

“É Arte negra”: Raza, clase y género en prácticas afrobrasileñas

Lucrecia Greco¹

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

E-mail: lucregre@yahoo.com.ar

Resumo

A proposta do artigo é pensar a relação entre as práticas dos sujeitos e as suas experiências de classe, raça e gênero; entendendo essas experiências como parte constitutiva do *habitus* e como base para a práxis criativa. Nesta linha de indagação realizaremos uma análise comparativa das práticas de dois grupos de jovens de setores populares dedicados a técnicas corporais afro-brasileiras na cidade de Santa Maria, Rio Grande do Sul. Os dois grupos, que compartilham uma história comum no Museu/Clube Afrobrasileiro da cidade, se diferenciam em vários aspectos: enquanto um grupo trabalha com o Movimento Negro, se dedica à dança dos Orixás, é quase totalmente integrado por mulheres negras, e privilegia uma identidade “negra”; o outro treina capoeira de rua, está separado do Movimento, é composto majormente por homens, não tem uma identidade racial tão definida, e privilegia símbolos ligados ao “popular”.

Palavras-chave: Classe. Raça. Gênero. *Habitus*.

Abstract

In this article we aim to think about the relationship between subjects practices and their class, race and gender experiences, understanding them as part of the habitus and as a base for creative praxis. In this sense, we are going to make a comparative analysis of the practices of two groups of young Afro-Brazilian bodily technique practitioners from popular groups in Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brazil. Although they share a common history at the local Afro-Brazilian Club/Museum, both groups are different in multiple ways: while one is dedicated to the “Orixá’s” dance, mostly composed by black women who work with the Black Movement that privileges a black identity; the other group trains “capoeira de rua”, they have separated from the movement, most of its members are men, only a third of them are black, and they favor symbols related to the “popular”

Keywords: Race. Class. Gender. *Habitus*.

É Arte negra: raza, clase y género en prácticas afrobrasileñas²

Era invierno, el círculo de la roda³ de la plaza Salgado Marinho tuvo que desarmarse velozmente porque la lluvia caía cada vez con más fuerza. Perereca, un joven capoeirista de la Associação Capoeira de Rua Berimbau, tatuador, albañil y negro, apuró a sus compañeros para huir de la lluvia: “Demorei tanto para ter essa cor, agora vou perder-la?” reclamó jocosamente. Tampoco Preta, bailarina del grupo Euwá Dandaras, quería “perder” su color, cuando en un ensayo en la casa de la cultura municipal, un guardia le pidió que baje la música. Preta se indignó pues, como comentan en el grupo, esos requisitos de orden aparecen en el espacio sobre todo si se trata de una práctica “negra”.

En el presente artículo analizaré algunas de las prácticas, experiencias y sentidos que los miembros del Grupo de danza afro yorubas Euwá Dandaras y la Associação Capoeira de Rua Berimbau -dos grupos dedicados a técnicas corporales “afrobrasileñas”⁴ de Santa María, Rio Grande do Sul, Brasil - crean y reproducen en su participación en dichos espacios. Para ello tendré en cuenta la composición de cada grupo (edad, sexo, situación socioeconómica, etc.), sus estrategias⁵ político-identitarias, los contextos de práctica y las específicas experiencias corporales que se producen al entrenar en los géneros performáticos (Citro, 2003, p. 27)⁶ en cuestión.

Entiendo que las experiencias son sistemas estructurados por la interrelación entre cognición, volición y afecto (Turner, 1992, p. 121). Estos sistemas no son cerrados, repetitivos y determinados sino que incluyen modos activos y pasivos, lo habitual y lo excepcional (Jackson, 1996, p. 25-26). En un contexto sociohistórico específico,

a través de diversas experiencias interconectadas –tales como la de clase, raza, género, generación, etnicidad, entre otras– los sujetos configuran ciertas disposiciones en la percepción, el pensamiento, el sentimiento y la acción: los *habitus* (Bourdieu, 1991, p. 92). Estos son a su vez la base para el cambio, otorgándoles a las prácticas una “[...] relativa independencia en relación a las determinaciones exteriores del presente inmediato [...]” (Bourdieu, 1991, p. 98). Teniendo en cuenta que la mayoría de los análisis en clave de *habitus* se centran en la clase y el género, el aporte principal del presente trabajo se encuentra en señalar la importancia de las experiencias ligadas a los procesos de racialización (Appelbaum, 2003) en la constitución de las prácticas y experiencias habituales, así como en la producción de prácticas creativas de los sujetos. Con fines analíticos elijo centrarme aquí en las experiencias de raza, clase y género por ser las tres categorías que emergieron con mayor vigor en el trabajo de campo. No obstante debo señalar que estas interactúan con otro tipo de experiencias, ligadas a la generación, la sexualidad, la pertenencia nacional-regional y otras.

La elección de trabajar a partir del concepto de *habitus* se basa en la potencia del mismo para dar cuenta de experiencias históricas “sedimentadas” que permanecen de modo latente, aunque sean olvidadas en el ámbito de la conciencia cotidiana (Crossley, 2001). Desde esta perspectiva, la agencia del sujeto es más que la práctica consciente y racional, y las posibilidades que este tiene para la acción no se analizan en términos de contingencia o determinación totales. En este sentido, este abordaje se acerca a la fenomenología de Merleau Ponty, que postula que “[...] la libertad no destruye nuestra situación sino que se engrana en ella [...]” (Merleau-Ponty, 1985, p. 40).

Si bien desde la teoría disposicional del *habitus* pretendo ponderar el peso de la experiencia social en las prácticas de los sujetos, deseo también resaltar el rol activo de la corporalidad en las prácticas sociales. El rol productivo de la corporalidad ha sido reivindicado desde las corrientes fenomenológicas, y ha sido articulado teóricamente a la perspectiva del *habitus* en los trabajos de Crossley (1995; 2001) y Citro (2004). Desde la posición de Bourdieu el cuerpo, material y biológico, puede pensarse como símbolo y locus de la experiencia social, donde

aquel atraviesa un proceso de “naturalización” que lo hace aparecer “[...] al margen de toda intención significante [...]” (Bourdieu, 1986, p. 183). Las posiciones fenomenológicas nos permiten considerar a su vez que este cuerpo no es un mero producto del pasado, sino que está abierto a procesos de “reflexividad carnal” (Crossley, 1995, p. 49): experiencias corporizadas intersubjetivas en las que el sujeto puede experimentarse a sí mismo en una nueva forma, distinta de la “naturalización” cotidiana del cuerpo, objetivando y modificando prácticas y experiencias normalizadas. Así, los cuerpos insertos en relaciones de poder, históricamente situados y limitados, no dejan de constituir un “[...] modo activo de estar en el mundo [...]” (Crossley, 1996, p. 114)⁷ e incluso de transformarlo. En los casos aquí analizados podrá observarse cómo los sujetos modifican sus experiencias, producen sentidos para sus prácticas y redefinen sus posiciones en el mundo al entrenar danza afro o capoeira en los específicos espacios e Euwá y la Asociación.

