

TRAJETÓRIAS POSSÍVEIS DA EMERGÊNCIA DE CORPOREIDADES E SIMBOLOGIAS NEGRAS NA DANÇA CÊNICA BRASILEIRA

TRAYECTORIAS POSIBLES DE LA EMERGENCIA DE CORPORALIDADES Y SIMBOLOGÍAS NEGRAS EN LA DANZA ESCÉNICA BRASILERA

POSSIBLE PATHS EMERGENCY CORPORALITIES AND BLACK SIMBOLOGY IN BRAZILIAN DANCE SCENE

Julia Broguet¹

Resumo

Este artigo integra uma investigação antropológica sobre as apropriações das danças afro-brasileiras de orixás no âmbito artístico da cidade de Rosário-Argentina. O objetivo é apresentar a trajetória histórica sobre a dança afro em Brasil feita nesse período, a fim de situar e analisar os múltiplos condicionamentos, atores sociais e modos nos quais se desenvolveu esse processo. Especialmente a preocupação por produzir uma “cultura nacional/popular” que incorporara como objeto privilegiado de representação e/ ou conhecimento de grupos sociais historicamente subalternizados. Finalmente se propõem algumas questões sobre seu posterior processo de reterritorialização em um novo contexto nacional —o argentino— pondo atenção nas reapropriações e ressignificações de categorias como nação, raça e classe por performers locais.

Palavras-chaves: Brasil, dança afro, nação, trajetória.

Resumen

Este artículo integra una investigación antropológica sobre las apropiaciones de las danzas afro-brasileiras de *orixás* en el ámbito artístico de la ciudad de Rosario-Argentina. El objetivo es presentar una genealogía sobre la danza afro en Brasil, a fin de situar y analizar los múltiples condicionamientos, actores sociales y modos en los cuales se desarrolló ese proceso. Especialmente la preocupación por producir una “cultura nacional/popular” que incorporara como objeto privilegiado de representación y/o conocimiento a grupos sociales históricamente subalternizados. Finalmente se proponen interrogantes sobre su proceso de reterritorialización en el nuevo contexto nacional argentino.

Palabras claves: Brasil, danza afro, nación, trayectoria.

Abstract

This article integrates anthropology research about appropriations of afro-brazilian dances orishas in the artistic field of the city of Rosario-Argentina. The objective is to present a historical overview of the African dance in Brazil, that allows to locate and analyse the multiple constraints, social actors and ways in which this process unfolded. Especially the concern for

¹ Becaria doctoral de CONICET-UNR con el proyecto "Raza, región y nación en los candombes del Litoral argentino". Dir.: Dr. Alejandro Frigerio. Áreas de investigación: Antropología del cuerpo (enfoques teóricos y metodológicos sobre y desde la corporalidad); estudios étnico-raciales y procesos de reterritorialización y recreación de prácticas culturales afroamericanas en el contexto argentino. Docente y performer en distintos proyectos de extensión universitaria. lajuliche@hotmail.com

producing a “popular national culture” incorporating as a privileged object of representation and/or knowledge social groups historically subalternized. Finally, proposed some questions about his subsequent process of reterritorialization in a new national context –the Argentine–.

Keys words: Brazil, afro dance, nation, trajectory.

Este artículo es parte de una investigación antropológica sobre las apropiaciones de las danzas afrobrasileras de orixás² en el ámbito artístico de la ciudad de Rosario-Argentina (BROGUET, 2012). A fin de entender las apropiaciones y resignificaciones que hicieron de estas danzas algunos sectores de clases medias argentinas desde los años 1980 en ámbitos artísticos, fue necesario ubicar el ambiente histórico, cultural y social en el que se había dado la aparición de una danza afro en Brasil³. Para eso, rastree bibliografía que me permitiera comprender los modos en que se había producido la transposición de símbolos y prácticas corporales afrobrasileras, fundamentalmente de origen religioso, al espacio de una emergente danza escénica-profesional en Brasil.

El objetivo del presente trabajo es presentar una posible trayectoria histórica sobre la danza afro en Brasil, a fin de situar y analizar los múltiples condicionamientos, actores sociales y modos en los cuales se desarrolló ese proceso, como parte de un interés por producir una “cultura nacional/popular” que incorporara como objeto privilegiado de representación y/o conocimiento a grupos sociales históricamente subalternizados. A modo de cierre, se proponen interrogantes sobre su proceso de reterritorialización en un nuevo contexto nacional –el argentino–, prestando atención en las reapropiaciones y resignificaciones de categorías como nación, raza y clase por parte de *performers* locales.

Para recortar el horizonte posible consideraré las trayectorias de algunos artistas (brasileros, europeos y norteamericanos) que lograron, en mayor o menor medida, alguna inserción institucional y/o vinculación directa con bailarines que la tuvieron. Y situaré estos acontecimientos a lo largo de diferentes contextos histórico-sociales que supusieron una continua

² Cuando comenzaron a arribar estas danzas a Argentina fue más corriente para su difusión como práctica artística la denominación “danzas de orixás” que la de “danza afro”. Además, vale la pena agregar aquí que estas danzas, como parte integrante de una práctica religiosa, ingresaron paralelamente al país por otros circuitos y actores sociales (ver RODRÍGUEZ, 2012).

³ A fin de avanzar con el objetivo del trabajo, aunque sin perder de vista los diferentes sentidos que pueden asumir, usaré indistintamente danza afro o negra para designar estas formas de establecer una alteridad étnica que permitiera disputar políticamente un espacio simbólico y material frente a los cánones estéticos occidentales dominantes en el campo de la danza escénica-profesional brasilera.

construcción y (re)definición de “lo nacional”, ya que esto permitirá problematizar las (desiguales) vinculaciones entre diferentes tradiciones performáticas.

Iniciaré el recorrido entre los años 1920 y 1930, cuando comienza a perfilarse una danza escénica-profesional en Brasil y aparece una preocupación por producir una “cultura nacional”, incorporando a la misma a grupos históricamente subalternizados. En el caso de la danza, recurriendo a las figuras del negro y del indio⁴ para la elaboración de una danza escénica que pudiera “representar” al país. Me detendré en 1980, ya que con la apertura del régimen autoritario en Brasil comienzan a producirse una serie de cambios en relación a la temática tratada, que aquí no llegaré a abordar.

Como en toda trayectoria, habrá ausencias y agujeros, caminos y elecciones. Posiblemente habrá quienes coincidan y quienes no con el papel de algunos referentes de este proceso, así como podrá reclamarse la presencia de otros. Es en parte la apuesta; presentar un recorrido e interpretación posible.

