

UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA

LUANA MARTINS OLIVEIRA

***JAZZ DANCE*, DA ESCRAVIDÃO À DÉCADA DE 20: HISTORIOGRAFIA DE UMA
DANÇA QUE RESISTE**

VIÇOSA - MINAS GERAIS

2022

LUANA MARTINS OLIVEIRA

***JAZZ DANCE*, DA ESCRAVIDÃO À DÉCADA DE 20: HISTORIOGRAFIA DE UMA
DANÇA QUE RESISTE**

Monografia, apresentada ao Curso de Dança da Universidade Federal de Viçosa como requisito para obtenção do título de bacharel em Dança.

Orientadora: Professora Doutora Rosana Aparecida Pimenta.

VIÇOSA - MINAS GERAIS

2022

Licença Selecionada

Atribuição 4.0 Internacional



Esta é uma Licença de Cultura Livre!





UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA
DEPARTAMENTO DE ARTES E HUMANIDADES
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES

Campus Universitário – Viçosa, MG – 36570-900 – Telefone: (31) 3612 7300 - E-mail: dah@ufv.br

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa do Trabalho de Conclusão de Curso da estudante Luana Martins Oliveira, matrícula 92906.

Título: ***JAZZ DANCE DA ESCRAVIDÃO À DÉCADA DE 20: HISTORIOGRAFIA DE UMA DANÇA QUE RESISTE***

Documento assinado digitalmente
 ROSANA APARECIDA PIMENTA
Data: 21/12/2022 08:14:47-0300
Verifique em <https://verificador.iti.br>

Professora Rosana Aparecida Pimenta (Orientadora) – DAH – UFV

Flávia Pereira da Silva

Flávia Pereira da Silva

Documento assinado digitalmente
 THAMIRIS CALEGARI RODRIGUES
Data: 21/12/2022 07:59:52-0300
Verifique em <https://verificador.iti.br>

Thamiris Calegari Rodrigues

Viçosa, 06 de dezembro de 2022.

Dedico este trabalho a todos os que me ajudaram ao longo desta caminhada, ao meu querido anjo Gomides e a todos aqueles a quem esta pesquisa possa ajudar de alguma forma.

AGRADECIMENTOS

A todos aqueles que contribuíram de alguma forma para a realização deste trabalho e às pessoas com quem convivi ao longo desses anos de curso, as quais certamente tiveram impacto na minha formação acadêmica.

Um agradecimento especial à minha família. As palavras não podem expressar o quão grata sou a todos vocês. Suas orações me deram forças para continuar e finalizar esta pesquisa. Também gostaria de agradecer a todos os meus amigos que me apoiaram e me incentivaram a buscar o meu objetivo. Por fim, gostaria de expressar um agradecimento à minha orientadora que auxiliou e me encorajou durante todo o processo. Bruna Villarinho, Flávia Pereira, Ana Gori, Felipe Trizi e Henrique Bianchini, a vocês o meu muito obrigada.

A Dança não apenas apresenta maior tenacidade do que qualquer outra forma cultural, como é a ligação cultural mais permanente com o passado. (ISAACS 1947 apud HAZZARD, 1985, p.2)

RESUMO

Com o objetivo de realizar o levantamento das origens da *Jazz Dance* nos Estados Unidos e sua crescente visibilidade na cena norte-americana, este estudo problematiza a história da *Jazz Dance* sob uma perspectiva cultural e crítica, revendo e sistematizando conceitos, os processos de organização dessa manifestação em dança tendo em vista as variações do tempo, lugar e intensidade. De modo que apresenta como objeto de estudo a história da *Jazz Dance*, tendo como campo de pesquisa o período de tempo que vai desde 1526, passando pela abolição da escravidão americana em 1865, até meados dos anos 1920. Mesmo sendo mais de quatro séculos de informações, a ênfase não foi no processo escravocrata estadunidense, mas sim nas possibilidades corporais e na dança que florescia durante esse período. Trata-se de um estudo de abordagem qualitativa, definido como uma pesquisa historiográfica que se propõe a catalogação e organização dos dados. A dança *Jazz* outrora se configurava nos corpos negros por meio de um conhecimento intergeracional e, compreendendo que a dança e a música evoluem paralelamente, tem-se que ela perdeu sua conexão com os princípios africanos a partir do momento em que saiu do contexto social e se voltou para o contexto cênico e midiático.

