

revista
brasileira
de estudos
em
dança



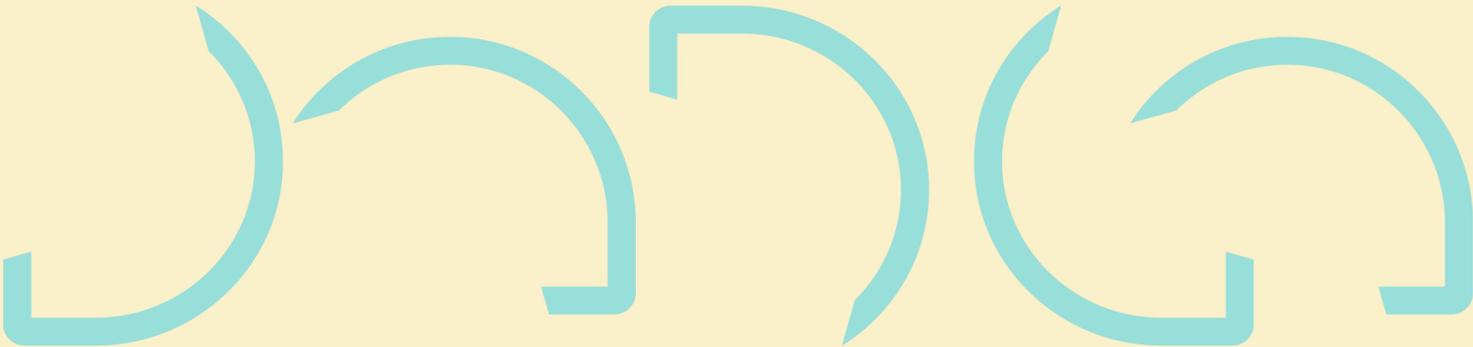
Samba no pé carioca:

pistas para una historiografía etnográfica

*Samba no pé carioca:
clues for an ethnographic historiography*

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.



RESUMEN

Frente a los recientes esfuerzos decoloniales de investigadores del sur global, intento, en este ensayo, reflexionar sobre una posibilidad de historiografía de la danza a partir de una manifestación muy particular de Río de Janeiro: el "samba no pé" urbano carioca. Para esto propongo un abordaje de antropofagia exusiaca, partiendo del cuerpo como documento y con una metodología comparativista que se abre a diferentes saberes cruzados.

PALABRAS CLAVE decolonial; sur global; historiografía de la danza; negritud; exusiaco.

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 una historiografía etnográfica

Fabiana Amaral (MeHDa)¹

¹ Doctorado por el Programa de Posgrado en Historia Comparada de la Universidad Federal de Río de Janeiro (2018), Máster del mismo Programa (2013), Licenciada en Danza de la misma Institución (2010). Actualmente forma parte del Proyecto de Investigación Estudios en Historia de la Danza en Brasil (UFRJ), del Núcleo de Samba no Pé Urbano Carioca (UFRJ), además del Grupo de Investigación en Memoria e Historia de la Danza (MeHDa - CNPq/UFG). Fue profesora suplente de los cursos de Danza de la Universidad Federal de Río de Janeiro en el bienio 2014-2015 y nuevamente en el bienio 2019-2020, además de haber actuado como Coordinadora de Residencias Artísticas y Talleres en el Centro Coreográfico de la Ciudad de Río de Janeiro de 2018 a 2021. E-Mail: fapeamaral@gmail.com. ORCID: 0000-0001-8535-9634.