Vanguardias estéticas europeas, antropofagia y las búsquedas de una danza nacional

En la década de 1920 cobró impulso la construcción de una modernidad “autóctona” (GARRAMUÑO, 2007), con Río de Janeiro como plataforma cultural. En el Brasil de estas primeras décadas del siglo XX se definía con mayor claridad un panorama cultural latinoamericanista, marcado por el movimiento de las vanguardias europeas, a su vez simultáneamente traspasadas y constituidas con base en los intercambios con el universo “exótico y primitivo” que representaba para diferentes artistas europeos las tradiciones culturales provenientes de los pueblos colonizados de África, América y Asia. El surrealismo francés, el expresionismo alemán o el futurismo italiano fueron las corrientes que se nuclearon en torno a la oposición a los valores del pasado y a los cánones artísticos de la burguesía del siglo XIX y comienzos del XX, así como a una tensión sobre su papel como vanguardia artística y/o política (SCHWARTZ, 2002). En 1922 se realizó en San Pablo la “Semana del arte moderno” o “Semana del 22”, considerada un puntapié fundamental para la aparición del modernismo brasileiro. Allí se presentaron algunos de los exponentes más visibles del que luego fue el Movimiento Antropofágico, como Oswald o Mario de Andrade. En este contexto, una generación de intelectuales y artistas criticaban las formas artísticas y literarias pautadas en las tradiciones del

⁴ Con la idea de figura quiero enfatizar la carga estereotípica y racializada en torno a estos grupos étnicos.

academicismo, en pos de una “conciencia creadora preocupada en retratar la cultura brasilera en conexión con los movimientos de las vanguardias europeas” (MEYER, 2010, p. 1).

En 1928 el Movimiento Antropofágico publicó su manifiesto en la Revista Antropofagia, explicitando la fórmula ética de la relación con el otro y su cultura. Inspirados en grupos tupi guaraní, la práctica de la antropofagia fue resignificada en la fórmula de “devorar” la cultura del otro para someterla a una digestión crítica, como afirmación de lo que consideraban una peculiar política de resistencia y creación. Este discurso cultural se difundió con fuerza en Brasil, y expuso, desde posiciones menos celebratorias, las formas en que se jerarquizaban algunas tradiciones estéticas afro-brasileras, especialmente las religiosas, perseguidas y criminalizadas hacia esos años. Según Carvalho (2005, p.5), el discurso antropofágico colocó

[...] la centralidad y el prestigio de la acción simbólica en aquellos que controlan los medios de difusión del producto cultural resultante de la supuesta síntesis estética nacional. ¿Quién define el "solo me interesa lo que no es mío"? Según el credo antropofágico, puedo ir a donde quiera y canibalizar lo que quiera, en nombre de mi arte (...). Puedo retirar cualquier expresión simbólica de su contexto y hacer de ella lo que juzgue mejor, ya que somos todos antropófagos. Los indios también son antropófagos, los afro-brasileros también lo son. Está claro que el poder relativo de los varios antropófagos nunca es puesto en cuestión. Se imagina un juego de signos emitidos y expuestos para ser canibalizados por cualquiera, en una perspectiva de intercambios horizontales.

La llegada de simbologías propias de las religiones de *orixás* a la escena artística brasilera no fue ajena a las relecturas de las vanguardias europeas, ni a lo que, respecto a esto, sucedía en el ámbito de la danza escénica occidental. Especialmente con la emergencia de nuevos centros de producción, como el de la danza alemana y francesa en Europa, y la estadounidense en América. En particular, estos observaban críticamente el desarrollo del ballet clásico en los lugares que hasta ese entonces hegemonizaban la producción de la danza escénica: Francia y Rusia (BROGUET, 2014). El movimiento englobado en la denominación de “danza moderna”, puso en crisis la idea de representación ligada al neoclasicismo y al racionalismo estético representado por el ballet, afirmándose en la idea de la expresión como modo de exaltar las emociones del bailarín y sumergirse en nuevas búsquedas estéticas y espirituales (TAMBUTTI, 2013). Algunas de las figuras que aun simbolizan este momento histórico, fueron la estadounidense Isadora Duncan y los alemanes Rudolph Laban y Mary Wigman, quienes respondían con sus danzas a una visión “intelectual y espiritual de la vida”, abrevaban en tradiciones esotéricas occidentales y orientales, buscando, al mismo tiempo, darles rigor

científico, e indagaban en las que consideraban culturas “antiguas” o “primitivas”. Algunas de las premisas enarboladas por estos bailarines –como que su alma se expresara a través de la danza; la naturaleza como motivo de inspiración e idealización; la exploración de culturas antiguas consideradas más “genuinas”; el cuerpo como un medio de redención o la danza como un camino para la expresión espiritual (TAMBUTTI, 2013), se apoyaban en un movimiento más amplio que deseaba alejarse de la herencia racionalista.

Las conexiones que se establecen en la primera mitad del siglo XX –fundamentalmente en Río de Janeiro– entre la danza clásica, la emergente danza moderna y tradiciones performáticas locales (indígenas y negras) se producían en el momento de un flujo permanente de bailarines y coreógrafos europeos hacia países latinoamericanos, así como viajes de formación de artistas brasileiros hacia países europeos (y décadas más tarde hacia Estados Unidos); quienes radicados en Brasil impulsaron la academización y profesionalización de la danza en el país.

En 1927 se funda en Rio de Janeiro la primera escuela de danzas: la *Escola de Bailado Municipal*, dirigida por la bailarina rusa María Olenewa (PAIXÃO, 2012)⁵. Las preferencias por tomar como fuente de inspiración a las tradiciones performáticas indígenas y negras del Brasil para la creación de obras de ballet clásico, inicialmente provinieron sobre todo de esos artistas extranjeros, en consonancia con la tendencia “primitivista” que asumieron las vanguardias artísticas de Europa y la fascinación por el y lo otro que caracterizaba el clima de época.

En contraste, la actitud ambigua de los críticos locales hacia las elecciones estéticas de estos artistas foráneos y locales, demostraba cierta preocupación por como verían representada a la nación brasileira en Europa. Frente a estas tendencias, remarcaban las influencias culturales europeas, en la búsqueda por diferenciarse de lo indígena, así como de África y su “primitivez”. A su vez, si en ocasiones celebraban la adopción de estas expresiones en los motivos, escenografías y/o personajes, por el “toque de originalidad” que imprimían a las obras, en otras exponían marcadas desvalorizaciones hacia las estéticas escogidas, en especial si estas se trasladaban y se manifestaban en el movimiento gestual y corporal. Así se observa en una crítica de Mario Nunes en los años ’30 a la danza de la bailarina carioca Eros Volusia, la cual estaría aun “en el plano de “ensayo”, al servicio de una representación “primaria y grosera”, “propia de

⁵ Olenewa fue una de las primeras maestras de la bailarina carioca Eros Volusia, sobre quién se hablará más adelante.

negros e indios”. Las “convulsiones epilépticas” que, según Nunes, Volusia ponía en escena, carecían “de una transposición del arte popular al erudito” por lo que era urgente su transformación de un “sensualismo puramente sexual” al “plano espiritual” (MEYER, 2010, p. 3). Ya en 1943, en su publicación en un diario carioca, el crítico Rubén Navarra se refiere peyorativamente a la introducción de prácticas culturales negras en la producción del ballet *Leilao*. El ballet relataba la historia de una pareja de esclavos, separada por la venta de uno de ellos, poco antes del fin de la esclavitud. La crítica de Navarra celebró en líneas generales la obra refiriéndose al carácter propiamente brasilero que la inspiró, aunque al momento de evaluar la introducción de ciertas *performances* corporales asociadas a la cultura negra, como el trance, agregó: “Todo culminó con aquella danza de esclava poseída por algún espíritu de cerdo, la mayor sensación del *bailado*...” (NAVARRA Apud PAIXÃO, 2012, p.31).

