

revista
brasileira
de estudos
em
dança

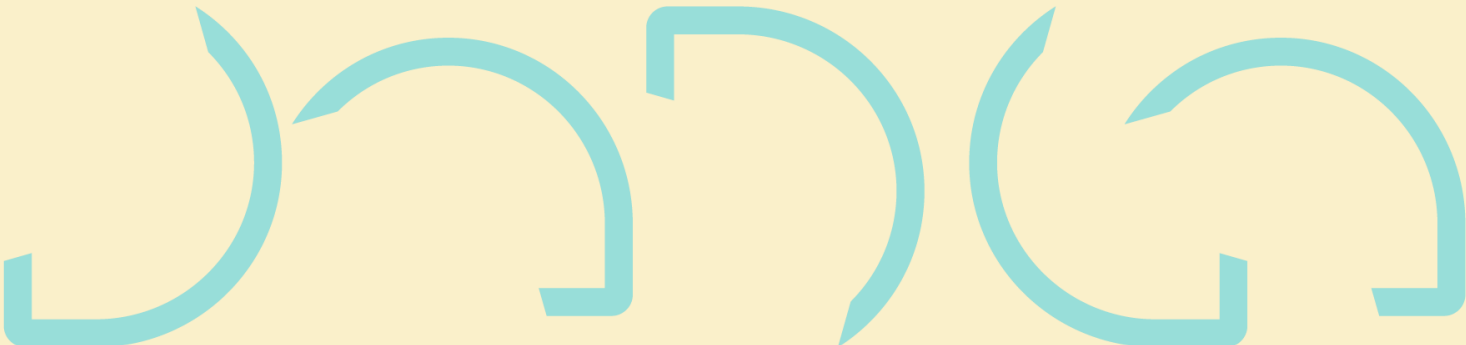


Samba no pé carioca: pistas para uma historiografia etnográfica

*Samba no pé carioca:
pistas para uma historiografia etnográfica*

Fabiana Amaral

AMARAL, Fabiana. Samba no pé carioca: pistas para uma historiografia etnográfica. *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, vol. 01, n. 01, p. 167-181, 2022.



RESUMO

Diante dos recentes esforços decoloniais por parte de pesquisadores do sul global, procuro, neste ensaio, refletir sobre uma possibilidade de historiografia da dança partindo de uma manifestação bastante particular do Rio de Janeiro: o samba no pé urbano carioca. Para isso, proponho uma abordagem de antropofagia exusíaca, partindo do corpo como documento e com uma metodologia comparativista que se abre para diversos cruzos de saberes.

PALAVRAS-CHAVE decolonial; sul global; historiografia da dança; negritude; exusíaco.

ABSTRACT

Considering the recent decolonial efforts by researchers from the global south, in this essay I try to reflect on a possibility of historiography of dance based on a very particular manifestation from Rio de Janeiro named “samba no pé urbano carioca”. For this purpose, I propose an approach of exusiactal anthropophagy, starting with the conception of the body as a document and the application of a comparativist methodology that opens up to different crossings of knowledge.

KEYWORDS decolonial; global south; historiography of dance; blackness; exusiactal.

Samba no pé carioca: pistas para uma historiografia etnográfica

Fabiana Amaral (MeHDa)¹

¹ Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em História Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2018), Mestre pelo mesmo Programa (2013), Bacharel em Dança pela mesma Instituição (2010). Atualmente integra o Projeto de Pesquisa Estudos em História da Dança no Brasil (UFRJ), o Núcleo de Samba no Pé Urbano Carioca (UFRJ), além do Grupo de Pesquisa em Memória e História da Dança (MeHDa - CNPq/UFG). Foi professora substituta dos cursos de Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro no biênio 2014-2015 e novamente no biênio 2019-2020, além de ter atuado como Coordenadora de Residências Artísticas e Oficinas no Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro de 2018 a 2021.

