



CUERPOS INDIVIDUALES, CUERPOS COLECTIVOS

PERFORMATIVIDAD Y GÉNERO EN SAMBA DA COSTA

LAURA JORDÁN

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso 
laura.jordan@pucv.cl
ORCID: 0000-0002-2306-6868

PAULINA BRONFMAN

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso 
paulina.bronfman@pucv.cl
ORCID: 0000-0002-1651-0553

KIRY MERCADO

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso 
kiry.mercado@pucv.cl
ORCID: 0009-0009-3461-1583

GLORIA CÁCERES

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso 
gloria.caceres@pucv.cl
ORCID: 0009-0003-4829-8280

PAMELA SOTO

Universidad Técnica Federico Santa María 
pamela.sotog@usm.cl
ORCID: 0000-0002-0316-0726

CUERPOS INDIVIDUALES, CUERPOS COLECTIVOS:

PERFORMATIVIDAD Y GÉNERO EN SAMBA DA COSTA¹

**INDIVIDUAL BODIES, COLLECTIVE BODIES: PERFORMATIVITY AND
GENDER IN SAMBA DA COSTA**

LAURA JORDÁN

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Av. Brasil 2950, Valparaíso, Chile

PAULINA BRONFMAN

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Av. Brasil 2950, Valparaíso, Chile

KIRY MERCADO

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Av. Brasil 2950, Valparaíso, Chile
kiry.mercado@pucv.cl

GLORIA CÁCERES

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Av. Brasil 2950, Valparaíso, Chile

¹ Este artículo fue escrito en el marco del proyecto de investigación ANILLO ATE220035 “Género, Biopolítica y Creación. Nuevas formas de gobierno de la vida y de las relaciones sociales de género para nuevas prácticas, teorías y epistemes” de ANID.

PAMELA SOTO

Universidad Técnica Federico Santa María
Avenida España 1680, Valparaíso, Chile
pamela.sotog@usm.cl

RESUMEN

En este artículo, se analiza el caso de Samba da Costa, agrupación de mujeres músicas que tocan samba de raíz en Valparaíso teniendo como referencia *teórica La estética de lo performativo* de Erika Fischer-Lichte y su propuesta sobre materialidades: corporalidad, espacialidad y sonoridad. A través de una metodología que incluye observación de presentaciones en vivo, una entrevista grupal y el análisis musical y performativo desde una perspectiva de género, se plantea que las prácticas musicales de Samba da Costa ponen en tensión la división sexual del trabajo en la música, a la vez que actualizan los horizontes de posibilidad de los modos de corporalidad y sonoridad colectiva.

Palabras clave: mujeres, cuerpo, samba, roda, performance, género.

ABSTRACT

This article examines the case of Samba Da Costa, a collective of women musicians who perform *samba de raíz* in Valparaíso, through Erika Fischer-Lichte's (2011) performative analysis model and her approach to materialities: corporeality, spatiality, and sonority. Employing a methodology that includes live performance observation, a group interview, and musical and performative analysis from a gender perspective, the study argues that Samba Da Costa's musical practices challenge the sexual division of labor in music while simultaneously expanding the horizons of possibility for collective modes of corporeality and sonority.

Keywords: women, body, samba, roda, performance, gender.

Recibido: 14/06/2024

Aceptado: 17/12/2024

I. INTRODUCCIÓN

La primera vez que observamos a Samba da Costa fue el 30 de junio de 2023. Convocadas en Taller Blanco, en el plan de Valparaíso, notamos inmediatamente al llegar que, en lugar de escenario, el espacio para la performance se ubicaba en medio del salón, sin tarima. Allí, se disponía de una mesa alargada en el centro, que se encontraba preparada con una serie de micrófonos con pequeños pedestales e instrumentos musicales. Cuando llegamos, las sillas alrededor de la mesa se encontraban vacías, puesto que las músicas se hallaban preparándose para su presentación.

Nuestro interés inicial, el motivo que nos había llevado a concurrir, era explorar la performance de esta agrupación conformada exclusivamente por mujeres y que, según sabíamos por su nombre y algunas publicaciones de Instagram, se especializaba en la interpretación del samba brasileño. Nos llamaron la atención dos elementos principales: por una parte, su aparente afinidad con discursos feministas y, por otra, la elección de un género musical poco habitual en esta zona, cuya singularidad levantaba numerosos enigmas para nosotras.

Durante la velada, presenciamos un espectáculo organizado en dos salidas, con un intermedio de 30 minutos. Todas las canciones interpretadas correspondían a sambas, ya sea por su composición original o por su adaptación rítmica y estilística. Pero además del repertorio, la adscripción al género del samba se expresaba en una práctica específica, que rápidamente se nos evidenció como crucial para interrogar la performance de género de estas mujeres: la *roda*. Literalmente la rueda, corresponde a un formato performático que dispone una espacialidad, ciertos comportamientos y que establece coordenadas de participación, tanto para los artistas como para los espectadores.

En el transcurso de la presentación, se advierten dos formas de usar el espacio: una, donde se encuentran quienes permanecen en sus sillas y alrededor de sus respectivas mesas, dos, donde quienes –conforme se desarrolla la presentación– van disponiéndose cercanas a las músicas, específicamente, a sus espaldas y alrededor de ellas, acogiendo la circularidad de la formación

de las cantoras. Fue así que, mientras escuchábamos, nuestros propios cuerpos se animaron al baile, pasando de una observación estática a otra en movimiento, siguiendo a las músicas alrededor de la rueda, uniéndonos intermitentemente a algunos de los círculos concéntricos formados por el público danzante. Desde allí observamos, y varias de las preguntas que nos surgieron –desde nuestro propio baile y escucha– se constituyeron en un contrapunto de otras que llevábamos pensadas de antemano.

Dispuestas a escudriñar en las perspectivas que estas músicas tienen respecto de su propia propuesta, sus discursos y sus modos de organización, nos acercamos a una de ellas para invitarla a participar de nuestra investigación, que tiene como propósito indagar en las maneras en que esta práctica musical habilitaría modos de performatividad de género, proponiendo nuevas epistemes y formas de relaciones biopolíticas afirmativas (Esposito) como estrategia de resistencia a las prácticas tanáticas, en nuestro contexto cultural. Las prácticas tanáticas son manifestaciones simbólicas y performativas que abordan la muerte, el duelo y la violencia, a menudo en contextos de crisis sociopolítica (Mbembe).

Al advertir un posible diagnóstico victimizante implícito en nuestras palabras, nuestra interpelada se apuró en descartar una asociación evidente entre formas de exclusión de las mujeres y el sentido fundante de Samba da Costa. En la entrevista grupal que tendríamos más tarde, comprendimos que en lugar de presentarse como una respuesta a la falta de oportunidades para el desarrollo de las sambistas en Valparaíso, Samba da Costa se describe como un proyecto afirmativo, de amistad, de placer, de desarrollo, de vida. Pero ya aquel primer día, al rechazar la interpretación anticipada con la que habíamos llegado, esta mujer nos empujaba a observar de otra manera, a apreciarlas en su afirmatividad, sin dejar de escucharlas a contrapelo.

En este artículo analizamos cómo Samba da Costa problematiza temas de género a través de su propuesta performática y su práctica artística, participando de la configuración de espacios seguros para las mujeres. Para este propósito recurrimos a la propuesta desarrollada por Erika Fischer-Lichte, quien plantea cuatro dimensiones de análisis de performance en vivo: temporalidad, corporalidad, espacialidad y sonoridad. Sostenemos que en

su propuesta, Samba da Costa, no solo pone en tensión la división sexual del trabajo en la música, sino que actualiza los horizontes de posibilidad de los modos de corporalidad y sonoridad colectiva.

Luego de presentar una breve reseña del grupo musical, el texto desarrolla los siguientes apartados: una sección metodológica que incluye nuestras preguntas de investigación, principales técnicas y el modelo de análisis de Fischer-Lichte; una sección de antecedentes que presenta elementos de la historia del samba en Brasil, de su recepción en Chile y de los roles de género en sus prácticas principales; una sección analítica que contiene una descripción etnográfica de la presentación en vivo de Samba da Costa y la roda, así como el análisis de una canción enfocado en las voces y la percusión. Y, finalmente, la presentación de los hallazgos en conversación con la perspectiva de género y algunas proyecciones de la investigación.

2. CONFIGURACIÓN DEL CASO Y APROXIMACIÓN METODOLÓGICA

Samba Da Costa es una agrupación de samba formada exclusivamente por mujeres, creada en abril de 2021, activa todavía en Valparaíso, y que se dedica a interpretar “samba de raíz”, un estilo de samba que definiremos más adelante. Comenzó con la creación de un video de homenaje a Dona Ivone Lara da Costa, para el día de la mujer sambista, por iniciativa de Claudia Contreras. Al momento de nuestro encuentro, el grupo estaba constituido por trece mujeres, cuyas edades fluctuaban de 19 y 45 años: Claudia Contreras (voz, cavaquinho), Vanessa Menay (voz, pandeiro), Melissa Johnson (voz), Andrea Seguel (voz), Marybel Rodríguez (surdo, tamborim), Estrella Anton (tanta), Romina Robles (cuíca), Rayén Mery Cancino (flauta), Javiera Barros (pandeiro, tamborim), Jennifer Garrido (caja, agogo, tamborim), Camila Garcés (repique), Laura Sepúlveda (repinique y pandeiro), Camila Gallardo (guitarra).

El espacio donde desarrollaban sus actividades, tanto ensayos como tocatas, era el Taller Blanco (Ubicado en calle Blanco Sur 1146, Valparaíso),

situado en un edificio del centro de Valparaíso, que posee diversas salas de ensayo usadas por músicos y músicas locales, y que posee un salón utilizado para diversos espectáculos nocturnos en vivo. Durante el día funciona como café, restaurante, además de las salas de ensayo.

