

La "samba-reggae": invención de un nuevo ritmo, símbolo de la "negritud" bahiana (Brasil)

A partir de la década de 1970 la música de carnaval de Bahía toma una nueva dirección con el regreso del "afoxé" y la creación del primero "bloco afro". En su origen, al final del siglo XIX, el *afoxé* es un tipo de desfile de carnaval cuyos miembros eran adeptos del "candomblé" (la religión de origen del oeste africano). La razón principal del *afoxé* en esta época era transferir para un espacio público, durante la fiesta más popular, todo el aura o ambiente mítico del *candomblé*. También es la afirmación de la presencia y del significado del mundo negro, afro-baiano, durante la celebración carnavalesca que, hasta entonces, había sido reivindicada por las clases medias, blancas y mestizas, con la exclusión de los negros. Grupos de carnaval de estas clases, tales como el Clube Carnavalesco Cruz Vermelha, Os Cavalheiros de Malta y Os Cavalheiros de Veneza, tenían sus clubes privados y desfilaban en las calles imitando los carnavales europeos. El primer *afoxé* que desfiló en Salvador en 1895, fue el llamado Embaixada Africana, el año siguiente los Pândegos de Africa (Parranderos de África), y otros más, como los Filhos da Bahia. La música, la danza y su vestuario eran todos de inspiración afro-bahiana, lo que provocó una reacción de las clases dominantes. Como bien dijo el escritor Jorge Amado, la policía prohibió los *afoxés*, el batuque y la samba y "la exhibición de clubes de vestuario



africano" (*A Tenda dos Milagres*, 1969). Después de 15 años de prohibición el *afoxé* reaparece en 1918, pero solamente en los años 40, con la disminución de la represión, empieza la organización de las grandes asociaciones del carnaval afro-baiano. Así se establece en 1948 el grupo *afoxé* Filhos de Gandhi, en homenaje al gran patriota de la India, algunos meses después de su asesinato. El grupo se identifica con la filosofía de Gandhi de no-violencia, del anti-colonialismo y del activismo contra la dominación europea. El año siguiente, los Filhos de Gandhi ya tienen una centena de miembros que desfilan durante el carnaval, con su vestuario típico en blanco y azul. A partir de ahí, ellos tendrán el apoyo tanto de las muchedumbres como de las autoridades y se integrarán a la tradición carnavalesca de Salvador (capital del estado de Bahía). La música de los *afoxés* es la de los cantos y ritmos "*ijexá*" del *candomblé*, para los cuales los tambores (*atabaques*) se tocan solo con las manos (sin palitos). El ritmo *ijexá* es parecido a lo de una samba lenta y los cantos son siempre en lengua yoruba. Los Filhos de Gandhi crean su propia música pero mantienen las características principales de la música *ijexá*. El famoso compositor/cantante, Gilberto Gil se hizo miembro de los Filhos y ayudó a revivir y mantener la tradición después de su regreso de Inglaterra al comienzo de la década de 1970. En su disco *Refavela*, (1977), Gil rinde homenaje al *afoxé* con su canción "Patuscada de Gandhi" en estilo inevitablemente *ijexá*.

Por analogía, el nuevo carnaval de los años 70 y 80 se denomina "carnaval *ijexá*", sobretodo para establecer una relación directa con los elementos fundamentales de la cultura negra (veáse Risério, 1981). Sin embargo, en un sentido general, la palabra "*ijexá*" designa, en esta época, la cultura afro-bahiana, representada sobretodo por el *candomblé*. Por otro lado, las letras de cantos compuestos para los *afoxés* hacen referencia a "*ijexá*" como un ritmo, un estilo y un baile. *Ijexá* también penetra cada vez más, en esta época, en la música popular de Bahía, como, por ejemplo, en las canciones "Serafim" de Gilberto Gil, y "Ifá, um canto pra subir" de Vevé Calasans (interpretada por Margareth Menezes en el conocido CD *Elegibô*).