Sobre histórias

A primeira questão que se coloca quando pensamos no tema *História da Dança* é: quem o conhece e de que história estamos falando? Certamente não é um assunto debatido nas escolas de ensino formal e, mesmo nas academias especializadas que apresentam algum aprofundamento teórico no assunto, há um viés bastante evidente sobre o que se pretende abordar. Assim, por muito tempo as diversas possibilidades de conhecimento e questionamento passíveis de serem suscitadas a partir das histórias das danças em um país tão grande e plural como o Brasil viram-se, de certa forma, restritos a narrativas reprodutivas com tendências obviamente colonizadas, em uma historiografia linear já há muito abandonada pelos historiadores de outras áreas. Quando nos voltamos para o mundo acadêmico brasileiro, essa abordagem tem progressivamente se expandido nos últimos 15 a 20 anos, acompanhando o desenvolvimento da própria área da Dança nas Universidades, compreendendo a necessidade de (se) conhecer e (se) reconhecer (como) um corpo que dança e(m) suas características regionais. Tendo em vista que boa parte dos estudantes das graduações em dança só tomam conhecimento da História prevalente de sua área quando chegam ao Ensino Superior, cabe refletir de que história estamos falando, visto que muito dessa historiografia hegemônica e ultrapassada ainda encontra lugar em discursos de cores quase positivistas, onde devemos render loas constantes a verdadeiros heróis (em sua maioria europeus ou estadunidenses). É evidente que o reconhecimento do trabalho de artistas que marcaram época em seus países não deve ser ignorado, entretanto é preciso também se colocar algumas questões: como e quando conheceremos e reconheceremos os artistas que fizeram história em nosso próprio solo, não para transformá-los em heróis, mas para pensarmos e questionarmos acerca de nossa própria constituição enquanto sociedade? Quem são as pessoas que elegem aqueles que devem alcançar o Olimpo da(s) arte(s) e por que escolhem esses artistas e não outros? Que caminho é esse e quem o percorre?

Pela decolonialidade no pensamento da(s) historiografia(s) da(s) dança(s)

E mesmo nessa história hegemônica reproduzida linearmente em nossos cursos de Dança, de que danças estamos falando? Há sempre escolhas sendo feitas, e elas dizem muito a respeito do tempo e da sociedade. Durante muito tempo o balé foi – e para muitas pessoas ainda é – a referência de dança cênica (e mesmo de preparação técnica), talvez o único tipo de dança considerado como *arte*. Em uma linha narrativa e consideravelmente obsoleta, temos o Balé de Corte, Balé Romântico, Dança Moderna e Contemporânea. Mas, historiograficamente, essas *separações* têm mais a ver com os movimentos artísticos frutos de uma época em determinadas sociedades do que propriamente algo que possa ser estudado em conceitos estanques, com rupturas bruscas e facilmente detectáveis. Assim, o que marcaria o começo de uma Dança Moderna no Brasil, por exemplo? O movimento da Dança Moderna tem início, por padrão, por volta do final do século XIX, começo do século XX, se tomarmos Isadora Duncan e Nijinski como seus precursores. Havia inquietações e movimentações políticas e culturais nos países pelos quais passaram no período em que esses artistas viveram e revolucionaram a arte. Podemos considerar que as técnicas de dança moderna começam a chegar ao Brasil por volta da década de 40 (ainda que tanto Duncan quanto Nijinski tenham se apresentado por aqui bem antes), quando nosso país vivia uma fase político-cultural que em nada se assemelhava a dos EUA e Europa de Duncan e Nijinski. E mesmo se tomarmos a contemporaneidade de seus artistas – como quando Helenita Sá Earp encontrou-se com José Limón, entre outros, no Brasil e nos EUA – poderíamos afirmar que o que se fazia no Brasil era dança moderna? Gilberto Motta já no final da década de 1950 pensava que não, conforme argumentou com o jornal Correio da Manhã de 23 de março de 1958, enquanto relatava sua experiência estadunidense de dois anos:

Ele explica e quer que seja explicado: o que tem feito na televisão não é propriamente "dança moderna", pois não existem aqui elementos suficientes dessa escola, é preciso ainda formá-los. Gilberto vem apresentando, então, o que chama de "ballet moderno", usando na maioria dançarinos clássicos. A única exceção é o grupo de dança de Helenita Sá Earp, do qual usou alguns elementos em "Contraponto". E faz questão de destacar essa professora como a única pessoa que encontrou, aqui, com o espírito (e verdadeiros conhecimentos) da dança moderna (Corseuil, 1958, p. 6).

Parece evidente que havia, à época, certa demanda por aproximação de estilos por parte dos artistas brasileiros com o que era produzido no norte global. Mas creio que hoje já cabe refletir se há realmente a necessidade de reproduzirmos nomenclaturas, movimentos, termos, divisões historiográficas estrangeiras que raramente refletem o que ocorre no Brasil quando nos propomos a estudar as danças aqui existentes. São padrões onde tentamos encaixar nossas próprias expressões artísticas. Então nos perguntamos: Que danças são essas para as quais nos voltamos na hora de pensar a História?