Respecto de Samba da Costa, se han presentado en otros lugares de la ciudad tales como la Casa de la Cultura de Valparaíso, Bar Restaurant El Barrio, Nodo Valpo, Espacio Manifiesta, Plaza Cívica, Teatro Municipal de Valparaíso; además de participar en intervenciones callejeras en el marco de carnavales barriales como Cordillera en Primavera o de instancias como el encuentro de mujeres *Por Todas*, organizado por la alcaldía.

A nivel de referencias, sus integrantes reconocen importantes vínculos con dos espacios del samba en la ciudad: la Escuela de Samba (antes llamada Rubén Darío) y Arte Brasil. Algunas de ellas poseen estudios formales de música, específicamente aquellas que tocan los instrumentos de cuerdas (guitarra, cavaquinho) y viento (flauta). Mientras que las cuatro vocalistas principales desarrollan carreras como músicas profesionales —esto es, se dedican fundamentalmente a la música— la mayor parte de las percussionistas realizan esta actividad paralelamente a sus otras ocupaciones laborales. Esta confluencia de dos tramas distintivas de dedicación a la música y al samba permite la emergencia de dinámicas específicas y la coexistencia de objetivos heterogéneos en la agrupación.

En términos metodológicos este artículo proporciona un acercamiento cualitativo con una aproximación etnográfica (presencial y digital). La recolección de los datos incluye métodos variados como la observación de performances en vivo y entrevistas grupales e individuales. Se trabaja a partir de una hipótesis que plantea que las prácticas musicales de Samba da Costa ponen en tensión la división sexual del trabajo en la música, a la vez que actualizan los horizontes de posibilidad de los modos de corporalidad y sonoridad colectiva.

Las preguntas de investigación que guían este estudio son ¿de qué manera la incorporación de la práctica del samba, con su propia historia y significados, habilita modos de performatividad de género y propone nuevas epistemes y formas de relaciones biopolíticas afirmativas como forma

de resistencia a las prácticas tanáticas en contextos culturales específicos? También nos preguntamos, ¿qué prácticas corporales desarrollan?, ¿cómo se procesa la violencia o la idea de la violencia a través de la práctica musical?

El estudio del material recolectado se ha abocado al análisis musical y performativo, desde los planteamientos de Fischer-Lichte, y se centra en un *corpus* de presentaciones en vivo y entrevistas. Este artículo propone levantar una base teórica para el análisis performativo de las materialidades en la puesta en escena del grupo Samba da Costa. Este análisis se hizo a partir del registro audiovisual de las tocatas y la observación en vivo e intenta descubrir conexiones entre los conceptos que Erika Fischer-Lichte denomina *materialidades*, en el capítulo cuatro de su libro, *Estética de lo performativo: "Sobre la producción performativa de la materialidad"*.

Erika Fischer-Lichte explica que los elementos de una actuación teatral o la performance en vivo tienen el poder de crear impactantes efectos mediante técnicas estéticas como ritmos o expresiones gestuales. Estos aspectos son continuamente percibidos por el público, que desempeña el papel tanto de observador como de parte activa de la experiencia. La autora propone cuatro conceptos que abordan estas manifestaciones y las estrategias para identificarlas en una performance en vivo: temporalidad, corporalidad, espacialidad y sonoridad. Aunque abordamos aspectos de la performance que remiten a los cuatro conceptos, nos centramos en los tres últimos" ..

3. CONTEXTO: ANTECEDENTES HISTÓRICOS Y PARTICIPACIÓN DE MUJERES

3.1. El samba de Brasil a Chile

El samba es una práctica musical y dancística de comunidades afrodescendientes en Brasil. Como la mayoría de las músicas afrobrasileñas, se emparenta con una vertiente bantú proveniente de Angola, vinculada con el candomblé, que supo hibridarse con variadas formas de música popular (Carvalho). Su configuración como música popular mediatizada ocurre en el contexto

de la migración bahiana a Río de Janeiro a fines del siglo XIX y comienzos del XX. Fue recién en la década de 1950 cuando se introdujo en el samba grabado el sonido batucado, con una fuerte presencia de la percusión, gracias a los avances de la tecnología de grabación sonora. La abundante bibliografía que aborda su historia y su relevancia para la cultura popular brasileña ha puesto énfasis, sobre todo a partir de la década de 1960, en africanidad de su sonido, su danza y los ritos en que se inscribe, así como en la conversión de este género en un símbolo nacional a través de la masificación facilitada por la grabación, la radio y el cine, y mediante la cooptación de parte de sus expresiones por parte de una población blanca y de clase media (Araújo). Bajo el impulso de la dictadura de Getúlio Vargas, la nacionalización del samba conllevó la promoción de una idea de democracia racial que ha sido posteriormente criticada por su incapacidad de dar cuenta de las desigualdades raciales y las injusticias vividas por la población negra (Döring, “Dona Nicinha”). Durante la dictadura militar (1964-1985) varios compositores usaron el samba para denunciar las precarias condiciones de vida de la población.

Entre la diversidad de estilos, vale la pena mencionar el samba-canção desarrollado desde comienzos de la era fonográfica hasta nuestros días. Por su parte, las escuelas de samba —creadas en la década de 1920— han acogido una parte relevante de las prácticas vinculadas con el carnaval y, específicamente, la creación de sambas-enredo para la competencia anual y la práctica de sambas-de-quadra durante el resto del año. A vez, existe el partido alto que es el samba que consta de un corto coro y una sección improvisada que se canta en forma responsorial. Por último, podemos mencionar la *bateria de escola de samba*, que denomina a la práctica instrumental con conjuntos numerosos de tambores que acompañan los desfiles carnavalescos.

En la década de 1990, se consolidó el samba de raíz, que se diferencia del estilo de samba romántico conocido como *pagode* y a otros estilos de samba que se consideran de menor jerarquía en cuanto a su relación con cierta tradición y ancestralidad. Como explica Felipe Trotta, numerosas letras de samba mencionan la ‘raíz’ desde la década de 1970, de manera que la

reivindicación de una manera antigua de hacer el samba pasa por legitimar ciertos repertorios, estéticas e incluso visiones de mundo, pensamientos y valores (Trotta). En concreto, el samba de raíz cultiva una sonoridad centrada en un conjunto instrumental básico: cavaquinho, guitarra, pandeiro y surdo, así como el formato de roda, que consiste básicamente en una disposición circular de los cuerpos que tocan y cantan.

En cuanto a la recepción del samba en Chile, se ha apuntado que durante la primera mitad del siglo XX fue percibido como exótico, pues apreciaba *lo negro* en tanto componente alejado en el tiempo y el espacio. Su inclusión como repertorio ejecutado en Chile se da en el marco de orquestas de orientación melódica, que interpretaban conga, rumba, foxtrot y samba, como parte de los estilos de moda de la década de 1940 (Menanteau). Entre los escasos estudios que den cuenta del desarrollo del samba en Chile durante la segunda mitad del siglo XX, destaca el texto de José Rojas, quien rastrea el origen de los talleres de percusión y la emergencia de batucadas en Santiago a mediados de los noventa, destacando la participación de músicos migrantes y la circulación de grabaciones provenientes de agrupaciones como Olodum, Ilê Aiyê y Timbalada, por un lado, y el ambiente de apertura dado durante la transición democrática, por el otro (Rojas). Es posible constatar una importante inflexión que ocurrió en el cambio de centuria, cuando el samba fue integrado en discos de alto impacto masivo, como *Vivo* (1999) de Joe Vasconcellos, quien “aportó con sus aires afros y multiculturales” (Albornoz, 42) a la escena musical en la zona central de Chile durante la transición política de la posdictadura. El éxito de esta y otras producciones se conecta con importantes fenómenos de consumo cultural y de ocupación de espacios públicos, a través de iniciativas como los Festivales Culturales en Santiago y los Carnavales Culturales en Valparaíso, que se inscriben en políticas públicas tendientes a perfilar cierto tipo de ciudadanía y democracia. A pesar de sus importantes tensiones, en cuanto al dominio de la gestión de la cultura popular, entendemos junto a Carla Pinochet que estos festivales y carnavales respondieron a “necesidades reales de convivencia social, que no conviene descartar en tanto mera pirotecnia” (16). En particular, las

implicancias de una apertura de los espacios públicos, aunque siempre en disputa, posibilitó el despliegue de nuevas corporalidades, como discutiremos más adelante. Puntualmente, y como contrapunto, en Valparaíso destaca la emergencia en las mismas fechas del Carnaval Mil Tambores, instancia autogestionada que promovió desde sus inicios en 1999 la ejecución de música brasileira a través de las batucadas (que tocan samba), y que fue incorporando progresivamente otras agrupaciones y comparsas de estilos andinos, para presentarse hoy como un “carnaval mestizo” (12). Así, es posible constatar una presencia consistente del samba en Valparaíso en las primeras décadas del siglo XXI, especialmente en un formato callejero con uso de numerosos tambores. En cuanto a la recepción del samba de raíz, no conocemos ningún estudio que lo documente en profundidad. Sí podemos establecer, siguiendo el testimonio del músico local Walter Paredes, que la roda de samba más antigua –y que sigue en funcionamiento en la ciudad– es Arte Brasil, que se abrió al público entre 2013 y 2014, como culminación de un proceso de aprendizaje que se había iniciado con la Escuela de Samba que dio origen al Carnaval de Mil Tambores (Durán y otros).

