

## QUE SAMBA É ESSE? SAMBA E BATUCADA EM BARCELONA, ESPANHA

**DOI**  
dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2020.163166

**ORCID**  
orcid.org/0000-0001-6604-1911

**LISABETE CORADINI**

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN, Brasil,  
59078-970 - ppgascoordena@cchla.ufrn.br

### RESUMO

Trata-se de um estudo sobre cenas musicais e transnacionalização. Analisei como a internacionalização da música brasileira e a chegada de imigrantes brasileiros proporcionaram a criação de novos espaços sonoros e novas maneiras de viver a música na cidade de Barcelona, na Espanha. Realizei um mapeamento de cenas musicais do samba, do samba-reggae e da batucada. Para realizar esta pesquisa, foram utilizados procedimentos metodológicos baseados em observação participante, entrevistas, registro audiovisual e audição de rádio. As análises teóricas seguiram os princípios e ferramentas da antropologia urbana, antropologia sonora e audiovisual. Esta pesquisa é fruto de um intenso trabalho etnográfico realizado entre os meses de junho de 2017 e julho de 2018.

### PALAVRAS-CHAVE

Antropologia audiovisual; transnacionalização; batucada; samba-reggae; Barcelona.

### ABSTRACT

This is a study about music scenes and transnationalization. I analyzed how the internationalization of Brazilian music and the arrival of Brazilian immigrants led to the creation of new sound spaces to experience music in Barcelona. Also, mapping was performed to search for music scenes of samba, samba-reggae and batucada. The research involved methodical procedures based on participant observation, interviews, audiovisual record, and radio listening. Theoretical analysis followed the principles and tools of urban, visual and media anthropology. This study is the result of an intense ethnographic work carried out between June 2017 and July 2018.

### KEYWORDS

Visual and media anthropology; transnationalization; batucada; samba-reggae; Barcelona.

## PRIMEIRAS IMPRESSÕES

Se mover, conhecer e descrever não são operações separadas que se seguem umas às outras em série, mas facetas paralelas do mesmo processo – o da vida mesma.

Tim Ingold

Desde meu primeiro contato com a cidade de Barcelona, percebi a presença de músicos de rua, mas não via músicos brasileiros. Será que o ritmo do samba não é apropriado para espaços públicos, estações de metrô e ruas? Passei a indagar se existia “samba” em Barcelona.<sup>1</sup>

É importante salientar que desde 2012 venho procurando compreender o universo multicultural do bairro das Rocas, de Natal (RN), especialmente do samba. Nessa caminhada, tive como guia o Mestre Zorro, sambista, compositor e morador do bairro. Zorro mostrou com maestria as raízes do samba potiguar. E assim, de forma compartilhada, construímos um arquivo de fatos e entrevistas sobre a história do samba nas Rocas.<sup>2</sup>

Esse trabalho me levou a refletir sobre qual é o lugar do visual e do som na antropologia social. De que forma construímos algo no audiovisual com imersão? Uma das formas é mergulhar profundamente, com compromisso e determinação de levar um pouco da história de vida de uma pessoa ou de um lugar, com delicadeza, para muitos.

Essa é a metodologia mais adequada para construir algo com humanização. Se tivermos tempo para compreender o tempo do outro e suas escolhas, então mostramos interesse em ouvir suas histórias, e isso vem a ser um compromisso com o registro das imagens construídas.

Precisamos nos mover em campo e fazer estas pessoas que nos interessam mover-se também. Entrar neste mundo imagético do outro sem julgar e sem valorar é modificar nosso próprio olhar. Esse compromisso visa ampliar os diálogos sobre as metodologias críticas na orientação do fortalecimento de um campo acadêmico em antropologia urbana, visual e sonora (Coradini e Pavan 2018).

1. Em 2014, na minha primeira exploração etnográfica em Barcelona, tive acesso a informações importantes a partir das investigações sobre o tratamento informativo das imigrações realizadas pelos grupos de pesquisa Migracom e Grafo, da Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), nos anos de 1996, 2000 e 2002, que serviram de insumo inicial para refletir sobre as práticas sonoras naquela cidade.

2. Projeto de extensão “Narrativas, memórias e itinerários”, que coordeno junto com a professora Maria Angela Pavan, do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (Decom/UFRN). Nessas produções audiovisuais, passamos a investigar os itinerários de vida de indivíduos e grupos urbanos na cidade de Natal (RN), a partir de suas ações, gestos e vozes. Vozes nem sempre uníssonas, mas reveladoras de interações, tensões e expressões sobre a cidade. Entre as produções estão: *No mato das Mangabeiras* (Coradini e Pavan 2014a), *Seu Pernambuco* (Coradini e Pavan 2014b), *Mestre Zorro* (Coradini e Pavan 2016b) e *As mulheres das Rocas são as vozes do Samba* (Coradini e Pavan 2016a).

Tendo como base essa perspectiva, dei início à pesquisa, caminhei pelo centro histórico de Barcelona e descobri bares e restaurantes brasileiros, lugares de encontros e sociabilidades. O objetivo era mapear as cenas musicais brasileiras. A abordagem de Straw (2006, 10) afirma que o mapeamento inicial não seria o mapa resultante, mas o método de acesso à cena: “a forma de identificar os itinerários espaciais de pessoas, coisas e ideias”. Parto do princípio de que o mapeamento revela a cena nos espaços da cidade. Autores como Certeau (1994), Ingold (2015), Martín-Barbero (2004) e Careri (2017) contribuem para esse exercício da “deriva”.

Caminhar pela cidade, como nos ensina Careri (2017,79) no livro *Walkscapes: el andar como práctica estética*, é percorrer o território levantando mapas não convencionais. Insisto aqui na importância da teoria da deriva, como explica Guy Debord (1958, 1):

Entre los diversos procedimientos situacionistas, la deriva se presenta como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica, y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo, lo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo<sup>3</sup>.