Sobre historias

La primera pregunta que surge cuando pensamos en el tema Historia de la Danza es: ¿quién la conoce y de qué historia estamos hablando? Ciertamente no es un tema debatido en las escuelas de educación formal y, aún en academias especializadas que presentan cierta profundidad teórica sobre el tema, existe un sesgo muy evidente sobre lo que se pretende abordar. Así, durante mucho tiempo, las diversas posibilidades de conocimiento y cuestionamiento que podían suscitarse a partir de las historias de las danzas en un país tan grande y plural como Brasil se encontraron, en cierto modo, restringidas a narrativas reproductivas con tendencias obviamente colonizadas, en una historiografía lineal abandonada hace mucho tiempo por historiadores de otras áreas. Cuando nos dirigimos al mundo académico brasileño, este enfoque se ha expandido progresivamente en los últimos 15 a 20 años, siguiendo el desarrollo del área de Danza en las Universidades, entendiendo la necesidad de (auto) conocerse y (auto) reconocerse (como) un cuerpo que baila y (sobre) sus características regionales. Teniendo en cuenta que la mayoría de los estudiantes de pregrado de danza solo toman conciencia de la historia imperante en su área cuando llegan a la Educación Superior, vale la pena reflexionar sobre de qué historia estamos hablando, ya que gran parte de esta historiografía hegemónica y trasnochada aún encuentra un lugar en discursos de color. casi positivistas, donde debemos rendir constantes elogios a los verdaderos héroes (en su mayoría europeos o americanos). Es evidente que el reconocimiento a la obra de artistas que marcaron época en sus países no debe ser soslayado, sin embargo, también es necesario hacerse algunas preguntas: ¿cómo y cuándo conoceremos y reconoceremos a los artistas que hicieron historia en nuestro propio suelo, no para convertirlos en héroes, sino para pensar y cuestionar nuestra propia constitución como sociedad? ¿Quiénes son las personas que eligen a los que deben alcanzar el Olimpo del arte y por qué eligen a estos artistas y no a otros? ¿Qué es este camino y quién lo recorre?

Por la decolonialidad en el pensamiento de la(s) historiografía(s) de la(s) danza(s)

Y aún en esta historia hegemónica reproducida linealmente en nuestros cursos de Danza, ¿de qué danzas estamos hablando? Siempre se toman decisiones, y dicen mucho sobre el tiempo y la sociedad. Durante mucho tiempo, el balé fue – y para muchos lo sigue siendo – la referencia de la danza escénica (e incluso de la preparación técnica), quizás el único tipo de danza considerado como arte. En una línea narrativa y considerablemente obsoleta, tenemos el Ballet de Corte, Ballet Romántico, Danza Moderna y Contemporánea. Pero, historiográficamente, estas separaciones tienen más que ver con los movimientos artísticos que fueron el resultado de una época en determinadas sociedades que con algo que pueda estudiarse en conceptos estancados, con rupturas repentinas y fácilmente detectables. Entonces, ¿qué marcaría el inicio de una Danza Moderna en Brasil, por ejemplo? El movimiento de Danza Moderna se inicia, por defecto, hacia finales del siglo XIX, principios del XX, si tomamos como precursores a Isadora Duncan y Nijinski. Hubo preocupaciones y movimientos políticos y culturales en los países por los que pasaron en el período en el que estos artistas vivieron y revolucionaron el arte. Podemos considerar que las técnicas de la danza moderna comenzaron a llegar a Brasil alrededor de la década de 1940 (aunque tanto Duncan como Nijinski habían actuado aquí mucho antes), cuando nuestro país atravesaba una etapa político-cultural que en nada se parecía a la de Estados Unidos y Europa por Duncan y Nijinski. E incluso si tomamos la contemporaneidad de sus artistas –como cuando Helenita Sá Earp conoció a José Limón, entre otros, en Brasil y Estados Unidos – ¿podríamos decir que lo que se hacía en Brasil era danza moderna? Gilberto Motta, a fines de la década de 1950, no pensó, como argumentó con el periódico *Correio da Manhã* el 23 de marzo de 1958, al informar sobre su experiencia estadounidense de dos años:

Explica y quiere que lo expliquen: lo que ha estado haciendo en la televisión no es exactamente "danza moderna", ya que aquí no hay suficientes elementos de esta escuela, todavía hay que entrenarlos. Gilberto ha estado presentando lo que él llama "ballet moderno", utilizando principalmente bailarines clásicos. La única excepción es el grupo de danza de Helenita Sá Earp, del que utilizó algunos elementos en "Contraponto". E insiste en destacar a este maestro como el único que encontró, aquí, el espíritu (y el verdadero saber) de la danza moderna (Corseuil, 1958, p. 6).