3.2. Mujeres y roles de género en el samba

Tanto como en la historiografía de numerosas prácticas musicales, la historia del samba ha tendido a privilegiar el protagonismo de varones compositores, manteniéndose oscurecida, hasta hace poco tiempo, la participación de mujeres en los orígenes y desarrollo de sus diferentes vertientes. Según Rodrigo Cantos Savelli Gomes, la importante labor de las “tías bahianas” ha sido contada parcialmente, enfatizando su rol como dueñas de casa, cocineras y proveedoras de un espacio donde el samba se cultivó en sus inicios cariocas (Gomes). Sin embargo, su contribución como músicas, compositoras, cantantes y percusionistas, ha sido escasamente documentada, a pesar de que existen atisbos que demuestran que la masculinización del samba habría sido posterior. Dicha masculinización está intrínsecamente vinculada con la nacionalización del samba carioca, como explica Döring:

la lucha por el reconocimiento del samba en la cultura nacional llevó a la profesionalización de los músicos, destacando compositores, letristas e instrumentistas expertos, eliminando cada vez más la importancia y la participación de las mujeres negras en el proceso de formación del samba, donde quedaron como “Bahiana”, “Tía”, “Madre”, reduciendo su papel a diversos estereotipos reunidos en torno a la mujer en general, y a la mujer negra en particular, porque lleva consigo la connotación de siglos de esclavitud, confinando a la mujer negra a la posición de “nodriza”, “reproductora”, “cuidadora”, “cocinera” u objeto sexual, entre otros. (Doring, *Dona Nicinha* 20; traducción propia)²

Como se ve, el desplazamiento de las figuras femeninas está atravesado por su racialización, el reconocimiento de la mujer negra es, en este sentido, un asunto de disputa y que tiene sus implicancias para el movimiento feminista actual.

Entre los roles más relevantes de las mujeres en el samba, desde las prácticas previas a la migración y que entroncan con el candomblé, se distingue la presencia de mujeres cantoras organizadas en coro, que toman el nombre de pastoras y cuya participación protagónica perdura hasta la segunda mitad del siglo XX. De hecho, en el samba de carnaval, coexisten las pastoras con los *puxadores* (empujadores) que terminan por dominar la parte vocal del samba en sus manifestaciones públicas masivas, sobre la base de los cambios tecnológicos de la amplificación. Además, Gomes explica cómo diferentes argumentos en torno a las capacidades vocales diferenciadas de hombres y mujeres han justificado el desplazamiento de las pastoras de la performance del samba. Por último, invita a repensar la participación de mujeres en las percusiones menores (tamborín, pandeiro, palmas) señalando

² El original en portugués dice: “a luta pelo reconhecimento do samba na cultura nacional levou a profissionalização dos músicos, dando destaque para compositores, letristas e exímios instrumentalistas, cada vez mais afastando a importância e participação das mulheres negras no processo constituinte do samba, onde elas continuavam como “Baiana”, “Tia”, “Mãe”, reduzindo seu papel a vários estereótipos reunidos em torno da mulher em geral, e da mulher negra em especial, porque carrega consigo a conotação de séculos de escravidão, confinando a mulher negra ao lugar da “ama de leite”, “reprodutora”, “cuidadora”, “cozinheira” ou então objeto sexual entre outros”.

que existen argumentos contundentes en la investigación sobre cultura afrobrasileña que apuntan a poner en valor el papel de las mujeres negras como transmisoras de conocimiento en espacios comunitarios, enfoque que permitiría repensar también su contribución a la enseñanza del ritmo.

Prominentes mujeres de la historia del samba han sido, primero, las mencionadas “tías bahianas”, como Tía Ciata. Luego, durante la era de masificación, Carmen Miranda, brasileña de origen portugués, jugó un importante rol en la internacionalización del samba, a través de su figuración en espectáculos hollywoodenses en las décadas de 1930 y 1940, promoviendo una imagen estereotipada que vincula a la figura de la bahiana con otras imágenes tópicas de las mujeres latinoamericanas y caribeñas, como la sensualidad y la exuberancia (Shaw). Destacan hacia mediados del siglo XX cantoras como Ivone Lara, quien estuvo activa desde su infancia en el samba, cantando, tocando el cavaquinho y componiendo, además tuvo que enfrentar los prejuicios respecto de que una mujer se dedicara al samba. Según Michelle Ferreira Ezaquiel, recién en la década de 1970 encontró reconocimiento público como compositora y muchas de sus canciones fueron versionadas por artistas nacionales: “Representando a las mujeres negras en los círculos del samba, fue la inspiración de muchas cantantes como Alcione, Beth Carvalho, Jovelina Pérola Negra y otras figuras femeninas del samba de renombre” (206, nuestra traducción)³. Otras investigaciones han problematizado los roles de género en el samba, indagando por ejemplo en la figura de las *cabrochas* en rodas cariocas (Couto); mientras que otros estudios han visibilizado las historias de vida de mujeres sambistas en el Reconcâvo observando la transformación de sus roles en el samba a lo largo de los años y con posterioridad al reconocimiento de la UNESCO como patrimonio de la humanidad (Aquino de Queiroz y Queiroz).

Precisamente, según Döring, la oficialización del samba ha implicado la resignificación y adaptación de sus prácticas y la creación de nuevos grupos en contextos comerciales, pero también la visibilización de agrupaciones

³ El original en portugués dice: “Representando a mulher negra nas rodas de samba, ela foi inspiração para muitas cantoras como Alcione, Beth Carvalho, Jovelina Pérola Negra e outras figuras femininas consagradas no samba”.

rurales tradicionales poco difundidas, como algunas representativas del samba corrido, en el que se presentan a mujeres sambadeiras “vestidas com lindos *trajes de baiana* que favorecem a exibição da beleza das mulheres negras sambando” (Döring, “Samba de roda” 152), mujeres que también detentan una fuerte participación vocal y que destacan por su importante participación en la gestión patrimonial y la asociatividad.

En el contexto de la cuarta ola feminista que ha impactado la sociedad brasileña —así como la chilena y la de países vecinos— recientes estudios han observado la presencia cada vez más notoria de mujeres sambistas que han ocupado espacios públicos, especialmente las calles de Río de Janeiro, a través de performances que reconfiguran la corporalidad y que dialogan con una serie de demandas feministas. Entre ellas, destacan el derecho a habitar espacios seguros, el derecho al placer, el derecho al propio cuerpo, junto con el derecho al aborto y la vida libre de violencia (Herschmann y Fernandes). Casos notables son los de las agrupaciones exclusivamente femeninas Moça Prosa (fundada en 2012), Samba que Elas Querem (fundada en 2017) y organizaciones comunitarias que facilitan la experiencia cultural tanto de las mujeres que performan como de aquellas que participan en sus presentaciones. Como ha mostrado Julia Ricciardi Lima, estas agrupaciones han centrado su performance en el desarrollo de la roda en espacios públicos —calles, plazas y playa— disputando el derecho de las mujeres a ocuparlos (Lima).

Incluso fuera de Brasil, el samba ha sido utilizado en el marco de movilizaciones feministas por parte de mujeres, personas no binarias y trans en América Latina, como señala Mercedes Liska para explicar el caso de Talleres Batuka en Argentina, donde “los tambores se convirtieron en un recurso de ‘potencia acústica’ para habitar dichos espacios [públicos], de representar la fuerza de este desplazamiento social, munidos de las memorias populares de resistencia” (Liska, 293). Por otro lado, Ezaquiel ha observado la puesta en marcha de tres procedimientos en el samba de roda —teorizados desde el feminismo musical por Cunto y Bogado— que consisten en: la reelaboración de materiales de archivo de canciones de compositoras del pasado; la creación de nuevas músicas; y, por último, la configuración de circuitos propios de mujeres (Ezaquiel).

4. ANÁLISIS: ESPACIALIDAD, SONORIDAD Y CORPORALIDAD EN SAMBA DA COSTA

Nuestro análisis aborda primero la performance en vivo de Samba da Costa, poniendo atención a la *roda* como dispositivo participativo para músicas y audiencias, describiendo la presentación respecto de la corporalidad y gestos que se intercalan o se superponen a la interpretación de las canciones en relación con lo material –espacialidad, sonoridad y corporalidad– (Fischer-Lichte). Específicamente,

examinamos un ejemplo del repertorio extraído de las performances. Atendemos, asimismo a la canción como texto –en tanto configuran imaginarios y narrativas bajo la forma de estructuras literarias y musicales–; al mismo tiempo que abordamos la configuración rítmica-percusiva que sustenta la interpretación del samba.

4.1. Espacialidad: roda

Samba de roda, o samba en círculo, es una práctica dinámica de música y danza con profundas raíces en el pasado esclavista de Brasil, especialmente de la zona de Recôncavo de Bahía. Allí, se observa comúnmente como parte de la riqueza de su cultura afrodiaspórica.. En este sentido, la samba de roda es una práctica musical y social, que articula signos estéticos y corporales, que comportan de manera cifrada la cosmovisión de los pueblos africanos esclavizados (Döring, “Memórias fractais”).

La samba de roda se caracteriza por la disposición circular de participantes que cantan, aplauden y quienes bailan van desplazándose al interior del círculo. El movimiento es fundamental para esta tradición escénica. El sonido entra y sale de los cuerpos mientras bailan samba y su kinestésica dialoga con los participantes de la roda. Un aspecto único del samba de roda radica en la relación de los movimientos en espacio circular y las dinámicas relacionales que eso genera entre los músicos y el público (Moura). El repertorio de canciones es conocido por la mayoría de los

participantes y, por lo tanto, pueden interpretarse a voluntad durante el canto individual y posiblemente en pareja. Aunque los hombres también pueden bailar, las mujeres predominan en el baile, mientras que los ellos tocan los instrumentos, a excepción del plato y el cuchillo. Normalmente, no es costumbre que todos los participantes bailen al mismo tiempo, ya que esto provocaría que el círculo se rompiera. La roda puede realizarse en un espacio interior o al aire libre, en un bar o en una plaza. Las actuaciones suelen tener un espíritu inclusivo, lo que significa que todos los presentes, incluidos los que asisten por primera vez son animados a participar, cantar, aplaudir al ritmo e incluso bailar en medio de la roda si se presenta la oportunidad.

A diferencia del samba de roda descrito, la roda de samba, donde quienes cantan y tocan se ubican alrededor de una mesa para hacer música, corresponde a una práctica carioca. A continuación, y tras los músicos y músicas, se ubica el público que participa de los coros, y de la danza, por lo que las posibilidades de desplazamiento no son las mismas. Si bien la roda de samba presenta evidentes diferencias respecto del samba de roda, hay un elemento de continuidad que es necesario destacar en el marco de este análisis, esto es, en términos relacionales, se preserva la fuerza centrípeta de los cuerpos en circularidad.