Palavras-chave: Danças Afro-Diaspóricas; História da Dança; *Jazz Dance*.

ABSTRACT

With the aim of surveying the origins of Jazz Dance in the United States and its growing visibility in the North American scene, this study problematizes the history of Jazz Dance from a cultural and critical perspective, reviewing and systematizing concepts, the organization processes of this manifestation in dance considering the variations of time, place and intensity. Thus, it presents the history of Jazz Dance as an object of study, having as a field of research the period of time that goes from 1526, through the abolition of American slavery in 1865, until the mid-1920s. In addition, the emphasis was not on the US slavery process, but on the bodily possibilities and dance that flourished during this period. This is a study with a qualitative approach, defined as a historiographical research that proposes the cataloging and organization of data. Jazz dance was once configured in black bodies through intergenerational knowledge and, understanding that dance and music evolve in parallel, it has lost its connection with African principles from the moment it left the social context and turned to the scenic and mediatic context.

Keywords: Afro Diasporic Dances; Dance History; Jazz Dance.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 Árvore da <i>Jazz Dance</i>	16
Figura 2 Panorama do tráfico de escravos oriundo da África, 1500-1900	21
Figura 3 Uncle tom 's cabin contrasted ROBERT CRISWELL, 1852.....	24
Figura 4 <i>Ring Shout</i>	27
Figura 5 <i>The Buzzard Lope</i>	29
Figura 6 The bamboula.....	31
Figura 7 Wm. H. West's Big Minstrel Jubilee.....	33
Figura 8 <i>Original Georgia Minstrels</i> de Charles B. Hicks, 1885.....	34
Figura 9 <i>Whitman Sisters</i> (Alberta, Alice, Mabel, Essie).....	36
Figura 10 <i>Isham's Oriental America</i> , novembro de 1896.....	38
Figura 11 "A Dança juba".....	41
Figura 12 African American Migration, 1915-1970.....	45
Figura 13 Josephine Baker dançando o <i>charleston</i> no Folies Bergère, Paris, em 1926.....	48
Figura 14 Quadro com Glossário das classificações e suas características.....	49

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	11
2. MARCO TEÓRICO: O QUE CONCEITUAM COMO <i>JAZZ DANCE</i> ?.....	14
3. METODOLOGIA.....	18
3.1 Descolonização da cultura americana.....	20
3.2 Configuração corporal africana na dança	22
3.3 Difusão da dança africana em meio a polinização cultural cruzada em solo americano.....	25
3.3.1 Modificações perceptíveis das danças africanas a partir dessa polinização.....	26
3.3.2 Características que permaneceram das danças africanas a partir dessa polinização.....	29
3.4 Economia do <i>show business</i> , à mudança de status do negro americano e à evolução da música <i>jazz</i>	32
3.4.1 Evolução da música e danças antecessoras ao <i>Jazz Dance</i>	40
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	51
5. REFERÊNCIAS	53

1. INTRODUÇÃO

O início da graduação em dança foi marcado por um primeiro contato com a dança *Jazz*, que se deu por meio da Cia Move Jazz, uma companhia independente de *Jazz Dance* sob direção de Bruna Villarinho. Para além desse contato com as práticas corporais com fundamentação na *Jazz Dance*, era perceptível uma dificuldade em encontrar estudos sobre a história da *Jazz Dance* nos repositórios acadêmicos brasileiros. Durante muito tempo acreditei que a *Jazz Dance* se resumia a uma dança afro-estadunidense que se desenvolveu para a *Broadway*, sem compreender que essa dança evoluiu paralelamente à música *Jazz*, atravessando diferentes contextos. De acordo com Hazzard (1985)¹, a *Jazz Dance* tem origem numa mistura de tradições europeias e africanas decorridas em solo americano que, com o reconhecimento nacional, foi perdendo suas raízes africanas.