Parece evidente que hubo, en ese momento, cierta demanda de artistas brasileños para acercar estilos a lo que se producía en el norte global. Pero creo que hoy es tiempo de reflexionar sobre si realmente es necesario reproducir nomenclaturas, movimientos, términos, divisiones historiográficas foráneas que pocas veces reflejan lo que sucede en Brasil cuando nos proponemos estudiar las danzas que existen aquí. Son patrones donde tratamos de encajar nuestras propias expresiones artísticas. Entonces nos preguntamos: ¿Cuáles son esos bailes a los que recurrimos cuando pensamos en la Historia?

Esta visión hegemónica de las danzas del eje EE.UU.-Europa en el centro de nuestros estudios es también herencia de una historiografía francesa, que aún hoy predomina en nuestro hacer historiográfico. Todavía estamos en gran deuda con la Escuela de los Anales y con la Nueva Historia. Pero, en términos más actuales, gracias a los estudios decoloniales, hemos podido pensar cada vez más la historia de múltiples maneras, buscando el pluralismo necesario para entender diferentes claves de comprensión de la realidad, aunque en diálogo con autores europeos – a veces reinterpretando sus análisis en diferentes tiempos a la luz de nuestra realidad. Sin embargo, a diferencia de algunos compañeros, creo que una vez que entendemos que la colonialidad está presente, no necesitamos ignorarla para romper con ella, ya que es necesario conocerla y comprenderla para combatirla (o para antropofagiarla de manera exusiaca²). Esto de ninguna manera indica que sea bienvenido mantener, como investigadores que buscan nuevas epistemes decoloniales, una sumisión a lo que Bento (2022) llama el “pacto de la blancura”, es decir, la noción europea y colonial del blanco como universal o símbolo de lo que se considera humano, en perjuicio de los demás. La fuerza ideológica imperialista europea empleada sobre todo a partir del siglo XVI descansa en gran parte sobre un lecho tejido con el énfasis dado al tono de la piel como base principal para distinguir estatus y valor³, ya sea en su construcción de lo que Said (2007) llamó Orientalismo, ya sea en la invasión de las Américas.

² Más adelante me ocuparé de la visión exusiaca y su poder integrador.

³ No conviene, aquí, extenderse sobre la diversidad que posiblemente atravesó las innumerables sociedades europeas en distintas épocas; gracias especialmente al comercio, no hace falta ir muy lejos para encontrar señales de personas de múltiples partes del mundo en suelo europeo. Sin embargo, es necesario reforzar que el “pacto de la blancura”

En este sentido, como se mencionó brevemente al comienzo de este texto, vale la pena tener en cuenta lo que pasa en las páginas de los libros de historia de la danza y, por qué no, reflexionar sobre quién va y por qué. Rafael Guarato trae una proposición en su artículo *Sobre el abandono como práctica historiográfica para una historiografía del abandono* (2019), al que llamó, como sugiere el título, “historiografía del abandono”. Esta forma de historiografiar implica reconocer las relaciones del artista y el campo que lo acoge o no, es decir, las danzas y los artistas que son “elegidos” para figurar en los anales de la historia de la danza implican inevitablemente el abandono de innumerables otras danzas y artistas; por lo tanto, nos corresponde a nosotros ejercer la crítica de analizar estas elecciones, quién tiene realmente el poder de hacerlas y comprender por qué se hacen. Pensando en esta línea señalada por Guarato, creo importante recordar que varios símbolos considerados brasileños de exportación – samba, caipirinha, feijoada en particular – son en gran parte elementos asociados a Río de Janeiro, que terminaron siendo incorporados a una identidad construida para el país en su conjunto a lo largo del tiempo, o una “tradición inventada”, para referirse al concepto de Hobsbawm (1997). Para el autor, las tradiciones inventadas son prácticas cuyas reglas, implícitas o declaradas abiertamente, de carácter ritual o simbólico, tienen como objetivo establecer valores y normas de comportamiento a través de la repetición. Estas prácticas valoran la continuidad con un pasado histórico apropiado (ibíd., p. 9). En otras palabras, las tradiciones inventadas son creadas con el objetivo de fortalecer una idea, basada en un pasado real o inventado, que, en particular durante el gobierno de Getúlio Vargas, pero también durante la Dictadura Cívico-Militar, fue ampliamente adoptada por las políticas establecidas por los representantes del país. La construcción de la identidad brasileña estuvo lejos de ser orgánica; hay mucha estrategia política detrás de todos estos símbolos culturales nacionales. A pesar de que la samba se inserta en esta construcción, durante mucho tiempo fue abandonada como danza, limitándose al espectáculo de las escuelas de samba durante el carnaval, o aislada en comunidades periféricas, mientras experimentaba un cierto blanqueamiento y homogeneización para adaptarse mejor a las élites. Y es