Puesta en escena

En el caso de Samba da Costa observamos un concierto en formato de roda de samba donde, alrededor de la mesa, se encuentran sentadas las integrantes de la agrupación. En un extremo de la mesa se ubican dos cantoras, una guitarrista y otra que ejecuta un cavaquinho. Al lado de ella, otra cantora casi en el centro de la mesa, quien a su vez percute un pandeiro. Al lado de ella última se encuentra una percusionista ejecutando la cuíca, y frente a ellas, dos percusionistas que percuten pandeiro y repique. En la cabecera opuesta a las cantoras, se ubica una percusionista que percute timbas y surdo.

Figura 1



Samba da Costa en formato de roda (fotografía de Giovanni Piaggio).
De izquierda a derecha: Rayen Mery, Andrea Seguel, Fabiola Paulsen, Jennifer Garrido, Estrella Anton, Javiera Barros, Marybel Rodríguez, Romina Robles, Vanessa Menay, Claudia Contreras, Melissa Johnson, Camila Gallardo.

Figura 2



Samba da Costa en formato frontal o roda-show (Trotta) (fotografía Municipalidad de Valparaíso).

Sobre la mesa se encuentran algunos instrumentos más pequeños como el tamborim y huevitos, celulares con las letras de las canciones, una tablet con cifras para la cantora que toca el cavaquinho y la guitarrista. Hay un vaso para cada música con su respectivo bebestible y una petaca. El espacio está iluminado por focos de colores azules y rojos que se dirigen a la mesa de la roda. También hay un sonidista que se encuentra detrás de las percusionistas y, junto a él, dos hombres que parecen tener relación de cercanía con la banda y son parte del público.

La presentación transcurre y las cantoras se van rotando la voz solista en las distintas canciones. Luego, entran las otras cantoras haciendo segundas voces o la primera acompañando a quien hace de solista. También las percusionistas cantan, cumpliendo el rol de pastoras, pero sin micrófonos vocales. Hay interpretaciones de canciones que generan una atmósfera de mayor intimidad, en esas ocasiones, no hay pastoras, solo cantan las cantoras. Aunque todas integran equitativamente el óvalo alrededor de una mesa rectangular, un análisis de los roles permite notar que las cantantes principales se ubican hacia una de las esquinas de la mesa, mientras que las percusionistas hacia la esquina del frente. Esto se vincula con la disposición de los micrófonos vocales, que se concentran en uno de los lados. Cuando las percusionistas encarnan el rol de pastoras, sus voces recorren el espacio sin ser mediadas por la amplificación eléctrica, generando un espacio acústico liminal entre la escena y la audiencia.

El formato de roda establece unas condiciones espaciales que ameritan pensar críticamente la relación con el público. No solo las músicas han decidido reemplazar una exhibición frontal (roda-show, según Trotta) por una inmersiva⁴, sino que han dispuesto su cuerpo colectivo al centro del

⁴ El concepto de "inmersivo" en las artes escénicas hace referencia a experiencias en las que se desdibujan las fronteras entre espectadores e intérpretes, permitiendo una participación activa del público y una percepción sensorial amplificada. Erika Fischer-Lichte ha destacado cómo la "autopoiesis de la performance" transforma a los espectadores en co-creadores del acontecimiento escénico (Fischer-Lichte, *The Transformative*). Por su parte, Hans-Thies Lehmann, en su teoría del teatro posdramático, subraya la ruptura con la representación tradicional y la búsqueda de

lugar, mostrando sus espaldas y permitiendo una mirada oblicua y acaso intrusiva de su espacio íntimo, ese que construyen con sus miradas cómplices y que les posibilita actuar como un solo cuerpo. En este marco, vale la pena reparar en dos situaciones que ponen en tensión los límites de la roda y su operacionalidad como dispositivo de participación.

Por una parte, pensamos en la exposición de las artistas ante la presencia del público. La audiencia se va incorporando poco a poco y se van instalando en las mesas que se ubican mayoritariamente tras las cantoras. Las mesas que se encuentran más cercanas a las cantoras, son las que tienen mayor disponibilidad de espacio a su alrededor para bailar o mantenerse de pie. Al inicio de la presentación, aún hay algunas mesas vacías y el público se encuentra relativamente apacible. Cuando una de las cantoras, Melissa Johnson, alza sus manos, aplaudiendo en los tiempos del samba y expresa “*na palma da mão*” (las palmas), la gente participa siguiendo el ritmo con sus palmas. Este gesto implica una apertura virtual del círculo que genera un vínculo con quienes expectan, no completamente distinto al que se produce en un recital frontal, pero lo suficiente como para redibujar el alcance espacial de la fuente de sonido y de la performance.

Entre el público que llega cuando la presentación ya ha iniciado, se encuentra un grupo de aproximadamente cinco hombres. El ingreso de este grupo no pasa desapercibido, pues deben acomodarse en un espacio reducido, y sus vestimentas y conciencias de espacialidad difieren de la del público ya participante. Sus ropas son semiformales y algunos visten abrigos oscuros. Algunos de ellos mueven sus sillas mirando hacia la roda, limitando el movimiento de algunas de las asistentes que habían llegado antes. Además de ello, cuando ingresan, uno de los hombres del grupo, es saludado con un gesto de mano por una de las cantoras, lo que hace que algunas de las integrantes de la roda, volteen a ver a quién saluda su compañera. En adelante, se modifica la disposición corporal de algunas de ellas, rigidizando su cuerpo y reduciendo el rango de movimiento mientras cantan, como si evitaran

una experiencia performativa directa que involucre al espectador de manera corporal y emocional.

cruzar miradas con quienes recientemente han llegado, comunicando con el cuerpo que se sienten observadas. Entendemos esta dinámica desde el concepto de *male gaze* (Berger, 2008; Mulvey, 2006), ya que las miradas de estos varones parecen activar comportamientos asociados con expectativas propias y ajenas. Después de terminar su primera salida, el grupo anuncia que harán una pausa para descansar y luego retomarán con el segundo momento de la presentación. En este contexto, se desplazan a otro espacio del bar, que se encuentra retirado del salón central en el que se presenta la roda. Durante esta pausa, se retira el grupo de hombres mencionado y también ingresan una o dos personas en tiempos diferidos. El cambio de ambiente permite reflexionar sobre el alcance de la protección que brinda la roda, una cualidad que las integrantes de Samba da Costa reconocen como valiosa (entrevista grupal 16/07/2023). Más que juzgar su eficacia, lo que interesa es identificar las tensiones que se generan entre quienes presentan y quienes observan, tomando en cuenta la historia de vulneraciones que portan muchas mujeres y, entre ellas, las que suben a escena.

Por otra parte, la relación con el público involucra la incorporación del baile en la experiencia que, si bien no incluye un espectáculo coreográfico, sí supone que cuerpos danzantes se unan libremente al ritmo del grupo. Entre quienes asisten, destaca la participación de una joven adolescente que baila sonriente cercana a la roda. Inferimos que es hija de uno de los hombres que parece tener relación cercana con el grupo. En su performance, se observa familiaridad con los pasos del samba y una notable soltura para integrar momentáneamente la expresión del samba.

El segundo momento de la presentación se caracteriza por su energía ascendente, en una relación entre las músicas, donde la percusión adquiere mayor protagonismo. El público, que se desenvuelve haciendo mayor uso del espacio mientras baila, se torna más efusivo tanto grupal como individualmente. En las últimas canciones, las interpretaciones se realizan con todas las integrantes del grupo paradas o desplazándose levemente en sus respectivos puestos. Ingresan a la roda dos de los hombres que siempre se mantuvieron cerca del grupo. Uno de ellos reemplaza a la percusionista que ejecutaba el surdo y las timbas, pues ella se levanta a bailar moviéndose

cómodamente por el salón. En su performance se demuestra conocimiento de la danza del samba de carnaval, dada la coordinación de sus pies, caderas, hombros y su sonrisa permanente, mientras con la vista intenciona el contacto visual con quienes la observan. Sus compañeras ya no tienen el cuerpo en dirección hacia el centro de la roda, sino que se han girado siguiendo con la vista el desplazamiento de la bailarina. De este modo, indican que el foco de atención ya no se encuentra en la roda y su lógica centrípeta, sino que en la bailarina. En este momento, los sambas son interpretados exclusivamente por los instrumentos de percusión y las cantoras también bailan en sus puestos. Se puede identificar que el cierre de la presentación no se realiza con samba de raíz sino de carnaval, y que la roda poco a poco se disuelve para desmembrarse a través del espacio, ahora acompañado por una suave música envasada.

4.2. Sonoridad: voz, canción y percusión

En el apartado sobre la sonoridad, Fischer-Lichte hace principal alusión al uso de la voz en el acontecimiento escénico. Explica que la voz, incluso sin decir palabras específicas, crea elementos tangibles. El sonido que emerge desde el silencio tiene la capacidad de extenderse y desvanecerse, lo que le confiere una sensación de transitoriedad, similar a la naturaleza efímera de una actuación en el escenario. Esto se asemeja a un evento, creando espacios auditivos donde las voces se entrelazan en una constante transformación performativa, dando origen a manifestaciones tangibles.

En la materialidad de la voz no se hace presente únicamente toda la materialidad de la realización escénica —como sonoridad, porque la voz suena; como corporalidad, porque escapa del cuerpo con la respiración; como espacialidad, porque se expande por el espacio y penetra tanto en el oído del oyente y en el de quien la profiere— La voz es ya en su materialidad lenguaje sin tener que ser antes significante. (Fischer-Lichte 263)

Según la autora, se incluye el uso de la voz como una táctica que influye en las expresiones corporales dentro fuera del escenario. “Se manifiesta sobre todo al gritar, suspirar, gemir, sollozar o reír. Todas esas actividades se producen en procesos que, innegablemente, afectan a todo el cuerpo, que se dobla, se contorsiona o se tensa al máximo” (255). Cada voz tiene su propia unicidad que está vinculada al individuo que la produce.