En este escenario, asoman los solos de danza de la bailarina Eros Volusia, identificada por algunos como la “Isadora Duncan brasilera”, por la sintonía de su búsqueda con las de esta bailarina estadounidense, sobre todo en el afán de producir una danza moderna de inspiración nacional apelando a tradiciones performáticas consideradas más “libres”⁶. Eros Volusia se formó inicialmente en la danza clásica. Orientada por los movimientos que se producían en la danza moderna europea y norteamericana, se propuso la sistematización y desarrollo de una “Danza Nacional”, a través de la exaltación de la expresividad individual del bailarín, la idealización de la naturaleza y, fundamentalmente, la apelación de tradiciones performáticas indígenas y afro – entre las que reconocía su participación en *terreiros* de umbanda y su inspiración en el universo ritualístico del *candomblé* y las danzas sagradas de los *orixás* en las que, según algunos relatos, fue introducida por el famoso *babalorixá* bahiano, residente en Rio de Janeiro, Joazinho da Gomeia-. Investigó manifestaciones de origen afro e indígenas de diferentes regiones de Brasil procurando transponerlas, en palabras de esta bailarina, “para el plano de la coreografía erudita” (ANDRADE Apud VOLÚSIA En ZENICOLA, 2002) representada por el clásico. Algo que el antropólogo Mario de Andrade valoró en sus producciones por su afinidad con las premisas de devorar “lo otro”.

⁶ Sin embargo, Duncan se apropiaba –como estadounidense y desde Europa– de un mundo altamente legitimado, como el de la Grecia antigua y sus valores asociados a la armonía, belleza, sabiduría y libertad. Volusia recurría a prácticas performáticas locales hasta allí altamente estigmatizadas y poco valoradas en términos positivos. Aun así, su búsqueda cumplía con la promesa de producir un “exotismo autóctono” y un “espíritu libre”, afines a la representación de un “Brasil tropical” (LINS RIBEIRO, 2002).

Esta búsqueda resumirá el clima político de un período marcado por un *Estado Novo* que perfilará a la cultura mestiza como la representación oficial de la nación. Volusia protagonizó situaciones significativas en relación con la visibilidad y la apertura de los círculos artísticos, hasta entonces selectivamente blancos y elitistas, a las danzas de tradición afro-brasilera, aun cuando no realizara efectivamente grandes cambios con respecto al lugar que los artistas negros tenían en sus producciones —quienes mayormente ocupaban el rol de músicos y casi nunca de bailarines—.

Entre 1940 y 1950 Estados Unidos se posicionaba como un enorme productor y consumidor de estereotipos sobre América Latina, principalmente a través de la industria cinematográfica —de la cual Volusia participó con sus danzas—. Esos cruces iniciales entre danzas escénicas occidentales y danzas religiosas afrobrasileras se veían además reforzados por la idea de que los movimientos debían tomar su fuerza “del carácter intensificador de los estados emocionales”, nueva fuente de la cual la danza debía nutrirse (TAMBUTTI, 2013) y que parecía encontrar en la “ritualidad” asociada a las danzas indígenas o el trance de las religiones afrobrasileras un motivo para inspirarse y procurar ciertos estados corporales/emocionales y tónico/posturales. Aunque los intercambios con Salvador fueron permanentes, esa corporalidad brasilera emergente tuvo la impronta carioca, probablemente porque Rio de Janeiro sintetizaba, como se mencionó, el espíritu “mestizo” o “cadinho de racas” del proyecto político de modernización de la nación⁷.

La folclorización de manifestaciones populares y los comienzos de una danza afro

En 1937 en Brasil, se instala el Estado Novo mediante un nuevo golpe militar liderado por Getulio Vargas. En torno a esta nueva estructura político-administrativa se conformó un movimiento nacionalista brasilero que en el ámbito cultural, y como parte de un recurso de sectores de las élites nacionales para la construcción de una imagen unificada y pacificada de nación moderna, promovió el reconocimiento de la herencia africana como constitutiva del

⁷ Otra bailarina que fomentó una estética afro-indígena y la plasmó en varias de las presentaciones realizadas con su Ballet Negro, creado en 1946, fue Felicitas Barreto. Era alemana pero residía desde pequeña en Brasil. Por supuesto, su mirada sobre los cuerpos y las expresiones negras no difería de la predominante en aquel momento. Algunas imágenes de sus espectáculos revelan con claridad el lugar pintoresco, decorativo y exotizado que los bailarines negros tenían en los mismos (FERRAZ, 2012).

Brasil, impulsando como símbolos del país, manifestaciones hasta allí estigmatizadas (GARRAMUÑO, 2007, pp. 54-55).

En consonancia, el discurso de la democracia racial de Gilberto Freyre, plasmado en el “mito de las tres razas” (el indio, el africano y el portugués), buscaba “resolver” el racismo de Estado de una forma convincente volviendo “iguales” a todos los brasileros por intermedio de una falsa cordialidad racial (CARVALHO, 2005, p. 5)⁸. El impulso creativo y la preocupación estética que en los años veinte había cobrado el movimiento vanguardista brasiler, atraviesa un segundo momento enfocado en su proyecto ideológico, que convergió con el proyecto político de Vargas (LAFETÁ Apud SCHWARTZ, 2002). Una de las preocupaciones fundamentales de este movimiento cultural, nacionalista y moderno, fue la del volverse hacia el folclore brasiler, realizando el pasaje de lo erudito a lo popular y viceversa (AMATO, 2008), para alcanzar un “arte mestizo”. En este horizonte, los estudios folclóricos oficiales cobraron impulso. Mario de Andrade formó parte de la creación del Departamento de Cultura del Ayuntamiento de San Pablo en 1935, ciudad que por aquel entonces disputaba protagonismo político-cultural con Rio de Janeiro, y desde allí conformó, en 1936, la Sociedad de Etnografía y Folclore.