Dessa forma, comecei a desenhar um mapa, localizando os lugares e os itinerários por onde circulava a música brasileira na cidade. São os seguintes: Jamboree, Guzzo, Bendita Salsa, Marula Café, El Monasterio, El Rouge, Gryzzly (Figura 1), Ovella Negra, Diobar, Cantinho Brasileiro, Spirit Barcelona, Berimbau, Panela de Barro e El Foro Club. A maioria desses bares está localizada na área central, como nos bairros Gótico, Born e Gràcia. Antes do show, bares como o Diobar e o Bendita Salsa oferecem aulas de samba ou forró com professores brasileiros. Percebi que sua intenção, além de sensibilizar os frequentadores para aprender a sambar, é convidar os interessados, brasileiros ou não, para as aulas em academias ou estúdios de dança. Assim os contatos vão se estabelecendo e se tornam mais frequentes, principalmente com a participação nos grupos de WhatsApp, através do compartilhamento de notícias, imagens e vídeos sobre as aulas de dança.

---

3. Entre os diversos procedimentos situacionistas, a deriva apresenta-se como uma técnica de procedimento ininterrupto através de ambientes diversos. O conceito de deriva está vinculado indissoluvelmente ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica, e a afirmação de um comportamento lúdico-constructivo, que se opõem em todos os aspectos as noções clássicas de viagem e passatempo (tradução da autora)



FIGURA 1  
Festa Brasileira  
em Barcelona,  
2017. Fotos:  
Cartaz Grizzly.

Outra forma de sociabilidade em torno da música que também acontece na esfera digital é por meio do Facebook. Os grupos nessa rede social constituem um exemplo da desterritorialização (Castells 1996). Neste caso, os grupos do Facebook, como “Brasileiros em BCN”, “Músicos brasileiros em BCN” e “Brasileiras em BCN”, permitem uma maior aproximação e acesso a informações sobre os eventos, cursos e shows dos músicos migrantes brasileiros na capital catalã.

Para obter dados mais específicos sobre a “cena musical” brasileira, comecei a escutar o programa “Caipirinha Libre”, com entrevistas e bate-papos, que acontece ao vivo às quartas-feiras, das 18h às 20h, e é transmitido pela rádio ContraBanda (91,4 FM).<sup>4</sup> Trata-se de um programa de rádio com DJs residentes de Barcelona e que conta com a participação de convidados, músicos e artistas que moram ou estão de passagem pela cidade. Segundo o locutor, “é uma forma de manter informações atualizadas sobre a música brasileira”.

4. Disponível em: <http://www.contrabanda.org/>.

A pesquisa em Barcelona ganhou impulso inusitado a partir do workshop de que participei com a professora Vânia Bastos, chamado “Dança de blocos afro: legado e resistência”, que aconteceu no Centre Cívic Pere Vila, em outubro de 2017. Naquela ocasião, conheci diferentes profissionais ligados à música, como professores de dança de salão, gafieira e samba, capoeiristas, dançarinos, músicos e interessados em aprender sobre música e dança brasileira. Eu era a única participante brasileira; as demais alunas eram espanholas ou de outras nacionalidades.<sup>5</sup>

Segundo Will Straw (2006, 6), o conceito de “cena musical” se refere: (1) à reunião de pessoas num determinado lugar; (2) ao movimento dessas pessoas entre esse lugar e outros; (3) aos espaços públicos onde acontece esse movimento; (4) a todos os espaços e as atividades que estimulam um determinado fenômeno cultural particular; (5) ao fenômeno maior e disperso geograficamente do qual esse movimento é um exemplo local; e (6) às redes e fluxos de atividades microeconômicas que permitem a sociabilidade e ligam essa cena à cidade.

É interessante observar como as redes de sociabilidade vão sendo construídas. Will Straw (1991,373) faz uma reflexão interessante sobre as redes de sociabilidade que se formam através da circulação do rock alternativo e da *dance music* nas grandes cidades (Detroit, Montreal, Toronto, Los Angeles e Londres). Para o autor, “cena musical” é o espaço cultural em que uma variedade de práticas musicais coexiste, interagindo entre si numa variedade de processos de diferenciação. Esse conceito permite entender que a “cena musical” é ampla, fluida e densa.

Este artigo parte de um estudo etnográfico que privilegiou a observação participante, a identificação de locais de encontro e o registro audiovisual dos grupos frequentadores de aulas de samba e samba-reggae, bem como apresentações em eventos, como carnaval, festas populares e *fiestas mayores*, como a Fiesta Mayor de la Mercè, a Fiesta Mayor de Gràcia, os Correfocs e a Fiesta de Santa Eulàlia. Também gravei entrevistas mais aprofundadas com quatro mulheres negras residentes em Barcelona, duas delas professoras de samba – uma de gafieira e samba rock, e outra integrante da Escola de Samba Unidos de Barcelona. Essas estratégias proporcionaram um material único para reflexão, principalmente pela possibilidade de adentrar o universo das técnicas corporais e das professoras/colegas envolvidas nesse aprendizado.<sup>6</sup> No entanto, para os fins

5. Naquela ocasião, pude fazer dois workshops que proporcionaram uma maior aproximação do universo da música em Barcelona. Foram eles: “Escuchar voces, tejer redes: apuntes sobre feminismo y música popular”, com a professora Sílvia Martínez (Escola Superior de Música de Catalunya, UAB), em dezembro de 2017, e “Salsa en Barcelona: escenas, representaciones y personajes”, com Alba Marina González (Universitat de Barcelona), em novembro de 2017.

6. O material gravado está em fase de edição. Em outro artigo pretendo refletir sobre as estratégias metodológicas abordadas pelos antropólogos visuais, cineastas e

deste artigo, irei privilegiar as fotografias que foram realizadas em diferentes etapas da pesquisa. O que apresento é o resultado ainda parcial dessa pesquisa realizada durante meu pós-doutorado no Grup de Recerca em Antropologia Fonamental i Orientada (Grafo), na Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), no período entre julho de 2017 e julho de 2018.