Además del famoso trío eléctrico (que aparece en 1950), otra institución significativa del carnaval de Salvador es el *bloco* afro. Con la creación del primer *bloco* afro, Ilê Aiyé (1974), se inicia una nueva música carnavalesca bahiana. Los *bloco*s afro



son (al comienzo) organizaciones de carnaval de las comunidades negras de Bahía. Desde los puntos de vista lingüístico y político, el nombre *Ilê Aiyê* tiene una significación simbólica notable. *Ilê* es el nombre yoruba para “casa, templo” y *Aiyê* el mundo natural opuesto, en la cosmogonía y mitología yoruba, al *Orun*, el mundo sobrenatural que se refleja en el mundo natural. Al principio, el grupo *Ilê Aiyê*, cuyo presidente Vovô es rastafari, prohibió la participación de blancos (y hasta de mulatos claros) y sus músicas hacían referencia constante al *aiyê* como el mundo vivo, apasionante, y bello del pueblo negro. Los temas “negro es lindo” (sin duda como influencia del moto negro norteamericano *black is beautiful*) y “el mundo vivo es el mundo negro”, hacen parte del manifiesto ideológico de los *blocos* afro. La canción “*Ilê Aiyê*”, de Paulinho Camafeu, se vuelve rápidamente el himno del *bloco* (y G. Gil la grabó en su disco *Refavela*):

“Que *bloco* é esse,
Eu quero saber
É o mundo negro
Que viemos mostrar pra você
Somo crioulo doido
Somo bem legal
Temo cabelo duro
Somo bleque pau
Branco, se você soubesse
O valor que preto tem
Tu tomava banho de piche
Ficava preto também”.

“Qué *bloco* es este,
Yo quiero saber
Es el mundo negro
Que vinimos mostrarte
Somos negros locos
Somos ‘chévere’
Tenemos pelos duros
Somos *black power*
Blanco, si tu supieras
El valor que tiene el negro
Tu tomabas baño de brea
Quedabas negro también”.

Reforzados por el movimiento *black power* en los E.E.U.U. y la aparición del grupo militante “Movimento Negro Unificado” (MNU), los *blocos* afro tomaron la forma de un verdadero activismo en los años 80. Sin embargo, su adhesión al MNU parece más un símbolo de identidad negra y de poder que un militantismo político directo. Sus canciones evocaban no solamente sus orígenes africanos, también confrontaban las cuestiones del racismo y la injusticia socio-económica. La creación de una nueva estética se basaba en la imitación y transformación de ciertos modelos musicales, de danza y vestuario africanos y afro-caribeños (conocidos o imaginados). El uso de los instrumentos se limita a los tambores, “surdos”, “repiques” y cajas (*tarol*), y otras percusiones, en el



acompañamiento del canto casi siempre responsorial. La organización rítmica básica, llamada "toque afro-primitivo", consistía al principio en la de la samba de tempo lento a moderado, en una textura percusiva muy rica y poderosa. Los cantos del *bloco* afro trataban de una gran variedad de temas afro-brasileños y de la llamada diáspora, siempre en relación a la historia y los problemas del mundo negro.

Las relaciones directas de los nuevos *afoxés* y los *blocos* afro con el *candomblé* disminuyeron considerablemente durante la década de 80. Eso se debe al hecho que los jóvenes dirigentes ya no eran más líderes religiosos, los músicos no necesariamente tamborileros de *candomblé*, y los cantos ya no provenían de los repertorios litúrgicos. Sin embargo, los miembros de los nuevos grupos no dejaron de reconocer (por lo menos en su discurso oficial) ciertos aspectos de las tradiciones del *candomblé*, ya que algunos de sus miembros seguían siendo adeptos del *candomblé*. De cualquier manera, que hayan estado cerca o no de las religiones afro-bahianas, los dirigentes de los *blocos* siempre tuvieron consciencia de la función tradicional del *candomblé* como un centro de resistencia cultural y sobretodo de identidad social y étnica.

Entre los principales *blocos* que aparecieron en la década de 80 (como Ara Ketu, Badauê, Ebony, Malê Debalê, y Muzenza), el que obtuvo el más grande éxito comercial fue sin duda el *bloco* Olodum, creado en 1979 por ex-miembros del Ilê Aiyê. El *bloco* Muzenza, fundado en 1981, tuvo la particularidad de establecer una relación espiritual directa con los negros jamaicanos y sobretodo el cantante Bob Marley, fallecido en 1981. Por su parte, Olodum fue el gran innovador musicalmente hablando, pues ya en 1985 introdujo estructuras rítmicas diferentes en su versión de la samba dura (o bahiana, la samba dura es básicamente una variación rítmica de la samba de roda, modalidad folklórica de la samba de Bahía). Estas estructuras recuerdan un poco ciertos ritmos afro-caribeños (merengue, salsa) pero la influencia del reggae jamaicano fue tal, supuestamente, que la nueva forma de tocar los tambores, al adoptar la estructura típica afro-caribeña de ritmos entrelazados, acabó por llamarse "samba-reggae". Olodum creó bajo el liderazgo del percusionista Neguinho do Samba, su propia Banda Reggae que interpretaba los ritmos con atención especial a la textura entrelazada.