O questionamento sobre a origem de uma dança tão potente e significativa para a minha trajetória é constante, o que motivou, no ano de 2021, na realização do curso “Danças Afro-Estadunidenses da Era do *Jazz* (1920 - 1930)”, ministrado por Felipe Trizi² por meio do projeto artístico-pedagógico “Transversalidades Poéticas do Centro de Referência da Dança da cidade de São Paulo” (CRD-SP) decorrido no mês de julho, o qual promoveu uma ampliação no conhecimento acerca desse período da história da dança. A experiência promoveu encantamento com as inúmeras possibilidades corporais e significados de toda uma cultura, permeando dança, vivências, cultura e racismo - elementos que provocaram inquietações e acarretaram nesta proposta de pesquisa, que busca compreender com maior profundidade quais raízes norteavam essa dança, e a lacuna historiográfica entre o período da escravidão e a apropriação dela na cena norte americana.

Muitos estudos a respeito da dança afro-estadunidense sistematizam e estruturam seu desenvolvimento deixando de lado a essência e o significado do corpo negro em sua constituição. Provavelmente por se tratar de uma manifestação transposta em dança surgida nos Estados Unidos, ao consultar a temática “história da *Jazz Dance*” nos repositórios³ de pesquisas brasileiras encontram-se pouquíssimos materiais sobre o tema, e mesmo quando

¹ HAZZARD, Katrina. African-American Vernacular Dance: Core Culture and Meaning Operatives. **Journal of Black Studies: African and African-American Dance, Music, and Theatre**. v. 15, n. 4, p. 427-445, Jun. 1985. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2784210>. Acesso em: 17 nov. 2018.

² Formado em História pela Unifesp e Mestrando em História Cultural pela Unifesp, pesquisando a história do *Lindy Hop* no Brasil. Começou na Dança de salão em 2002 aos 14 anos de idade, e descobriu as *Swing Dances* aos 15 anos. Desde então tem se dedicado a entender e evoluir cada vez mais na dança, através de aulas particulares e festivais, tomando aulas com grandes nomes da Swing Dance e do Blues Dance. Tem se dedicado também à pesquisa e divulgação das origens africanas das danças afro-estadunidenses da era do *Jazz*.

³ Portal de revistas da USP, Anais ABRACE, Arquivos em Movimento, Revista Brasileira de História, Biblioteca digital de teses e dissertações, Repositório institucional UEA.

estes são encontrados em formato de textos ou artigos, objetivam abordar o ensino da *Jazz Dance* e sua sistematização no Brasil.

Em direção a refletir sobre essas inquietações e questionamentos, desenvolvi este estudo, que problematiza a história da *Jazz Dance* sob uma perspectiva cultural e crítica, revendo e sistematizando conceitos, os processos de organização dessa manifestação em dança tendo em vista as variações do tempo, lugar e intensidade.

Com o objetivo de realizar o levantamento das origens da *Jazz Dance* nos Estados Unidos e sua crescente visibilidade na cena norte-americana, essa pesquisa apresenta como objeto de estudo a história da *Jazz Dance* tendo como campo de pesquisa o período que se inicia em 1526, quando chegam os primeiros negros escravizados na América Britânica, até meados da década de 1920, a qual ficou conhecida como “A Era da *Jazz*”.

O presente estudo se trata de uma abordagem qualitativa, definida como uma pesquisa historiográfica proposta a catalogar e organizar os dados coletados sobre a história da *Jazz Dance*. Ademais, ele visa sistematizar a lacuna historiográfica existente entre o período da escravidão e a apropriação dessa dança a partir de seu crescimento e de sua visibilidade no cenário norte-americano, o que evidencia a importância de discorrer e compreender as relações entre as tradições africanas e a apropriação dessa manifestação em dança.

