

## EL PODER DE LA VISIÓN AFRICANA DEL MUNDO RITMOS, CUERPOS E IDENTIDADES NEGRAS: LOS BLOCOS AFRO COMO ESPACIO DE ACTUALIZACIÓN DE SABERES ¿QUÉ ES LO AFRO EN LOS BLOCOS AFRO?

Agustina Sisti - Martín Eckmeyer  
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

### Resumen

Este trabajo es fruto de una aproximación a partir de la experiencia vivencial de la danza y músicas de los Blocos afro en la ciudad de Salvador de Bahía, Brasil y del acercamiento con diferentes referentes de dichas prácticas. A partir del trabajo en la cátedra de Historia de la música I de la FBA, desde una mirada decolonial y un «lugar de habla»<sup>1</sup> que intenta correrse de aquella mirada homogeneizante y folklorizante de la cultura y de la identidad afroamericana, este trabajo intentará comprender la actividad de estos colectivos artísticos y políticos, como lugares con agencia y potencia en la transformación de la realidad social, partiendo de nociones teóricas que ayuden a la comprensión de la continuidad de las prácticas y saberes denominados afro, como así también el papel que cumplen estas agrupaciones en su actualización.

Palabras clave: Blocos afro, tradición y contemporaneidad, giro decolonial, carnaval, atlántico negro

### «La carne más barata del mercado es la carne negra»

Pero la esclavitud nunca se apoderó de las mentes de los esclavos al punto de que no tuvieran una vida independiente o una personalidad propia, por más que estas tuvieran que ser ocultadas con astucia. Paciente y persistentemente, generación tras generación, se esforzaron por crear para sí mismos un espacio de vida psicológico en aquellas áreas restringidas que se les permitieron. A pesar de las prohibiciones de aprender a leer y escribir, sabían quiénes eran, dónde estaban, cuál era su situación y qué se hacía con ellos. Cada generación instruía minuciosamente a la siguiente en todo lo que se podía recordar del conocimiento heredado. Puede que la esclavitud haya arrasado toda la cultura material, las instituciones sociales y políticas. Sin embargo, la música, la danza y la poesía oral, los cuentos populares y, sobre todo, la esencia de la cosmovisión africana, su temple espiritual y metafísico han sobrevivido. (Small, 1987, p.35)<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Djamila Ribeiro utiliza este término basándose en la teoría de la enunciación de Benveniste. Hace referencia concretamente, al «lugar de enunciación», espacio epistémico, desde el cual se articula el horizonte de interpretación.

<sup>2</sup> But slavery never took over the minds of the slaves to the point where they had no independent life or personality, however cunningly these had to be concealed. Patiently, persistently, generation after generation, they laboured to create for themselves a psychological living space in whatever restricted

Una de las maneras de conocer Salvador es a través de los libros de Jorge Amado. Una vez que se llega a pisar aquellas tierras, Salvador impacta desde el minuto cero. Salvador es negra y es mestiza. Es una ciudad marcada, como todo el suelo americano, por la colonización. Dice Jorge Amado que los adoquines del pelourinho están manchados por la sangre de aquellos esclavos y esclavas azotados en plena praça da sé, justo ahí donde está, hoy en día, el monumento a Zumbi dos Palmares. Salvador es negra. Y aquí nos referiremos al termino negra y negro, siguiendo al músico y pensador neozelandés Christopher Small cuando afirma «Si “blanco” significa tener una ascendencia exclusivamente europea mientras que “negro” significa poseer cualquier mixtura de origen europeo, africano o, incluso, cualquier otro origen étnico, ya sea del cien por ciento de este último al noventa y nueve por ciento del primero, entonces “negro” sólo tiene un significado real como término cultural» (Small, 1987, p.10).<sup>3</sup>

Es decir, «negro» en este trabajo, será utilizado para referirse a quienes llevan ese nombre como termino cultural, como una definición de su propia identidad marcada por una definición de sí mismas desde la mirada de un otro (blanco, europeo).