Durante el concierto de Samba da Costa, se inicia el segundo momento de la presentación musical y dentro del repertorio se encuentran dos canciones que fueron introducidas por Andrea y Melissa, desde su dimensión política. La primera, es la canción *Manifiesto* de Víctor Jara, que corresponde a una reversión en estilo samba. Para introducir esta canción, Andrea se refiere al cumplimiento de los 50 años del golpe de Estado, a la idea de memoria y la importancia de que nunca más se repita en Chile esa historia.

Respecto de la segunda canción, cuando Melissa comenzaba a presentarla, se escuchó a lo lejos una risa de unos hombres del público, ante lo cual la cantora –sin tono severo, pero estableciendo límites– señaló que lo que va a decir es algo serio y continuó con su introducción señalando que frente a la violencia contra las mujeres es importante que las víctimas y las personas testigos realicen las denuncias. Una vez terminada la canción, la misma cantora repite en más de una ocasión, a modo de información, el número telefónico 1455⁵ para llamar frente a una situación de violencia. Esta acción, yuxtapuesta de manera casual, establece de cierta manera los polos de la experiencia de vulneración y sus estrategias de enfrentamiento, evidenciando en apenas unos segundos dos elementos dispares, pero conectados por la vivencia de las mujeres: por un lado, la importante tarea de hacerse escuchar y, por otro, la necesidad de ocupar espacios para establecer límites incontestables a la violencia, evidenciando un interés de índole solidario.

Entre las decenas de piezas que Samba da Costa interpreta, se encuentra

⁵ El 1455 es un fono atendido por especialistas en violencia, que entrega orientación a todas las mujeres que sufren o son testigos de maltrato físico o psicológico. Su función es informar a las mujeres sobre sus derechos, los procesos de denuncia y los servicios, Centros de la Mujer[+] y ayuda que ofrece el SernamEG[+] (Servicio Nacional de la Mujer y la Equidad de Género) para apoyar a las mujeres que viven violencia (https://minmujeryeg.gob.cl/?page_id=3361)

María da Penha. Corresponde a un samba popularizado por Alcione, considerada “la voz de oro del samba”, una de las mujeres más destacadas en la historia del género. Esta canción remite a la emblemática experiencia de violencia sufrida por María da Penha, una mujer que sobrevivió a dos intentos de femicidio por parte de su marido, y que al no obtener respuesta del Estado brasileiro, denunció a Brasil ante la Comisión Interamericana de Derechos Humanos junto al Comité de América Latina y el Caribe para la Defensa de los Derechos de la Mujer (CLADEM) y el Centro por la Justicia y el Derecho Internacional (CEJIL). El resultado del litigio declaró responsable al Estado de Brasil por violar los derechos humanos de María da Penha, dando paso en 2006 a la promulgación de la ley 11.340, popularmente conocida como Ley Maria da Penha y que busca acabar con la violencia doméstica contra las mujeres (Teresi).

Entendemos la selección de esta canción como un gesto de homenaje a Alcione y también como expresión de una búsqueda de repertorio que tematiza las condiciones de vida de las mujeres. En esta sección, propondremos un análisis de las voces, intentando mostrar cómo ellas participan de la interpretación de lo que “María da Penha” relata.

Letra original en portugués	Traducción al español
Comigo não, violão	No conmigo, guitarra
Na cara que mamãe beijou	En la cara que mamá besó
Zé Ruela nenhum bota a mão	Ningún tonto mete mano
Se tentar me bater	Si intentas pegarme
Vai se arrepender	Te arrepentirás
Eu tenho cabelo na venta	Tengo pelo en la nariz
E o que venta lá, venta cá	Y lo que sopla allá sopla aquí
Sou brasileira, guerreira	Soy brasileña, una guerrera
Não tô de bobeira	No estoy para bromas
Não pague pra ver	No pagues para ver
Porque vai ficar quente a chapa	Porque se va a poner caliente
Você não vai ter sossego na vida, seu moço	No tendrás paz en tu vida, jovencito
Se me der um tapa	Si me abofeteas

Da dona “Maria da Penha”	De la Sra. Maria da Penha
Você não escapa	No te escaparás
O bicho pegou, não tem mais a banca	La cosa se puso seria, no hay vuelta atrás
De dar cesta básica, amor	Dando canasta básica, amor
Vacilou, tá na tranca	Metiste la pata, estás en la cárcel.
Respeito, afinal, é bom e eu gosto	El respeto, después de todo, es bueno y me gusta
Saia do meu pé	Déjame en paz
Ou eu te mando a lei na lata, seu mané	O te mando la ley al instante, tonto
Bater em mulher é onda de otário	Golpear a una mujer es cosa de idiotas
Não gosta do artigo, meu bem	Si no te gusta el artículo, cariño
Sai logo do armário	Sal del armario de una vez
Não vem que eu não sou	No vengas que yo no soy
Mulher de ficar escutando esculacho	Mujer para estar escuchando insultos
Aqui o buraco é mais embaixo	Aquí la cosa va en serio
A nossa paixão já foi tarde	Nuestra pasión se acabó hace tiempo
Cantou pra subir, Deus a tenha	Ella cantó su camino hacia arriba, Dios descanse su alma
Se der mais um passo	Si das un paso más
Eu te passo a “Maria da Penha”	Te daré la “Maria da Penha”
Você quer voltar pro meu mundo	Quieres volver a mi mundo
Mas eu já troquei minha senha	Pero ya cambié mi contraseña
Dá linha, malandro	Lárgate, pillo
Que eu te mando a “Maria da Penha”	Que te enviaré la “Maria da Penha”
Não quer se dar mal, se contenha	No quieres salir lastimado, aguanta
Sou fogo onde você é lenha	Soy fuego donde tú eres leña
Não manda o seu casco	No me lances tus malas ondas
Que eu te tasco a “Maria da Penha”	Te lanzo la “Maria da Penha”
Se quer um conselho, não venha	Si quieres un consejo, no vengas
Com essa arrogância ferrenha	Con esa arrogancia feroz
Vai dar com a cara	Te darás de frente
Bem na mão da “Maria da Penha”	Con la mano de “Maria da Penha”

Comienza cantando Andrea. En esa primera estrofa, la hablante establece las bases de la historia: se presenta en primera persona y anuncia los límites del trato que espera del hombre a quien interpela. Se perfila como brasileña y guerrera y advierte que si decide golpear, el agresor se arrepentirá.

Al terminar esta presentación, Andrea agrega una animación “¡eh!” Con ella, invita a sus compañeras de roda a unirse al coro, con el que denuncian los errores de este hombre. La letra utiliza una metáfora que remite a una de las actividades básicas del hombre proveedor, que es la entrega de la pensión alimenticia. La consecuencia de su falta es la cárcel. Más que la severidad de esta condena, lo que toma potencia de la performance es el contraste entre la voz individual y la voz colectiva que pone de manifiesto un rechazo generalizado al accionar del agresor mediante el unísono vocal. Esto es: cuatro mujeres cantan la misma melodía, engrosando el timbre de esa voz que cuenta la historia. El sonido de este coro retoma la práctica de las pastoras, grupo de mujeres que contesta, en forma responsorial, al canto de la solista. Hasta aquí, tanto el canto solista del principio como la ejecución al unísono de este estribillo se construye sobre prácticas tradicionales del samba y, más específicamente, sobre la revitalización del samba de raíz.

Figura 3



De izquierda a derecha: Cantantes, Vanessa Menay, Claudia Contreras y Melissa Johnson (fotografía de Giovanni Piaggio).

Luego, aparece un elemento nuevo en el comportamiento de las voces. Andrea retoma la voz solista, pero esta vez el resto de cantoras la acompañan con un arreglo sin palabras, en que sostienen una secuencia de tres acordes cantados con el sonido “a-a-a”. Mediante las tensiones armónicas este corto pero efectivo coro enfatiza el contenido dramático de lo que se narra, mientras Andrea pronuncia: “El respeto, después de todo, es bueno y me gusta. Sal de mi camino”, a lo que sigue una vez más el conjunto de cuatro voces reunidas al unísono, diciendo enfáticamente: “O te mando la ley al instante, tonto”. La determinación de estas mujeres se reafirma con los gestos corporales de Andrea y Melissa, quienes mueven una mano hacia adelante como señal de displicencia. El mismo procedimiento se repite para la segunda parte del estribillo, como se expresa en la siguiente tabla:

Tabla 1

Letra traducida	Performance vocal
Golpear a una mujer es cosa de idiotas Si no te gusta el artículo, cariño Sal del armario de una vez	Cantan todas juntas al unísono
No vengas que yo no soy Mujer para estar escuchando insultos	Canta Andrea solista y la acompañan las otras tres cantoras con acordes cantados en “a-a-a”, generando tensión
Aquí la cosa va en serio	Rematan enfáticas al unísono

La segunda estrofa muestra una nueva estrategia: en vez de presentar a Andrea cantando toda la historia a lo largo de los 12 versos, ahora cada una de las tres otras cantoras toma un tercio del relato. Parte Vanessa, sigue Melissa y termina Claudia. Cuando van rotando la voz cantante, cada una añade gestos corporales que ayudan a encarnar a la hablante. Esto se ejemplifica con el movimiento afirmativo de cabeza de Vanessa (quien tiene las manos ocupadas tocando el tamborín) o con los gestos de la mano izquierda de Melissa (quien sostiene con la derecha su micrófono). Al cantar, Melissa mueve hacia adelante la mano izquierda cuando habla en

segunda persona, se toca el corazón cuando habla de sí misma, muestra la palma hacia al frente señalando un límite y luego la sacude con desprecio. Todos estos gestos⁶ traducen escénicamente lo que la hablante expresa. Los últimos versos de la canción se distribuyen entre cantoras individuales, para terminar todas juntas: “¡conmigo no, guitarra!”