El trabajo de campo del que emergen estas reflexiones fue realizado entre agosto de 2005 y abril de 2006, período durante el que acompañé las actividades de la Associação de Capoeira de Rua Berimbau (con quienes desarrollé mi tesis de grado) y del grupo Euwá Dandaras. También realicé breves viajes de campo durante los años 2006 a 2008. Recurrí a técnicas de observación participante, entrevistas, trabajo con fuentes (publicaciones de las agrupaciones, de las instituciones, etc.) y participación observante (Wacquant: 2002, p. 11). Esta última técnica, consistente en la participación corporal del etnógrafo en las prácticas que estudia, adquiere particular relevancia en esta investigación, al contribuir a plantear preguntas ligadas al entrenamiento y experiencia en el juego de capoeira (de ahora en adelante “jogo”⁸) y en la danza.

Prácticas afrobrasileñas en tierras gaúchas

El estado brasileño de Rio Grande do Sul podría identificarse con el “Brasil Blanco”. Según diversos autores y fuentes, la población negra alcanza allí entre un 4 y un 12% del total, pertenece generalmente a sectores populares y habita en los barrios periféricos a nivel geográfico y económico (Oliven, 1999; Oro, 2002; Paixão, 2003)⁹. Asimismo, tanto

desde las instituciones estatales como desde los medios de comunicación y la industria publicitaria, suelen resaltarse significantes ligados al gauchismo¹⁰ y, en segundo lugar, a las “colonias” europeas. Los sectores medios y altos del sur se identifican con estas dos tradiciones mientras que ligan las manifestaciones culturales afrodescendientes con el Brasil del norte. No obstante, estas últimas están presentes en el estado, sobre todo entre los sectores populares.

En el centro del estado se encuentra la ciudad de Santa María. Esta cuenta con una población aproximada de 267.000 habitantes, la cual es en parte transitoria, existiendo una gran proporción de universitarios y militares que sólo pasan allí un período de sus carreras. Dentro de esta ciudad “gaúcha”, “blanca” y de población “en tránsito”, existen dos experiencias consolidadas y estables de técnicas corporales afrobrasileñas, de las cuales participan sobre todo jóvenes de sectores populares. Me refiero a las mencionadas agrupación de danzas afrobrasileñas Euwá Dandaras, que entrena en el Museo Afro de la ciudad; y de la Associação Capoeira de Rua Berimbau, cuya sede central es el Centro Deportivo Municipal.

El Museu Afro-brasileiro Treze de Maio fue fundado en el año 2001 por miembros del Movimiento Social Negro de Santa Maria, con el objetivo de trabajar “la historia y preservación de la identidad negra”¹¹. La sede del Museo se asentó en el antiguo Clube Negro Treze de Maio, y sólo pudo ser ocupada permanentemente en el año 2007, tras lograr un apoyo institucional de la Universidade Franciscana de Santa Maria, y gestionar diversas fuentes de financiamiento para reconstruir el espacio. Durante los anteriores seis años el museo no tuvo sede fija, haciendo uso, entre otros, de las instalaciones de la vecina Iglesia del Rosario y de la Casa de Cultura Municipal.

En el Museo se dictan de forma gratuita talleres de capoeira, danza afro y danza de calle (“de rua”). Tanto los grupos de capoeira del museo como el de danza afro preexistían a la constitución de la sede. El grupo de capoeira, llamado Oxóssi hasta el año 2003, se había formado en la Universidad Federal de Santa Maria, y contaba entre sus miembros a Marta Íris Camargo Messias o “Jamaica” (fundadora y primera presidente del museo, actual directora cultural del mismo y

coordinadora y coreógrafa del grupo Euwá Dandaras, 37 años, negra) así como al actual “mestre”¹² y líder de la Asociación Capoeira de Rua Berimbau, Luíz Antonio Loreto o “Militar” (38 años, negro). En el año 2003, Oxóssi se dividió a causa de disputas internas, concluyendo con la formación del grupo Barra Vento en el Museo y con la separación del entonces contramestre Militar y sus seguidores, quienes constituyeron la Associação de Capoeira de Rua Berimbau (que de ahora en adelante será llamada también “Asociación”).

La Asociación de capoeira cuenta con aproximadamente 30 integrantes estables. Dos tercios de estos son varones de entre 18 y 30 años, cerca de un tercio es negro y casi todos son trabajadores asalariados. Sólo un 15% de los capoeiristas posee estudios universitarios y un 20% de ellos ha realizado parte de la carrera militar (debe tenerse en cuenta que en Brasil el servicio militar es obligatorio). Todos los miembros adultos del grupo son pioneros en la práctica de capoeira en sus respectivas familias. Además de los integrantes estables, cientos de jóvenes provenientes en su mayoría de la periferia de Santa María circulan año a año por los entrenamientos del grupo. Los capoeiristas trabajan todos los días de la semana en diversos puntos de la ciudad (centros comunitarios, escuelas, clubes), aunque su sede principal es el mencionado Centro Deportivo Municipal. Las clases suelen ser dictadas por el mestre o por graduados de diversos niveles, aunque la dinámica del grupo hace que permanentemente los alumnos comprometidos, generalmente varones, se incorporen gradualmente como coordinadores de entrenamientos enteros o partes de los mismos. Los capoeiristas trabajan de forma independiente, sin recibir ningún tipo de financiamiento. Existió un período en que la Asociación recibió apoyo gubernamental, cuando entre el 2007 y el 2009, durante la gestión municipal del PT (Partido dos Trabalhadores), el grupo logró llevar adelante el proyecto “Ginga¹³ da cidadania”, a través del cual tres docentes recibieron un estipendio a cambio de dictar clases en algunas escuelas. El proyecto fue acompañado por todo el grupo y muchos capoeiristas que no cobraban por el trabajo colaboraban en eventos y entrenamientos en el marco del proyecto. La cantidad de participantes aumentó considerablemente durante el período en que la Asociación

articuló sus actividades con el gobierno, pues en ese entonces pudo organizar más entrenamientos, llegando a numerosas escuelas públicas y centros comunitarios. En ese período muchas niñas y sus madres se acercaron a la práctica de capoeira. Asimismo, esa experiencia reafirmó el perfil de trabajo social y opuesto a la violencia que los líderes de la Asociación buscaban crear.

Euwá Dandaras se creó hace 10 años y es dirigido por la profesora Jamaica desde el 2001. El grupo se compone de aproximadamente 30 integrantes de entre 12 y 36 años de edad, en su mayoría mujeres negras (sólo los percusionistas del grupo y una minoría de los bailarines son varones). Muchas de las bailarinas cursan los últimos años de la escuela secundaria, otras trabajan generalmente en relación de dependencia y sólo una minoría continúa estudios universitarios. El grupo está integrado a los talleres del Museu Treze de Maio, ensayando en el predio del museo dos a tres veces por semana en períodos normales, e incrementando la frecuencia de los encuentros en tiempos de concursos de danzas y presentaciones. En el período que conocí al grupo, nadie recibía ningún estipendio por el trabajo en el grupo. Las clases y ensayos suelen ser coordinados por Jamaica, aunque existe un grupo de alumnas con mayor experiencia que la reemplaza en sus ausencias.