Ao longo da pesquisa, várias questões relevantes surgiram. Uma delas era entender como a internacionalização da música brasileira e a chegada de imigrantes brasileiros proporcionaram a criação de novos espaços sonoros e novas maneiras de viver a música em Barcelona. Neste artigo me atrevo apenas a descrever os meus primeiros contatos com essa “cena musical” e os meandros do processo de transnacionalização do samba em Barcelona, até então totalmente desconhecidos para mim.

### **SAMBA E SAMBA-REGGAE**

Antes de entrarmos na discussão sobre transnacionalização, são necessários alguns apontamentos sobre o samba e o samba-reggae para se entender a dimensão identitária de matriz afro nesses estilos musicais e por que ela é acionada em vários momentos pelos meus interlocutores.

Diversos trabalhos na área da antropologia e da sociologia apontam a dificuldade de precisar sua origem, mas todos concordam que desde o início o samba se manteve atrelado a camadas mais pobres da sociedade. Alguns autores referem que esse ritmo é proveniente da Bahia, uma região de forte ascendência africana, e começou a se expandir no Rio de Janeiro. Sem cair numa visão simplista e reducionista, cabe ressaltar que o samba é tido como uma expressão tipicamente brasileira e que vários autores já pesquisaram sobre esse tema e sua intensa rede de significados, produções, espaços e formas de se relacionar com a indústria fonográfica, como Cavalcanti (1995), Goldwasser (1975), Lopes (1981); Tramonte (2001), Muniz Sodré (1988), Hermano Vianna (2004), Carlos Sandroni (2005), entre outros.

Segundo o dossiê *Matrizes do samba do Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo* (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2014), é no início do século XX, com a industrialização, o crescimento das cidades e a urbanização, que a população negra encontrou no samba uma voz ativa para a denúncia da opressão e da segregação. Escolas de samba, espaços de encontro, trocas de experiência, redes de solidariedade e criações artísticas também surgiram.

Mas foi na Bahia, nos anos 1970, que aconteceu um fenômeno musical com o retorno do “afoxé” e a criação do primeiro “afro-bloco”. Segundo Sigilião (2009), o movimento de reafricanização aparece com os afoxés

---

documentaristas no campo da entrevista, bem como os estudos sobre a duração do tempo na realização de documentários (registro visual e sonoro).

e o surgimento dos blocos afro em Salvador. Em 1974, surge o primeiro bloco afro, o Ilê Aiyê, que cria uma nova música de carnaval na Bahia. O bloco traz a questão racial e o empoderamento em suas letras. É também desse período a formação do grupo musical Novos Baianos que, junto com os blocos afro Ilê Aiyê e Filhos de Gandhi, passou a enfatizar os conflitos raciais e a protestar contra o preconceito.<sup>7</sup>

A maior inovação do carnaval da Bahia foi o Trio Elétrico de Dodô e Osmar, que surgiu em 1950 e representa a consagração do carnaval de rua. Em sua primeira apresentação já utilizava guitarras elétricas e som amplificado por autofalantes em cima de um carro.

O samba-reggae surgiu nos anos 1970 e é uma fusão de samba, reggae jamaicano e elementos rítmicos do candomblé. O bloco Olodum dá visibilidade ao samba-reggae e aos ritmos de percussão afro-baianos, que ainda hoje dominam o carnaval. É uma fusão de certos ritmos afro-caribenhos (merengue, salsa) com uma forte influência do reggae jamaicano.

#### **SAMBA EM BARCELONA**

No levantamento bibliográfico inicial não encontrei trabalhos acadêmicos sobre a difusão da música brasileira em Barcelona, mas apenas sobre a salsa e a música cubana. Alba Marinha González Smeja (2016), na tese de doutorado *Salsa Nómada: escena musical, bailable e itinerante de la salsa brava en Barcelona*, parte de uma contextualização histórica sobre a origem da salsa para identificar a popularização da *salsa brava* em Barcelona e por que ela se distingue de outros estilos *salseros*.

Camacho (2015), outra pesquisadora que procura entender a difusão da salsa em Barcelona, afirma que para os espanhóis há uma diferença entre a experiência de dançar e ouvir música *salsera*, enquanto para os latinos a música e o baile coexistem. O baile de salsa para os latinos é algo terapêutico, que “cura tudo emocionalmente”; para os espanhóis, ela os “faz se sentirem bem” (2015,175). O aprendizado do baile de salsa é promovido entre os espanhóis no sentido de se exercitar, ou seja, a prática se traduz em uma atividade para o bem-estar. Ainda segundo a autora, os casais participam em duplas e apresentam coreografias, sendo dado comum que acrobacias e o levantamento da companheira requeiram dos bailarinos um bom estado físico; ao passo que o baile de salsa aparece mais relacionado a sentimentos e emoções.

Mais tarde, tive acesso a etnografias sobre o forró e a capoeira no exterior. Os autores Nascimento e Ortega (2018), por exemplo, procuram

7. Para uma análise detalhada sobre o movimento de reafrikanização ocorrido nos anos 1970 e a intensa relação musical entre duas cidades brasileiras, Rio de Janeiro e Salvador, ver Sigilião (2009).

compreender o processo de transnacionalização dos praticantes de forró. Isso é feito por uma etnografia multissituada do forró nas cidades de Lisboa, em Portugal, e Valência, na Espanha. Eles afirmam que:

No caso Ibérico, a circulação desse gênero musical ganha contornos e particularidades, dada a ligação do forró aos contextos culturais de latinidade, que o aproxima a imaginários dos trópicos e de gêneros musicais cujos processos transnacionais foram anteriores ao forró, caso da salsa, do merengue e dos ritmos afro-cubanos. (Nascimento e Ortega 2018, 51)

Pode-se dizer, portanto, que há uma variedade de situações que demonstram o circuito transnacional de pessoas, objetos e bens culturais materiais e imateriais entre Brasil, Estados Unidos, Japão, Portugal, Espanha, entre outros. Exemplos disso são a capoeira, o frevo, o maracatu, o forró, o futebol e alguns aspectos das religiosidades afro-brasileiras.