Durante la performance que analizamos, que fue realizada en vivo el 30 de junio de 2023, Andrea se dirigió a la audiencia al final de la canción, diciendo “ya sabe, denuncie, denuncie”, animando a las mujeres a tomar acción ante la violencia machista. Para entender la potencia de esta performance vocal es necesario observar, además de la interpretación que hemos desarrollado en conexión con la letra y sus gestualidades, las decisiones performáticas de estas mujeres. En este sentido, las integrantes de Samba da Costa han trabajado conscientemente en la elaboración de sus arreglos musicales, proponiendo particularmente un estilo vocal a varias voces que ellas reconocen como propio, como nos contaron en nuestra entrevista:

Nuestro sello de Samba da Costa es que somos muchas voces, somos cantoras, lo que no se da en realidad en el samba de raíz, son una cantora o un cantor y las voces atrás generalmente al unísono porque es la gente en la calle y van todos cantando. Entonces nosotras le damos otra intención, que viene como con lo que nosotras queremos sumarle a esto, entonces es como eso nuestro sello. (Samba da Costa, entrevista 16/07/2023)

Dicho sello, creemos, muestra diálogos con prácticas musicales locales, como el canto a la rueda de la cueca chilenera, donde el protagonismo de la voz cantante va alternándose entre distintas personas que detentan un mismo registro vocal. Se trata de una adaptación donde se rehúye una visión esencialista para privilegiar la mixtura. Asimismo, si bien no se replica de

⁶ Según Patrice Pavis, el *gestus* en Brecht designa un gesto significativo que revela las relaciones sociales en una situación dada. No se trata de un simple gesto expresivo, sino de una construcción escénica que articula una toma de posición crítica y política (Pavis 181).

manera exacta la distribución de las voces cuequeras, sí podemos intuir cierta tendencia a establecer un reparto desigual y decreciente, donde quien comienza cantando ejerce el protagonismo a lo largo de una parte más extensa de la canción, mientras que quienes van tomando el relevo cantan fragmentos progresivamente más cortos. Entendemos que esta forma de compartir la voz cantante puede funcionar implícitamente como referencia para este arreglo. También reconocemos el impacto de estilos vocales corales que están enormemente presentes en la música chilena de los últimos cincuenta años, como en la nueva canción chilena. Sin embargo, la música popular brasileña posee también importantes antecedentes de arreglos vocales similares, como A Banda Nova que acompañaba a Tom Jobim y que incluía un cuarteto de voces femeninas. Ahora bien, más allá de identificar el origen de estas decisiones estilísticas, vale la pena subrayar la búsqueda de una propuesta propia que no pretende desestabilizar la tradición tras el samba de raíz. Por último, volviendo a nuestro análisis, es preciso afirmar que las decisiones vocales tienen un impacto en la comunicación de un discurso feminista, explícito en la letra, y reforzado por la performance de voces y cuerpos.

5. CORPORALIDAD: LA MIRADA MASCULINA Y DESPATRIARCALIZAR EL SAMBA

En relación con la corporalidad, Fischer-Lichte propone que “la singular y efímera materialidad de la realización escénica se constituye más bien a través de los cuerpos de los actores que se mueven en y por el espacio” (68). Esto implica que la forma en que los actores —en este caso músicas— utilizan su cuerpo durante la realización escénica influye directamente en la presentación y expresividad, ya que su presencia física se considera como algo observable y real. Por lo tanto, la singularidad del cuerpo del intérprete está intrínsecamente ligada a la interpretación sobre el escenario. En el caso del teatro, el público se enfoca en las características únicas e individuales de los cuerpos de los artistas, utilizando la capacidad de cambiar su atención entre la singularidad física del intérprete y el personaje que están representando. A

pesar de que en la música no existen personajes en escena, podemos analizar no solo cómo se mueven los cuerpos, sino además cómo son percibidos por los espectadores.

La representación de los cuerpos de las mujeres en el contexto del samba está tradicionalmente marcada por una mirada objetivadora y sexualizada. Las mujeres, especialmente las bailarinas —elogiadas por su belleza y atractivo físico— suelen ser valoradas principalmente por su apariencia y su capacidad para atraer la atención del público. Sin embargo, este tipo de valoración conlleva también una vulnerabilidad significativa, ya que estas mujeres enfrentan la amenaza constante de ser reducidas a objetos de deseo o hipersexualizadas. Esta representación de los cuerpos femeninos en el samba se basa en estereotipos y narrativas culturales que perpetúan una visión superficial y simplificada de lo femenino, enfocada en la apariencia física y el atractivo sexual más que en la capacidad artística y la humanidad de las personas. Si bien Foucault en su análisis sobre las técnicas de poder y las disciplinas a las que el cuerpo se ha sujetado “ignora el proceso de reproducción, funde las historias femenina y masculina en un todo indiferenciado y se desinteresa por el ‘disciplinamiento’ de las mujeres” (Federici, *Calibán*) este proceso de hipersexualización de los cuerpos de las mujeres puede leerse como una forma de disciplinamiento. Las mujeres músicas de Samba da Costa saben, al entrar al escenario, que deben enfrentar este imaginario objetivador e hipersexualizado de las mujeres en el Samba pero de alguna manera desafían y cuestionan estos estereotipos.

Yo canto desde muy pequeña, muy chiquita, como que el canto ha sido parte de mi vida todo el tiempo. Sí me sentí, ya una vez adulta, al cantar... sentí mucha observación por parte de los hombres y mucha sexualización por yo ser cantante, por mi interpretación y eso creo que me limita bastante a no expresar tanto hacia fuera. Antes era más expresiva de lo que soy ahora. También me he topado mucho con algunos personajes que inmediatamente creen que pueden tener acceso a mí porque son un poquito más reconocidos. (Una de las integrantes de Samba Da Costa, entrevista 16/07/2023)

El samba es una práctica musical donde los hombres han sido tradicionalmente quienes cantan y tocan los instrumentos. Las mujeres habían participado originalmente a través de la organización de las fiestas, la cocina, además del baile y la configuración del ritmo, lo que expone sus cuerpos permanentemente al juicio masculino. El concepto de *male gaze* o mirada masculina ha sido prevalente desde finales del siglo XX para estudiar el cuerpo femenino en el arte desde una mirada feminista. *Male gaze* fue un término introducido por la teórica feminista británica Laura Mulvey en su ensayo de 1973 “Placer visual y cine narrativo”. Según la noción de Mulvey sobre la mirada masculina, los hombres heterosexuales observan a las mujeres en los medios y el arte a través de sus propios ojos y las retratan como objetos pasivos de su deseo. La mirada masculina abarca cómo los hombres perciben y cómo retratan a las mujeres en sus obras de ficción, pero además incluye la idea de que la mujer también se observa a sí misma desde la mirada de un otro masculinizado. Según Mulvey, esto conduce a una relación desequilibrada entre subjetividad y objetificación en los medios visuales y el arte, por lo tanto, también sobre la mirada de los cuerpos feminizados en escena.

La mujer se sitúa entonces en la cultura patriarcal como significante del otro masculino, sujeto a un orden simbólico en el que el hombre puede vivir sus fantasías y obsesiones a través del comando lingüístico imponiéndolas a la imagen silenciosa de la mujer todavía atada a su lugar como portadora de significado, no como creadora de significado. (Mulvey, 343)

Las teorías de Laura Mulvey y Erika Fischer-Lichte dialogan en la intersección entre representación y performance. Mientras que el concepto de la mirada masculina de Mulvey analiza cómo los medios visuales han construido históricamente la imagen de la mujer como objeto pasivo del deseo masculino, la teoría performativa de Fischer-Lichte ofrece herramientas para analizar cómo los cuerpos en escena pueden resistir, subvertir o reproducir esas mismas estructuras de poder en tiempo real.

Desde la perspectiva de Mulvey, la mujer en la cultura patriarcal es representada como portadora de significado y no como creadora de significado. En este sentido, la performance en vivo ofrece un espacio donde esa relación puede transformarse. Aplicando el modelo de Fischer-Lichte, se puede analizar cómo los elementos de corporalidad, espacialidad, sonoridad y temporalidad permiten a las mujeres, en este caso a Samba da Costa, reconstruir su agencia dentro en el espacio musical. La presencia física de las mujeres en escena, la forma en que ocupan el espacio y la manera en que su sonoridad desafía los roles de género tradicionales pueden ser leídas como una respuesta directa a la objetificación femenina descrita por Mulvey.

Este diálogo entre ambas teorías permite pensar la performance no solo como un acto de expresión artística, sino también como una estrategia de resistencia. Si en el cine clásico, según Mulvey, la mujer estaba atrapada en una narrativa visual creada por y para el deseo masculino, en la performance analizada por Fischer-Lichte, las mujeres pueden reclamar un lugar activo en la construcción del significado. Así, la performance no solo desafía la mirada masculina, sino que también crea nuevas posibilidades para la mirada femenina, una que no se limita a ser una reacción a la opresión, sino que genera nuevas formas de ver y ser vistas.

En oposición al *male gaze*, el término mirada femenina fue desarrollado por feministas en respuesta a las afirmaciones de Mulvey de que, por ejemplo, las reglas establecidas por las películas clásicas de Hollywood exigían que todos los espectadores, independientemente del sexo, se identificaran con el protagonista masculino y adoptaran la mirada dominante masculina en que dichas películas se inscribían. En esencia, la mirada femenina se refiere a cómo las mujeres ven y representan a los hombres y al mundo en general desde su propia perspectiva y experiencias, en lugar de hacerlo a través de la mirada masculina. La mirada femenina busca subvertir los roles de género tradicionales y desafiar la objetivación sexual de las mujeres, que prevalece en los medios de comunicación convencionales y en las interacciones cotidianas, condicionado su experiencia vital en tanto objetos deseados y en permanente observación (MacKinnon en De Lauretis).