está especialmente relacionado con quién ejerce el poder dentro de una determinada sociedad.

la historiografía del abandono de la samba como se baila que me he estado enfocando recientemente, y cómo podemos, como investigadores, pensar, analizar, discutir y problematizar el cuerpo que la samba y la sociedad que la rodea.

Además de la relevancia del trabajo historiográfico según los cánones occidentales y coloniales, creo que la samba puede brindarnos mucho más que el conocimiento de su trayectoria cronológica o sus importantes nombres: puede permitirnos reflexionar sobre una nueva forma de mirar el pasado, a partir de gramáticas de pensamiento no hegemónicas. Creo que este ejercicio puede brindarnos una escritura con menos presunción de privilegio epistémico, ya que la samba y los sambistas traen consigo tradiciones y experiencias afrodiaspóricas que nos presentan diferentes formas de entender tanto el pasado como la realidad. Y esto es importante porque, como comenta Sanjay Seth en su artículo *¿Razón o razonamiento? Clio o Shiva?* (2013),

Necesitamos concebir la escritura de la historia a la manera occidental y moderna no como una vena imperialista (no estamos corrigiendo las percepciones erróneas de otros sobre su pasado), sino como un ejercicio de traducción (estamos traduciendo sus autodescripciones en términos que tengan sentido dentro de nuestras tradiciones intelectuales) (ibid, p. 187).

Sin embargo, es necesario mantener un sentido crítico a la hora de proponer visiones plurales para analizar el pasado de la danza; El mismo Seth nos recuerda que “pluralizar la razón no significa abandonar el razonamiento; negar que haya un único punto desde el cual se pueda ejercer la crítica no es defender el fin de la crítica” (ibíd., p. 187).

En busca de esta pluralización de la razón propuse, un poco más arriba, que como investigadores decoloniales no necesariamente tenemos que renunciar a autores establecidos en favor de autores latinos y africanos, como muchos argumentan; podemos – como alternativa disponible – antropofagiarlos de manera exusiaca. El principio de aniquilamiento es propio de la colonialidad/modernidad, que “produjo sus formas de dominación en los límites del ser/saber/poder, capturando también, subalternando y relegando al olvido una diversidad de principios explicativos del mundo” (Simas y Rufino, 2019, p. 19). Simas y Rufino enfatizan la necesidad de transgresión y reensamblaje al constituir una descolonización

como un fenómeno de intersección, es decir, de varios caminos cruzados, como múltiples facetas que se encuentran y se cruzan – multifacética tal como se presenta la entidad afrodiaspórica Exu (ibíd., p. 18). Los textos míticos Nagô – *Orin* (cantos), *Ibà* (oraciones), *Oríki* (evocaciones), *Adùrà* (saludos), *Ijálá Odé* (cantos en honor a los guerreros), *Itáns atowodowo* (mitos de la creación) – que fueron transmitidos oralmente de generación en generación retratan a Exu como un mensajero, encargado de conectar mundos, el que acaba con la inmovilidad (pues él mismo es movimiento), lo que en sí mismo favorece la vida⁴.

Cabe señalar que pensar una historiografía etnográfica a partir de los pueblos afrodiaspóricos brasileños implica necesariamente reconocer su diversidad. Estos matices se reflejan de manera particularmente notable en las manifestaciones religiosas que, a pesar de ser fenómenos genuinamente brasileños⁵, traen consigo muchas claves interpretativas del mundo de los pueblos originarios y de pueblos que fueron traídos a la fuerza desde distintas regiones de África, y que nos ayudan repensar nuestra propia visión de cómo analizar la historiografía, moldeada en moldes coloniales.