Essa visão hegemônica das danças do eixo EUA-Europa no centro de nossos estudos é também uma herança de uma historiografia francesa, que predomina ainda hoje no nosso fazer historiográfico. Ainda somos devedores, em grande parte, da Escola dos Anales e da Nova História. Mas, em termos mais atuais, graças aos estudos decoloniais cada vez mais temos conseguido pensar a história de maneiras multiformes, buscando o pluralismo necessário para entender chaves diversas de compreensão da realidade, ainda que em diálogo com autores europeus – por vezes reinterpretando suas análises à luz da nossa realidade. Entretanto, ao contrário de alguns pares, penso que a partir do momento que compreendemos que a colonialidade está posta, não precisamos ignorá-la para romper com ela, tendo em vista que se faz necessário conhecê-la e compreendê-la para então combatê-la (ou antropofagizá-la de forma *exusíaca*²). Isso não indica, de forma alguma, que é bem-vindo mantermos, enquanto pesquisadores que buscam novas epistemes decoloniais, uma submissão ao que Bento (2022) chama de “pacto da branquitude”, ou seja, a noção europeia e colonial do branco como *universal* ou símbolo do que se considera *humano*, em detrimento aos *outros*. A força ideológica imperialista europeia empregada sobretudo a partir do século XVI repousa, em muito, sobre uma cama tecida com o destaque dado ao tom da pele como base principal para distinguir status e valor³, seja em sua construção do que Said (2007) chamou de Orientalismo, seja na invasão das Américas.

² Tratarei da *visão exusíaca* e sua potência integradora mais adiante.

³ Não cabe, aqui, se estender sobre a diversidade que possivelmente atravessou as inúmeras sociedades europeias em tempos variados; graças especialmente ao comércio, não é preciso ir muito longe para encontrar indicativos de pessoas originárias de múltiplas partes do mundo em solo europeu. Entretanto é preciso reforçar que o “pacto de

Sob esse aspecto, como mencionado brevemente no começo deste texto, cabe ter em mente aquilo que vai para as páginas dos livros de história da dança e, por que não, refletir sobre quem vai e por quê. Rafael Guarato traz uma proposição em seu artigo *Del abandono como práctica historiográfica para una historiografía del abandono* (2019), a que chamou, como sugere o título, de “historiografia do abandono”. Essa forma de historiografar implica reconhecer as relações do artista e o campo que o acolhe ou não acolhe, ou seja, as danças e os artistas que são “escolhidos” para figurar nos anais da história da dança fatalmente implica o abandono de um sem número de outras danças e artistas; cabe então exercermos a crítica de analisar essas escolhas, quem de fato tem o poder de fazê-las, e entender por que elas são feitas. Pensando por essa linha apontada por Guarato, creio ser importante recordar que vários símbolos considerados como *brasileiros* para exportação – samba, caipirinha, feijoada em particular – são em grande parte elementos bastante associados ao Rio de Janeiro, que acabaram sendo incorporados em uma identidade construída artificialmente para o país como um todo ao longo do tempo, ou uma “tradição inventada”, para referenciar o conceito de Hobsbawm (1997). Para o autor, tradições inventadas são práticas cujas regras, implícitas ou abertamente postas, de natureza ritual ou simbólica, têm por objetivo estabelecer valores e normas de comportamento através da repetição. Essas práticas prezam pela continuidade com um passado histórico apropriado (ibid., p. 9). Ou seja, tradições inventadas são criadas com o intuito de fortalecer uma ideia, com base em um passado real ou inventado, o que, em particular durante o governo Getúlio Vargas, mas muito também durante a Ditadura Civil-Militar, foi largamente adotado pelas políticas públicas estabelecidas pelos mandatários do país. A construção da identidade brasileira não foi nem de longe orgânica; há muito de estratégia política por trás de todos esses símbolos culturais nacionais. Não obstante o samba estar inserido nessa construção, durante muito tempo ele se viu abandonado enquanto dança, sendo limitado ao espetáculo das escolas de samba durante o carnaval, ou isolado nas comunidades periféricas, enquanto sofria um certo embranquecimento e homogeneização para melhor adequação às elites. E é a historiografia do abandono do samba

branquitude” é especialmente relacionado a quem exerce o poder dentro de determinada sociedade.

como dança o tema sobre o qual venho me debruçando recentemente, e como podemos, como pesquisadores, pensar, analisar, discutir e problematizar o corpo que samba e a sociedade que o cerca.