Capoeira popular y danza negra

En el ámbito de las performances afrobrasileñas de Santa María, ambos grupos eligieron diferentes adscripciones institucionales así como priorizar diferentes discursos públicos en los folletos, eventos, narrativas de origen de los géneros que practican, etc. No obstante, los sujetos comparten diversas experiencias atravesadas por las estructuras de clase y raza.

Las experiencias de raza, clase y género se producen a través de categorizaciones y prácticas sociales dinámicas, conflictivas e históricamente variables. Con el concepto de “clase” no refiero a una clasificación estática de los sujetos según su acceso a la propiedad de los medios de producción, sino a una formación económica y cultural que, en el marco de un determinado modo de producción, se manifiesta

y produce también en la experiencia, las categorías cognitivas y la conciencia que los sujetos tienen de la situación (Thompson, 1992, p. 82). Esto último no significa que las estructuras de clase sólo operan cuando los sujetos tienen conciencia de ella, sino que la “clase” es también un modo de experiencia.

En Brasil, y en toda América Latina, la estructura de clase se entrelaza con los procesos culturales iniciados durante el sistema colonial europeo, un “capítulo no cerrado” (Stern, 1999) de la historia, que forjó una matriz racializada de marginación política, social y cultural de los pueblos originarios, de los africanos esclavizados y de sus descendientes respectivos. En el caso de las poblaciones negras de Brasil, estas pasaron de la condición esclava de la colonia a una situación subalterna de integración “negativa”, donde se encuentran hasta hoy marginadas de derechos y prácticas que aparecen como universales para todos los ciudadanos: sobreexplotadas en el mercado, incluidas en sistemas educativos y religiosos opresivos y con un acceso precario a vivienda, alimentación y salud, entre otras cosas (Lienhard, 1995, p. 14; Burdick, 1998, p. 1).

Para tratar el problema de la racialización refiero a la población “negra” pues, siguiendo a Segato (2005), considero que los rasgos fenotípicos funcionan en Brasil como signo social. En este sentido, la categoría “afrodescendiente” remitiría a un sector mayor de la población brasileña y no lograría dar cuenta de la experiencia de raza. Aunque la “miscegenación” fue frecuente durante el tiempo en que la población blanca no era suficiente para reproducirse a sí misma a nivel biológico, económico y cultural, una vez constituida una clase media “blanca” (en gran parte afrodescendiente), se intensificaron procesos de segregación racial creciente. Ser negro significa entonces formar parte del grupo que comparte una experiencia de raza: las consecuencias de ser pasible de la lectura de la historia de esclavitud y dominación, así como de sufrir un proceso de “otritificación” en el seno de la nación (Segato, 2005).

Asimismo, la categoría “negro” no engloba todas las identidades raciales de Brasil: existen diversas otras adscripciones para los afrodescendientes no-blancos, tales como moreno, mulato, mestizo, oscuro.

Como señala Burdick (1998, p. 17-18), aunque el uso contextual de esta categorías sea altamente variable, algunas predominan en las autoidentificaciones. Si en este texto utilizo predominantemente la categoría “negro”, no es sólo en el sentido arriba citado (para referir a toda la población no blanca que experimenta esta posición por el color de su piel) sino también porque es la categoría que utilizaron los sujetos durante mi trabajo de campo.

Como la clase, la experiencia de raza puede entenderse como parte constitutiva del *habitus* de los sujetos, dado que es también fruto de la aplicación de un sistema de clasificación social, de “[...] la representación social del cuerpo propio con la que cada agente ha de contar desde que nace para elaborar la representación subjetiva de su cuerpo [...]” (Bourdieu, 1986, p. 185). Esta representación propia no es estática, pasiva, ni homogénea, sino una situación a partir de la cual los sujetos delimitan sus prácticas: ser “negro” no significa posicionarse del mismo modo ante esta experiencia de raza ni participar de una cultura o tradición diferenciada (Segato, 2005t). Asimismo, los signos que identifican lo afro fluctúan y no constituyen un bloque cerrado. Las prácticas “afrobrasileñas” han sido apropiadas por diversos sectores sociales y muchas personas negras no se identifican con ellas.

Los procesos históricos clasistas y racializados son evidentes en la ciudad de Santa María, donde la población negra suele habitar en barrios pobres, ocupaciones, o villas, es minoría en la universidad, posee los empleos menos calificados y peor remunerados y se encuentran en muchos casos en una posición conflictiva respecto a las religiones afrobrasileñas (posicionándose en contra, u ocultando su práctica). Como señalé al comienzo del apartado, es en este contexto compartido donde Euwá y la Asociación practican performances “afro” y reivindican mediante ellas una identidad “negra” o “popular” para sí mismos como grupos.

Las bailarinas del Museu señalan enfáticamente el carácter “negro” de la danza que practican. Efectivamente, el género performático proviene de las diversas prácticas religiosas que en Brasil se forjaron a partir de la tradición yoruba, donde la danza hace parte de la performance ritual. Las “dandaras” reconocen al candomblé del nordeste

brasileño como fuente legítima de la “cultura afro”. Esto se debe en parte a la identificación de Bahía como estado negro, a la trayectoria de la danza afro “folclórica” o de escenario y a la propia formación de la profesora Jamaica en Bahía, quien, en Salvador, consiguió “beber da fonte”: “[...] o que nos temos aqui enquanto nação é o batuque, lá è o candomblé, o movimento que a gente tem aqui na dança afro, trabalha mais com a dança moderna contemporânea, lá nos já temos um lance tribal então é uma coisa muito diferente [...]”.

Aunque la tradición bahiana es una influencia fundamental en la danza del grupo, esta última se nutre también de las experiencias de la mayoría de sus integrantes, que, aunque sólo conocieron la “danza afro” (folclórica) en Euwá Dandaras, se socializaron en tradiciones afrobrasileñas, practicando o conociendo la umbanda, el batuque o el candomblé, participando en escuelas de samba, y bailando danzas sociales que reivindican raíces afroamericanas, como el samba, el pagode y el funky. Esta experiencia tiene consecuencias en el entrenamiento del grupo: por ejemplo, los orixás (divinidades del candomblé representadas en la danza afro folclórica) no necesitan ser “presentados” a las alumnas: “[...] não é preciso explicar muito, porque é da origem [...]”, comenta Preta. Aprovechando este conocimiento compartido, se busca no nombrar a los orixás en la clase, a fin de separar su representación escénica de su encarnación ritual en los contextos religiosos. Las entidades están presentes en la danza del grupo en la experiencia práctica: “[...] o nome dos orixás não é dito, é através dos movimentos e do ritmo que tu coloca [...]” (Jamaica).