Siguiendo a Small:

(...) de este modo, lo llevan (el término negro) como una insignia de orgullo, aquellas personas que históricamente se han visto obligadas a aceptar una definición de sí mismas basada en las normas europeas, es decir, que han sido definidas como contrarias en su propia existencia a las normas de pureza racial caucásica de la sociedad. La cultura negra, y en especial la música y la danza negras, han sido durante los últimos quinientos años, más o menos, herramientas mediante las cuales las personas así definidas han luchado, y siguen luchando, para reafirmar su propia definición (Small, 1987, p. 10).<sup>4</sup>

Los pueblos afrodescendientes, como es el caso de Salvador, cuya población negra ronda el 80% y que han sido marcados fuertemente por el proceso histórico de la colonización y la esclavitud, han luchado y resistido, primero frente a la violencia esclavizadora y luego frente a la modernización, para continuar y recrear manifestaciones culturales que a lo largo de más de quinientos años han dado a luz muchas músicas y danzas que incluso han traspasado las fronteras territoriales. De hecho, incluso aquí en Argentina, el culto a los

---

areas were allowed to them. Despite prohibitions on learning to read and write, they knew who they were, where they were, what their situation was and what was being done to them. Each generation carefully instructed the next in all that could be remembered of the inherited knowledge. Slavery may have taken away the entire material culture, the social and political institutions, but music, dance and oral poetry, folk tales, and above the essence of the African world view, its spiritual and metaphysical temper, survived. (Small, 1987, p.35) [traducción propia].

<sup>3</sup> If 'white' means having exclusively European ancestry while 'black' means possessing any mix of European, African and, indeed, any number of other ethnic backgrounds from one hundred per cent of the latter to ninety-nine per cent of the former, then 'black' has any real significance only as a cultural term. (Small, 1987, p.10; [traducción propia].

<sup>4</sup> It is worn thus, as a badge of pride, by those who have historically been obliged to accept a definition of themselves by reference to European norms — that is, they have been defined as contravening in their very existence the society's norms of Caucasian racial purity. Black culture, and especially black music and dance, have over the past five hundred years or so been tools by means of which people so defined have struggled, and continue to struggle, to assert their own definition of themselves (Small, 1987, p.10; [traducción propia].

Orixás<sup>5</sup> es difundido a través de sus danzas y las músicas, en especial debido al auge del samba y las rodas de samba en el país, que hacen referencia a estos «santos» africanos (nombrar como santos a estas deidades suele ser considerado como un «error» de transculturación). Cabe destacar en este punto que resulta importante para el análisis encontrar nuevas maneras decoloniales para nombrar y comprender la importancia de los cuerpos, la música, la memoria en la visión del mundo, y cómo esta visión configura una nueva interpretación de las artes performáticas afroamericanas.

Este trabajo intentará hacer foco en una de las manifestaciones culturales más importantes de este territorio llamado Salvador: los Blocos afro. Para ello, será fundamental el análisis de entrevistas con referentes de las danzas de Blocos afro, en ponencias y algunos trabajos de investigadores, así también como en algunas vivencias personales, siempre teniendo en cuenta el lugar de habla, tanto de los referentes como de los y las multiplicadores de estas artes (en su mayoría afrodescendientes). Sobre todo, será interesante preguntarse ¿qué es aquello que podemos identificar como afrodescendiente, dentro de las manifestaciones culturales afrobahianas, fuera del territorio africano? ¿Cómo es, entonces, que la «visión africana del mundo» (Small, 1987) encuentra su cauce o su continuidad en dichas artes performativas? Estos interrogantes que impulsaron este trabajo y que difícilmente tengan una respuesta inmediata, han sido motivo de varios trabajos y motor de varios investigadores e investigadoras que se han ocupado de esta temática. Este acercamiento a los blocos afro se da a partir de una reterritorialización de ciertas prácticas, sobre todo desde la danza como lugar de partida y del diálogo con maestras que se dedican a enseñar y multiplicar este legado afrobahiano.

### QUE BLOCO É ESSE - Ilê Aiyê | Coreografía - Edilene Alves

En primer lugar deberíamos intentar describir, a grandes rasgos, qué son los denominados Blocos Afro. Una mirada más occidental podría definirlos como asociaciones o agrupaciones culturales y carnavalescas (y es en este término donde más adelante haremos mayor hincapié) de carácter afroamericano. Profundizando un poco, podríamos decir que los blocos afro son comparsas que participan, a partir de 1974 en el carnaval de Bahía, introduciendo a la escena bahiana una musicalidad, estética y formas danzarinas de matriz afrodescendiente. Ilê Aiyê, fue el primer bloco en desfilar por las calles de Salvador (Pérez-Wilke, 2014).