Ademais a relevância do fazer historiográfico segundo os cânones ocidentais e coloniais, penso que o samba pode nos proporcionar muita coisa além do conhecimento de sua trajetória cronológica ou seus nomes importantes: ele pode nos permitir refletir sobre uma nova forma de olhar para o passado, baseada em gramáticas não-hegemônicas de pensamento. Acredito que esse exercício pode nos proporcionar uma escrita com menos presunção de privilégio epistêmico, já que o samba e os sambistas trazem em si tradições e vivências afro-diaspóricas que nos apresentam formas diversas de compreender tanto o passado quanto a realidade. E isso é importante porque, como discorreu Sanjay Seth em seu artigo *Razão ou raciocínio? Clio ou Shiva?* (2013),

Precisamos conceber a escrita da história do modo ocidental e moderno não com um veio imperialista (não estamos corrigindo as percepções errôneas dos outros acerca dos seus passados), e sim como um exercício de tradução (estamos traduzindo as suas autodescrições em termos que fazem sentido dentro das nossas tradições intelectuais) (ibid, p. 187).

Entretanto, é preciso manter o senso crítico ao propor visões plurais para analisar o passado da dança; o próprio Seth nos lembra que “pluralizar a razão não significa abandonar o raciocínio; negar que existe um ponto único, a partir do qual é possível exercer a crítica, não é defender o fim da crítica” (ibid, p. 187).

Em busca dessa pluralização da razão é que propus, um pouco acima, que como pesquisadores decoloniais nós não precisamos necessariamente renunciar a autores já estabelecidos em prol de autores latinos e africanos, como muitos defendem; podemos – como alternativa disponível – antropofagizá-los de forma exusíaca. O princípio de aniquilamento é próprio à colonialidade / modernidade, que “produziu suas formas de dominação nos limites do ser / saber / poder também capturando, subalternizando e relegando ao esquecimento uma diversidade de princípios explicativos de mundo” (Simas e Rufino, 2019, p. 19). Simas e Rufino frisam a necessidade de transgressão e remontagem ao se constituir uma decolonização enquanto fenômeno encruzado, ou seja, de diversos

cruzos, como múltiplas facetas que se encontram e atravessam – multifacetado assim como a entidade afro-diaspórica Exu se apresenta (ibid., p. 18). Os textos míticos nagôs – *Orin* (cantos), *Ibà* (orações), *Oriki* (evocações), *Adùrà* (saudações), *Ijálá Odé* (cantigas em homenagem aos guerreiros), *Itáns atowodowo* (mitos da criação) – que foram transmitidos de forma oral de geração em geração retratam Exu como mensageiro, responsável por ligar mundos, aquele que põe fim à imobilidade (pois ele mesmo é movimento), o que por si só favorece a vida⁴.

Cabe ressaltar que pensar em uma historiografia etnográfica a partir dos povos afro-diaspóricos brasileiros implica, necessariamente, reconhecer sua diversidade. Esses matizes se refletem de forma particularmente notável nas manifestações religiosas que, a despeito de serem fenômenos genuinamente brasileiros⁵, trazem em si muitas chaves interpretativas de mundo de povos originários e de povos que foram trazidos à força de diferentes regiões da África, e que nos auxiliam a repensar nossa própria visão de como analisar a historiografia, engessada em moldes coloniais.

Rufino (2016) nos dá uma breve visão de como a religiosidade afro-diaspórica é intimamente ligada à cosmogonia, memória e história dessas populações. O orixá Exu apresenta-se como a gênese explicativa de mundo, sendo ele mesmo a fundamentação de princípios e potências de linguagens, em suas dinâmicas e criações. Ele é o linguista e tradutor do sistema mundo, constituidor do movimento em si. Desta forma, quando deslocado da exclusividade dos contextos religiosos, pode ser entendido a partir dos princípios explicativos que residem nesse signo. Assim surge o conceito "exusiaco", de ações e movimentos que se dão nas frestas, de múltiplas

⁴ Para mais a respeito da figura de Exu, suas manifestações e faces, ver: Verger (1993), Sálami e Ribeiro (2011) e Prandi (2001).

⁵ O Candomblé, a Umbanda, a Jurema e várias outras manifestações religiosas, plurais em si mesmas, são resultado de intensa convivência (em sua maioria forçada e violenta) da herança trazida pelos povos afro-diaspóricos com os povos originários e o colonizador europeu, muito particulares ao Brasil, assim como a Santeria resultou como uma experiência particularmente cubana ou o Vodou como uma vivência haitiana. Desta forma, é preciso ter em mente o contexto geográfico-cronológico de onde parte a análise, ainda que consideremos, em um movimento inicial de pesquisa, que alguns pontos permanecem conectados, como a importância e presença da ancestralidade e a compreensão não-linear dos acontecimentos.

formas, engolindo e regurgitando o que se lhe atravessa de maneira sempre diferente.