Obviamente, esos ritmos no son ni samba ni reggae. La samba está estructurada en una métrica binaria y el reggae en una cuádruple (con figuras sincopadas internas bien diferentes). La textura rítmica del reggae (sobre todo el reggae rasta clásico) es única, en la compleja mezcla de figuras rítmicas simples y otras figuras esparsas entrelazadas. Generalmente ejecutada por un conjunto de órgano, piano, guitarras eléctricas (incluso el bajo eléctrico), y otra percusión opcional, esta mezcla da apoyo armónico y rítmico para los materiales lineares (temas melódicos, partes armónicas) y partes del bajo. Estas últimas, tocadas por el bajo eléctrico, son verdaderos ostinatos animados rítmicamente y, al mismo tiempo, estructuras de tipo *riff* del jazz. Las líneas del bajo son tan individuales y significativas cuanto las melodías que apoyan. La construcción de estas líneas del bajo se caracteriza por una sostenida yuxtaposición (a veces asimétrica) del estasis (o parada) y la actividad en la línea melódica y/o rítmica. Aunque la presencia de estos componentes melódicos y armónicos y el énfasis del bajo estén muy lejos de la naturaleza de la samba, ambos reggae y samba se perciben como músicas esencialmente percusivas y rítmicas. Sin embargo, hay básicamente poca afinidad entre los dos sistemas (el *time line* o “estructura básica del tiempo” del reggae es de 12 pulsaciones, el de la samba de 16) y los toques más típicos de la samba no incluyen estructuras entrelazadas como se encuentran en las músicas populares afro-caribeñas. La samba tradicional acentúa los tiempos fuertes de sus padrones rítmicos, el reggae los contratiempos. Los toques de samba-reggae, por lo tanto, intentan incorporar partes entrelazadas entre los tambores bajos, “surdos”, (por lo general 4 o 5 partes) en contraste con las figuras variadas de los tambores altos (“repiques”) y las cajas. Los repiques también usan a veces figuras aditivas, típicas de las músicas afro-caribeñas (por ejemplo, en una estructura de 8 tiempos, 16 corcheas -que representan el *time line* de la samba- en la secuencia 3+3+4+3+3). La samba-reggae también intenta imitar la sensación de arrastre suelto del reggae, con su performance en tempo lento. En su búsqueda de aproximación con el Caribe, la Banda Reggae Olodum acabó incorporado timbales cubanos.

Se ha discutido mucho en Bahía acerca de no solamente quién sería el creador de la samba-reggae, sino también de cuál sería la verdadera estructura de sus ritmos básicos. Como confirma la antropóloga bahiana, Goli Guerreiro (1998, 2000), no hay consenso sobre el origen de la samba-reggae, pero el nombre de *Neguinho do Samba* fue



apuntado como el creador por la media, a partir de 1987. De ahí todos repitieron lo mismo. Apesar de la rivalidad entre varios músicos baianos, mucha gente en Bahía atribuye al *bloco* Muzenza la invención de la samba-reggae, por haber sido el primero en establecer una relación simbólica con Jamaica (inclusive usando los colores de la bandera jamaicana, verde, amarillo y negro). Otra gente indica el compositor Djalma Luz (del *bloco* Malê Debalê) como el autor de la primera samba-reggae, "Coração rastafari" de 1981. Sin embargo, es muy probable que el reconocimiento de Neguinho do Samba se debe a su asociación con Olodum que si tuvo una contribución más amplia para la renovación de la tradición rítmica afro-bahiana que los demás *blocos*. Concuerdo con Goli Guerreiro en su afirmación:

"Cuando se lleva en cuenta el contexto donde se produce y ejecuta este género musical, se vuelve más plausible indicar [o creer en] una invención colectiva que en cada encuentro, cada ensayo reunía músicos que arriesgaban una combinación de sonidos, una forma improvisada de percutir".

(1999: 114)

Y más adelante:

"Esta forma aleatoria, no premeditada de producción musical, típica de una cultural oral, permite procedimientos improvisados, donde los elementos en juego indican una interacción compleja entre contextos, personajes y ritmos diversos. Por lo tanto, se puede afirmar que de este tipo de procedimiento resultó la invención de la samba-reggae".