Rufino (2016) nos brinda un breve panorama de cómo la religiosidad afrodiaspórica está íntimamente ligada a la cosmogonía, la memoria y la historia de estas poblaciones. El orixá Exu se presenta como la génesis explicativa del mundo, siendo él mismo el fundamento de principios y poderes de los lenguajes, en sus dinámicas y creaciones. Es el lingüista y traductor del sistema mundial, constituyendo el movimiento mismo. De esta forma, al ser desplazada de la exclusividad de los contextos religiosos, puede entenderse desde los principios explicativos que residen en este

⁴ Para más información sobre la figura de Exu, sus manifestaciones y rostros, ver Verger (1993), Sàlámì y Ribeiro (2011) y Prandi (2001).

⁵ Candomblé, Umbanda, Jurema y varias otras manifestaciones religiosas, plurales en sí mismas, son el resultado de una intensa convivencia (en su mayoría forzada y violenta) de la herencia traída por los pueblos afrodiaspóricos con los pueblos originarios y el colonizador europeo, muy particular de Brasil, así como la santería resultó como una experiencia particularmente cubana o el vudú como una experiencia haitiana. De esta forma, es necesario tener en cuenta el contexto geográfico-cronológico del que parte el análisis, si bien consideramos, en un movimiento inicial de investigación, que algunos puntos permanecen conectados, como la importancia y presencia de la ascendencia y la no-comprensión lineal de los hechos.

signo. Surge así el concepto "exusiaco", de acciones y movimientos que se producen en las grietas, de múltiples formas, tragando y regurgitando lo que pasa por ellas de una forma siempre diferente.

Una propuesta transdisciplinar del cuerpo como documento

Partiendo de esta visión de pluralidad de perspectivas, creo que la metodología de la historia comparada en la línea propuesta por Marcel Detienne puede guiarnos - al menos inicialmente - de manera satisfactoria, ya que, en su concepción, el ejercicio comparado requiere trabajar juntos para construir comparables que nunca se dan inmediatamente, escapando así al sentido común. Si bien el comparativismo más tradicional de Marc Bloch proponía examinar las similitudes y diferencias que presentan dos series de naturaleza análoga, a partir de sociedades vecinas y contemporáneas (Bloch, 1993; Bloch, 1883), a lo largo del siglo XX otros investigadores presentaron varias posibilidades para el ejercicio comparativo, como la Historia Cruzada o la Historia de las Transferencias⁶.

Detienne, a su vez, propone, en su libro *Compara lo Incomparable* (2004), que historiadores y antropólogos trabajen juntos para construir comparables, colocándose así a una distancia suficiente para mirar críticamente nuestras propias tradiciones, más o menos como Seth, aunque no tiene el mismo sesgo decolonial. Pero cuando propongo pensar la historiografía de la danza desde el punto de vista del cuerpo negro que samba, amplió la propuesta experimental de trabajo conjunto de Detienne, partiendo de una visión historiográfica, antropológica y arqueológica, considerando, en un primer momento, el cuerpo danzante como documento para esta historiografía, en un exusiaco movimiento aglutinador.

Es pensando en la transdisciplinariedad, el cruce, la conexión, la red tejida entre estos tres saberes como el mejor camino experimental en el momento que empiezo por establecer la arqueología del cuerpo negro que samba. Este movimiento de acercamiento entre arqueología y danza es aún

⁶ Para más información sobre la Historia de las Transferencias, véase Kaelble, 2005 y Espagne, 2005; sobre Historia Cruzada, ver Albuquerque, 2018 y Barros, 2013; y, para una visión más amplia del método comparativo, ver Thelm y Bustamante, 2007 y Barros, 2014.