Puede notarse que el espacio de las Euwá, aunque abierto a todo público, está estructurado a partir de una experiencia de socialización en tradiciones afrobrasileñas. Las personas que se acercan a bailar sin compartir esa tradición, serán responsables por ellas mismas de aprender ciertos códigos que estructuran la dinámica del grupo. Tal fue mi propio caso o el caso de Geraldine, una estudiante argentina que bailó con las Euwá durante un año. Siendo una de nuestras primeras experiencias en danza afro, el movimiento y la expresión no nos resultaban tan fácilmente abordables, y el conocimiento de las tradiciones de las que la danza emerge requirió un esfuerzo de aprendizaje “intelectual”

(conocer los nombres y atributos de los orixás, las diferencias entre las diversas religiones afrobrasileñas, etc).

Pese a esta especificidad de la experiencia “afro”, la profesora Jamaica enfatiza la “plasticidad” y “ancestralidad” de la danza afro y de la capoeira: a diferencia de las cerradas y excluyentes tradiciones occidentales de danza, aquellas permitirían que personas con cualquier “vivencia corporal” consigan integrarse. Sin embargo, son precisamente las bailarinas negras de Euwá las que, en función de sus vivencias corporales relacionadas a tradiciones “afro”, experimentan los movimientos de las danzas de orixás como “propios”. Gisa, (de 17 años de edad y meses de entrenamiento al momento de la entrevista), comentaba que se “sentía bien” bailando afro, funky y pagode, pero no en el ballet, al cual consideraba “bonito” pero ajeno a ella: “[...] não é para mim, eu acho muito bonito, pra ver as pessoas que dançam, mas pra eu dançar não [...] acho que não é meu ritmo, só [...]”. Al comenzar a bailar en Euwá Dandaras, Gisa ya había participado de religiones afrobrasileñas, de las cuales se había distanciado, y entendía “[...] os segredos da dança [...]” como “[...] mexer as cadeiras e flexionar os joelhos [...]” gracias a su experiencia en el carnaval. También Preta prefiere la danza afro porque tiene que ver con sus “orígenes” y su “cultura”: ella sabe bailar desde pequeña, gracias a las escuelas de samba, y considera que las danzas gaúchas y la danza clásica “no tienen mucho que ver con ella”. Por su parte, Jamaica intentó bailar clásico cuando niña, pero su breve experiencia fue frustrada por la propia docente:

[...] eu fiz quinze dias de balé e minha mãe comprou roupinha e tudo, com muita dificuldade, sapatilha e tudo, porque exige, ne? [...] aí a minha professora [...] disse que eu não poderia porque eu não me encaixava no balé, porque eu me mexia demais [...] Mas que bom!, porque eu acho que eu não me identificaria com o tempo, o processo da minha vida me permitiria outras vivências que era sambar na quadra da escola de samba, e depois jogar capoeira e brincar na rua e essas coisas da nossa corporalidade, da corporalidade negra, muito diferente dessa questão europeia [...].

Las experiencias de las bailarinas con la danza pueden entenderse entonces función de su socialización “afrobrasileña”, que las integra en una tradición; así como en función de sus vivencias ligadas a la raza y la clase, que las incluyen en algunas prácticas y las excluyen de otras, como la danza clásica o gaúcha. A la vez, a través del entrenamiento en la danza y de la práctica militante negra en que las sitúa el espacio del Museo Afro, las bailarinas atraviesan procesos de “reflexividad carnal” (Crossley, 1995, p. 49) donde la experiencia de la negritud es revalorizada. Una de las manifestaciones de estos procesos es la importancia dada en el grupo al color de piel y el “estilo” negro: las bailarinas se divierten conversando sobre negritud y se juntan a hacerse peinados “negros” (Sansone, 2000). En una conversación que tuvieron frente a mí -“blanca” y novata en el grupo-, las bailarinas comentaban que una “reina negra” recientemente elegida en un festival no era lo suficientemente negra, y que incluso parecía hija de “indio”. Tras esto comenzaron a comparar entre ellas sus colores de piel, buscando áreas de la piel a las que no les diera el sol, para conocer el verdadero tono de cada una.

Mientras que desde los cuerpos y prácticas “negras” las Euwá Dandaras anuncian en el blog del Museo que su propósito es “[...] aprender a resgatar as raízes africanas e transforma-las em arte a través da dança [...]”; la Associação de Capoeira de Rua Berimbau enfatiza que “Capoeira é do povo, é da gente” (lema que identifica al grupo en diversos videos, remeras y volantes de difusión). Trabajando en espacios públicos, la Asociación concibe la capoeira como “instrumento educativo”, un “trabajo social” que busca que la “ciudadanía”, negra o blanca, acceda gratuita y masivamente a la práctica. De hecho, el mencionado proyecto de trabajo que la Asociación mantuvo con el municipio, recibió el nombre “Ginga da cidadania”. Para comprender estas diferentes estrategias deben mencionarse las influencias del mestre y la coreógrafa en las consignas de ambos grupos: Jamaica es activa militante del Partido de los Trabajadores, pero sobre todo del Movimiento Negro; mientras que Militar se distanció de este último y se comprometió intensamente con el Partido. Asimismo, la mencionada ruptura de todo el grupo de capoeira con el club negro y sus negocia-

ciones con espacios municipales incide en este énfasis en lo popular. Debo aclarar no obstante que aunque el PT no gobierna más en la ciudad, la Asociación continúa sosteniendo sus consignas y prácticas.

La Asociación practica “capoeira de rua” (capoeira de calle), un estilo que prioriza la “espontaneidad” de la calle por sobre la mayor ortodoxia de los dominantes estilos Angola o Regional (Greco, 2009). No obstante, los movimientos y las narrativas seleccionados por el grupo provienen de esta última escuela, donde prevalece un estilo “objetivo” (eficiente para la lucha) y más alto que el de la tradición angoleira. Dado que en el campo de la capoeira, el estilo Regional se consideraría más “occidental” (Frigerio, 1992; Pondé Vassalho, 2006), puede señalarse una primera diferencia del grupo con las Euwá en lo que respecta a la corporalidad negra y a la identidad del género performático. Mientras que las bailarinas señalan la “negritud” del baile que practican, y se sienten ajenas a la estética occidental de la danza clásica, la mayoría de los capoeiristas del grupo (tanto los negros como los blancos) reivindican la “estilización” (blanca, ligada a la influencia de las artes marciales orientales y la gimnasia europea) de la escuela Regional. La única vez que presencié un entrenamiento exclusivamente angoleiro en la Asociación, este fue dictado por un profesor alemán y blanco amigo del grupo. En esa ocasión la mayoría de los capoeiristas expresó cierta incomodidad al ejecutar los movimientos, exagerando su teatralidad o realizando bromas referidas a la proximidad física. La comicidad de la escena puede también deberse a la presencia de un extranjero blanco enseñando capoeira y a la predominancia del aspecto “marcial” de la capoeira en el grupo. Asimismo, el hecho de que el profesor de “Angola” fuese blanco también es un signo de la relativa lejanía de la Asociación respecto al campo de la militancia negra de Rio Grande do Sul, donde muchas personas negras sí practican capoeira Angola.