Ahora bien, no es de interés en este trabajo definir o profundizar sobre cada bloco y sus diferentes manifestaciones y agrupaciones, sino preguntarnos sobre este lugar puramente carnavalesco y festivo que históricamente se les ha otorgado a estas agrupaciones desde una mirada no negra. Más bien, lo interesante sería preguntarnos qué hay detrás (o delante) de la parafernalia, el brillo, los colores y el velo homogeneizante y simplista, con sesgo primitivo, sobre toda organización, aun siendo americana, que haga alusión al inmenso continente africano.

En este sentido, es importante mencionar el trabajo del sociólogo puertorriqueño Ramón Grosfoguel (2013) cuando analiza los cuatro epistemicidios/genocidios del largo siglo XVI como «la condición de la posibilidad socio-histórica para la transformación del "yo

<sup>5</sup> O orixá é uma força pura, ase imaterial que só se torna perceptível aos seres humanos incorporando-se em um de eles. Esse ser escolhido pelo orixá, um de seus descendentes, é chamado seu elégún, aquele que tem o privilégio de ser "montado", gún, por ele. Torna-se o veículo que permite ao orixá voltar à terra para saudar e receber as provas de respeito de seus descendentes que o evocaram (Verger, 2002 [1955], p. 19).

*conquista, luego existo” en el racismo/sexismo epistémico del” yo pienso, luego existo”» del hombre blanco occidental y cuyo caso, fueron genocidios/epistemicidios fundamentales para la construcción del «privilegio epistémico de los hombres occidentales» (Grosfoguel, 2013, p. 39). Este genocidio/epistemicidio de los africanos y africanas y su esclavización en el continente americano, forma parte de un proceso por deslegitimar e inferiorizar cualquier conocimiento que no sea producido desde el «yo» racional blanco y europeo. Básicamente esta construcción hegemónica de conocimiento que comenzó en el largo siglo XVI, continúa hasta hoy en día, disfrazado de sentido común. ¿Será, en parte, debido a este sentido común occidentalizado que las manifestaciones culturales «más afro» y por lo tanto más puras, son muchas veces vistas y asociadas con lo «más primitivo» y por ende «tradicionales» «folklóricas» y congeladas en el tiempo? En este sentido cabe aclarar, que muy por el contrario, las sociedades africanas, lejos de ser homogéneas y primitivas presentaban y presentan diversos matices y heterogeneidades tal y como lo presenta Martín Eckmeyer:*

Tal vez exista una pista en que muchas de estas perspectivas descansan sobre posiciones esencialistas sobre la cultura, además de contener cierta homogeneidad sobre lo africano, desdibujando lo que es, y era en tiempos del inicio del tráfico esclavista, un panorama altamente heterogéneo de matrices culturales presentes en el África occidental (2022, s/p).

Al respecto del carácter no primitivo y heterogéneo de las sociedades que conforman el vasto continente africano, Christopher Small anuncia ya al comienzo de su libro, en el primer capítulo *Africanos, europeos y el hacer musical*:

Lo primero que debemos comprender sobre las africanas y los africanos que fueron reducidos a la esclavitud en América es que, bajo ningún concepto, eran miembros de una sociedad primitiva. Las sociedades ubicadas en la región del oeste de Sudán, que al menos hasta el comienzo del siglo XIX eran la principal fuente de esclavos negros, podrán haber tenido una tecnología simple bajo la mirada de los estándares europeos del siglo XIX (en los primeros grandes encuentros que se produjeron durante los siglos XV y XVI, existían pocas diferencias entre dichas sociedades, con excepción de las tecnologías para construir navíos y explosivos, lo cual era estratégicamente crucial). Sin embargo, desde el punto de vista social, político, estético y espiritual, los africanos y africanas tenían y todavía tienen mucho que enseñarle a los europeos (...) (Small, 1987, p. 17)<sup>6</sup>

Lo cierto es que no podemos hablar ya sea en términos musicales ni en cualquier manifestación cultural de lo «puramente africano» sin caer en un sesgo homogeneizante y colonial. Justamente lo que Grosfoguel intenta explicarnos con los cuatro epistemicidios es que esta mirada sesgada ha sido una construcción desde occidente, que caracterizó a África (y decimos África adrede con el sentido homogeneizante occidentalocéntrico que se le dio a un continente extremadamente heterogéneo y diverso) para desde allí deslegitimar cualquier tipo de organización política, social o cultural que sea capaz de producir conocimiento o saberes para la comunidad. Los blocos afro, como arte performativa americana, forma parte de lo que Paul Gilroy denomina Atlántico Negro: un sistema cultural y político de carácter transnacional y transcultural que resulta de los desplazamientos de la