(1999: 114)

En lo que toca a la estructura básica de los ritmos del género, también hemos oído y leído varias opiniones y interpretaciones, algunas más convincentes que otras. Para algunos, no se trata solamente de la mezcla de la samba dura con el reggae, sino, de forma más global, de una mezcla entre varios ritmos africanos (aunque nunca se estipula qué ritmos, específicamente), en los cuales se encuentran los herederos, samba y reggae. Se ha dicho asimismo que la rítmica del *candomblé* es una de los componentes llaves de la samba-reggae. Por un lado, la música del *candomblé* más tradicional (de los grupos Gêge-Nagô) presenta, sin duda, un *time line* de 12 pulsaciones, semejante al del



reggae, y, por otro, el toque de *ijexá*, sobre todo, (el que los *afoxés* y el *Ilê Aiyê* utilizaron), presenta un contratiempo típico, pero bien diferente de los contratiempos del reggae. Goli Guerreiro menciona en su reciente libro *A trama dos tambores* (2000) dos opiniones más sobre la supuesta fusión: por un lado, para una “*filha de santo*” (iniciada) del *candomblé* Gantois, que también es percusionista, la samba-reggae sería una mezcla de la samba de roda y del maracatu, por otro lado, para el musicólogo Tom Tavares sería una mezcla de marcha-rancho (una marcha tradicional de carnaval), el ritmo de los “*ternos de reis*”, con el twist, el ritmo del baile norteamericano! Ambas opiniones me parecen demasiado rebuscadas y, por lo tanto, inverosímiles (para no decir disparates).

No hay duda que lo que realmente importa es reconocer y estudiar la dimensión socio-política, ideológica, de la samba-reggae, que es parte integral del movimiento afro-baiano de las décadas de 80 y 90. Para un entendido como Gilberto Gil más que una fusión de la samba con el reggae, es una actitud: “Es el negro liberando su energía creativa y uniendo eso a la instancia política”. Hay que enfocar, por lo tanto, el contexto ideológico y musical, al mismo tiempo, sobre todo el contexto de los movimientos de negritud que implica en una nueva construcción de una estética negra. En esta elaboración las referencias internacionales de la negritud son muy útiles y vienen de Estados Unidos, de África y de Jamaica. La referencia a Jamaica crea un sentido de afinidad y solidaridad con el movimiento afro-baiano. Además, es claro que fue a través del reggae como manifestación del rastafari que la cultura negra Jamaicana fue mundialmente celebrada. Y, es también significativo que Bob Marley y Jimmy Cliff fueron verdaderos ídolos para los jóvenes afro-bahianos.

Debido a la inteligencia y el impulso del director del Olodum, el sr. João Jorge, el *bloco* desarrolló un programa socio-político de gran éxito. Este programa incluye escuelas, abrigos y empleos para los niños de las calles y una variedad de servicios comunitarios; todo eso debido a la excelente situación financiera de la organización. Sin duda, esta situación se debe a la inevitable hegemonía de la industria musical, a la cual el *bloco* tuvo que rendirse. En una ocasión, hablando del reggae, João Jorge declaró: “El reggae dió la modernidad que los jóvenes negros bahianos estaban buscando. La tradición ya no nos satisfacía más” (en Guerreiro, 2000: 58). En la oportunidad de la



celebración de 21 años de actividades musicales de Olodum (año 2000), João Jorge se extendió acerca de la historia, poesía y religión de la música de Olodum en los siguientes términos:

"La música de Olodum es profunda, enigmática, religiosa, sensual, irreal, fábrica de sueños, símbolo de las fuerzas de las calles de Maciel-Pelourinho [lugar de origen del *bloco* en el centro histórico de Salvador], de su lucha contra el racismo. Anuncia los nuevos tiempos, portavoz de un movimiento de ciudadanía negra, urbana y futurística, basada en los rituales de la tradición de los *candomblés*, de la capoeira, de los quilombos, de Bob Marley, de Mandela, de Malcolm X, de Maomé, de Buda, de Shiva y de Jesús. La poderosa música de Olodum es sobretudo la música de los Yorubas, de los Ibos, los Gêges, los *Ijexás*, los Kibundo, los Umbundos, los Macuas, [todos] negros africanos que vinieron del golfo de Guiné, de los costa occidental y de la baía de Luanda (Angola). También es la música del fenómeno religioso llamado por todo el pueblo de *Olodumaré*, el nombre de Dios en Yoruba, el nombre de la rosa, la expansión que creó el mundo y hizo los hombres y las mujeres, creó la tierra, el mar, el sol y la luna; separó la noche del día y nos dió la capacidad de pensar, soñar y hacer músicas. Así, la música de Olodum es un breve registro de las ansiedades humanas, filosóficas y espirituales de sus compositores. Y revela una literatura de guerra por la vida, de combate por la justicia, de acción violenta contra la pobreza y una literatura sexual del prazer por la vida. Y las músicas serán eternas, como eternas han sido las pirámides, Oyó, Ifé, el río Nilo, el Kilimanjaro y el desierto del Sahara, así como eterna ha sido la lucha de los hombres por justicias".

En 1987, Olodum grabó la música "Faraó, divindade do Egito", del compositor Luciano Gomes dos Santos, y obtuvo un éxito loco durante el Carnaval del mismo año. El grupo pop Banda Mel también grabó su interpretación de la misma música y tuvo un éxito comercial enorme (con unas 800.000 copias vendidas) y así contribuyó a la popularidad del *bloco* entre la clase media. La samba-reggae se vuelve entonces un producto mercantil y la famosa banda Reflexu's da Mãe Africa aprovecha esta popularidad para saturar el mercado pop con versiones sintetizadas del nuevo estilo (como por ejemplo la música "Alfabeto do Negão").

Junto con los *blocos* afro, los tríos eléctricos también crearon sus *blocos*, llamados "*blocos* de trío". Esos, como Camaleão, Papa Léguas, Beijo, Cheiro de Amor, al contrario de los *blocos* afro, no tuvieron ninguna conotación étnica o política. Existían sólo para entretener las muchedumbres durante el Carnaval. Pero lo enevitable tenía que ocurrir: la



mezcla de la música de los *blocos* de trío con la samba-reggae de los *blocos* afro creó el infame *axé-music* cuyos verdaderos padres, sin embargo, fueron los cantantes Sarajane y Luiz Caldas. El disco *Magia* de Luiz Caldas de 1985 (con 380.000 ventas) ya traía el efecto del *bloco* afro. En la música denominada entonces “fricote” (una mezcla de reggae con *ijexá*), la pieza de Luiz Caldas “Nega do cabelo duro” fue muy controvertida por el movimiento negro que veía con cierta razón en la letra de la canción una actitud racista y una sugerencia de violencia sexual contra mujeres negras.

La samba-reggae también tuvo su resonancia en la MPB de la década de 90, por ejemplo en el disco de Gal Costa *Plural* (1990) que incluye la música de Olodum “Salvador não inerte”, y en el disco *Livro* (1997) de Caetano Veloso que usa la percusión del llamado *bloco* “alternativo” Timbalada de Carlinhos Brown. Al final, con la inclusión de instrumentos melódicos y harmónicos (guitarra, bajo, teclado, saxofón) en sus grupos, Olodum acabó participando del *axé music* y, así, se aprovechó del éxito comercial internacional de la *world music*.

Finalmente, habría que preguntarse si la samba-reggae representa musicalmente un verdadero producto híbrido, y, de hecho, como fue dicho por muchos, un proceso de re-africanización del Carnaval y de la música de Bahía. Creo que fue, más bien, el resultado de la actitud a que se refería Gilberto Gil, una actitud de reivindicación social, económica y, por lo tanto, política por parte de los afro-baianos. Creo, además, que el mensaje socio-político más significativo fue el de la Timbalada de Carlinhos Brown, el de crear una forma de socialización a través de la práctica musical, y de afirmación y dignidad personal por medio de lo que se llamó en Bahía la “estetización de la negritud”.



Referencias bibliográficas

- Guerreiro, Goli. 1999.
"As trilhas do Samba-Reggae: a invenção de um ritmo", en *Latin American Music Review-Revista de Música Latinoamericana*, Vol. Nº 1, pp. 105-140.
- Guerreiro, Goli. 2000.
A trama dos tambores, Editora 34, São Paulo.
- Risério, Antonio. 1981.
Carnaval ijexá, Corrupio, Salvador.
- Santos, Jocélio Teles dos y Livio Sansone, eds. 1998.
Ritmos em trânsito, Dynamis Editorial, São Paulo.