Pese a esta preferencia por lo “occidental” u “oriental occidentalizado”, casi todos los capoeiristas que entrevisté han entrenado o conocido diversas artes marciales –como el karate, lucha libre, kung fu, aikido, etc– y optaron por la capoeira debido a sus características específicas, ligadas a las performances afrobrasileñas en general. Los

capoeiristas de la Asociación reivindican las características que Frigerio (1992) reconoce como específicas de las performances afrobrasileñas, tales como la multidimensionalidad del género (la musicalidad, la danza, la “malicia” teatral), la “conversación” dada en el jogo, la posibilidad de desplegar el estilo personal, la noción de lo “colectivo” y la participación de todos los presentes en la roda.

En lo referente a la narrativa de origen, los miembros del grupo reconocen la filiación “esclava” de la capoeira pero enfatizan los diversos procesos históricos de mestizaje del género performático y de la población brasileña. Para el primero, los capoeiristas reivindican la historia de institucionalización y “des-marginalización” de la práctica a partir de la creación del estilo Regional de Bimba (un capoeirista negro que comenzó a enseñar formalmente capoeira a blancos de clase media). En lo que respecta a la población practicante, el propio grupo no es mayoritariamente negro, y muchos de los integrantes negros reconocen en la historia de Brasil, la de la capoeira y en la suya propia, la estrecha relación con la población no negra. Perigoso (capoeirista, 29 años, moreno) señala que el jogo no debe excluir a ningún ciudadano: “[...] dentro do grupo há praticantes de capoeira católicos, evangélicos, protestantes, candomblé, tem vários. E deve ser respeitado, cada um tem seu espaço, respeitado como cidadão [...] é coisa de cada um [...]”.

Existen ocasiones en que la identidad “negra” del género performático gana terreno por sobre la “ciudadana”. En función del cumplimiento de la Ley n. 10.639/2003, que hace obligatoria la inclusión de la enseñanza de historia y cultura afrobrasileña y africana en los currículos escolares, el municipio suele convocar a la Asociación a presentarse en escuelas como representantes de la “cultura negra”. A diferencia del espacio de entrenamientos, donde la historia negra es trabajada como un aspecto esencial (pero no exclusivo) de la capoeira, en estas oportunidades se realizan rodas enfocando en la influencia de la tradición esclava en el género. Sin embargo siempre se enfatiza que, si bien la capoeira se caracterizó históricamente como “luta contra a opressão”, “[...] hoje a luta é outra [...]” (Militar): una lucha contra la desigualdad que excede la lucha racial. Como escriben en su sitio de Orkut: “[...] metáfora das lutas no Brasil, formada pelo terror e

opressão da escravidão, a capoeira tornou-se uma triunfante expressão do desejo dum povo, não apenas de sobreviver, mas de prosperar [...]” (sitio web-orkut de la Asociación).

En lo que respecta a la corporalidad, mientras que algunas mujeres de la Asociación señalan las posibilidades expresivas y /o lúdicas del jogo, los varones del grupo suelen destacar con orgullo la fuerza y flexibilidad adquirida en el entrenamiento, la cual los fortalece para la vida cotidiana, otorgándoles seguridad y capacidad de resistencia. Muchos capoeiristas dan cuenta del papel productivo de la experiencia corporal cuando comentan que con su práctica han logrado posicionarse mejor en la vida, en las relaciones afectivas, entrevistas de trabajo, o estudios. Los capoeiristas se ocupan de señalar que esta fuerza no redunde en agresividad y se distancian a sí mismos de las personas que practican capoeira en gimnasios, quienes se interesarían sólo por “parecer fuertes” y tener “espaldas grandes”.

Algunos de los miembros negros del grupo hacen referencia a su negritud en la práctica. Perereca, comenta que entrenó otras técnicas hasta que descubrió la capoeira:

[...] eu pensei, ‘ó!, capoeira combina bem mais comigo’, é como se diz, não levando a coisa pro racismo mas é como dizem, arte negra assim [...] tu te arrepiou ouvindo aquilo ali, sabe. A dança afro [...] É a mesma coisa que a capoeira [...] As pessoas ficam cegas olhando aquilo ali [...] acham que o corpo não tem tanta flexibilidade, a movimentação pra fazer tanta coisa [...].

Como pudo verse en el caso de Jamaica, quien considera la danza “afro” un estilo de movimiento más natural, “tribal” o ancestral, representado por la corporalidad negra aunque abierto a todas las corporalidades; Perereca también asigna a la performance afro características especiales de “universalidad”: lo afro impresionaría a cualquier público. No obstante, también como las bailarinas de Euwá, el capoeirista señala que su propia relación con la capoeira se da por el hecho de que es “arte negra”.

Las prácticas de la Asociación, como las de Euwá Dandaras, pueden entenderse teniendo en cuenta las posiciones de los sujetos y su *habitus*. Lo común a los capoeiristas es sobre todo su pertenencia a

sectores populares. Así, los y las capoeiristas suelen enfatizar la importancia del “trabajo social” y de crear la posibilidad de acceso gratuito al entrenamiento. Al mismo tiempo, a través del compromiso con las prácticas solidarias del grupo, con el entrenamiento y con la práctica corporal del jogo, se producen nuevas experiencias de lo “colectivo”: “[...] Eu era muito individual, eu pensava só em mim. Agora não, é bem coletivo mesmo. O que eu faça eu faço em conjunto [...]” (Esquisito, enfermero, profesor de capoeira, blanco, 28 años). Este “colectivo” se da en el nivel de la experiencia fenomenológica, por ejemplo en la necesidad de un grupo para constituir la ronda y jugar, o en el cuidado por conservar el espacio físico de la ronda y no lastimar a nadie.

Otra experiencia valorada por los capoeiristas es la ruptura con las jerarquías que el entrenamiento representa. Si bien existen rangos y coordinadores en la práctica, las relaciones interpersonales son menos “burocráticas” que en otras artes marciales y en otros grupos de capoeira. Asimismo, en el grupo desaparecen las desigualdades de la vida cotidiana:

[...] Isso é legal da capoeira: ali tu vai ter um medico treinando capoeira, e quem vai dar informação pra ele, de repente é um empregado, um lixeiro, que treina há mais tempo [...] Ali some essas poses. Medico ou dentista, engenheiro ou lixeiro, pedreiro, ai todo mundo é capoeirista. [...] (Militar).

Esta experiencia fenomenológica y “liminoide¹⁴” de ruptura con los roles, se extrapola a la vida cotidiana, donde, a través del entrenamiento y jogo con “iguales”, y desde sus cuerpos “fuertes y flexibles” producidos en esta práctica, los sujetos se sienten más seguros de sí en las relaciones sociales en general (laborales, familiares, de amistad, etc), tanto en lo que respecta a su carácter personal y a su situación de clase, como, en algunos casos, a su “negritud”. A través de la experiencia corporal, los capoeiristas producen nuevos modos de posicionarse y estar en el mundo.