Afinal, como já disse José Ribeiro (2011) no artigo sobre sonoridades, hibridismo e miscigenação, as sonoridades viajam com os povos, e destaca-se a importância de perceber essa mistura sonora, a voz, a fala, o canto, os repertórios, as orações, o grito, o protesto e o silêncio. Nesse encontro, continuamente se misturam ou permanecem em tensão.

#### **APRENDENDO A SAMBAR**

De uma experiência como observadora participante, passo para uma experiência de participante-observadora, tanto nas aulas de samba e batucada como nos desfiles de rua. Tive plena consciência de que só conseguiria entender o samba se soubesse sambar. Assim, me dediquei a fazer algo que queria muito: aprender a sambar. Nas quartas-feiras à noite frequentei aulas de samba com a professora Sara Palhares, e nas quintas-feiras com a professora Rita Stylus, ambas cariocas residentes em Barcelona. Nas segundas-feiras também aprendi a tocar tambor com Batalá Batucada. Foram dias intensos, e o que me incomodava um pouco era o peso do tambor (surdo): meus joelhos doíam, percebi que meu quadril era “preso”, e tinha que usar proteção para os ouvidos, porque o som que reverbera é muito alto. Aos poucos, fui aprendendo a coreografia e a fazer o giro com as baquetas. Meu corpo movia-se ao ritmo da música, e a batida do coração guiava o toque do tambor.

Já o que se ensinava nas aulas de “samba no pé” obedecia a uma coreografia mais popular. Essa coreografia seria apresentada nas comemorações de carnaval de inverno (em fevereiro), carnaval de verão (em junho), do carnaval em Sitges e nas festividades do Dia do Brasil (7 de setembro), ou em outros eventos locais. Há uma grande expectativa em torno dos desfiles, principalmente com relação à montagem do figurino e da maquiagem (Figura 2).

FIGURA 2  
Escola de  
Samba Unidos  
de Barcelona,  
Carnaval, 2017.  
Fotos: Sara  
Palhares.



Durante as minhas aulas de dança, lembrei-me de Marcel Mauss e de seus ensinamentos sobre as técnicas corporais. Sabia que era preciso internalizar os passos de dança, exercitar o corpo antes da aula e ouvir a música da coreografia várias vezes para realmente mergulhar no ritmo. Depois de tanta dedicação, aprendi a sambar e acabei desfilando no carnaval de inverno de Barcelona. Foi uma experiência interessante: observar e ser observada, fotografar e ser fotografada, sambar e ensinar a sambar. Como disse Sara Palhares, em entrevista: *“A dança não está no sangue. Se leva no coração. Tudo se pode aprender. A experiência corporal está ao alcance de todos”*.<sup>8</sup>

Sara Palhares relatou: *“dançar sempre esteve presente na minha vida. Meu pai era diretor artístico de uma grande discoteca e organizava festas, era a época da lambada. E quando chegava em casa, após as apresentações de dança, repetia como mantra: ‘Não quero morar aqui, não quero morar aqui’”*. Sara seguiu o percurso de muitos

8. Sara Palhares foi uma das minhas entrevistadas, em 2017, e durante a gravação percebi que o audiovisual propicia uma relação intensa e possibilita um aprofundamento na vida das pessoas. A lente necessita de uma ampliação para reconhecer as pessoas. Nesse sentido, seguirei o compromisso e a determinação de levar a história de vida dos entrevistados, com muita delicadeza, para muitos.

artistas que optam por viver no exterior: morou na Suécia e no Japão e participou de diferentes espetáculos em mais de 30 países, com salsa, samba e samba de carnaval. Atualmente, sua especialidade é samba de carnaval, ou “*samba en los pies*”.

Geralmente, as aulas de samba são divididas nos níveis iniciante, intermediário e avançado. No início da aula, a professora conversa um pouco sobre a música ou estilo musical, exige concentração nos movimentos e os passos no tempo correto, e tudo isso requer destreza e muito treino. A maioria das alunas é estrangeira: cubanas, venezuelanas, romenas e ucranianas que conheceram a música brasileira através de um amigo ou namorado brasileiro, ou porque já dançavam salsa e queriam aprender outro ritmo. Nos depoimentos das praticantes era comum ouvir: “*samba te permite bailar sola*”, “*para bailar samba no necesitas pareja*”, “*para bailar salsa necesitas parejas*”.

Seguramente, o samba permite ao praticante dançar sozinho; não é preciso criar um vínculo com outra pessoa ou ter a preocupação com o contato físico, no sentido de “dançar bem”. Durante a aula são realizados exercícios para melhorar a conexão com o corpo, mostrando a importância da autoestima. Geralmente, após as aulas ou nos encontros informais nos bares, a conversa gira em torno do samba, das letras de música e de alguns aspectos da cultura brasileira, como a luta das comunidades negras, a importância da reafirmação étnica e a matriz africana na música brasileira.

Essa situação ilustra o que se entende por “cena musical”, como redes que vão se tecendo em torno de atividades que rodeiam e nutrem uma preferência cultural particular. Um outro exemplo é o que veremos a seguir: as comemorações do Dia do Brasil em Barcelona (Figura 3).



FIGURA 3  
Dia do Brasil,  
Pueblo Espanhol,  
Barcelona, 2018.  
Foto: acervo  
pessoal.

Trata-se de um evento muito esperado pelas professoras e alunas de samba, quando finalmente a coreografia é encenada. Na realidade, o Dia do Brasil é uma das festividades mais importantes para a comunidade brasileira, mas também conta com a presença de pessoas de outras nacionalidades. Esse evento acontece todos os anos no Pueblo Espanhol e é uma referência ao dia 7 de setembro, Dia da Independência do Brasil. Desde 2014 conta com a Mostra de Cinema Dia do Brasil, no cinema Girona de Barcelona. Todos os anos os organizadores trazem artistas do Brasil e prestigiam os artistas brasileiros residentes em Barcelona. Pude observar que a programação privilegia dois ritmos: samba e forró, estilos musicais com grande aceitação no exterior. Em 2017, as atrações foram Mariene de Castro, Barbados Samba, Sapato Branco e os DJs MDC Suingue e Massafera Soundsystem. Também aconteceram apresentações da capoeira e maculelê com Cordão de Ouro, Escola de Samba Unidos de Barcelona, Ketubara Batucada e Batalá Batucada.