reciente (si pensamos en el tiempo de investigación en el área), pero cuenta con investigadores dedicados a abrir camino y crear senderos de diálogo y descubrimiento, y este es el tipo de iniciativa que me atrae. Puedo citar como ejemplo el trabajo de Alessandra Lopezy Royo, *Archaeology for dance: An approach to dance education* (2002), donde la autora explora la relación entre la danza y la arqueología, considerando primero la relevancia de la danza para la arqueología y luego de la arqueología a la danza. Algo importante que ella destaca, y que muchas veces olvidamos, es que, al igual que en la Historia o la Danza (y en todas las áreas, en realidad), no existe una única perspectiva arqueológica: existe la arqueología forense, la etnoarqueología, la arqueología paleolítica, la regional, la arqueología social – y es a través de esta última que se puede trazar un camino de encuentro con la danza. Royo argumenta que una perspectiva arqueológica sobre la danza no se trata solo de la danza como arte (aunque puede abarcarlo), sino que es un campo legítimo de investigación para informar sobre una variedad de temas como la religión, el orden social, las relaciones de clase, poder y orden hegemónico, entre otros. Adoptar una visión arqueológica de la danza implica, según Royo, un estudio en profundidad del contexto en el que se insertan los paisajes complejos de las danzas pasadas (en perspectiva con el presente) y los movimientos de sus practicantes dentro de estos paisajes y, con ello, reflexionar sobre los cambios culturales que se produjeron a lo largo del tiempo.

Garfinkel (2018) señala la necesidad de apoyo de una amplia gama de disciplinas cuando se trata de danzas del pasado. A diferencia del comportamiento humano que deja una gran cantidad de huellas materiales (entierros, fiestas, rituales, etc.), la danza solo nos deja huellas esquivas. Sin embargo, la danza rigurosa forma parte de actividades comunitarias complejas y difícilmente se practica de forma aislada; de este modo, el autor concluye que “el desarrollo de la danza está, pues, íntimamente asociado al desarrollo de los rituales humanos” (Ibíd., p. 286-287).

A lo largo del texto, Garfinkel presenta su modelo de análisis para una historia de la danza en cinco grandes fases cronológicas, que no se reemplazan, sino que se acumulan, como capas sucesivas. La primera fase está relacionada con el papel de la danza en el deseo sexual y la seducción;

el segundo, a ritos de paso como nacimientos y entierros, que el autor señala pueden identificar las primeras danzas comunales; el tercero, al surgimiento de figuras híbridas humano-animal, indicando estados alterados de conciencia y aspiraciones de cambio en la realidad, abarcando el trance, el chamanismo, la magia y la religión; la cuarta fase está relacionada con la agricultura y las culturas fuertemente relacionadas con el calendario y la estacionalidad; y, por último, la quinta y última fase se asocia a sociedades urbanas, complejidad económica y especialización, con bailarines profesionales que actúan para el disfrute de los demás. Percibo una aproximación en ese cruce de capas superpuestas que sugiere Garfinkel y lo que creo poder establecer a partir del cuerpo negro que la samba, en una historiografía etnográfica, como vengo desarrollando en este texto. Sobre todo, porque “se ha hecho evidente que la danza es un agente de presentación de una variedad de enunciados sociales, como el poder, la identidad o la resistencia” (Ibíd., p. 284). Busco, entonces, a través del diálogo con la arqueología de la danza, una forma diferente de pensar el cuerpo y percibir el espacio del pasado y el presente.

Es claro que surge una paradoja – en realidad, dos – cuando propongo hablar de la etnografía del cuerpo negro en la samba. Lo primero que salta a la vista es que soy una mujer blanca; la segunda, menos aparente y definitivamente menos compleja, es que todavía no tengo una experiencia profunda en samba. Todavía puedo remediarlo con el tiempo, además de vivir toda mi vida en Río de Janeiro, estar inserto de una u otra forma en el complejo cultural de la samba (entendida aquí como una amalgama integral de experiencias, vivencias y saberes), aunque él no asistía a los tribunales escolares ni a los círculos de samba. Pero la primera paradoja, la étnico-racial, es insuperable. Nunca tendré las experiencias y experiencias de prejuicios y dificultades que enfrentan los negros a lo largo de sus vidas. Por eso, a lo largo de mi investigación, que comencé en 2021, pretendo tomar la postura recomendada por Djamila Ribeiro (2017) cuando elabora su razonamiento sobre el lugar del discurso: como mujer blanca, no me corresponde a mí deslindarme de responsabilidad por el racismo. También reproduzco el racismo estructural, y una de las formas en que puedo actuar para cambiar esta reproducción de prejuicios en mí y en la sociedad es tomar conciencia de mi lugar de discurso, de mi papel en las

luchas y asumir el papel que me corresponde para mí – papel de apoyo en el escenario de discusión.