Paralelamente, en 1934 se organiza en Bahía el I Congreso Afrobrasiler en Recife. Impulsado por Gilberto Freyre, aspiró a la integración “democrática” de académicos, artistas de vanguardia con artistas populares y *babalorixás* de diferentes *terreiros* de *candomblé*, para reflexionar en conjunto sobre el legado negro en el nordeste brasiler (MAILHE, 2008). Edison Carneiro, otro estudioso de las expresiones culturales afro-brasileras enfrentado y disputando con Freyre el campo de estudio de las relaciones raciales en Brasil, criticó a sus organizadores por haber llevado escenas propias de los *terreiros* de *candomblé* a un teatro, y exhibir públicamente sus músicas rituales (MENEZES, 2005, p. 136).

Con la afirmación del paradigma culturalista en los estudios folclóricos, cobra fuerza una política de rescate de las manifestaciones culturales populares, que comienzan a ser valoradas en términos de su “pureza” o “degradación”, frente a la amenaza de la modernización y los procesos de sincretismo. En estos términos, Brasil se “regionaliza”: el nordeste pasa a representar lo más “tradicional y auténtico” mientras que el sudeste, la “modernización” (VASALLO, 2003). En

⁸ Precisamente Freyre fue uno de los pioneros en la conformación de un campo de estudios afrobrasileros, en un contexto de emergencia de un también incipiente campo de las ciencias sociales en los '30 (MAILHE, 2008). Hacia los '50 los estudios sobre relaciones raciales en el país cobran mayor fuerza por el respaldo que reciben de la UNESCO, posteriormente al fin de la Segunda Guerra Mundial (GONZÁLEZ ZAMBRANO, 2014).

consonancia con la creciente aparición en Rio de Janeiro de escenas propias de los *candomblés* en ámbitos artísticos, a diferencias de lo que para ese entonces ocurría en Salvador, absorbido por las disputas entre modelos religiosos rituales. En síntesis, expresiones sagradas/estéticas afrobrasileras comienzan a ser “folclorizadas” en la aspiración por sintetizar lo popular y lo erudito. Y la actitud ambivalente del Estado hacia estas manifestaciones culturales tuvo en ese momento consecuencias claras. Tradiciones performáticas como la capoeira, o las religiones de *orixás*, atravesaron procesos de “exorcización” y asimilación que las llevaron de “prácticas culturales negras a símbolos nacionales” (FRY, 1982).

La celebración de la cultura negra que se da en el marco de este proceso de folclorización abierto en los años 1930, que se afianza, en la danza, hacia la década de 1950, limitó la imagen del negro al “representante de la dimensión dionisiaca de nuestra cultura” y la idea de identidad negra a espectáculo “al transformar, involuntariamente o no, su producción simbólica en una mercadería folclórica destituida de su significado cultural y religioso” (MENEZES, 2005, p. 134-135). Lo cual supuso una fascinación por el producto que descuidó los procesos y agentes sociales que los engendraban y los usos que los modificaban (GARCÍA CANCLINI, 1992).

El reconocimiento de una cultura brasilera “auténtica”, nacional y moderna llevó a la creación, en 1937, del Servicio Nacional del Teatro (SNT), que apoyaba el desarrollo de las artes escénicas, entre ellas la danza. En 1939, Eros Volúsia fue convocada para asumir la dirección del Curso de Ballet del SNT. Allí inició sus estudios de danza la bailarina Mercedes Baptista. Quien más tarde estructuró una técnica específica inspirada fundamentalmente en las danzas de *orixás* del *candomblé* y en su universo ritualístico. Y que es hoy reconocida como el primer proyecto explícito en dar forma a una “danza afro” y afirmar una identidad negra en el marco de la formación del estado moderno brasilero (LIMA, 1995), ya no como parte de un proyecto incluido en la narrativa nacional dominante del mestizaje, sino como una identidad étnica diferenciada. Baptista también transitó por la escuela de ballet del Teatro Municipal do Rio de Janeiro⁹, siendo admitida por concurso en 1948 como la primera bailarina negra de su cuerpo de baile (Monteiro, 2005), aunque luego usualmente postergada a papeles secundarios.

A pesar de que Volusia y Baptista desarrollaron sus trayectorias fundamentalmente en Río de Janeiro las influencias, intercambios y disputas con Salvador de Bahía fueron constantes.

⁹ El alejamiento de Baptista de la Escuela del SNT, donde impartía sus clases Volusia, se debió, según relatos de la propia bailarina, a solapados actos de discriminación de la misma Volusia hacia ella (MONTEIRO, 2005).

Ya que desde las primeras décadas del siglo XX hubo una circulación casi permanente de bailarines extranjeros y brasileros, así como de referentes religiosos en ambas ciudades. En ese momento Bahía ya había sido instalada, con el fomento de los intelectuales ligados al campo de estudios afrobrasileros, como cuna de la tradición africana y de su preservación. La preocupación por la constitución de una cultura negra en Bahía se constituía en torno del universo simbólico del sistema religioso afro-brasileño y sus objetos “africanos” (SANSONE, 2002, p. 91).

Joazinho da Gomeia, quien aparece de formas más o menos tangenciales en las biografías de Baptista y Volusia, ocupaba a finales de la década de 1930 un lugar destacado en la escena cultural bahiana, colaborando con investigadores e intelectuales como Edison Carneiro, Roger Bastide y Pierre Verger. A fines de 1940 se traslada a Río de Janeiro, donde gana gran popularidad en sus dos facetas, como bailarín popular y *pae de santo* de un *terreiro* que realizaba *candomblé de caboclos* en el barrio de Duque de Caxias. Su desenvolvimiento como *pae de santo* fue polémico, pero:

marcó una fase importante en la ampliación de las fronteras y del diálogo entre las varias modalidades de rito del *candomblé* y de este con la sociedad brasileira (...) sea flexibilizando reglas ortodoxas de la vida religiosa, (...) sea insertando la *performance* de las danzas sagradas y la estética de los *orixás* en el *show business* y las pasarelas de los desfiles de samba del carnaval carioca (...), fue uno de los personajes que anunciaron las transformaciones que a partir de los años `60 se verificaron en la legitimación y expansión de los cultos afro-brasileros, sobre todo en la región sudeste del país, más allá de los muros del *terreiro*” (LODY Y DA SILVA, 2002, pp. 153-154).