<sup>6</sup> The first thing we must understand about the Africans who were taken into slavery in the Americas is that they were by no means members of a primitive society. The societies of the Western Sudan, which, at least up to the beginning of the nineteenth century, was the principal source of black slaves, may have been technologically simple by nineteenth-century European standards (at the time of the first large-scale encounters, in the fifteenth and sixteenth centuries, there was little to choose between them, apart from the strategically crucial technologies of shipbuilding and explosives), but, socially, politically, aesthetically and spiritually they had, and still have, much to teach Europeans. (Small, 1987, p. 17) [traducción propia].

cultura negra producto del tráfico esclavista de África hacia Europa el caribe y las américas (Gilroy en Paganini, 2021). Gilroy concibe a este sistema cultural como una conjunción histórica risomórfica y fractal de culturas que fueron reflexivas sobre si mismas y nombra justamente el carácter híbrido de las culturas del Atlántico negro. Es decir, no existe una africanidad pura, por el contrario, la hibridez se debe a este proceso de la diáspora.

### «É o mundo negro que vemos mostrar pra você»

(...) el ritmo representa para el músico africano lo que la armonía para el europeo: es el principio organizador del arte. Prácticamente, en todo el hacer musical africano está presente una polifonía rítmica, con al menos dos ritmos diferentes que marchan a contrapunto entre sí, unidos solo por la existencia de un pulso en común. Incluso el compás acentuado posiblemente pueda no coincidir en diferentes partes (...) Dicha sofisticación rítmica compensa aquello que los europeos puedan pensar como falta de desarrollo melódico. De esta manera, un instrumento con un rango de alturas muy limitado, incluso con una sola, resultará interesante para un africano en la medida que pueda extraer de dicho instrumento una cantidad suficiente de ritmos interesantes. (Small, 1987 p. 25-26)<sup>7</sup>

Si analizamos una de las músicas más conocidas del bloco Ilê Aiyê, podemos observar que dentro de un universo sonoro exclusivamente vocal y percusivo aparecen las diferentes capas sonoras y diferentes ritmos que conforman la unidad de la canción. En cuanto a lo vocal, la mayoría del repertorio de los blocos afro se basa en lo que Quintero Rivera llama una «relación dialógica» que se da en las músicas profanas tradicionales de los afrodescendientes. El diálogo, afirma, «se produce entre tamboreros y bailarines, donde un tambor o grupo de tambores marca el ritmo básico o toque y otro tambor (o varios) elaboran numerosas variaciones del ritmo básico en repiqueteos improvisados, mientras los bailarines (...) “dialogan” con el tambor improvisador» (Quintero Rivera, 2009, p. 80). En este caso el diálogo se produce entre el solista y el coro (en la danza, que desarrollaremos más adelante, también se produce este diálogo) Esa respuesta es por lo general a unísono ya que primaría la potencia de la voz por sobre los tambores que en este ejemplo literalmente responde la pregunta del solista. Los tambores todos cumplen una función diferente dentro del ensamble percusivo. Cada instrumento tiene su nombre y su función dentro del ensamble. En primer lugar, están los surdos más grandes denominados *fondos* cuya función es marcar el tiempo de la banda. Es tan importante esta función que son dos personas las que marcan el tiempo (una marca el tiempo 1 y el 3 y la otra el 2 y el 4 si lo pensamos en un tiempo binario de 4/4). El otro instrumento denominado martelo y un poco menos grave que los surdos es el encargado de enfatizar todos los golpes a tierra, lo que sería como el *metrónomo* de la banda, alimentando de esta manera el sonido de los fondos. El contratiempo de los fondos lo marca el *dobra de um*. El *dobra de duas* llena los espacios vacíos dejados por el martelo y el *dobra de um*. El *timbal* tiene una gran importancia en esta música porque es el que solea y por lo general hace las llamadas para las paradas de la banda, por lo tanto, es de los instrumentos que más se destaca. La *caixa* cumple la función

<sup>7</sup> Secondly, rhythm is to the African musician what harmony is to the European — the central organizing principle of the art. In practically all African music making there is a rhythmic polyphony, with at least two different rhythms proceeding in counterpoint with each other, held together only by the existence of a common beat; even the downbeats will quite likely not coincide in different parts.(...) This rhythmic sophistication makes up for what Europeans may think of as a lack of melodic development, so that an instrument capable of a very limited range of pitches, even of only one, will be interesting to an African provided he can extract sufficiently interesting rhythms from it. (Small, 1987, p.25-26); [traducción propia].

de darle el *swing* a la banda al marcar las acentuaciones. Por último, el *repique* (ejecutado con palo y mano) inserta una base rítmica más compleja al entramado percusivo ya que por momentos solea y es responsable de las llamadas y las paradas de la banda al igual que la timba. Es el toque reiterativo de la base lo que permite la improvisación del repique o del timbal.