En busca, pues, de esta investigación desde distintos y plurales caminos, habiendo estructurado teórica y metodológicamente la exusiaca amalgama de la que partiré, doy un paso atrás y dejo el proscenio al fondo del escenario, donde pretendo ser un partícipe. Con esto, traigo a la luz del debate una propuesta de Thaynã Vieira, integrante del Núcleo SaPUCa (del que hablaré más adelante), hombre negro, passista, licenciado en Danza, para pensar el cuerpo negro desde la perspectiva de la samba desde una perspectiva etnográfica y eso, creo, nos da pistas para empezar a trazar una posibilidad para esta historiografía decolonial de la que vengo hablando. Para él, el cuerpo que la samba puede ser analizado desde la perspectiva de las 3 Ts: Transportadora, Transgresora y Transitiva.

Bajo estos parámetros, el cuerpo que samba se constituye en transgresor, porque subvierte lógicas coloniales preestructuradas de ritmo, movimiento, corporeidad, trabajando sobre la imprevisibilidad (o la improvisación). Samba tiene lugar en el espacio de silencio – o síncopa – entre un compás y otro, de forma inesperada, ya que depende intrínsecamente de la individualidad del cuerpo de samba. Haciendo un paralelismo, la imprevisibilidad trabajada a partir de lo inesperado es la cualidad constitutiva de una característica típicamente carioca: el *jeitinho*, término que muchas veces se usa de forma peyorativa y que, como otras características típicas de la *carioquice*, fue artificialmente extendido al resto del país, en una visión limitada y aniquiladora de la diversidad, que muchas veces no se acerca a la identidad regional de los sujetos. Así, a través de las huellas presentes en la corporeidad del cuerpo negro que samba, vemos también huellas de la constitución de la identidad carioca: el malandro que se mueve en las grietas, que, a través de la *ginga*, la creatividad y las acciones inesperadas o negociadas, transgrede opresiones y lógicas instituidas por una colonialidad hegemónica.

Estos rastros – o pistas – que se pueden identificar desde la historia de la colectividad carioca en el cuerpo que samba nos lleva a la segunda T que propone Vieira: la del cuerpo que es Transportador. Y es precisamente esta colectividad la que se proyecta a través de la samba, una colectividad

que está constituida por la encrucijada de la ancestralidad que permanece presente, porque permanece viva. A diferencia de las lógicas hegemónicas de la blancura tan ligadas a la muerte (que son el resultado de un proyecto colonial que actúa como una maquinaria que se basa en una instancia de muerte, no solo del cuerpo físico, sino también del conocimiento y la memoria), encantaría ella en su conjunto, en las relaciones afrodiaspóricas, trae a estos sujetos que renacen como fuerzas que vencen la muerte. Entonces es posible ver en esta grieta, en esta posibilidad de una cosmogonía, la oportunidad de renacer como alegría, como fuerza de vida y de insurgencia, y que llega a la tierra y hace levantarse con el poder de vida, aun en medio de un contexto de muerte. En ese sentido, el cuerpo que samba es portador del pasado – en el presente – de los negros, de la ancestralidad que palpita y vive en la alegría y cadencia de los sambaneros, en la colectividad que existe – y resiste – en la fiesta que se convierte en rito. Y es así como se presenta el cuerpo documento, como cuerpo portador de ancestralidad, actualizando sus relatos, memorias, saberes y relaciones ancestrales.