En el cruce que Joazinho da Gomeia entablaba entre la religión y expresiones de la cultura brasileira como la música, las danzas o las fiestas populares, superpuso manifestaciones artísticas y religiosas tanto en espacios considerados profanos como sagrados. Fue criticado por su forma “poco tradicional” de llevar adelante la religión, siendo parte de un debate más amplio vigente en Salvador, sobre los modelos rituales más o menos “legítimos” en términos de pureza, ya que Joazinho practicaba un *candomblé* que seguía los modelos de la “nación angola”, históricamente desprestigiada por intelectuales progresistas y religiosos de la línea del *candomblé jeje-nagó* (LODY Y DA SILVA, 2002, pp. 154-155)¹⁰. Tampoco eran bien vistos por religiosos bahianos sus acercamientos al mundo artístico del teatro y la danza, ya que corría los límites del *terreiro* hacia nuevos espacios sociales, quebrando ciertas reglas del *candomblé*

¹⁰ Las *macumbas* del sudeste, el *candomblé* de caboclos y el de angola estuvieron bajo la lupa al devenir de procesos de mayor sincretismo, tanto como por su conexión con la herencia *bantú*, devaluada frente a la tradición *nagó*.

bahiano. Una de esas ocasiones fue en Salvador de Bahía cuando pronto a marcharse a Río de Janeiro, organiza una fiesta en un teatro de la ciudad donde presenta en el escenario las danzas de los *orixás* (OLIVEIRA, 2006). Ya asentado en Río de Janeiro, Joazinho se presentaba en teatros y festejos del carnaval carioca, acontecimientos en los que exaltaba la dimensión espectacular del *candomblé* estableciendo “una continuidad de sentido entre la coreografía religiosa africana que practicaba en el *barracao* de su *terreiro* y la danza que ejecutaba en los palcos” (LODY Y DA SILVA, 2002, p. 166).

Con el fin de la Segunda Guerra Mundial, se fortalece en Río de Janeiro un movimiento de afirmación y lucha de agrupaciones negras que cuestionaron con fuerza el mito de la democracia racial brasilera -y la consecuente negación del preconcepto de raza- (GUIMARAES Y MACEDO, 2008, p. 174). Enfrentado a esta construcción de una armonía racial brasilera producto del carácter mestizo y mezclado del pueblo brasilero, en 1944 Abdias Nascimento, con el apoyo de artistas e intelectuales cariocas blancos, funda el grupo de Teatro Experimental del Negro (TEN), apelando como “plataforma movilizadora”, al discurso de la negritud promovido por el movimiento vanguardista de los intelectuales negros de la Francia de los años 1930. Tiempo más tarde, Baptista es invitada a participar del mismo. En el marco de este movimiento político y cultural se afirma su interés por tomar como fuente de inspiración las expresiones artísticas y religiosas de los afro-brasileros, como puesta en valor de una estética negra que se incluía en el proyecto más amplio de ascenso social e integración del negro en la sociedad nacional, llevado mayormente adelante por grupos de intelectuales afrobrasileros (GONZÁLEZ ZAMBRANO, 2014).

Paralelamente, en Estados Unidos se producía una explosión de la cultura popular afro-americana en distintas disciplinas artísticas. En la danza, fueron cruciales dos bailarinas y antropólogas negras, Pearl Primus y Katherine Dunham. Ambas se doctoraron en antropología realizando sus estudios sobre danzas consideradas étnicas o folk y muy influenciadas por africanistas como Melville Herskovits. La primera, abordando ritos y danzas de África y el Caribe. La segunda viajó a Haití, Jamaica y Trinidad, entre 1936 y 1937, indagando especialmente la religión vudú, en la que incluso llegó a iniciarse. Ambas en aquel entonces estaban interesadas por un tipo de registro que permitiera llevar esa ritualidad a la escena artística, que por el tipo de investigación sobre la danza de corte más analítico que sobrevendrá hacia 1960.

Dunham influenció el desarrollo de la danza afro-brasilera con sus producciones artísticas que reunían su trayectoria en la danza moderna y sus investigaciones de movimientos corporales ligados a rituales africanos y afro-caribeños. Fundó en la década de 1940 la primera compañía de danza compuesta íntegramente por afro-norteamericanos, con la cual viajó a Brasil en 1950 y realizó intervenciones en el 1er. Congreso del Negro organizado por el TEN. En su estadía conoce a Mercedes Baptista quien ese mismo año, es becada para una formación en la *Dunham School of Dance and Theater*, en Nueva York. Cuando regresa al país, comienza a indagar en el universo religioso y místico afrobrasileño, en gran parte a través del *babalorixá* Joazinho da Gomeia, *terreiro* del cual salieron algunos de los futuros integrantes de su cuerpo de baile. En 1953, logra conformar su propia compañía: el Ballet Folclórico Mercedes Baptista¹¹; convocando a artistas negros con experiencia en danzas populares para generar una propuesta artística propia (MONTEIRO, 2005, p. 9).

Una de las preocupaciones de Mercedes Baptista se ligaba a la cuestión de la “representación” y la “autenticidad” de las danzas religiosas en la escena. Si por un lado observaba que la “danza bruta de los *orixás* debía ser lapidada para ser danzada en el palco” (BAPTISTA Apud LIMA, 2005, p. 26), por otro subraya su preocupación por “danzar como el *orixá* lo hacía” (op.cit.). Esta forma algo literal de representación artística, fue muy revisada y criticada en las décadas siguientes, tanto por docentes y bailarines, como por religiosos brasileiros.

La producción de la cultura negra en Bahía

En 1960 Rio de Janeiro deja de ser la capital federal y Salvador comienza a vivir un momento de gran efervescencia cultural con la aparición de un movimiento contracultural que impulsa una intensa experimentación artística que dará origen, entre la juventud negra, a *blocos* afro y a nuevos grupos folclóricos. Quizás uno de los grupos más significativos en este sentido haya sido Ilé Aiyé (1974). El carnaval bahiano fue el suelo fértil en el que se produce la aparición de estas nuevas formas de identidad étnica negra, sustentadas por el discurso de

¹¹ Este grupo se presentó repetidas veces en Argentina: inicialmente en 1955, también su primera presentación en el exterior. Luego en 1958 y finalmente en 1962. Este dato es interesante en la medida que rastrea la circulación de la simbología de *orixás* en la escena artística, antes de la llegada de inmigrantes afrobrasileros en 1980, quienes inician la transmisión de estas danzas como práctica artística.

resistencia de una larga tradición cultural afrobahiana, y una creciente cultura del consumo (PINHO, 2003). Muchas de las miradas surgidas de este período cuestionaron las formas estereotipadas y exotizantes sobre la cultura negra brasilera fomentadas hasta entonces. La preocupación por producir otras identidades, fue paralela a la revalorización de África que comenzaba a producirse en Bahía. Según este movimiento, allí se había preservado la “pureza cultural africana” de la cual saldría material propicio para la emergencia de una danza propiamente afro, no atravesada ya por la retórica del mestizaje.

Hacia fines de la década de 1970 se produce cierto debilitamiento en el gobierno de la Junta Militar que permanecerá hasta 1983. Junto al creciente protagonismo de la población negra —que se venía produciendo de la mano de una mayor integración en el mercado laboral vinculada al proyecto varguista que favoreció la fuerza de trabajo “nacional” y con su inserción a partir de la década de 1950 hasta 1970 en el sector industrial—; y como parte del movimiento contracultural contra la discriminación racial y por derechos civiles que crecía en Estados Unidos y se extendía globalmente, muchos trabajadores negros inician una recuperación de las “raíces culturales brasileiras” que en los medios de comunicación se difundió como la “reafricanización de Bahía”. En términos generales se produjo un cuestionamiento de “las verdades de la civilización occidental, el conocimiento universitario tradicional, la superioridad de los modelos burgueses vigentes y los valores estéticos europeos” (PRANDI, 2000, p. 12).