Uma proposta transdisciplinar para o corpo como documento

Partindo dessa visão de pluralidade de olhares, penso que a metodologia da história comparada nos moldes propostos por Marcel Detienne possa nos encaminhar – pelo menos inicialmente – de forma satisfatória, já que, na concepção dele, o exercício comparativista exige trabalhar juntos para construir comparáveis que jamais são imediatamente dados, fugindo, assim, do senso comum. Embora o comparativismo de Marc Bloch, mais tradicional, propusesse examinar as semelhanças e as diferenças que apresentam duas séries de natureza análoga, partindo de sociedades vizinhas e contemporâneas (Bloch, 1993; Bloch, 1883), ao longo do século XX outros pesquisadores apresentaram várias possibilidades para o exercício comparativista, como a História Cruzada ou a História das Transferências⁶.

Detienne por sua vez propõe, em seu livro *Comparar o Incomparável* (2004), que historiadores e antropólogos trabalhem juntos para construir comparáveis, se colocando, assim, a uma distância suficiente para ter um olhar crítico sobre nossas próprias tradições – mais ou menos como Seth, ainda que não tenha o mesmo viés decolonial. Mas quando me proponho a pensar a historiografia da dança a partir do corpo negro que samba, amplio a proposta experimental de trabalho em conjunto de Detienne, partindo de uma visão historiográfica, antropológica e arqueológica, considerando, a princípio, o corpo que dança como documento para essa historiografia, em um movimento aglutinador exusíaco.

É por pensar a transdisciplinaridade, o atravessamento, a ligação, a teia tecida entre essas três áreas do conhecimento como o melhor caminho experimental no momento é que começo por estabelecer a arqueologia do corpo negro que samba. Esse movimento de aproximação entre arqueologia e dança ainda é recente (se pensarmos em termos de tempo de pesquisa

⁶ Para mais sobre História das Transferências, ver Kaelble (2005) e Espagne (2005); sobre História Cruzada, ver Albuquerque (2018) e Barros (2013); e, para uma visão mais ampla do método comparativista, ver Thelm e Bustamante (2007) e Barros (2014).

na área), mas conta com pesquisadores dedicados a abrir caminho e criar trilhas de diálogos e de descobertas, e esse é o tipo de iniciativa que me atrai. Posso citar como exemplo o trabalho de Alessandra Lopezy Royo, *Archaeology for dance: An approach to dance education* (2002), onde ela explora a relação entre dança e arqueologia, primeiro considerando a relevância da dança para a arqueologia e, depois, da arqueologia para a dança. Algo importante que ela ressalta, e muitas vezes nos esquecemos, é que, assim como na História ou na Dança (e em todas as áreas, na verdade), não existe uma perspectiva arqueológica única: há a arqueologia forense, etnoarqueologia, arqueologia do paleolítico, regional, arqueologia social – e é através desta última que se pode traçar um caminho de encontro com a dança. Royo afirma que uma perspectiva arqueológica da dança não é apenas sobre a dança como uma arte (embora possa englobá-la), mas trata-se de um campo legítimo de investigação por informar sobre uma variedade de assuntos como religião, ordem social, relações de classe, poder e ordem hegemônica, entre outros. Adotar uma visão arqueológica da dança envolve, segundo Royo, um estudo aprofundado do contexto onde se inserem as paisagens complexas das danças do passado (em perspectiva com o presente) e dos movimentos de seus praticantes dentro dessas paisagens e, com isso, refletir sobre mudanças culturais que se deram no decorrer do tempo.

Já Garfinkel (2018) aponta para a necessidade de apoio de uma ampla gama de disciplinas ao se tratar de danças do passado. Ao contrário de comportamentos humanos que deixam uma grande quantidade de vestígios materiais (enterros, festas, rituais etc.), a dança nos permite apenas vestígios elusivos. Entretanto a dança a rigor faz parte de atividades comunitárias complexas, e dificilmente é praticada de forma isolada; desta forma, o autor conclui que “o desenvolvimento da dança está assim intimamente associado ao desenvolvimento dos rituais humanos” (Ibid., p. 286-287).