Figura 4



De izquierda a derecha: percusionistas Jennifer Garrido, Estrella Anton y Javiera Barros (fotografía de Giovanni Piaggio).

Figura 5



De izquierda a derecha: percusionistas Marybel Rodríguez y Romina Robles. Cantante, Vanessa Menay (fotografía de Giovanni Piaggio).)

Mulvey enfatiza la importancia de la subjetividad y la agencia de las mujeres en la conformación de nuevas narrativas y representaciones visuales. Samba da Costa es un ejemplo de estas nuevas narrativas e imaginarios. El concepto de la mirada femenina destaca la necesidad de perspectivas y voces diversas en los medios y el arte, reconociendo que diferentes experiencias y puntos de vista contribuyen a una comprensión más compleja e inclusiva de las relaciones humanas y las identidades de género. El concepto de mirada femenina es una crítica feminista a las narrativas culturales dominadas por hombres que han moldeado históricamente los medios visuales, y un llamado a una mayor representación y reconocimiento de las mujeres como creadoras y consumidoras de arte y cultura. En el caso del samba, los imaginarios están plagados de estereotipos donde la mujer ocupa el rol embellecedor, pero no protagonista, cantora, instrumentista o líder. Esos espacios han sido ocupados por los hombres, aunque, como señalábamos al inicio de este artículo, experiencias de grupos de mujeres y usos del samba asociados al feminismo son cada vez más comunes. En Samba da Costa los cuerpos en escena son diversos en edades y formas. Las mujeres forman un ensamble donde cada una mantiene una individualidad en su forma de caminar, moverse, tocar el instrumento y hasta vestirse. El foco de su atención está en el diálogo permanente entre ellas, ya que las canciones son exigentes en su interpretación. Este ejercicio de atención y placer simultáneo provocado por su interpretación invita al público a ser parte de una intimidad. Es una invitación además a mover los cuerpos al ritmo de esta diversidad y formar parte de ella.

Considerada por Rita Segato como alegoría de la violación, la mirada masculina ejerce una “depredación simbólica del cuerpo femenino fragmentado” (Segato 41) forzando una ubicación obligatoria en “un lugar del cual no hay escapatoria, una subjetividad obligatoria” (41). Una de las estrategias que han desarrollado las participantes de Samba da Costa para resguardarse de esta mirada masculina es tocar en roda. Esto permite una mejor comunicación entre ellas y una sensación de intimidad que las protege. La protección estaría dada por el mirar(se) que, a diferencia de la mirada fija –imperativa– es un acto de intercambio (Segato), en

este caso un mirarse en colectivo. Sin embargo, ese espacio de resguardo puede ser interrumpido o fragilizado por la presencia masculina y su forma de ocupar el espacio, que obliga a salir del espacio seguro y verse expuestas a la mirada rapaz. Ocurren, entonces, movimientos distintivos que dan cuenta de cambios operados a lo largo de la performance, los que analizamos en términos de su temporalidad. Si recordamos el momento de la presentación en que la roda se disuelve, cuando las integrantes se levantan y una de ella danza desplazándose, podemos reconocer que las miradas de las participantes, sus cuerpos, se vuelcan intencionadamente desde la roda hacia el espacio externo: mediante la apertura del círculo, las miradas de las participantes indican al público el lugar hacia dónde mirar y, al mismo tiempo, sostienen colectivamente la incursión de la bailaría al espacio más expuesto. Así, el cambio de la corporalidad producido por el imperativo de la mirada rapaz (hipotética o efectiva), es sustituido por una afirmación que se le contrapone: ante la experiencia de vulneración importa hacerse escuchar y, encima, ocupar espacios, y ampliarlos, para establecer límites incontestables a la violencia.

Sin embargo esta formación también genera otras dinámicas. Una integrante cuenta:

A mí me pasa igual que yo tengo una contradicción... que cuando estamos en formato roda igual estoy pensando en que... yo soy cantora, soy intérprete, entonces me gusta y me ha costado años liberarme en cuanto a la interpretación y encantar con el cuerpo, no solo cantar ¿no? Me gusta mucho interpretar entonces a veces me limita un poco, así como honestamente el estar en el espacio de roda. Sin embargo tiene otras cosas maravillosas que es mirarnos, que es comunicarnos ¿no? y que es estar en esa energía centrípeta ¿cierto? (Una de las integrantes de Samba da Costa, entrevista 16/07/2023)

Este relato evidencia una patente tensión entre la expresión del cuerpo individual y la configuración de un cuerpo colectivo. En este contexto, las mujeres que participan en la rueda de Samba da Costa pueden tener diversas formas de verse a sí mismas y sus cuerpos en escena.

Algunas entrevistadas dicen sentirse empoderadas, gracias a su sentido de pertenencia a la agrupación, viendo esta actividad como una expresión de su identidad y una forma de afirmar su poder y autoestima. Nos cuentan que muchas se han atrevido a usar ropa más ceñida, a maquillarse y a no avergonzarse de sus cuerpos. Empoderamiento podría considerarse un término liberal para referirse a la idea de subvertir ciertos roles y mandatos sobre cómo deben actuar las mujeres en ciertas circunstancias privadas o públicas. Proponemos que esta subversión se genera aquí gracias a la fuerza del colectivo, y lo interpretamos como una reapropiación de los cuerpos feminizados en el espacio público que representa el escenario, transformando el cuerpo y la escena en un espacio político. Los gestos de reapropiación como el maquillaje y la ropa escotada, tradicionalmente utilizada para hipersexualizar el cuerpo femenino, sumados al canto, la danza y la roda, aportan a una semántica de la subversión. Aparece entonces el cuerpo como espacio de lucha, de poder y resistencia. Federici, en su libro *Ir más allá de la piel*, dice: “nuestra lucha tiene que empezar por re-apropiarnos de nuestro cuerpo, por reevaluar y redescubrir su capacidad de resistencia y por expandir y celebrar sus poderes, individual y colectivamente” (Federici 137). Para Federici, el baile juega un papel esencial en la reapropiación, pues en esencia, dice, el acto de bailar es una “exploración y una invención de lo que puede hacer un cuerpo”. La autora plantea que “existe una filosofía en el baile”, debido a que la danza imita los procesos a través de los cuales nos relacionamos con el mundo, nos conectamos con otros cuerpos, nos transformamos a nosotros mismos y al espacio que nos rodea. Del baile, dice, “aprendemos que la materia no es estúpida, ni ciega, ni mecánica, sino que tiene sus ritmos, su lenguaje, se autoactiva y se autoorganiza” (138). Esto permite combatir los tipos de cuerpo que el capitalismo va buscando modelar a través de diferentes formas de disciplinamiento. Según la autora, “En nuestra época, los modelos del cuerpo son la computadora y el código genético que componen un cuerpo desmaterializado y desagregado, imaginado como un conglomerado de células y genes, cada uno de ellos con su propio programa indiferente a los demás y al bien del cuerpo en su conjunto” (136).

En este sentido, la roda como cuerpo (en)colectivo aparece como una fuerza opuesta a esa abstracción, esa fragmentación, propia del neoliberalismo, que atenta contra la solidaridad con nosotras mismas y la solidaridad de grupo (Federici). Es muy relevante mencionar que esta fuerza surge desde lo colectivo para desafiar el lugar impuesto en la división sexual del samba y enfrentar la violencia. Verónica Gago analiza la figura de la asamblea, refiriendo al planteamiento de Judith Butler donde reflexiona sobre la interdependencia repensada desde “la vulnerabilidad como capacidad de resistencia porque en la medida que hemos sido afectadas por algo es que tenemos capacidad de respuesta” (Gago 179). Así, podríamos pensar a Samba da Costa, su roda, su puesta en escena y su relación con el público, desde la *asamblea de cuerpos* “como espacio que tensiona la distinción entre esfera pública y esfera privada” donde se concretaría la interdependencia, la producción de una trama común. En esta línea de análisis, Gago explica que la asamblea se produce al ocupar un espacio en “términos corporales” permitiendo “mostrar que la performatividad política no es solo discursiva o pre-discursiva”. Aquí lo que importa es “la materialidad del cuerpo que se arriesga y se exhibe con otrxs” (179). El cuerpo enuncia y de manera performativa actúa una fuerza común que puede ser usada políticamente.

6. PALABRAS DE CIERRE Y PROYECCIONES

En contextos tradicionalmente masculinizados, las mujeres que participan en el samba enfrentan desafíos materiales y simbólicos para ejercer su práctica artística mientras desafían la mirada objetivadora del público sobre el cuerpo de las mujeres. Aunque las músicas encuentran sororidad y gratificación en la práctica artística del samba, también están conscientes de la mirada crítica y estereotipada que reciben, lo que las lleva a adoptar estrategias de resistencia y redefinición de su propia identidad. En este artículo hemos abordado las performances corporales habilitadas por la incorporación de una música extranjera cuya historia remite a las vidas de mujeres racializadas en Brasil, aunque la dimensión racial no ha sido hasta aquí sino apenas esbozada en

nuestro estudio. Resta abordar, en una próxima pesquisa, cómo dialoga la circulación del trabajo de Samba da Costa en un contexto de revitalización de prácticas culturales que visibilizan las identidades afrochilenas. Entre ellas, diversas danzas afrolatinoamericanas (Amigo, “Bailes ‘negros’”) ponen en tensión la imagen de homogeneidad racial de la población chilena y su pretendida blanquidad (Amigo, “Blanquidades”).

Aun desde sitios identitarios diferentes, esta representación de los cuerpos de las mujeres en el samba revela también aquí tensiones y contradicciones en las dinámicas de género y poder en la cultura patriarcal, destacando la necesidad de desafiar y transformar las narrativas dominantes que limitan la autonomía de las mujeres en el campo artístico y cultural.