En 1956 se había creado la *Escola de Danca* de la Universidad Federal de Bahía, la primera en su tipo en el país, futura sede de nuevos desarrollos estéticos en esta búsqueda por una danza negra en Brasil. La *Escola* era heredera de un movimiento de la elite intelectual bahiana que adoptó tendencias artísticas de la vanguardia europea, fundamentalmente, las del expresionismo alemán (MOTTA, 2009). Estuvo marcada en su origen por una estructura académica euro-céntrica en su concepción del cuerpo y la danza, lo cual no favorecía a la voluntad de los directivos de colocar dentro del programa de estudio a manifestaciones de cultura popular afro-brasilera. Preconceptos de raza y clase eran fuertes no solo en la definición de las currículas sino en la composición del cuerpo docente y en el alumnado, blancos y de sectores de clases medias y altas (OLIVEIRA, 2006). Recién en la década de 1970 se incluyen materias como Danza Folclórica, en la que se integraban algunas manifestaciones artísticas afro-brasileras, manifestando sin embargo una concepción que consideraba “eruditas” a las

tradiciones artísticas occidentales, y designaba como “folclóricas” a las afro-brasileras (MOTTA, 2009).

La atmosfera artística que inaugura la década de 1960, colaboró para que en 1971 llegara Clyde Morgan a Brasil, un bailarín afro-norteamericano contratado por la UFBA para dirigir el G.D.C. (Grupo de Danza Contemporánea), creado como elenco institucional en el año 1965 y desarrollar un trabajo de investigación y recreación coreográfica de las manifestaciones artísticas brasileras. Precisamente en esos años comenzaba a producirse en Estados Unidos una conexión importante entre el hacer artístico y político de los afroestadounidenses a partir del surgimiento de una “danza negra” que llegaba a Brasil en un momento propicio. Este bailarín había estado en Río de Janeiro, y se había familiarizado con la producción de Mercedes Baptista y la danza afro. Su presencia en la *Escola* de Salvador interpeló las concepciones imperantes, tanto institucionalmente, como entre las mismas bailarinas, acerca de la danza. No es un dato menor que hasta principios de 1970 en los espectáculos sobre temáticas negras realizados por la Escuela solo participaran bailarines blancos¹².

Entre las rupturas que realizó con respecto a las prácticas artísticas y pedagógicas de la Escuela en esas décadas, Oliveira (2006) destaca la inclusión de elementos de percusión en sus clases, la convocatoria de artistas populares ajenos al circuito académico, la aparición de bailarines negros en sus espectáculos y la invitación a referentes religiosos del *candomblé* bahiano para el asesoramiento durante el proceso creativo de los espectáculos. Raimundo dos Santos Bispo, hoy conocido como Mestre King, fue alumno de Clyde y bailarín del GDC, y quien dio continuidad a este movimiento de exploración de la danza negra, elaborando un método codificado que adopta elementos de la danza clásica como parte de su entrenamiento, a través del cual se logró una gran difusión de la danza afro en Brasil y el exterior¹³.

La dictadura que se instala en Brasil con el derrocamiento del gobierno de Joao Goulart en el año 1964 asume, específicamente en relación con algunos grupos de danza folclórica, una actitud algo paradójica. Si bien durante esos años algunos artistas brasileros venían siendo

¹² En 1956 y 1959 respectivamente la bailarina polonesa Yanka Rudzka –quién también ocupó un lugar de destaque en la formación de la Escuela de Danza de la UFBA–realizó los trabajos *Candomblé* y *Agua de Oxalá* (OLIVEIRA, 2006).

¹³ Mestre King fue el primer hombre negro en ingresar a la Escola de Danca de Salvador, en 1972, con experiencias previas con Mercedes Baptista, Katherine Dunham y habiendo sido profesor del grupo folclórico del SESC (Serviço Social do Comercio) en 1969 (MOTTA, 2009).

asediados e incluso encarcelados, también se fomentaba la creación de grupos folclóricos como “una manera de divulgar una imagen de sociabilidad, valorización de la cultura” y especialmente “de existencia de una democracia racial” (OLIVEIRA, 2006). Hacia los años 1970 grupos como *Viva Bahia* u *Olodumaré*, pasaban por una etapa de gran producción y presencia en la escena brasilera, integrando la oferta turística bahiana y realizando giras por Europa, buscando competir en el mercado cultural con un producto propio. Sus montajes “representaban” la religión en la escena reproduciendo casi literalmente escenas de la vida religiosa de los *candomblés*, con sus ropas, toques y danzas, casi no intervenidos o reinterpretados desde un lenguaje artístico. Lo cual generó controversias sobre la validez del “préstamo” que hizo el *candomblé* al campo de la danza escénica. Incluso en 1983, varias líderes religiosas publicaron en el *Jornal da Bahía* una carta abierta donde denunciaban la estigmatización de sus ritos y elementos simbólicos por los medios de comunicación y los órganos de turismo.

Con la apertura democrática de 1980 en varios países latinoamericanos, entre ellos Brasil (1985), se abren nuevas posibilidades de intercambio internacional. El crecimiento de la industria musical, de la moda y la televisión contribuyeron a la globalización de identidades y objetos negros así como a su mercantilización (SANSONE, 2002). Este panorama genera definitivamente nuevas condiciones e interrogantes en torno a la construcción de una identidad étnica negra y específicamente en torno a una danza negra contemporánea que hoy apunta a la *deconstrucción* de ese cuerpo nacional, que desde las décadas de 1920 y 1930 se veía atravesado por imaginarios corporales negros objetificados, asociados a la sensualidad y al erotismo. Historias que quedan abiertas para futuras (y posibles) genealogías.

A modo de cierre

Las primeras iniciativas de trasponer corporalidades y prácticas rituales afrobrasileras a la escena artística fueron de bailarines clásicos, mayoritariamente blancos y extranjeros (rusos, checoslovacos, entre otros), convocados por sectores de la elite carioca para formalizar en el país un ámbito institucional y profesional para la difusión y formación en danzas académicas europeas (en ese entonces, ballet clásico). Estas iniciativas se veían traspasadas por intereses convergentes. Conocer ese mundo otro, e incorporar simbólicamente ítems culturales de grupos

subalternizados que representaban un universo por **descubrir**¹⁴, y prometían darle una entidad propia a la emergente danza escénica brasileira. Simultáneamente, esas acciones constituían intentos de sujetar –a través de la indagación constante de una “estilización” o “sublimación de lo irracional”, como sugería Gilberto Freyre (1947)– un movimiento corporal que de otro modo resultaba “primitivo” y/o “descontrolado” y por lo tanto, no sintetizaba el “espíritu nacional” de una danza que no podía renunciar a su impronta europeísta, en pos de procurar “autoctonía”. En este sentido, **conocer** fue una operación política que permitió representar e inventar a esos grupos subalternizados en un momento clave en la definición de lo nacional.