Y a través de esta presencia de la ancestralidad que se refleja en la colectividad y en los cuerpos negros que samba, tenemos la tercera y última T enumerada por Vieira que caracteriza a estos cuerpos: la Transitividad. Y este es quizás el aspecto más difícil de analizar académicamente para alguien que, como yo, no lo ha vivido. Descolonizar la historiografía de la danza a través de conceptos operativos afrodiaspóricos implica entender el encantamiento de la realidad como un camino legítimo de interpretación. Como mencioné antes, y Sanjay Seth sigue una línea similar, la racionalidad occidental moderna se basa en un modelo epistemológico que, a lo largo del tiempo, ha producido varios problemas cognitivos/sociales, ya que ha centrado el discurso del conocimiento creíble como algo que es sólo es posible en detrimento de saberes, enunciaciones y gramáticas basadas en límites corporales. Por lo tanto, si buscamos un camino decolonial afrodiaspórico hacia la danza historiográfica, nos encontraremos con el cuerpo transitorio, aquel que transita entre planos, entre mundos, entre la fisicalidad (*Aiyê*) y la metafisicalidad (*Orun*). Pero, además de esta fugacidad entre lo físico y lo metafísico, está también la fugacidad social del pícaro, con traje bien cortado y zapatos lustrados (y aquí evoco la imagen clásica),

circulando por todos los espacios de la ciudad, saber dialogar o burlarse de los símbolos o sistemas que intentan aprisionarte.

Exu mató un pájaro ayer, con una piedra que solo tiró hoy⁷ – el Núcleo de Samba no Pé Urbano Carioca (SaPUCa/UFRJ), o concluyendo con el principio

Todo lo expuesto hasta ahora son las primeras reflexiones que me han conmovido en los últimos meses dentro de mi investigación como historiadora de la danza en busca de diálogos decoloniales, especialmente después del contacto con el Núcleo de Samba Pé Urbano Carioca de la Universidad Federal de Río de Janeiro, coordinado por la Prof.^a M.^a Maria Alice Motta. Formado por estudiantes y graduados de la Universidad y en red con otros investigadores y sambistas, el Núcleo se propone investigar varios aspectos del complejo cultural de la samba, centrándose en el *samba no pé* urbano de la ciudad de Río de Janeiro con una perspectiva del cuerpo y la relevancia de este colectivo es que, aunque considerado uno de los símbolos culturales nacionales, el baile de samba sigue sufriendo numerosos procesos de racismo, simbólico o no, siendo muchas veces visto como una estética menor, en comparación con otras modalidades ya bien establecidas en el universo escénico. Podemos tener un ejemplo de esto si pensamos en cuándo y dónde ocurre la visibilidad de samba; hay lugares y fechas que legitiman socialmente su evento, segregándolo de otros espacios, folclorizando o objetivando, de esta manera, la samba y el cuerpo que la baila. En el camino de esta problematización, el Núcleo es responsable de cursos de extensión como *Didáctica de la Malandragem* (que en mayo de 2022 estrenó su segunda edición, centrada en una visión femenina de lo que se entiende por *malandragem*) y el proyecto *Quien te vio, quien te ve: corporeidades etnográficas de samba* que, entre otras acciones, propone la salvaguardia de la voz de samba, el registro de memorias (vivas y no vivas), producción de materiales académicos y de público en general, entre otras. El baile de samba, en el Núcleo, es la esencia que mueve el conocimiento, la ancestralidad, la colectividad y la historia de los sujetos y del entorno.

⁷ Dicho yoruba.

Es a partir de esta esencia y de este movimiento, entendiendo el cuerpo como un documento historiográfico prismático, como expliqué anteriormente, y aplicando la metodología comparativista de Detienne, que he investigado la *samba no pé* urbano carioca junto a los diversos saberes presentes en el Núcleo, muchos de ellos aquellos cuyos cuerpos llevan en sí la memoria de quienes les precedieron. Siempre buscando mantener el rigor que exige el trabajo historiográfico, poco a poco empiezo a darme cuenta de la importancia de la apertura y el diálogo con epistemes de pueblos que no encajan en la premisa occidental y moderna, pretendiendo, en palabras de Seth, “un diálogo entre diferentes tradiciones del razonamiento” (2013, p. 173). Creo que es un paso importante para nosotros, historiadores que reconocemos las limitaciones actuales de escribir Historia en un contexto decolonial, especialmente cuando se trata de manifestaciones artísticas como la danza, señalar también la relevancia de repensar los espacios que ocupamos en la intrincada red de conocimientos y claves de comprensión de la realidad de las personas que nos formaron (y forman).

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