Danzas y Luchas de Género: Guerreras y Capoeiristas

La experiencia de género, como la de raza y clase, es un factor estructurante de las prácticas de los sujetos. La categoría de género se construye a partir de la diferencia sexual, le da sentido a esta diferencia y se expresa de formas particulares en diversos contextos histórico-culturales (Grosz; 2000; Grossi, 2010). Los cuerpos sexuados no son objetos que reciben pasivamente una imposición sino que son también agentes de los procesos de generificación: el género se actualiza constantemente en las prácticas, como “[...] repetición y ritual que logra su efecto mediante su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente [...]” (Butler, 1999, p. 15). Esta “performatividad” del género se asemeja a la noción de hábito en la obra de Pierre Bourdieu (Butler, 1999), por lo que pueden pensarse también los procesos de generificación como parte constitutiva del *habitus*.

La Asociación capoeira de Rua Berimbau fue fundada por tres varones, que se entrenaron en gimnasios en un período en que la capoeira de la ciudad se ligaba más a las peleas que al trabajo social. Existían en la década de los noventa frecuentes “invasiones” por parte de un grupo a las rodas o entrenamientos de otro grupo, ocasiones en las que el jogo se transformaba en pelea. La Asociación decidió modificar estas prácticas y hoy en día es raro que se generen situaciones de violencia física en las rodas. En la actualidad la mayoría de los miembros estables del grupo y de los graduados son aún hombres, aunque la expansión de la capoeira como técnica en diversos ámbitos, así como la inserción del grupo en los colegios y centros comunitarios, conlleva un importante crecimiento del público femenino. Pese a este proceso, el predominio masculino puede notarse en algunos aspectos de la dinámica del grupo, como en la prioridad dada al aspecto marcial del género performático (comúnmente señalada por los varones y matizada por las mujeres), o la propia forma de entrenamiento, donde se prioriza la fuerza y se asignan ejercicios diferentes para hombres y mujeres. Así, durante las flexiones de brazos o abdominales las capoeiristas son estimuladas a realizar menos repeticiones o utilizar más apoyos, los movimientos de cadera en la samba de roda son considerados “femeninos” y las

mujeres participan mucho menos de los “jogos de dentro” (rodas de pelea) que organizan esporádicamente los graduados. En el grupo las mujeres están habilitadas a desempeñar todos los roles (instrumentista, cantante, instructora), pero en la práctica los realizan mucho menos. Generalmente ellas entran a la roda, cantan o tocan más cuando en algunos entrenamientos el mestre pide explícitamente que asuman esas posiciones.

Además de estos diferentes roles para hombres y mujeres, en el grupo se tiende a pensar los géneros masculino y femenino ligados a una matriz heterosexual: nadie se identifica abiertamente en la Asociación como homosexual masculino ni femenino: “[...] Hay una cuestión de machismo adentro y afuera, inclusive hay comentarios discriminatorios hacia quien puede ser homosexual. Había un chico homosexual del grupo que desapareció. [...]” (Geraldine, trabajadora social, capoeirista de la Asociación, argentina, blanca, 27 años). Así, aunque el mestre del grupo critique en sus discursos la discriminación por orientación sexual, en el grupo se tiende a reprimir la manifestación de orientaciones sexuales homosexuales, las cuales no encajarían con los papeles de género esperados.

Las Euwá Dandaras se identifican desde su nombre (“mujeres guerreras” en lengua yoruba) con el género femenino y con la cultura “afro”. Dominan en la dinámica de las “guerreras” las prácticas consideradas hegemonícamente femeninas. Las mujeres, mayoría en el grupo, conversan sobre temas que las involucran en cuanto tales: desde los peinados, estilos de vestimenta y roles femeninos habituales hasta las parejas sexuales (durante el tiempo que compartí con ellas, siempre hombres). No obstante, también han participado como bailarines del grupo algunos varones, que se adhieren a las charlas de las mujeres. En lo que respecta a la orientación sexual, en el grupo es abiertamente aceptada la homosexualidad masculina: participan del grupo varones homosexuales que manifiestan abiertamente su opción sexual. Esta situación difícilmente podría darse en el marco del grupo de capoeira. No obstante también es cierto que sólo entre los bailarines hay hombres que se asumen como homosexuales, mientras que los músicos, todos hombres, suelen definirse como heterosexuales.

Como puede notarse, en ambos grupos la homosexualidad femenina es invisibilizada.

Rita Segato (2003) señala que ciertas prácticas xangô producen procesos de generificación que rompen con las categorías dominantes en la sociedad brasileña, tales como el binarismo de género. Podemos arriesgarnos a extrapolar este análisis a diversos espacios de socialización afrobrasileños, como las escuelas de samba y las religiones afrobrasileñas, de las cuales son oriundos varios de los varones que se acercan al grupo Euwá como bailarines o músicos. Ciertamente es que hacia fuera del grupo estos varones, bailarines de un grupo de “bailarinas”, deben enfrentarse a los valores dominantes acerca del género, donde la “movilidad” no está bien conceptualizada, o incluso ellos mismos pueden ser agentes de estos valores hegemónicos. Como señala Jamaica, en Rio Grande do Sul, la danza, cualquiera sea su estilo, es percibida como una práctica femenina: “[...] no nordeste a gente já vê o mesmo numero de homens e mulheres, mas no Rio Grande do sul temos uma cultura que não permite aos homens dançar e explorar seu corpo [...]”. En este sentido la pertenencia “afro” de la danza trae para los gaúchos, aún más conflictos con lo “masculino”. La danza afro es reconocida por las mismas bailarinas como una danza “de la matriz africana, femenina”, donde la mujer consigue asimilar los movimientos con una “cierta naturalidad”, que a los hombres no les está permitida socialmente:

[...] muito mais na dança afro que exige movimentos que as pessoas confundem com sensualidade, ne? E na realidade não são, eles são movimentos de corpo inteiro [...] Eu acho que por isso os homens não se seduzem, por uma questão da nossa sociedade machista, com todos os “ístas”, ne [...] não que não tenham vontade, mas que não permite a liberdade de eles virem pra aula de dança afro pra mexer quadril para compreender como o corpo se move, como o corpo reage ao som de um atabaque [...] (Jamaica).

Pese al hecho de ser formalmente abiertos a cualquier género, cada grupo aquí analizado se identifica mayormente con lo femenino o masculino. No obstante, la práctica de las Euwá conlleva una apertura

mayor para sujetos que eligen distanciarse de matrices hegemónicas. Esta diferencial apertura es un hecho notable, dado que, mientras la capoeira está legitimada a nivel nacional como práctica abierta para todos los ciudadanos de ambos sexos, la danza afrobrasileña de *performance*, aparece, sobre todo en la ciudad de Santa María, como una práctica íntimamente ligada a la comunidad negra y veladamente femenina, por el hecho de ser “danza”. Por eso considero que la posibilidad de que hombre y mujeres puedan asumir características de cualquier género en la danza, puede relacionarse a esta contestación de las matrices de género que se da en el grupo así como a la categorización de las performances afrobrasileñas como espacios que contestan las matrices viarias hegemónicas (Segato, 2003).