Assim como Isaacs (1947 *apud* HAZZARD, 1985) aponta, a dança não apenas apresenta maior tenacidade do que qualquer outra forma cultural, e sim é a ligação cultural mais permanente com o passado. Por conseguinte, se o passado se torna compreendido, é possível construir um novo futuro com maior entendimento de como a cultura americana foi influenciada pela diáspora africana⁴. Além disso, a lacuna nos estudos da literatura acadêmica brasileira nos deixa à mercê de qualquer conhecimento a respeito da história cultural afro-americana, sem tecer relações de como a dança configura-se hoje e de como ela surgiu. É de suma relevância entender como essa dança se configurou e reconhecer as raízes que a norteiam para potencializar a *Jazz Dance* hoje e reacender as chamas africanas que foram abandonadas em seu desenvolvimento e na inserção dessa dança social afro-americana no Brasil.

Apresentado alguns elementos sobre a trajetória pessoal atrelada à motivação da pesquisa, ao longo da monografia serão abordados os referenciais teóricos que apresentam os principais autores utilizados para configurar essa pesquisa e o que se entende como *Jazz* no

⁴ Segundo Palmares, a diáspora africana é o nome dado a um fenômeno caracterizado pela imigração forçada de africanos, durante o tráfico transatlântico de escravizados. PALMARES, Fundação Cultural, 2019. Disponível em: <https://www.palmares.gov.br/?p=53464>. Acesso em: 16 de agos. de 2022.

Brasil. Todavia, é importante ressaltar que mesmo com o uso de autores brancos que estudam a cultura preta, a pesquisa é direcionada a partir das raízes que norteiam essa dança sob uma perspectiva histórica, social, política e cultural, compreendendo que o olhar branco em cima da cultura preta enxerga a expressão negra como variações exóticas de formas brancas correspondentes, diferentemente do olhar do negro sob sua própria cultura. Em seguida, a metodologia exemplifica como foi realizada a pesquisa e os estudos a partir de um direcionamento em quatro subcapítulos apresentando a história da *Jazz Dance*. Para concluir foram pontuadas considerações finais a fim de dialogar a que conclusão se obteve com essa pesquisa.

2. MARCO TEÓRICO: O QUE CONCEITUAM COMO *JAZZ DANCE*?

A *Jazz Dance* está presente nas manifestações desenvolvidas por grupos em meio ao Curso de Dança da Universidade Federal de Viçosa (UFV) ao longo dos anos, bem como na cultura e no contexto midiático em que se constitui. Compreender o entendimento da dança *Jazz* a partir do contexto da dança irá delinear o entendimento do que podemos chamar de *Jazz Dance* no Brasil e a forma de como se configuram as pesquisas acadêmicas no cenário nacional. Para Lemos (2018, p. 2), por exemplo:

Quando falamos em Dança Jazz ou *Jazz Dance*, é precioso pensar que estas danças são resultado de uma fusão de relações que prosperaram nos territórios americanos a partir do século XVIII. Suas raízes estão, obviamente, na cultura negra e suas características mais marcantes e visíveis nas danças africanas, nas quais a manifestação não era apenas um espetáculo, mas sim uma forma de comunicação, uma forma de expressão para além do representativo, esta dança servia também para afirmar algo.

O supracitado autor apresenta o entendimento da *Jazz Dance* reconhecendo as raízes que a norteiam e apresentando a dança como uma manifestação comunicativa e de representatividade para aquele povo. Para além das abordagens na cultura midiática, é uma dança fortemente amparada na estética negra e se reformula com o passar do tempo. Bem como Nogueira (2021, p. 42) objetiva:

O transtorno cêntrico do termo vem de longa data. Isso acontece porque a palavra jazz qualifica ações, mas não é suficientemente auto explicativa, pois as práticas jazzísticas excedem as tentativas de elucidações e classificações existentes, que buscam capturar um possível sentido único e estático. Em linhas gerais, diante das suas indefinições, episteme e práxis, jazz pode ser tratado como um gênero de dança e música que apresentou suas configurações estéticas nos Estados Unidos da América, englobando uma diversidade de formas de fazer afroreferenciadas.