FIGURA 4  
Mestre-sala e  
porta-bandeira  
da Escola de  
Samba Unidos  
de Barcelona,  
2017. Foto:  
acervo pessoal.

Na Figura 4 nota-se que o mestre-sala e a porta-bandeira, com seus trajes característicos, “abrem” o desfile da Escola de Samba Unidos de Barcelona. Eles demonstram muito orgulho em divulgar o “samba no exterior”. Nega Luxo, a porta-bandeira, em entrevista, afirma: *“eu faço o meu melhor. É muita responsabilidade representar o Brasil no exterior”*.

É comum ver essa cena no desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro: o mestre-sala fica ajoelhado para que a porta-bandeira dance em torno dele. O mestre-sala protege a dama e a bandeira, representando o “orgulho” da instituição que representam. Esse movimento é encenado até o momento em que outros movimentos são criados, inovados e improvisados.

Na Figura 5 pode-se constatar a apropriação de elementos da cultura brasileira e a sua legitimação, sustentada pelo uso da bandeira brasileira pela ala das “baianas”. Nesse desfile, além das vestimentas, como demonstram as fotos, a sonoridade e os gestos são ressignificados.



FIGURA 5  
As cores do  
samba, 2017.  
Fonte: acervo  
pessoal.

Outro exemplo de ressignificação é o nome da bateria da escola de samba. “Unidos de Montjuca” mistura os nomes de Montjuïc, uma colina situada na zona sudoeste da cidade de Barcelona, de onde se vê o porto e a zona antiga da cidade, e Barra da Tijuca, um bairro da cidade do Rio de Janeiro. A escola de samba agrega membros de diferentes nacionalidades, sendo sua bateria composta por integrantes da Bateria Confusa e da Unidos de Montjuca. O mestre Ravi é catalão e comanda a bateria. As dançarinas são de várias nacionalidades: venezuelanas, colombianas, romenas, russas e espanholas, na sua maioria alunas da professora de samba brasileira.

Na Figura 6 vemos a bateria da Escola de Samba Unidos de Barcelona, com suas cores vermelha e branca. Essa Escola é um claro exemplo de como se constroem as redes transnacionais e os intercâmbios musicais. A cena em que está inserida é fruto da relação entre brasileiros e não brasileiros em busca de experimentar e experienciar o samba.



FIGURA 6  
Bateria da Escola  
de Samba Unidos  
de Barcelona,  
2017. Foto:  
acervo pessoal.

A batucada é outro fenômeno que se destaca na cena musical. O que conhecemos por samba-reggae é denominado de “batucada” em Barcelona, um fenômeno espalhado pelo mundo todo. As batucadas são grupos de percussionistas formados por 15 a 50 pessoas, em média, que ocupam e percorrem as ruas das cidades durante os eventos festivos europeus.

A batucada Ketubara foi instituída pelo músico brasileiro e baiano Alex Rosa, que todos os anos promove o Samba-Reggae Barcelona. Esse evento reúne batucadas provenientes de diversos países europeus e promove concertos, cursos de dança e percussão. A batucada Batalá Barcelona, por sua vez, se formou no final de 2011 por iniciativa de Sergi Cerezo. Hoje conta com mais de 30 percussionistas de vários países: Colômbia, Brasil, França, Itália, Reino Unido, Chile, México, Argentina, Paraguai, Finlândia e Espanha.

A batucada tem estreita relação com o samba-reggae da Bahia. Afinal, como diz a letra da música “Salvador não inerte/guerrilheiros da Jamaica/Alfabeto do negão”: “Bob Marley semeou/ E o reggae se espalhou/ Muzenza/ Difundiu em Salvador/ Se tocou/ Jamaicado está”.

FIGURA 7  
Alex Rosa e  
a Ketubara  
Batucada.  
Foto: cartaz  
de divulgação  
da página da  
Ketubara no  
Facebook.<sup>9</sup>



O pesquisador Ariza (2006) afirma que os blocos Olodum e Muzenza desenvolveram fusão rítmica afro-baiana com o reggae, o que se denominou samba-reggae. No entanto, não há consenso sobre a origem desse gênero e de sua estrutura rítmica. O nome de Neguinho do Samba (membro do Ilê que em 1983 ingressou no Olodum) é apontado como o do criador desse ritmo.

Essa inovação é também atribuída ao bloco Muzenza, por ter sido o primeiro a estabelecer relações diretas com Bob Marley. Esse bloco de percussão surgiu em 1987, fazendo sucesso com a música “Faraó” no desfile de carnaval. Até hoje, como aponta Ariza (2006, 307), o bloco permanece vinculado à rítmica dos grandes blocos percussivos, ao contrário do axé *music* e outros, que atingiram o grande mercado.

O bloco Olodum foi um dos primeiros que emergiram na década de 1980, e o mais bem-sucedido comercialmente, introduzindo diferentes estruturas rítmicas que são basicamente uma variação do samba de roda. Em 1990, o Olodum gravou uma música com o cantor e compositor americano Paul Simon, o que fez o grupo ficar conhecido fora do país. Em 1996, Michel Jackson gravou o videoclipe “They don’t care about us”, dirigido por Spike Lee, também com participação do grupo.