En las décadas de 1940 y 1950 fue estructurándose un repertorio folclórico nacional que distinguió a Brasil de otras naciones latinoamericanas, algo similar a lo sucedido en otros países del continente. Paralelamente, las posibilidades de intervención de bailarines negros en el ámbito de la danza escénica carioca¹⁵, tuvieron condiciones reales de expresión, en consonancia con la formalización de un movimiento negro en Brasil, que los organizaba políticamente en torno a acciones contra la discriminación racial. La danza escénica, académica y profesional en Brasil, se fue abriendo paulatinamente a la incorporación de bailarines negros, así como a otros públicos y escenarios. Esto acrecentó las posibilidades de que ellos mismos, ya dentro del campo de la danza, fueran quienes cuestionaran los estereotipos vigentes sobre prácticas y corporalidades negras en la formación de una danza escénica brasileira. Así como proyectaran nuevos modos de representar su pertenencia al proyecto nacional a partir de la producción de una “danza negra” o “afro” relativamente despegada de las tradiciones de la danza académica occidental¹⁶.

Entre 1960 y 1970 Bahía simboliza la “cuna de la cultura negra brasileira”, por lo que gran parte de la producción y búsqueda de una danza afro pasa a desarrollarse en esta región. Si Río de Janeiro –y la producción de una “nación mestiza”– fue el referente de la aparición de la temática afro en la danza escénica profesional; hacia la segunda mitad del siglo XX Bahía ocupó un lugar central en el proceso de reafricanización” cultural de sectores populares, lo cual produjo nuevas formas de identidad negra, sobre todo entre grupos de jóvenes (PINHO, 2003).

¹⁴ Aludo sobre todo en la connotación de este término en relación con el mito del tropicalismo en tanto modo dominante de representaciones sobre el otro en Brasil, como bien analizó Lins Ribeiro (2002).

¹⁵ Aquí marco el contraste respecto a los desarrollos iniciales de la danza afro en Rio de Janeiro, protagonizados fundamentalmente por artistas europeos y norteamericanos, y algunos brasileiros, blancos.

¹⁶ No afirmo que la danza afro en Brasil no adopte elementos de la danza académica occidental en sus diferentes periodos (clásico, moderno, contemporáneo) sino que, aun cuando incluye estos elementos, lo hace en función de producir una expresión que visibilice las tradiciones estéticas afrobrasileras.

Es material para seguir indagando las conexiones que estableció la emergente danza escénica profesional brasileira con la producción dancística europea primero, y luego con la norteamericana. Y como, a su vez, este campo fue trabando nexos con el universo religioso afrobrasileño, de manera más o menos explícita, a lo largo de varias décadas. Estas conexiones múltiples podrían caracterizarse al menos en dos grandes etapas. Una primera en la cual se va conformando la danza escénica-profesional en Brasil, en un momento de transición de la danza en Europa, entre el ballet clásico y la ruptura que proponía la danza moderna. Esas primeras incorporaciones que hace la danza escénica-profesional de temáticas y prácticas corporales negras (e indígenas) se produce en la primera mitad del siglo XX y se relaciona a varios factores: la necesidad de conformar una danza de carácter nacional, la atracción que el ideario de la danza moderna expresaba por las culturas “otras”; sumado a una búsqueda espiritual y expresiva basada en la exploración de un movimiento corporal “liberado”, con respecto al clásico, que fomentaba reconectar al hombre con la naturaleza para así “alcanzar a Dios” (TAMBUTTI, 2013). Este periodo es especialmente interesante para continuar indagando en el papel que la danza afro pudo haber tenido (y probablemente tiene) en la difusión de las religiones de *orixás* entre sectores de clase media secularizados e ilustrados, sobre todo en otros contextos nacionales. Desde la década de 1950 se presentaron en Argentina –más precisamente en Buenos Aires–, grupos folclóricos brasileiros que mostraban escenas y simbologías propias de las religiones afrobrasileras en espacios artísticos. Recién en 1980, de la mano de trabajadores culturales afrobrasileros migrantes, las danzas de los *orixás* comienzan a ser ejecutadas, de forma sostenida hasta la actualidad, como práctica artística. Estos procesos permiten considerar la difusión de la simbología de los *orixás* en ámbitos artísticos como una forma altamente estetizada y ritualizada de espiritualidad difundida entre sectores de clase media, afectada por el ideario de la Nueva Era (BROGUET, 2014).

Una segunda etapa sería la que se abre hacia la segunda mitad del siglo XX en la cual activistas negros con distintos tipos de vinculación con bailarines afronorteamericanos comienzan a producir una danza afro que inaugura en Brasil una estética propiamente negra para la escena artística. Es interesante como la aparición de la *black dance* en Estados Unidos fue un elemento clave en la legitimación de una danza afrobrasileña. Lo cual se vincula asimismo con el papel que la antropología como ciencia tuvo en la legitimidad de las indagaciones que hicieron diferentes referentes de la danza (brasileña y estadounidense) en las *performances* culturales de

distintos grupos subalternizados, y exotizados, al interior de los propios países. Pero también en prolongados viajes etnográficos a África y el Caribe, financiados, por ejemplo, por la Fundación Guggenheim, como los realizados por Katherine Dunham. De aquí surgen posibles análisis sobre el lugar subalterno que las prácticas culturales afrobrasileras ocuparon –y quizás ocupan– en la formulación de planes de estudios de escuelas de danza oficiales en Brasil, a pesar de tener un lugar central en la actividad cotidiana, y por lo tanto en los cuerpos, de buena parte de su estudiantado. Es de notar que muchas de las veces que las prácticas culturales afrobrasileras lograron introducirse y legitimarse en el ámbito institucional fue en parte por el respaldo que bailarines extranjeros –nuevamente, afronorteamericanos–, le dieron a las mismas, como sucedió en distintos momentos con Katherine Dunham y Clyde Morgan. En este sentido no se puede dejar de reparar las formas sutiles en que la danza escénica-profesional en Brasil sigue marginando o bien negando el lugar que ciertas corporalidades marcadas racial y étnicamente, como las africanas y afrodescendientes, tuvieron en su conformación. La división entre “la” danza y “las” danzas folclóricas es persistente y contribuye a un proceso de (des)jerarquización que tiende a colocar en el polo menos favorable a las tradiciones performáticas afrobrasileras.

