, donde los tambores la provocan más que el piano o la guitarra.

Pienso en esos cruzamientos como también en el cruzamiento de nuevas perspectivas y nuevas epistemologías, y cómo podemos descolonizar el pensamiento pensando nosotros aquí, músicos, artistas, a partir de otra mirada, quizá una mirada muy profunda en un tipo de cultura que es de la que estamos hablando.

Desde hace no tanto tiempo la academia está más abierta para eso, y para recibir también las historias personales, porque en estas historias personales residen estos descubrimientos. Por ejemplo, como en mi trabajo que es un trabajo también con carácter autoetnográfico, porque esta historia está asentada en mí misma, en mi cuerpo, en mis pensamientos.

Una composición del disco *Dos Santos*, “Tempo Velho” de Douglas Germano, compositor de São Paulo, dice así: “...*que o mundo mais lindo só tem em pedra pequenina*”. Son muchas las seducciones en la carrera artística, muchas ilusiones y muchas promesas. Yo tengo ahora veintidós años de análisis, y en veinte estuve con un terapeuta maravilloso que en muchos momentos me ha ayudado a conocerme a mí misma. Y él siempre me decía: “Fabiana, el tamaño de la expectativa es el mismo tamaño de la caída”. Me decía eso porque cuando empecé mi carrera, como la mayoría de los artistas, tenía que escoger entre caminar largos kilómetros o viajar en bus porque tenía sólo el dinero para un pasaje o tomar un café con un

amigo. Como a mí me encanta tomar café o té —y tomar dos—, siempre caminaba, caminaba mucho. Y por qué digo esto, porque siempre se trata de una encrucijada. La encrucijada no es el peor lugar, es el mejor lugar porque es donde podemos escoger, y vamos a tener la responsabilidad por ello, y eso es genial. Nadie le puede decir al otro “haz esto por mí”, uno mismo lo hace.

Con esta pandemia todo ha cambiado, incluso las cosas pequeñas. Yo pasé cuatro meses en una casita en Minas, sola, porque había venido de Estados Unidos y cuando llegué a San Pablo con el aislamiento tuve que quedarme ahí, con dos pantallas, tres pares de zapatos, poquísimas cosas, y viví muy bien por cuatro meses allá hasta volver a San Pablo. Entonces la reconfiguración de la vida no es algo que nosotros tengamos que imaginar ¿no? Estamos viviendo eso, en otro tiempo, otra reconfiguración, y creo que nosotros sufrimos más a medida que nos hagamos montañas de expectativas, que ya no caben, no tienen espacio ahora. Y claro, no es muy fácil vivir así.

Artísticamente yo sufrí mucho al principio porque viajaba mucho, cantaba por muchos lugares. Pero es como Carlos ha dicho, hay que saber lo que se quiere escoger, para quién hablar y para quién no hablar, porque ellos no tienen ni escucha. Quizás tienen interés en otra cosa, y yo no puedo ponerme en el lugar de obligar a nadie a escuchar como si yo fuera importante, yo no soy nada. Yo puedo ser importante aquí, ustedes son importantes para mí, punto, y eso está muy bien, está bueno así. Lo contrario de eso es una charla autoritaria: “ustedes *tienen* que escuchar”. Y a mí me encanta que no haya ninguna orden por parte del movimiento negro, por ejemplo, ni por parte del movimiento feminista. Nosotros tenemos que escuchar y eso es parte de la comunicación, uno escucha y el otro habla, entonces así la comunicación existe. Sino, hay autoritarismo.

Estas son las cosas que me importa pensar en este momento, no más si voy a cantar como dice Carlos para mil o para no sé cuántas personas; ayer yo estaba muy contenta cantando para cuatro personas y hablé eso al final. Esta virtualidad no me *encanta* porque no veo a la persona por la pantalla; me gusta la presencia, no me quedo feliz si me pongo aquí a cantar una hora para la pantalla. Necesito el contacto, quiero la presencia.

Pero si se tiene una persona escuchándome personalmente todo cambia, porque se instaura nuevamente la magia. La magia de invitar al otro a soñar contigo lo que propone la letra, lo que propone la música. Claro

que ahí también está muy intrínseco el lado narcisístico de todo artista. Obvio, está siendo visto, nuevamente es una cuestión de imagen, pero de una imagen que entra en conexión, no es solo la imagen plástica de la pantalla, es la imagen viva.

Lo más importante es la respiración. Estos tiempos son tiempos de los aires, de problemas con los aires, como dice Tiganá Santana en el texto que empieza el disco *Dos Santos*. Los problemas son de aires, pulmón, respiración, aires políticos, aires sociales, aires culturales. Una respiración suspendida porque nosotros no nos encontramos y sólo escuchamos nuestra respiración. Pero vivir es más que eso.

Hay una canción de una compositora brasileña de Bahía, que se llama Sandra Simões, que ha hecho una canción para Iansá, Oyá, que se llama Orin Mimo. Cuando esta canción llegó estábamos en un momento muy difícil en Brasil. Ella me la envió de una manera muy simple, sólo cantando, y hoy para mí es una *reza* muy importante. Es pensar en el aire nuevamente, en el viento como un aire de transformación. Es así:

Fabiana Cozza canta "Orin Mimo"