9. Disponível em: <https://bit.ly/3dX01zJ>.

No entanto, para Goli Guerreiro (2000), no livro *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*, a produção do samba-reggae, ou seja, uma produção local, se insere em um fluxo de globalização do mercado que privilegia uma musicalidade “étnica”. Ou seja, essa produção se encaixa como uma luva nesse mercado na medida em que recria sonoridades africanas, mesclando-as com ritmos brasileiros e caribenhos. Na visão de Guerreiro (2000), o samba-reggae não é um sucesso internacional, pois os artistas dificilmente se sustentam nos mercados estrangeiros por muito tempo e, na maior parte dos casos, se apresentam para plateias compostas por brasileiros que vivem fora do país.

Concordo em parte com a autora quando ela diz que a internacionalização do samba-reggae no exterior se deve às grandes turnês internacionais feitas a partir dos anos 1990. No entanto, esse fenômeno musical repercutiu fortemente no exterior e se mesclou com outros ritmos brasileiros, caribenhos e espanhóis, colocando a música negra em posição de destaque.

Essa difusão do samba e do samba-reggae tem relação com o movimento migratório de artistas que resolveram residir no exterior e é decorrente da existência de redes sociais complexas que foram estabelecidas ao longo dos anos entre os brasileiros e os não brasileiros. A expansão dessas práticas está associada, portanto, a uma rede de afetos, sociabilidades e estilos de vida, para além dos dinâmicos circuitos de mercado e consumo.

Gostaria de retomar as reflexões suscitadas por Will Straw (1991), que afirma que a cena musical não está restrita a lugares geográficos. Pode observar que existe uma interação entre os ensaios, as aulas, a participação em eventos, as saídas para tomar cerveja. Participar da cena significa não só ampliar conhecimentos sobre a música, mas também estabelecer relações afetivas. Poderíamos afirmar que essas práticas sociais impulsionam os processos de transnacionalização da vida social. O samba, o samba-reggae e a batucada ajudam a pensar as implicações decorrentes das diferentes associações entre local e global, inclusão e exclusão, identidades e migração.

Vale destacar que há vários tipos de batucadas espalhadas pelo mundo, que se diversificam conforme os ritmos tocados e no uso dos instrumentos (tambores, surdo, agogô, tamborim, pandeiro). A maioria de seus membros não é profissional nem possui formação musical, mas vê na batucada uma possibilidade de aprendizagem musical, como também de ampliar seus laços de amizades e afetos. A batucada permite que todos os participantes, profissionais e alunos, participem de festivais e eventos por toda a Europa, inclusive no Brasil, havendo grande expectativa de visitar, principalmente, o Rio de Janeiro, Salvador e Recife.

A batucada se tornou figura importante nas festas locais, como festas *mayores*, a Fiesta de Santa Eulàlia, os Correfocs e o carnaval. Na Figuras 8 e 9 podemos ver a presença das batucadas na Fiesta de la Mercè, que dura cerca de cinco dias e é um festival em homenagem à Mare de Deu de la Mercè, a santa padroeira de Barcelona. Foi realizada pela primeira vez oficialmente em 1902, celebrando o fim do verão e dando boas-vindas aos meses mais frios do outono.



FIGURA 8  
Bateria Unidos  
de Montjuca na  
Fiesta Mayor de la  
Mercè, 2017. Foto:  
acervo pessoal.



FIGURA 9  
Ketubara  
Batucada na  
Fiesta Mayor de la  
Mercè, 2017. Foto:  
acervo pessoal.

É relevante ressaltar que as festas populares em Barcelona mantêm um aspecto comunitário, pois geralmente acontecem nas ruas e praças públicas. As batucadas estão presentes nessas diferentes manifestações locais. Nota-se também a forte presença de elementos da música brasileira – samba, samba-reggae, escolas de samba –, que se mesclam com a cultura local das festas populares dos bairros.

Além disso, pode perceber que grupos de brasileiros e espanhóis estão transformando as práticas de consumo musical que os caracterizavam anteriormente. Alguns brasileiros estão se “espanholizando”, se apropriando das festas locais (Sant Joan, la Mercè); enquanto alguns espanhóis estão se “abrasileirando” (com o samba-reggae e as batucadas). A difusão desses ritmos proporciona a criação de novos espaços sonoros e novas maneiras de viver a música brasileira no exterior, como podemos ver no cartaz da Figura 10.



FIGURA 10  
Ketubara na  
agenda da festa  
local. Foto: Cartaz  
de divulgação  
da Festa de  
la Mercè.<sup>10</sup>

### ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Como destaca Hannerz (1996, 6), o termo “transnacional” é uma designação adequada para referenciar fenômenos que podem ser de escala e de distribuição bastante variáveis, mesmo quando evidenciam a característica de não estarem circunscritos a determinado Estado.

10. Disponível em: <https://bit.ly/2XTT1MW>.

Esse autor, no final dos anos 1990, já assinalava uma reflexão sobre novos contextos transnacionais e sobre como os fluxos de pessoas, produtos materiais e imateriais poderiam desafiar os conceitos tradicionais de espaço-tempo (Hannerz 1996). É nesse quadro de busca de destinos alternativos, com novas formas de vivenciar a música e a dança, que esses imigrantes brasileiros se inserem.

Vimos que foi a partir dos anos 1990 que um maior número de cantores e músicos brasileiros passou a difundir sua produção musical em festivais internacionais na Europa, principalmente na França, Espanha, Portugal e Alemanha.

Com relação ao samba-reggae e à batucada, as grandes turnês internacionais e o incremento da indústria fonográfica, em determinado momento, favoreceram a internacionalização da música brasileira.<sup>11</sup> As turnês foram as grandes responsáveis pela divulgação da música brasileira em Barcelona, além de promoverem o diálogo com outros gêneros, como jazz, rock, música latina e caribenha.

Observei que os migrantes brasileiros residentes em Barcelona que participam das festas em espaços públicos (carnaval, Dia do Brasil) ou privados (bares e restaurantes) têm interesse pela divulgação da cultura brasileira. A maioria dos meus entrevistados já tinha algum envolvimento com elementos dessa cultura (capoeira, música, dança, religião afro-brasileira) antes de residir no exterior.