The image shows a musical score for a drum ensemble in 4/4 time. The score is divided into four measures, with the first measure marked with a '1' and the second with a '2'. The parts are: Surdo 1, Surdo 2, Martelo, Dobrador de um, Dobrador de dos, Timbal, and Caixa. The Caixa part features a complex, repetitive rhythmic pattern with accents.

Transcripción básica del ensamble de tambores de la banda del bloco afro (Ilê Aiyê)

## El carnaval: tradición y contemporaneidad

La segunda característica de los africanos es la adaptabilidad y la habilidad de elegir de manera ecléctica de entre diferentes fuentes al mismo tiempo que se benefician simultáneamente de la potencial abundancia de numerosas perspectivas. Esto se puede ver en la manera en que los africanos parecieran ser capaces de sostener al mismo tiempo, y sin esfuerzo aparente, tanto creencias y prácticas «paganas» politeístas como cristianas o islámicas, como así también ser en su cotidiano «tradicionales» y «europeizados» de tal forma que muchas veces enfurece y desconcierta a europeos. Estos solo pueden tratar con la contradicción si la niegan o eliminan uno de sus lados, (de allí el rechazo e incluso la persecución de lo divergente, tanto sagrado como profano, que ha sido una característica persistente y sangrienta en la historia europea) mientras que los africanos parecen ser capaces de vivir felices con ambos lados. Podríamos decir que el europeo vive en un mundo de «esto o aquello», mientras que el mundo africano es un mundo de «esto y aquello» (Small, 1987, p. 22-23).<sup>8</sup>

<sup>8</sup> The second characteristic of Africans is adaptability, and the ability to choose eclectically from a variety of sources and to profit from the potential richness of a number of perspectives simultaneously. This can be seen in the way in which Africans seem to be able to hold, at one and the same time, and without visible strain, to hold, for example, both polytheistic 'pagan' beliefs and practices and those of either Christianity or Islam, to be at the same time 'traditional' and 'Europeanized' in their daily lives, in ways which often puzzle and even infuriate Europeans; the latter can deal with contradiction only by denying or eliminating one side of it — hence the rejection and even persecution of deviants, both sacred and secular, which has been such a persistent and bloody feature of European history — while Africans seem to be able to live happily with both sides. One might say that while the European lives in a world of 'either/or', the African's is a world of 'both/and' (Small, 1987, p.22-23) [traducción propia].

Si partimos de que la vertiente africana que da identidad a los blocos afro ya de por sí es una vertiente heterogénea (los *bantúes*, los *yorubas* y los *fon*, por nombrar algunos, son algunas de las tribus que la conforma), es entonces, en América, una identidad heterogénea que ya no puede distinguir sus componentes. Es importante concebir esa heterogeneidad no como una suma de sus partes sino como una nueva identidad y manifestación cultural.

Sin embargo, solo un análisis musical no bastaría, ni sería adecuado para entender el universo de los blocos afro. La actividad de producción de los blocos afro incluye necesariamente a la danza, la poesía, la estética y la religión. Podría verse como un mundo donde conviven varios mundos. La danza que se baila en los blocos afro, es sin dudas una producción suramericana propia, una africanidad americana, brasileña. La centralidad de la performance es fundamental para la identidad de los blocos, de allí la importancia de la música, los gestos, la expresión corporal, la simbología, el vestuario, por sobre la textualidad. Si tomamos en cuenta lo que nos dice Small (1987) sobre la importancia de la danza en las civilizaciones africanas podemos observar que:

Es la música y la danza las que han sido, hasta el día de hoy, la principal manifestación de la sensibilidad y la cosmovisión africana. Robert Farris Thomson va más allá al decir: «Sostengo que las coreografías tradicionales de la África tropical constituyen una síntesis compleja del pensamiento, comparables en cuanto a influencia e importancia al pensamiento Cartesiano». La música en sí, tal como sugieren dichas declaraciones, difícilmente exista como un arte separado de la danza; incluso en muchas lenguas africanas no existe una palabra que las diferencie (...) (Small, 1987, p. 24)<sup>9</sup>

Ya en América, los movimientos de la danza de blocos afro nos cuentan historias, nos hablan dentro de un universo sin palabras. Es el cuerpo, aquí, el que traduce una memoria. Esos cuerpos nos hablan, ya sean una reinterpretación de la simbología de las danzas de Orixás que se bailan en los *terreiros* de candomblé y que son reconocibles por una sociedad que ha transformado el culto de los Orixás en un atractivo turístico, como así también de la belleza de la elegida *Deusa do Ébano* de ese año. La religión está presente y camuflada en esta comparsa que desfila por las calles de Salvador en época de carnaval.<sup>10</sup>

El momento de mayor visibilidad de estos blocos es justamente durante el periodo de carnaval. Sin embargo, para sus protagonistas, «el carnaval no es solo una fiesta, Es un lugar en donde nuestros saberes son actualizados, donde se construye conocimiento». Así lo explica la profesora e investigadora en danzas de blocos Afro, Vania Oliveira en el marco del Seminario Brasil-África-Brasil (Mesa Bloco Afro; Malê Debalê Espaço de formação comunitária) Quien se reconoce hija del carnaval, no sin antes hacer referencia a quienes la

<sup>9</sup> It is music and dance that have been, and remain, the prime manifestation of the African sensibility and worldview. Robert Farris Thompson goes so far as to say: 'The traditional choreographies of tropical Africa constitute, I submit, complex distillations of thinking, comparable to Cartesian in point of influence and importance.'<sup>13</sup> Music itself, as these statements suggest, hardly exists as a separate art from dance, and in many African languages there is no separate word for it (...) (Small, 1987, p.24) [traducción propia].

<sup>10</sup> Aunque no es un colectivo religioso, es visible la presencia de elementos del Candomblé, práctica espiritual de raíz africana, como contexto cultural de referencia y fuente de los elementos estéticos que son por esta vía legitimados e introducidos en el imaginario colectivo de la ciudad. La diversidad religiosa de la ciudad de Salvador de Bahía, a pesar de la oficialidad de la Iglesia católica y de la histórica persecución de otras prácticas religiosas, no pudo ser asfixiada, y se levanta a partir de los años sesenta y setenta del siglo xx como cualidad propia de la ciudad. La convivencia de las religiones de tradición africana, principalmente yoruba y banto, la religión musulmana, diversas formas de espiritismo, cristianismo protestante, elementos de origen indígena y formas sincréticas de las anteriores, permitió el desarrollo progresivo de un imaginario colectivo abierto a esa diversidad espiritual y sus sincretismos (Perez- Wilke, 2014, p. 130).

antecedieron, a los antepasados, vivos y no-vivos, reconociendo así a los ancestros y también al poder transformador del carnaval ya que «le ha devuelto la dignidad». Es interesante relacionar esta manera de presentarse, con lo que Small llama «la ausencia de separación entre aspectos de la vida que los europeos tienden a separar: la política, la economía, la religión y lo estético» (Small, 1987, p. 20). Oliveira como referente de dicha manifestación cultural, entiende y refleja el hecho que la religión africana esté presente en todos los aspectos de la existencia humana (Oliveira, 2022).

Es más, siguiendo el pensamiento de la heterogeneidad africana, la investigadora Nadir Nóbrega, dentro del marco del ya referido Seminario Brasil-África-Brasil, afirma que «los blocos afro no son solo el carnaval, sino que definirlo así sería adjudicarle un valor occidental homogeneizante» (Nóbrega, 2022) ¿Qué sería el valor homogeneizante occidental? ¿Implicaría pensar a los blocos afro como una recreación o una romantización africana que no existe? Sería quizás pensar que los blocos representan la tradición africana pura. Pensar negro=África. Aún más: negro=África=primitivo. ¿Sería quitar valor transformador a la música, la danza o así mismo el trenzado del cabello o vestir turbantes? Quizás esa homogenización intenta desdibujar el trabajo que dichas organizaciones populares y comunitarias realizan diariamente para la comunidad, para transformar la vida de los negros y las negras que, víctimas de una sociedad racializada y desigual, no tienen posibilidad de ascenso o reconocimiento social. El carnaval mismo, sería, desde esta perspectiva, solo el momento en el que el Estado financia o apoya económicamente a estas agrupaciones ya que sintetizar todo el aparato cultural que representan los blocos afro sólo al evento del carnaval sería una vez más, reducirlo y homogeneizarlo.