Ao longo do texto, Garfinkel apresenta seu modelo de análise para uma história da dança em cinco grandes fases cronológicas, que não se substituem, e sim se acumulam, como camadas sucessivas. A primeira fase é relacionada ao papel da dança no desejo sexual e sedução; a segunda,

aos ritos de passagem como nascimentos e enterros, que o autor aponta poder identificar as primeiras danças comunais; a terceira, ao surgimento de figuras híbridas de humanos-animais, indicando estados alterados de consciência e aspirações por mudança de realidade, abarcando transe, xamanismo, magia e religião; a quarta fase relaciona-se à agricultura e culturas fortemente relacionadas ao calendário e à sazonalidade; e, por fim, a quinta e última fase está associada às sociedades urbanas, complexidade econômica e especialização, com dançarinos profissionais que se apresentam para fruição de terceiros. Percebo uma aproximação nesse atravessamento de camadas sobrepostas sugerida por Garfinkel e o que penso poder estabelecer a partir do corpo negro que samba, em uma historiografia etnográfica, conforme venho desenvolvendo no presente texto. Especialmente porque “tornou-se evidente que a dança é um agente para apresentar uma variedade de declarações sociais, como poder, identidade ou resistência” (Ibid., p. 284). Busco, então, através do diálogo com a arqueologia da dança, uma maneira diferente de pensar o corpo e perceber o espaço do passado e do presente.

É explícito que surge um paradoxo – na verdade, dois – quando me proponho a falar da etnografia do corpo negro no samba. O primeiro que salta aos olhos é que eu sou uma mulher branca; o segundo, menos aparente e definitivamente menos complexo, é que não tenho até o momento uma profunda vivência no samba. Este ainda posso remediar com o tempo, além de, por viver no Rio de Janeiro durante toda a minha vida, estar inserida de uma maneira ou de outra no complexo cultural do samba (aqui compreendido como uma amálgama abrangente de vivências, experiências e saberes), ainda que não tenha frequentado quadras de escolas ou rodas de samba. Mas o primeiro paradoxo, o étnico-racial, é intransponível. Eu nunca terei as experiências e vivências de preconceitos e dificuldades que as pessoas negras enfrentam durante toda a vida. Por isso, ao longo da minha pesquisa, que iniciei em 2021, pretendo assumir a postura recomendada por Djamila Ribeiro (2017) quando elabora seu raciocínio acerca de lugar de fala: enquanto mulher branca, não me cabe a desresponsabilização sobre o racismo. Eu também reproduzo racismos estruturais, e uma das formas que posso agir no sentido de mudar essa reprodução de preconceitos em mim e na sociedade é ter consciência do

meu lugar de fala, do meu papel nas lutas, e assumindo o papel – que me cabe – de coadjuvante no cenário de discussão.

Em busca, então, dessa investigação a partir de caminhos diversos e plurais, tendo estruturado teórico-metodologicamente a amálgama exusíaca da qual partirei, dou um passo atrás e saio do proscênio para o fundo do palco, de onde pretendo ser participante. Com isso, trago à luz do debate uma proposta de Thaynã Vieira, integrante do Núcleo SaPUCa (sobre o qual falarei mais adiante), homem negro, passista, licenciado em Dança, para se pensar o corpo negro na perspectiva do samba sob uma ótica etnográfica e que, creio eu, nos dá pistas para começar a traçar uma possibilidade para essa historiografia decolonial sobre a qual venho discorrendo. Para ele, o corpo que samba pode ser analisado a partir da perspectiva dos 3 Ts: Transportador, Transgressor e Transitivo.

Sob esses parâmetros, o corpo que samba se constitui *transgressor*, porque subverte lógicas coloniais pré-estruturadas de ritmo, movimento, corporeidade, trabalhando na imprevisibilidade (ou *imprevisibilidade*). O samba dá-se no espaço de silêncio – ou de síncope – entre uma batida e outra, de forma inesperada, pois depende intrinsecamente da individualidade do corpo que samba. Fazendo um paralelo, a imprevisibilidade trabalhada a partir do inesperado é a qualidade constitutiva de uma característica tipicamente carioca: o *jeitinho*, termo que muitas vezes é empregado de forma pejorativa e que, assim como outras características típicas da carioquice, foi estendida de forma artificial ao resto do país, em uma visão limitada e aniquiladora da diversidade, que frequentemente em nada se aproxima da identidade regional dos sujeitos. Assim, através dos rastros presentes na corporeidade do corpo negro que samba, vemos também rastros da constituição da identidade carioca: o malandro que se movimenta nas frestas, que através da ginga, da criatividade e das ações inesperadas ou negociadas, transgride as opressões e as lógicas instituídas por uma colonialidade hegemônica.