Infelizmente não encontrei dados mais concretos sobre os migrantes brasileiros que pudessem complementar minhas observações. No entanto, pelas entrevistas e conversas informais com meus interlocutores pude constatar três movimentos migratórios de brasileiros para Barcelona: no final dos anos 1980, nos anos 1990, e a partir de 2005, migrantes chegaram em busca de trabalho e qualidade de vida, incluindo músicos, artistas, capoeiristas, pessoas que trabalhavam com serviços gerais, limpeza de casa, cabeleireiros, profissionais liberais, advogados, entre outros. A fim de construir uma rede mínima de renda inicial, buscavam uma situação legal. Dessa forma, criaram vários tipos de rede e são fruto desse processo de criação. Ao migrar, é preciso se conectar ao país de destino e ser acolhido.

Essa aproximação me colocou diante de questões: como o samba e os brasileiros ligados à música brasileira em Barcelona circulam pela cidade criando espaços de sociabilidade e cooperação entre brasileiros e não

11. A questão da indústria fonográfica é importante para pensar como se dá a transnacionalização da música e como a indústria cultural atua nesse processo. Para continuidade desse assunto, ver Canclini (1990) e Ortiz (1989).

brasileiros? Fernando Ruiz Morales (2014, 317), ao analisar o flamenco na Bélgica, afirma que:

Cualquier expresión musical “local” (asociada a un grupo o territorio específicos que son referentes inexcusables de tal música) está allí donde hay aficionados, artistas, eventos, público y demás usuarios. Y ello ocurre en lugares del mundo donde los emigrantes la han llevado o donde personas en principio ajenas a esta cultura local, que han conocido por diversos canales, han decidido sumarse<sup>12</sup>.

Ainda segundo Ruiz Morales (2014, 317):

El flamenco constituye un código que otorga un marco de referencia para los artistas que intervienen en él. Pero esto no implica que compartan significados ni pautas de acción. Los artistas allí residentes se posicionan de diferente manera ante ese código, y articulan diversidad de trayectorias y respuestas. Sus posicionamientos no derivan solo de las estrategias individuales, sino que están mediatizados por factores estructurales<sup>13</sup>.

Dessa maneira, os músicos brasileiros, os sambistas e os batuqueiros criam diálogos, espaços de sociabilidade, novos espaços sonoros e novas maneiras de viver a música brasileira no exterior (aulas de dança, ensaios, carnaval, festividades relacionadas ao Dia do Brasil, workshops, festivais internacionais de percussão e dança brasileira, encontros em bares e restaurantes brasileiros). Ou seja, são redes que vão se tecendo e buscam estimular afetos e compromissos para as novas alianças. A transnacionalização do samba, do samba-reggae e da batucada, bem como de outras práticas culturais brasileiras, tem origem na imigração brasileira dos anos 1990, que, para além de possibilitar a difusão desses ritmos, também contribuiu na expansão do forró, da capoeira, do maracatu, do frevo e das religiões afro-brasileiras na Europa.

Essa difusão da música é decorrente da existência de redes sociais complexas que foram estabelecidas ao longo dos anos entre os brasileiros e os não brasileiros. A expansão dessas práticas está associada, portanto, a um mercado transacional aquecido e a uma economia da música e da cultura da qual os brasileiros participam de forma competitiva, como também a uma intensa rede de afetos, sociabilidades e estilos de vida.

12. Qualquer expressão musical “local” (associada a um grupo ou território específico que são referentes de tal música) está presente onde exista aficionados, artistas, eventos, público e demais consumidores. E isso ocorre em vários lugares do mundo onde os migrantes conseguiram divulgar ou por pessoas a princípio estranhas a esta cultura local, mas que por diferentes canais passaram a apreciar (tradução da autora).

13. O flamenco constitui um código que fornece um quadro de referência para os artistas envolvidos. Mas isso não implica que eles compartilhem significados ou diretrizes comuns. Os artistas que residem se posicionam de maneira diferente diante desse código e articulam diferentes trajetórias e respostas. Suas posições não derivam apenas de estratégias individuais, mas são mediatizadas por fatores estruturais (tradução da autora).

Na perspectiva de Born (2011), a música pode ser atravessada por diversas formações de identidade social, desde as mais concretas e íntimas até as mais abstratas, animando a construção de comunidades imaginadas, que reproduzem e evocam formações identitárias vigentes, fantasiadas ou emergentes.



FIGURA 11  
Ensaio: lugar de  
trocas, afetos e  
sociabilidades,  
2018. Foto:  
acervo pessoal.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ariza, Adonay. 2006. *Eletronic samba: a música brasileira no contexto das tendências internacionais*. São Paulo: Annablume.
- Born, Georgina. 2011. Music and materialization of identities. *Journal of Material Culture*, vol. 16, no. 4: 376-388. <https://doi.org/10.1177/1359183511424196>.
- Camacho, Isabel Llano. 2015. Bailando la diferencia: identidades culturales y música salsa en Barcelona. *Perifêria: revista de recerca i formació en antropologia*, vol. 20, no. 2: 161-177. Disponível em: <<https://bit.ly/2UET6DD>>. Acesso em: 11 jan. 2018.
- Canclini, Néstor García. 1990. Culturas híbridas, poderes oblíquos. In *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la Modernidad*, 263-327. México: Grijalbo.
- Careri, Francesco. 2017. *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Castells, Manuel. 1996, La sociedad red. Madrid: Alianza Editorial, volumen 1º de *La era de la información: economía, sociedad y cultura*.
- Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro. 1995. *Carnaval carioca: bastidores do desfile*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte.
- Certeau, Michel. 1994, *A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer*. Petrópolis, Vozes.