Danzando historias para improvisar futuros

A lo largo de sus particulares historias, el grupo Euwá Dandaras y la Asociación de Capoeira de Rua Berimbau han tomado diversos rumbos y delineado estrategias particulares, como la articulación con una u otra institución y las diversas construcciones identitarias en relación a lo “afro”, lo “popular” y la “negritud”. En la experiencia de Euwá las jóvenes se reafirman como mujeres negras, buscando sostener su negritud mediante diversas prácticas, como la participación en reuniones del Movimiento Negro, el uso de peinados y estilos de vestir “negros” y el movimiento corporal en la danza. Por su parte, los capoeiristas de la Asociación se enorgullecen de demostrar por medio de su “trabajo social” en espacios públicos, que sus cuerpos fortalecidos y flexibles son los de ciudadanos solidarios y no los de “malandros”, marginales o “playboyzinhos” de gimnasios. La mayoría de los hombres negros de la Asociación también reconocen en la capoeira una práctica que los liga a la “cultura negra”, aunque no es este el significado de la capoeira priorizado por el grupo.

En lo que respecta al género, la Asociación ha tendido a pensar el entrenamiento desde una experiencia hegemónica y normativa de lo masculino, pese al ingreso al grupo de muchas mujeres. Por su parte, el “femenino” grupo de danza invita a los hombres a desplegar su danza desde una corporalidad de género menos normativa, donde

un hombre o una mujer pueden asumir un cuerpo más “masculino” o “femenino” según sus necesidades expresivas. Asimismo, mientras que el grupo es permeable a diversas elecciones sexuales, la Asociación excluye o invisibiliza las conductas que no responden a la matriz heterosexual. Así, puede pensarse que en el marco de la Asociación las elecciones sexuales son consideradas nucleares en la definición de los papeles de género, mientras que en el grupo de danza es sólo una variable más de la configuración de las relaciones de género.

Las tradiciones de los géneros performáticos practicados y las “precondiciones” ligadas a raza, género y clase, nutren a la experiencia cotidiana y presente de los practicantes. Así, danzando y jogando (practicando el “jogo”), capoeiristas y bailarinas “repiten” movimientos tradicionales en un “escenario” (o en una calle, o un museo) clasista, racializado y generificado. No obstante, la experiencia de las condiciones nunca se encuentra completamente condicionada (Jackson, 1989, p. 10): no existe un *habitus* como una pesada herencia cerrada sobre sí misma, sino sujetos que a partir de su pasado, como experiencia práctica, producen un presente. La ejecución de estos pasos tradicionales, dirigidos en determinados sentidos políticos, en espacios negros o periféricos, hacen a su vez de “posición básica” para “improvisar”. Desde estas posiciones, estructuradas por la experiencia cotidiana y por la práctica de performances afrobrasileñas, los sujetos reformulan parte de sus prácticas habituales, participando en organizaciones que buscan producir culturas populares desde los sectores populares y revalorizando en el proceso símbolos y experiencias de lo subalterno, como aquellos ligados a lo “negro” o a lo “popular”.

Notas:

- ¹ Doutoranda en Ciências Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Integrante do projeto PICT 2006-00273: “Cuerpo, performance y diversidad cultural en el contexto de los procesos de globalización”. Bacharel e Professora em Ciências Antropológicas. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Bolsista de doutorado da Agência Nacional de Promoção Científica y Tecnológica, Argentina.
- ² Este artículo es una reelaboración de la ponencia “Demorei tanto pra ter essa cor, agora vou perde-la: identidades “negras” en técnicas corporales de origen afro brasileiro”, presentada en la VIII Reunión de Antropología del Mercosur, Buenos Aires, 2009.

- ³ Roda es la ronda que se realiza para practicar capoeira. Utilizaré el término “roda” en portugués en lugar de “ronda” em español para dar cuenta de la especificidad de esta forma de posicionarse en el espacio, típica de la capoeira y de otras performances afrobrasileñas como el jongo, o el samba.
- ⁴ Podemos categorizar así este tipo de performances teniendo en cuenta que diversos autores resaltan características propias de las performances afroamericanas, tales como la influencia de historia de esclavitud, de religiones afroamericanas o de ciertas tradiciones comunales de grupos de esclavos en las prácticas (Abib, 2006; Frigerio, 1992; Lewis, 1992; Segato 2005).
- ⁵ Con estrategia refiero a “líneas de acción objetivamente orientadas que los actores construyen sin cesar en la práctica y que se definen en el encuentro entre una práctica y una coyuntura particular del campo” (Bourdieu y Wacquant, 1995, p. 80). Así, no se trata de una elección racional con arreglo a fines, sino a un producto del sentido práctico de los sujetos en relación a sus habitus (Bourdieu, 1987, p. 70). Esto es claro en las diferentes adscripciones institucionales y la elección de diversos símbolos por parte de los grupos con los que trabajé.
- ⁶ Citro caracteriza cada género performático a partir de sus rasgos estilísticos, su estructuración y las percepciones y significaciones prototípicas que se asocian a él. Esta caracterización que incluye tanto los movimientos del cuerpo como las narrativas y tradiciones asociadas a la práctica es útil para comprender las técnicas corporales como productoras de experiencias a la vez que culturalmente producidas.
- ⁷ Todas las traducciones son propias.
- ⁸ A lo largo del texto hablaré de “jogo”, dado que la idea no puede traducirse literalmente por “juego”. La acción de “jogar” capoeira no refiere a “jugar” simplemente, sino que también tiene el sentido de “pelear”, “danzar”, y para algunos casos “actuar” en el ámbito de la práctica de capoeira.
- ⁹ Señalo esta diferencia en las estadísticas, dado que las categorizaciones raciales son sumamente variables históricamente, fluctuando, además, a partir de la auto-adscripción de los sujetos, las categorizaciones de los censistas y el criterio tomado por los analistas para clasificar. Por ejemplo Oro (ob.cit) distingue al 86,8% blanco del 8,9 % pardo, el 4,1% negro y el 0,2% indígena. Respecto a la condición socio-económica de la población negra, cabe señalar que RS es un Estado relativamente rico, ubicándose en el cuarto lugar en el PBI de Brasil (Disponible en: <<http://www.riograndedosul.rs.gov.br/>>. Consultado en: 19 junio 2008). Volveré sobre el tema de las clasificaciones raciales más abajo.
- ¹⁰ Me refiero a la identificación del estado del sur con símbolos ligados a los peones rurales de antaño. El gauchismo incrementó su fuerza con el auge de los Centros Tradicionalistas Gaúchos en la década de 1980. En la actualidad remite a los pobladores rurales en general, especialmente a sectores medios y altos (Oliven, 1999, p. 104).
- ¹¹ Sus fundadores inscriben la historia del Museo en continuidad con la “Sociedade Cultural Ferroviária Treze de Maio” creada en 1903 por trabajadores negros del ferrocarril. El club se situaba en ese entonces en las periferias de la ciudad, y en él eran realizados bailes de carnaval, reuniones y clases de etiqueta para señoritas. En los años 60 se dio el auge del “Treze”, siendo lugar de reunión de familias y amigos. La *Sociedade* entró en decadencia en la década de 80, y en 1990 se transformó en un local exclusivamente de baile, hasta su recuperación por el proyecto de museo (Disponible en: <<http://www.museu13demaio.blogspot.com>>. Consultado en: 5 mayo 2010).