Un aspecto que destaca en esta agrupación es que sus integrantes cultivan en su propuesta un enfoque de género, el que identificamos como su sello. Según nuestro análisis, este enfoque considera dos dimensiones, una política basada en el cuestionamiento de la naturalización de la división sexual del trabajo en la música, especialmente a la estructura de asignación de instrumentos según el género (Pinochet y otros), pues varias de sus integrantes ejecutan instrumentos de percusión, habitualmente reservados al género masculino.

Así también, una dimensión epistemológica, que considera que su propuesta también contribuye a actualizar los modos de corporalidad y sonoridad colectiva.

A esto podemos sumar la selección de parte del repertorio que tematiza las condiciones de violencia de género desde su denuncia. Samba da Costa ofrece un doble ingreso a este problema en la vida de las mujeres, pues, por una parte, informa acerca de la existencia de un aparato político-administrativo, que considera la inclusión en el coro de la canción el número de teléfono de la organización estatal que recibe denuncias. Y, por otra, sacan de la esfera privada la violencia de género para exponerla en el espacio público, al mismo tiempo que con ello se identifican, como agrupación, con una propuesta de cuidado hacia la vida de otras mujeres, expresando las tensiones entre política y vida. Esto permite identificar su propuesta con un enfoque biopolítico que reconoce la tanatopolítica que

afecta a la vida de las mujeres, por ello entrega herramientas de acción político-institucionales y también culturales, que transitan desde prácticas de resistencia hacia prácticas de afirmación a la vida, instaladas desde el propio colectivo que constituyen.

El análisis performativo –basado en los postulados de Erika Fischer-Lichte– permitió identificar en la experiencia de Samba da Costa una reflexión acerca de la roda, como expresión de un cuerpo colectivo en permanente interacción dialógica; porque la roda se presenta como una pluralidad de corporalidades que se identifican y diferencian de forma móvil, asumiendo la adaptación, resistencia y creación como parte de un proceso material que contribuye a despatriarcalizar el samba desde sus corporalidades (mujeres), espacialidades (roda) y sonoridades (letras y música).

Aunque, las mujeres de Samba da Costa expresan ser conscientes de las estructuras de poder y las desigualdades de género que aún persisten en el mundo de la cultura y en la sociedad en general, no se declaran feministas. Desean esforzarse por desafiar estos roles preestablecidos y trabajar para redefinir las narrativas sobre las mujeres y la participación de ellas en el samba en Chile, pero no creen que su trabajo esté asociado a un movimiento político. A pesar de que no se definen como feministas, creemos que su propuesta es un aporte en el proceso de despatriarcalizar la cultura. No solo porque es una agrupación constituida por mujeres que desafía los roles de género en la música, sino también porque propone nuevas formas de biopolítica afirmativa (Esposito) en el sentido de crear acciones que sustentan la vida. Vemos en Samba da Costa una serie de comportamientos, decisiones y reflexiones que apuntan a dicho objetivo, a pesar de que no pueda sostenerse que su performance consiga, a como dé lugar, construir un espacio seguro.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBORNOZ, CÉSAR. “Cultura en transición, música en continuación (1989-2005)”. *Sur y Tiempo. Revista de Historia de América*, n.º 2, 2020, pp. 27-49.
- AMIGO DÜRRE, RICARDO. “Bailes ‘negros’ en la ciudad ‘blanca’”. *ACENO*, vol. 4, n.º 7, 2017, pp. 141-152.
- . “Blanquidades chilenas: elementos para un debate”. *Tabula Rasa*, n.º 45, 2023, pp. 91-115.
- AQUINO DE QUEIROZ, CLÉCIA Y VÍTOR QUEIROZ. “Dentro do respeito e do amor, quem toma a frente sou eu”: o protagonismo feminino no samba de roda do Recôncavo baiano. *Revista TransVersos*, n.º 20, 2020, pp. 108-131.
- ARAÚJO, SAMUEL. “Samba”. *The Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World* vol. IX, Londres: Bloomsbury, 2014; 738-749.
- BERGER, JOHN. *Ways of seeing*. Reino Unido: Penguin, 2008.
- CARVALHO, JOSÉ JORGE DE. “Un panorama de la música afrobrasileña”. *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Org. Christian Spencer, Albert Recasens. Madrid: Akal, 2010, 125-135.
- COUTO, CAROLINE PERES. “‘Samba das cabrochas’: Identidades de gêneros e expressão emotiva em uma roda de samba no Rio de Janeiro (2008)”. *Ponto Urbe*, n.º 5, 2009, www.journals.openedition.org/pontourbe.
- CUNTO, JULIA Y MARIA BOGADO. “Na música”. *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade..* São Paulo: Companhia das Letras, 2018; 179-204.
- DÖRING, KATHARINA. “Samba de Roda: Visibilidade, Consumo Cultural e Estética Musical”. *Pontos de Interrogação*, vol. 3, n.º 2, 2013, pp. 147-174.
- . “Memórias fractais do Samba de Roda. Patrimônio cênico-musical em voz, gesto, som e movimento”. *TRANS-Revista Transcultural de Música/ Transcultural Music Review*, n.º 19, 2015, pp. 1-26, www.sibetrans.com.
- . “Dona Nicinha de Santo Amaro e Dona Zeolita de Saubara: matriarcas negras do Recôncavo Baiano”. *As bambas do samba, mulher e poder na roda*. Salvador: EDUFBA, 2019, 14-47.
- DURÁN, BENJAMÍN, LUES FUAD Y MATHIAS OJEDA. “Entrevista Walter Paredes”. *Wikimus*, 2021. www.wikimus.cl.

- ESPOSITO, ROBERTO. “Una biopolítica afirmativa: entrevista con Roberto Esposito”. Por Antonio Valdecantos Alcaide. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, pp. 12, 2009, 67-71.
- EZAQUIEL, MICHELLE FERREIRA. “O samba como expressão do feminismo negro: resignificando vivências”. *Cidades em festa: comunicação, territorialidades, imaginários e ativismos políticos*. Cáceres: Editora UNEMAT, 2023, 192-227.
- FEDERICI, SILVIA. *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Quito: Editorial Abya-Yala, 2016.
- . *Ir más allá de la piel. Repensar, rehacer y reivindicar el cuerpo en el capitalismo contemporáneo*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2022.
- FERNANDES, CÍNTIA SAMMARTIN, MICAEL HERSCHMANN Y ANDRÉA ESTEVAO. “Artivismo remix: algumas questões de gênero no samba de rua carioca”. *A(r) tivismos urbanos: (sobre)vivendo em tempos de urgências*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2022, 151-174.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA. *La estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011.
- . *The transformative power of performance: A new aesthetics*. Londres/Nueva York: Routledge, 2008.
- GAGO, VERÓNICA. *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2019.
- GOMES, RODRIGO CANTOS SAVELLI. “‘Pelo telefone mandaram avisar que se questione essa tal história onde mulher não tá’: a atuação de mulheres musicistas na constituição do samba da Pequena África do Rio de Janeiro no início do século XX”. *Per Musi*, n.º 28, 2013, pp. 176-191.
- LEHMANN, HANS-THIES. *Postdramatic theatre*. Traducción de Karen Jürs-Munby. Londres/Nueva York: Routledge, 2006.
- LAURETIS, TERESA DE. “Sujetos excêntricos: la teoría feminista y la conciencia histórica”. *De mujer a género, teoría interpretación y prácticas feministas en las ciencias sociales*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993, 73-113.
- LIMA, JULIA RICCIARDI. *Moça Prosa e Samba que Elas Querem: disseram que eu não era bamba? Identidades, resistências e reinterpretações do samba na trajetória de conjuntos musicais formados por mulheres no Rio de Janeiro*. Tesis de magíster, Universidade Federal Fluminense 2021.

- LISKA, MERCEDES. "Sintonías de lucha por la equidad de género en las prácticas musicales latinoamericanas". *Rebel Girls! Desigualdad de género, discursos y activismo en la industria musical*. Barcelona: Gedisa, 2023, 283-307.
- MENANTEAU, ÁLVARO. *Historia del jazz en Chile*. Santiago: Ocho Libros, 2003.
- MBEMBE, ACHILLE. *Necropolitics*. Durham: Duke University Press, 2020.
- MOURA, ROBERTO. *No principio, era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Río de Janeiro: Rocco, 2004.
- MULVEY, LAURA. "Visual pleasure and narrative cinema". *Media and cultural studies: Keywords* Nueva Jersey: Blackwell, 2006, 342-352.
- PAVIS, PATRICE. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Madrid: Paidós, 2000, p. 181.
- PINOCHET, CARLA. "Abrir las grandes alamedas. Festivales culturales y espacio público en la construcción de un imaginario de la democracia". *Revista Estudios Avanzados*, n.º 26, 2017, pp. 1-18.
- PINOCHET COBOS, CARLA, JAVIERA NOVOA Y VALENTINA BASÁEZ. "El círculo vicioso de la invisibilidad femenina: inequidades de género en el campo musical chileno". *Revista Musical Chilena*, n.º 236, 2021, pp. 38-61.
- ROJAS, JOSÉ. "Batuque chilensis: consideraciones entre la historia y proyecciones de las primeras escuelas de samba y batucadas en Santiago de Chile". *Kuriche*, n.º 1, 2015, pp. 32-67.
- TERESI, VERÔNICA MARIA. "La violencia de género en Brasil: un balance de la Ley 'Maria da Penha' (2006-2016)". *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, n.º 117, 2017, pp. 101-122.
- Segato, Rita. *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Santiago: Prometeo Libros/LOM, 2020.
- SHAW, LISA. "Carmen Miranda's Voice in Hollywood". *Locating the Voice in Film. Critical Approaches and Global Practices*. Oxford: Oxford UP, 2016; 173-190.
- TROTTA, FELIPE. "'Samba de raiz' versus pagode romántico. Legitimidade em disputa". *O samba e seus fronteiras. Pagode romântico e samba de raiz nos anos 1990*. Río de Janeiro: UFRJ, 2009; 209-255.