Esses rastros – ou pistas – que se pode identificar da história da coletividade carioca no corpo que samba nos leva ao segundo T que Vieira propõe: o do corpo que é *Transportador*. E é justamente essa coletividade que se projeta através do samba, uma coletividade que é constituída pelo

encruzilhamento da ancestralidade que permanece presente, porque permanece viva. Diferente das lógicas de branquitude hegemônicas tão intimamente ligadas à morte (que são fruto de um projeto colonial agindo como uma maquinaria que se fundamenta em uma instância de morte, não só do corpo físico, como também de saberes e memórias), a encantaria como um todo, nas relações afro-diaspóricas, traz esses sujeitos que renascem como forças que vencem a morte. Assim é possível enxergar nessa fresta, nessa possibilidade de uma cosmogonia a oportunidade de renascer como alegria, como potência de vida e insurgência, e que vem à terra e faz o povo que ainda está aqui se levantar com potência de vida, mesmo em meio a um contexto de morte. Nesse sentido, o corpo que samba é transportador do passado – no presente – do povo negro, da ancestralidade que pulsa e vive na alegria e na cadência dos sambistas, na coletividade que existe – e resiste – na festa que se torna um rito. E é assim que o corpo documento se apresenta, pois ele é um corpo transportador de ancestralidades, atualizando suas histórias, memórias, saberes e relações ancestrais.

E através dessa presença da ancestralidade que se reflete na coletividade e nos corpos negros que sambam, temos o terceiro e último T listado por Vieira que caracteriza esses corpos: a *Transitividade*. E esse talvez seja o aspecto mais difícil de analisar academicamente para alguém que, como eu, não o experienciou. Decolonizar a historiografia da dança passando por conceitos operacionais afro-diaspóricos implica compreender o encantamento da realidade como um caminho legítimo de interpretação. Como já mencionei antes, e Sanjay Seth segue por uma linha próxima, a racionalidade moderna-ocidental é fundamentada sobre um modelo epistemológico que, ao longo do tempo, produziu diversos problemas cognitivos / sociais, já que centrou o discurso do conhecimento crível como algo que só é possível em detrimento dos saberes, enunciações e gramáticas fundamentadas nos limites corporais. Portanto, se procurarmos por um caminho decolonial afro-diaspórico para historiografar a dança, vamos nos deparar com o corpo *transitório*, aquele que transita entre planos, entre mundos, entre a fisicalidade (*Aiyê*) e a metafisicalidade (*Orun*). Mas, para além dessa transitoriedade entre o físico e o metafísico, também existe a transitoriedade social do malandro, com terno bem cortado e sapato

engraxado (e aqui evoco a imagem clássica), circulando por todas as áreas da cidade, sabendo como dialogar ou burlar os símbolos ou sistemas que tentam encarcerá-lo.

Exu matou um pássaro ontem, com uma pedra que só jogou hoje⁷ – o Núcleo de Samba no Pé Urbano Carioca (SaPUCa/UFRJ), ou concluindo com o começo.

Tudo o que foi exposto até aqui são as primeiras reflexões que têm me movido nos últimos meses dentro da minha pesquisa enquanto historiadora da dança em busca de diálogos decoloniais, especialmente após o contato com o Núcleo de Samba no Pé Urbano Carioca da Universidade Federal do Rio de Janeiro, coordenado pela Prof.^a M.^a Maria Alice Motta. Constituído por estudantes e egressos da Universidade e em rede com outros pesquisadores e sambistas, o Núcleo se propõe a pesquisar diversos aspectos do complexo cultural do samba, com foco no samba no pé urbano na cidade do Rio de Janeiro com uma perspectiva a partir do corpo. E a relevância desse coletivo se dá porque, embora considerado um dos símbolos culturais nacionais, a dança do samba continua sofrendo inúmeros processos de racismo, simbólicos ou não, sendo muitas vezes encarado como uma estética menor, em comparação a outras modalidades já bem estabelecidas no universo cênico. Podemos ter um exemplo disso se pensarmos quando e onde ocorre a visibilidade do samba; há lugares e datas que legitimam socialmente seu acontecimento, segregando-o de outros espaços, folclorizando ou objetificando, desta forma, o samba e o corpo que o dança. No caminho dessa problematização, o Núcleo é responsável por cursos de extensão como *Didática da Malandragem* (que em maio de 2022 estreou sua segunda edição, voltado para uma visão feminina do que se compreende como malandragem) e o projeto *Quem te viu, quem te vê: corporeidades etnográficas do samba* que, entre outras ações, propõe a salvaguarda da voz do samba, o registro de memórias (vivas e não vivas), produção de materiais acadêmicos e ao grande público, entre outros. A dança do samba, no Núcleo, é a essência

⁷ Ditado iorubano.

que move os saberes, a ancestralidade, a coletividade e a história dos sujeitos e do entorno.