Si la tradición es aquello que queda detenido en el tiempo, o que viene de algo anterior, entonces ¿Qué entendemos por contemporáneo? Sería quizás caer en un error temporal, pensar que los *terreiros* de candomblé están detenidos en el tiempo ya que como afirma la profesora Olivera «la memoria se actualiza constantemente» y sigue, «ya que, si la tradición es aquello que queda detenida en el tiempo, dicho término se convierte entonces en otra herramienta de segregación, ya que, si no es contemporáneo, si no utiliza cierta instrumentación o si una danza se baila con un tambor, entonces queda afuera de muchos lugares».

No por nada, Gilroy argumenta que «el arte se volvió la espina dorsal de las culturas políticas de los esclavos y de su historia cultural» (2001, p. 13) Música, arte, política, estética, religión, carnaval. Todo convive en este mundo de blocos afro, donde no sólo se manifiesta la heterogeneidad afro y su cosmovisión, sino que confluyen y dialogan a su vez las heterogeneidades de un mundo desigual y colonizado. Siguiendo este pensamiento, invisibilizar los procesos históricos transatlánticos que se llevan a cabo en las manifestaciones culturales de los blocos afro, así como de toda arte performativa afroamericana, enmascara una vez más aquel epistemicidio del que nos habla Grosfoguel. Tradición y contemporaneidad no son opuestos irreconciliables para un pensamiento y una visión como la africana. Por el contrario, es a través del arte, que la sociedad negra encuentra estrategias para mantener viva esa herencia cultural que nombra Gilroy. En este contexto, los blocos afro se constituyen y se presentan como esos espacios de formación en busca de una conciencia social negra, con elementos estilísticos y una mirada política de real inserción de las y los afrodescendientes (*pretos y pretas*) en la sociedad. El bloco afro es entonces realmente un lugar de ascenso social ya que representan instituciones de movilidad y de posibilidad para las personas racializadas de Salvador.



## Bibliografía

SEMINÁRIO BRASIL-ÁFRICA-BRASIL - MESA BLOCO AFRO Malê Debalê Espaço de formação comunitária <https://www.youtube.com/watch?v=w25ixEb10tl>

[SEMINÁRIO BRASIL-ÁFRICA-BRASIL - MESA BLOCO AFRO Malê Debalê Espaço de formação comunitária](https://www.youtube.com/watch?v=w25ixEb10tl)

GILROY, P (2001). "El Atlántico negro como contracultura de la modernidad"; "Señores, señoras, esclavos y las antinomias de la modernidad"; "Joyas traídas de la servidumbre": música negra y la política de la autenticidad". En: O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência [1993], pp. 33-100, 101-156, 157-222. São Paulo: Ed.34.

ECKMEYER, M (2022). «Los marxismos negros y la historiografía de las músicas negras latinoamericanas» (inédito).

GROSGOUEL, R (2013). «Racismo/sexismo epistémico, universidades occidentalizadas y los cuatro genocidios/epistemicidios del largo siglo XVI» Tabula Rasa. Bogotá - Colombia, No.19: 31-58.

PAGANELLI, P. (2021). «Ôrí, un ritual poético-audiovisual: en busca de la identidad afrobrasileña perdida»

OLIVEIRA, V. (2022) Seminario Brasil - África - Brasil -Mesa Bloco Afro Malê Debalê Espaço de formação comunitária [Video en línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=w25ixEb10tl>

PÉREZ-WILKE, I, (2014). «Los Blocos Afro en Bahía. Maquinas de re-creación del territorio negro» Revista Politeia, N° 52, vol. 37. Instituto de estudios Políticos, ucv, 2014:119-138.

QUINTERO RIVERA, A (2009) *Las músicas «mulatas» y la subversión del baile.*

SMALL, C (1987) *Music of the Common Tongue: Survival and Celebration in African American Music.* Ed. 1998.

VERGER, P (2002) [1955] *Orixás deuses iorubás na África e no novo mundo*, tradução Maria Aparecida da Nóbrega.- 6° ed. Salvador:Corrupio.