Finalmente retomo interrogantes ya planteados en otro trabajo (BROGUET, 2014) en torno a cómo estas trayectorias continúan condicionando las formas en que la danza afro es apropiada y resignificada en otros contextos nacionales y por nuevos sectores sociales. Más arriba describí los lazos que el ideario de la danza moderna europea y norteamericana, imbuido de una tradición esotérica europea y orientalista, entabló con los primeros pasos de una danza escénica profesional brasilera. Lo cual colaboró en la incorporación de prácticas corporales afrobrasileras, sobre todo las vinculadas al ámbito religioso. También advertí que quienes protagonizaron estas primeras transposiciones en la primera mitad del siglo XX en Brasil usualmente fueron mujeres, bailarinas extranjeras y brasileras, socialmente blancas, pertenecientes a sectores ilustrados, de clases medias y/o altas. Grupos sociales similares han sido quienes desde 1980 comenzaron a ejecutar las danzas de *orixás* como práctica artística en Argentina. Por lo cual sería interesante continuar indagando, sin perder de vista las particularidades pero tampoco las correspondencias, en una cierta experiencia de clase de la religiosidad. A su vez, si en Brasil la narrativa nacional dominante fue la del mestizaje, lo cual supuso la incorporación simbólica de ítems culturales de grupos históricamente subalternizados, la de Argentina se fundó, a expensas de la invisibilización de ciertas minorías étnicas, como la

indígena y la afroargentina, en la construcción de un país “blanco, europeo y católico”. Entonces: ¿De qué maneras estas danzas permiten hoy a sectores de clases medias, ilustradas y secularizadas, introducirse a experiencias que se contraponen a un modo de representación hegemónico de lo argentino? Y si esto es así: ¿Hasta qué punto esas experiencias, mediadas por estereotipos raciales en torno a “lo negro”, les permiten, a estos mismos sectores, situar en el contexto argentino la pregunta por las complejas significaciones locales “lo negro”? En esa dirección espero continuar indagando.

Referencias

BROGUET, Julia. **Saberes incorporados- Apropiações y resignificações de las danzas religiosas de orixás en un ámbito artístico**, pp. 206. Tesis de Licenciatura en Antropología, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 2012.

BROGUET, Julia. Influencias new age en la apropiación de la cosmología de orixás: Experiencias artísticas de clases medias rosarinas. En: **Apóstatas y religiosos**. Estudios antropológicos. Renold, Juan Mauricio (Compilador), Rosario: Editorial Laborde, 2014, pp.169-196.

CARVALHO, José. J. As artes sagradas afro-brasileiras e a preservação da natureza. **Série antropologia** 381, Brasília, 2005.

FERRAZ, Fernando. **O fazer saber das danças afro**, pp.291, Tesis de maestría, UNESP, San Pablo, 2012.

FRY, Peter. **Para Inglês ver**, Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

GARCIA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1992.

GARRAMUÑO, Florencia. **Modernidades primitivas**. Tango, samba y nación. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

GONZÁLEZ ZAMBRANO, Catalina. Raza y movimiento negro en Brasil en la primera mitad del siglo XX **Reflexión Política**, vol. 16, núm. 3, 2014, pp. 80-92

GUIMARAES, Antonio y MACEDO, Marcio. Diário Trabalhista e democracia racial negra dos anos 1940, **Dados: Revista de Ciências Sociais**, v.51, n.1, 2008, pp.143-182.

LINS RIBEIRO, Gustavo. Tropicalismo e europeísmo: Modos de representar o Brasil e a Argentina. En: Frigerio, A. y L. Ribeiro, G (eds) **Argentinos e Brasileiros: Encontros, imagens, estereótipos**. Petrópolis: Vozes, 2002, pp. 237-264.

LIMA, Nelson. **Dando conta do recado: a dança afro no Rio de Janeiro e suas influências**. Tesis de Maestría, pp. 82, UFRJ, Rio de Janeiro, 1995.

MAILHE, Alejandra. **Janos bifrontes**. Paradojas en la percepción del mundo negro en el ensayismo brasileño, 1930-1950. En: VII Jornadas de Investigación en Filosofía, La Plata, Argentina, 2008.

- MEYER, Sandra. **Modernidade e nacionalismo nas danças solo:** O bailado de Eros Volusia e a performance de Luiz de Abreu. En: Seminario Internacional Fazendo Genero, Santa Catarina, Brasil, 2010.
- MENEZES, Eufrazia. **Religião e espetáculo:** análise da dimensão espetacular das festas públicas do candomblé. Tesis de Doctorado, pp. 229, USP, San Pablo, 2005.
- MONTEIRO, Mariana. **Dança Afro:** uma dança moderna brasileira, 2005. Disponible en: <<http://www.cachuera.org.br>> Acceso em: 6 agost. 2012.
- MOTTA, Margarida. Odundê. **As origens da resistência negra na escola de dança da Universidade Federal da Bahia,** Salvador, Tesis de Maestría, pp. 99, UFBA, Bahia, 2009.
- OLIVEIRA, Nadir. **Ago alafiju, Odara!** A presença de Clyde Wesley Morgan na Escola de Dança da UFBA, 1971-1978, pp. 224, Tesis de Maestria, UFBA, Bahia, 2006.
- PAIXÃO, Paulo. **Por uma política cidadã do corpo:** a função comunicativa do nacionalismo na dança do Brasil, pp. 163, Tesis de Doctorado, PUC, San Pablo, 2012.
- PINHO, Osmundo. **O mundo negro:** socio-antropologia da reafricanização em Salvador, Tesis de Doctorado, UNICAMP, Campinas, 2003.
- PRANDI, Reginaldo. De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade, religião. **Revista USP**, nº 46, 2000, pp. 52-65.
- SANSONE, Livio. **Da África ao afro:** uso e abuso da África entre os intelectuais e na cultura popular brasileira durante o século XX, 2002. Disponible en: <<http://www.clacso.org.ar/biblioteca>> Acceso el: 16 mar. 2015.
- SILVA da, Vagner y LODY, Raul. Joãozinho da Goméia, o lúdico e o sagrado na exaltação do candomblé. En: Silva, V. G. da (org.) **Caminhos da alma**, San Pablo: Ed. Summus/Selo Negro, 2002.
- VASALLO, Simone. Capoeiras e intelectuais: a construação coletiva da capoeira "autêntica", **Estudos Históricos**, nº 32, Rio de Janeiro, 2003, p. 106-124.
- RODRIGUEZ, Manuela. Danzando lo múltiple. Acerca de cómo espejar la reapropiación religiosa y artística de una tradición de matriz africana. En: Citro, S. y Aschieri, P. (comps) **Cuerpos en movimientos**, Buenos Aires: Ed. Biblos, 2012.
- SCHWARTZ, Jorge. **Las vanguardias latinoamericanas.** México: Fondo de Cultura Económico, 2002.

TAMBUTTI, Susana. El cuerpo como un medio de redención. **Territorio teatral** n° 10, 2013.
Disponível em: <http://territorioteatral.org.ar/html.2/home_n10.html> Acesso em: 12 en. 2015

ZENICOLA, Denise. **Eros Volúcia**: A performance da dança brasileira- Um estudo iniciado. En:
III Encontro Anual do Instituto Hemisférico, Lima, Peru, 2002.



Recebido em 06/12/2016
Aprovado em 10/12/2016
Publicado em 10/03/2017