É a partir dessa essência e desse mover, compreendendo o corpo como um documento historiográfico prismático, conforme exposto acima, e aplicando a metodologia comparativista de Detienne, que tenho investigado o samba no pé urbano carioca em conjunto com os diversos saberes presentes no Núcleo, muitos deles cujos corpos carregam em si a memória daqueles que os antecederam. Sempre buscando manter o rigor exigido do trabalho historiográfico, aos poucos começo a perceber a importância da abertura e diálogo com epistemes de povos que não se enquadram na premissa *ocidental e moderna*, tentando, nas palavras de Seth, “um diálogo entre diferentes tradições de raciocínio” (2013, p. 173). Creio ser um passo importante para nós, historiadores que reconhecem as limitações atuais da escrita da História em um contexto decolonial, especialmente ao tratarmos de manifestações artísticas como a dança, pontuar também a relevância de repensar os espaços que ocupamos na intrincada teia de saberes e chaves de compreensão da realidade dos povos que nos formaram (e ainda formam).

Referências

- ALBUQUERQUE, Isabela. A História Cruzada e os limites do comparativismo histórico. *Fronteiras & Debates*, v. 5, n. 2, p. 5-15, jul./dez. 2018.
- BARROS, José D'Assunção. História Comparada. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- _____. Histórias Cruzadas – considerações sobre uma nova modalidade baseada nos procedimentos relacionais. *Anos 90*, [S. l.], v. 21, n. 40, p. 277–310, 2013.
- BENTO, Cida. *O pacto da Branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007
- BLOCH, Marc. *Os Reis Taumaturgos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. Pour une histoire comparée des sociétés européennes. In: *Melanges Historiques*. v. 1. p. 16-40. Paris: EHESS, 1983.
- CORSEUIL, Jacques. Apresentando Gilberto Motta. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 mar. 1958. 5º caderno, p. 6.
- DETIENNE, Marcel. *Comparar o incomparável*. São Paulo: Ed. Ideias e Letras, 2004.
- ESPAGNE, Michel. Les transferts culturels. *Connections. A Journal for Historians and Area Specialists*. 2005. Disponível em: www.connections.clio-online.net/debate/id/diskussionen-576. Acessado em 16 jan. 2022.

GARFINKEL, Yosef. The Evolution of Human Dance: Courtship, Rites of Passage, Trance, Calendrical Ceremonies and the Professional Dancer. *Cambridge Archaeological Journal*, v. 28, n. 2, p. 283-298, may 2018. DOI: 10.1017/S0959774317000865

GUARATO, Rafael. Del abandono como práctica historiográfica para una historiografía del abandono. *Investigaciones en danza y movimiento*, Buenos Aires, v. 01, n. 01, ano 01, p. 02-21, 2019.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

KAELBLE, Hartmut. Die Debatte über Vergleich und Transfer und was Jetzt? In: *Connections. A Journal for Historians and Area Specialists*. 2005. Disponível em: <https://www.connections.clio-online.net/article/id/artikel-574> [tradução de Álvaro Alfredo Bragança Júnior]. Acessado em 16 jan. 2022.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

ROYO, Alessandra Lopezy. Archaeology for dance: An approach to dance education. *Research in Dance Education*, v. 3, n. 2, p. 143-153, 2002. DOI: 10.1080/1464789022000034703.

SÂLÂMÌ, Sikiru King; RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. *Exu e a ordem do universo*. São Paulo: Oduduwa, 2011.

SAID, Edward. *Orientalismo*. O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SETH, Sanjay. Razão ou Raciocínio? Clio ou Shiva? *História da Historiografia*, Ouro Preto, n. 11, p. 173-189, abril de 2013.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Flecha no Tempo*. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

THEML, Neyde e BUSTAMENTE, Regina Maria da Cunha. História Comparada: Olhares Plurais. In: *Revista de História Comparada*, v. 1, n. 1, jun./2007.

VERGER, Pierre. *Os orixás, os deuses iorubás na África e no novo mundo*. Trad. Maria Aparecida de Nóbrega. São Paulo: Corrupio, 1993.

VIEIRA, Thaynã Fabiano do Rosário. *Teoria/Metodologia Sapuca*. Monografia (Licenciatura em Dança). Escola de Educação Física e Desportos, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p. 72. 2021.

WERNER, Michael e ZIMMERMANN, Bénédicte. Pensar a história cruzada: entre a empiria e a reflexividade. In: *Textos de História*, v. 11, n. 1/ 2, p. 89-127. 2003.

Recebido em 11 de maio de 2022
Aprovado em 07 de julho de 2022

REALIZAÇÃO



UFRJ

Anda

associação nacional de
pesquisadores em dança