- ¹² La Asociación adhiere al vocabulario jerárquico de la *capoeira Regional* para hacer referencia a los grados de experticia. Mestre es el título de la principal jerarquía en la capoeira.
- ¹³ Ginga es el “paso base” de la capoeira, el “caminar” del capoeirista.
- ¹⁴ Sigo el llamado de atención de Lewis (1992, p. 14) quien, en su estudio sobre la *capoeira*, señala la diferenciación realizada por Turner entre lo “liminal”, experiencia de los ritos de pasaje, y lo “liminoide” (estados comunes en sociedades industriales).

Referências

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. Os velhos capoeiras ensinam pegando na mão. *Cadernos Cedex*, Campinas, v. 26, n. 68, p. 86-98.2006. Disponible en: <<http://www.cedes.unicamp.br>>. Acceso en: 3 fev. 2008

APPELBAUM, Nancy, Anne Mancherson y Rosebatt Karin. *Racial Nations, en Race and Nation in Modern Latin America*. North Carolina: University of North Carolina Press, 2003.

BOURDIEU, Pierre. Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo. In: _____. *Materiales de sociología Crítica*. Madrid: La Piqueta, 1986.

_____. De la regla a las estrategias. In: BOURDIEU, Pierre. *Cosas dichas*. Buenos Aires: Gedisa, 1987.

_____. *El sentido práctico*. Madrid: Taurus, 1991.

_____. *Autoanálisis de um sociólogo*. Barcelona: Anagrama, 2006.

BOURDIEU, Pierre; WACQUANT, Loïc. *Respuestas por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo, 1995.

BURDICK, John. *Blessed Anastasica: women, race and popular christianity in Brazil*. Londres: Routledge, 1998.

BUTLER, Judith. Prefacio. In: _____. *El género en disputa*. El feminismo y la subversión de la identidad. México: Paidós, 2001.

CARVALHO, José Jorge. Culturas populares: contra a pirâmide de prestígios e por ações afirmativas. En *Anais do Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares*; Brasília, 23-26 de fevereiro de 2005. Catalogação na fonte – Centro de Documentação e informação do insitituto Polis.

CITRO, Silvia. *Cuerpos significantes: una etnografía dialéctica con los toba takshik*. Tese de Doutorado em Antropología Social. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2003.

_____. “La construcción de una ‘antropología del cuerpo’: Propuestas para un abordaje dialéctico”. *Actas del VII Congreso Argentino de Antropología Social*. Córdoba, 25-28 de Mayo del 2004. Edición en CD.

CROSSLEY, Nick. Merleau-Ponty, the elusive body and carnal sociology. *Body and Society*, n. 1, p. 43-63, 1995.

_____. The phenomenological habitus and its Construction. *Body and Society*, v. 30, n. 1, p. 81-120, 2001.

FRIGERIO, Alejandro. *Un análisis de las performance artística afroamericana y sus raíces africanas*. Scripta ethnologica suplementa. Centro Argentino de Etnología Americana, Consejo Nacional de Investigaciones científicas y técnicas. 1992. v. 12.

GRECO, Lucrecia. Demorei tanto pra ter essa cor, agora vou perde-la: identidades “negras” en técnicas corporales de origen afro brasileño. Presentada en la *VIII Reunión de Antropología del Mercosur*, Buenos Aires, 2009.

GROSSI, Miriam. Identidade de gênero e sexualidade. *Antropologia em Primeira Mão*. Florianópolis, p. 1-18, 1998. Versión revisada. 2010. Disponible en: <http://www.miriamgrossi.cfh.prof.ufsc.br/pdf/identidade_genero_revisado.pdf>. Acceso em: 27 nov. 2011.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 14, 2000.

JACKSON, Michael. *Paths towards a clearing*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

_____. *Things as they are: new directions in phenomenological anthropology*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.

LEWIS, Lowell. *Ring of liberation: deceptive discourse in brazilian capoeira*. The University of Chicago Press. Chicago, 1992.

LIENHARD, Martin. Introducción. *Bulletin: société suisse des améicanistes*. Musée d’Ethnographie. Ginebra, 1995.

OLIVEN, Ruben George. *Nación y Modernidad: la reinención de la identidad gaúcha en el Brasil*. Buenos Aires: EUDEBA, 1999.

ORO, Ari. Religiões Afro-brasileiras do Rio Grande do Sul: passado e presente. *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, Ano 24, n. 2, p.. 345-384, 2002.

PAIXÃO, Marcelo. Muito além do Pastoreio, A presença negra no estado do Rio Grande do Sul. 2003. *Revista Conexão Negra*, Rio Grande do Sul, año 1, 2003. Disponível em: <http://www.laeser.ie.ufrj.br/pdf/ConexaoNegraAbril_Junho2003.pdf>. Acceso em: 5 mar. 2009.

SANSONE, Livio. Os objetos da identidade negra: consumo, mercantilização, globalização e a criação de culturas negras no Brasil. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, 2000.

SEGATO, Rita. La invención de la naturaleza: familia, sexo y género en la tradición religiosa afrobrasileña. In: _____ *Las estructuras elementales de la violencia*. Quilmes: Prometeo. Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

_____. *Raça é signo*. Brasília: Universidade Federal de Brasilia, 2005. (Serie Antropología. v. 372.)

STERN, Steve. The tricks of time. In: ADELMAN, Jermy (Ed.). *Colonial Legacies: the problema of persistence in Latin American History*. Londres: Routledge, 1999.

THOMPSON, Edward Palmer. Folklore, antropología e historia social. *Entrepasados Revista de historia*, Buenos Aires, Año 2, n. 2, 1992.

TURNER, Victor. *The anthropology of performance*. PAJP, New York. 1992.

WACQUANT, Louis. *Corpo e alma: notas de aprendiz de boxe*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

Páginas web

<<http://www.museu13demaio.blogspot.com/>>. Acceso en: 5 mar. 2009.

<<http://www.riograndedosul.rs.gov.br/>>. Acceso en: 5 mar. 2009.

<<http://www.santamaria.rs.gov.br/>>. Acceso en: 5 mar. 2009.

Recebido em 18/08/2011

Aceito em 29/02/2012