- Coradini, Lisabete e Pavan, Maria Angela. 2018. No tabuleiro com as coletoras de frutas, como construir um documentário com a extensão do tempo. In: Lisabete Coradini, Maria Angela Pavan. (Org.). *Narrativas, Memórias e Itinerários*. 1ed. Campina Grande: eduepb, v. 1, p. 259-280.
- Debord, Guy. 1958. *Teoría de la deriva*. Disponível em: <<https://bit.ly/37pW8Rq>>. Acesso em: 2 jul. 2018.
- Goldwasser, Maria Julia. 1975. *O Palácio do Samba: estudo antropológico da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira*. Rio de Janeiro: Zahar.
- González Smeja, Alba Marina. 2016. *Salsa Nómada: escena musical, bailable e itinerante de la salsa brava en Barcelona*. Tese de doutorado, Universitat de Barcelona, Barcelona. Disponível em: <<https://bit.ly/2AYjBwS>>. Acesso em: 12 jun. 2020.
- Graupera Gargallo, Isabel y Jordi Grau Rebollo. 2016. La memòria històrica com a mecanisme cultural de dinamització del món local. *Culturas: Revista de Gestió Cultural*, vol. 3, no. 1: 65-73. <https://doi.org/10.4995/cs.2016.5184>.
- Guerreiro, Goli. 2000. *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. São Paulo: Editora 34.
- Hannerz, Ulf. 1996. *Transnational Connections*. London: Routledge.
- Ingold, Tim. 2015. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. São Paulo: Vozes.
- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. 2014. *Matrizes do samba do Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo*. Dossiê Iphan, 10. Brasília, DF: Iphan.
- Lopes, Nei. 1981. *O samba, na realidade: a utopia da ascensão social do sambista*. Rio de Janeiro: Codecri.
- Martín-Barbero, Jesús. 2004. *Ofício de cartógrafo*. São Paulo: Loyola.
- Ortiz, Renato. 1989. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense.
- Ribeiro, José da Silva. 2011. Híbridação cultural: sonoridades migrantes na América Latina. in *O público e o privado - Revista do PPG em Sociologia da Universidade Estadual do Ceará - UECEPPG em Sociologia da Universidade Estadual do Ceará - UECE*, no.17:107-127.
- Rocha, Ana Luiza Carvalho da, e Cornélia Eckert. 2013. *Etnografia da dura o: antropologias das memórias coletivas*. Porto Alegre: Marcavisual.
- Ruiz Morales, Fernando Carlos. 2014. El trabajo del flamenco en un entorno cosmopolita: dinâmicas y concepciones. *Gazeta de Antropología*, vol. 30, no. 1: 12. Disponível em: <<https://bit.ly/3cZ4BMi>>. Acesso em: 30 jan. 2017.
- Sandroni, Carlos. 2005. Questões sobre o dossiê do samba de roda. In *Registro e políticas de salvaguarda para as culturas populares*, 45-53. Série Encontros e Estudos, no. 6. Rio de Janeiro: Iphan.
- Sigilião, Cláudia Couto. 2009. *Duas tendências de re-africaniza o: Rio de Janeiro e Salvador*. Tese de doutorado, Universidade de Brasília, Brasília.
- Sodré, Muniz. 1988. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Petrópolis: Vozes.
- Straw, Will. 1991. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, vol. 5, no. 3: 368-388. <https://doi.org/10.1080/09502389100490311>.

\_\_\_\_\_. 2006. Scenes and Sensibilities. E-Compós. Revista da Associação Nacional dos Programas de PósGraduação em Comunicação. Brasília

Tramonte, Cristiana. 2001. *O samba conquista passagem: as estratégias e a ação educativa das escolas de samba de Florianópolis*. Petrópolis: RJ, Vozes.

Vianna, Hermano. 1995. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed. UFRJ.

#### REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

Bloco Muzenza. *Muzenza: que bloco é esse?* Vídeo no YouTube, canal Bloco Muzenza, 7'08". Disponível em: <<https://bit.ly/37m031w>>. Acesso em: 12 jun. 2020.

Coradini, Lisabete e Maria Angela Pavan. 2014a. *No mato das mangabeiras*. Natal, Brasil, Navis/Pragma/UFRN, Proext, 17'.

Coradini, Lisabete e Maria Angela Pavan. 2014b. *Seu Pernambuco*. Natal, Brasil, Navis/Pragma/UFRN, Proext, 8'.

Coradini, Lisabete e Maria Angela Pavan. 2016a. *As mulheres das Rocas são as vozes do Samba*. Natal, Brasil, Navis/Pragma/UFRN, Proext, 20'.

Coradini, Lisabete e Maria Angela Pavan. 2016b. *Mestre Zorro*. Natal, Brasil, Navis/Pragma/UFRN, Proext, 10'.

Margareth Menezes. 2016. *Faraó – Margareth Menezes (DVD Brasileira)*. Vídeo no YouTube, canal Margareth Menezes, 3'20". Disponível em: <<https://bit.ly/2XTdyCy>>. Acesso em: 12 jun. 2020.

Olodum. 2011. *Olodum Salvador Bahia HD*. Vídeo no YouTube, canal Logos Aachen, 10'09". Disponível em: <<https://bit.ly/2XWGCJG>>. Acesso em: 12 jun. 2020.

Olodum. 2013. *Olodum: Requebra*. Vídeo no YouTube, canal Músicas Antigas, 3'59". Disponível em: <<https://bit.ly/2YwRD34>>. Acesso em: 12 jun. 2020.

Trio Elétrico Armandinho, Dodô e Osmar. 2015. *Trio Elétrico Armandinho, Dodô e Osmar – É o trio*. Vídeo no YouTube, 3'05". Disponível em: <<https://bit.ly/2LSVhhU>>. Acesso em: 12 jun. 2020.

**LISABETE CORADINI** é professora do Departamento de Antropologia e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), além de coordenadora do Núcleo de Antropologia Visual (Navis). A partir da experiência de residir por um ano na Espanha, deparei-me com brasileiros que atuam na Associação de Pesquisadores Brasileiros na Catalunya (APEC), da qual participei como assessora cultural na gestão de 2017/2018. E-mail: lisacoradini@gmail.com

**Licença de uso.** Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 13/10/2019

Reapresentado em: 07/02/2020

Aprovado em: 01/04/2020