Em contrapartida, outros pesquisadores brasileiros não se aprofundam ou discurrem a partir de um caráter teórico, ancestral e promissor quanto à credibilidade às raízes e à disseminação da dança *jazz*. Apenas pontuam algumas relações africanas perceptíveis na dança e se restringem a estética jazzística brasileira, à sua história e o âmbito educacional no Brasil, sem tecer relações aprofundadas com a origem afro-americana. Predisposto que, para compreender melhor o presente é necessário discernir o passado. Contudo, conforme Benvegnu (2011, p. 8) pontua:

Desde a sua existência sabe-se que o *jazz dance* tem suas raízes presas na dança africana, mas na verdade foi uma dança consagrada em território americano. E não foram poucos os coreógrafos que criaram técnicas específicas – uma não menos importante do que a outra, mas sim complementares – para ministrarem aulas do gênero. Mesmo popular, não se pode falar em uma data ou momento específico e pelas mãos de quem o jazz dance surgiu no Brasil, especificamente em São Paulo.

A história da *Jazz Dance* precisa ser contada a partir das raízes que a norteiam sob uma perspectiva histórica, social, política e cultural. Deste modo, para fundamentar a

discussão, tem-se o livro “*Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance*”, de Marshall Stearns⁵ e Jean Stearns e nas ideias presentes no livro “*Jookin': The Rise of Social Dance Formations in African-American Culture*” da autora Katrina Hazzard-Gordon⁶. A primeira obra, publicada em 1994, apresenta a história da *Jazz Dance* intimamente ligada à economia do *show business*, à mudança de status do negro americano e à evolução da música *jazz* - ligações necessárias para discorrer sobre o olhar da aristocracia branca em cima da cultura negra que emergia.

Já a segunda obra, denominada “*Jookin': The Rise of Social Dance Formations in African-American Culture*” e publicada em 1983, pontua sete cenários que forneceram o contexto institucional para o desenvolvimento da dança social afro-americana. O delineamento das origens e o desenvolvimento dessas instituições a partir da escravidão inglesa em 1619, que atravessou décadas até denotar nas explosões socioculturais da década de 1960, promoveram uma sistematização sobre quais instituições sociais primárias permitiram o desenvolvimento da dança afro-americanos. Esses institutos tratam dos contextos em que a dança floresceu, permitindo uma maior compreensão acerca da vivência das pessoas que as criaram, tais como: os dias nos navios do tráfico transatlântico e nas plantações do sul estadunidense, *juke joints*, *honky-tonks*, *after hours joints* e os grandes salões de baile.

Assim, tem-se que esse livro apresenta as circunstâncias sócio-históricas que influenciaram essas instituições, além de enfatizar qual tem sido o significado da dança sob essas perspectivas. É um olhar promissor e revigorante dos negros fazendo cultura para os negros, diferentemente do contexto do livro citado anteriormente. Ademais, foram levantados os seguintes autores a serem explorados em detalhe na revisão bibliográfica: Hazzard-Gordon (2018), Marques (2010), Hilbruner (2015).

Hazzard-Gordon (2018) trouxe em seu artigo “*African-American Vernacular Dance: Core Culture and Meaning Operatives*” aspectos importantes para a compreensão da dança social afro-americana a partir do estudo de quatro áreas teóricas (identidade, integridade cultural, em grupo - grupo externo e resistência política) inexploradas da dança vernacular ou social afro-americana. No que se refere ao vernacular, seriam as danças que se desenvolvem

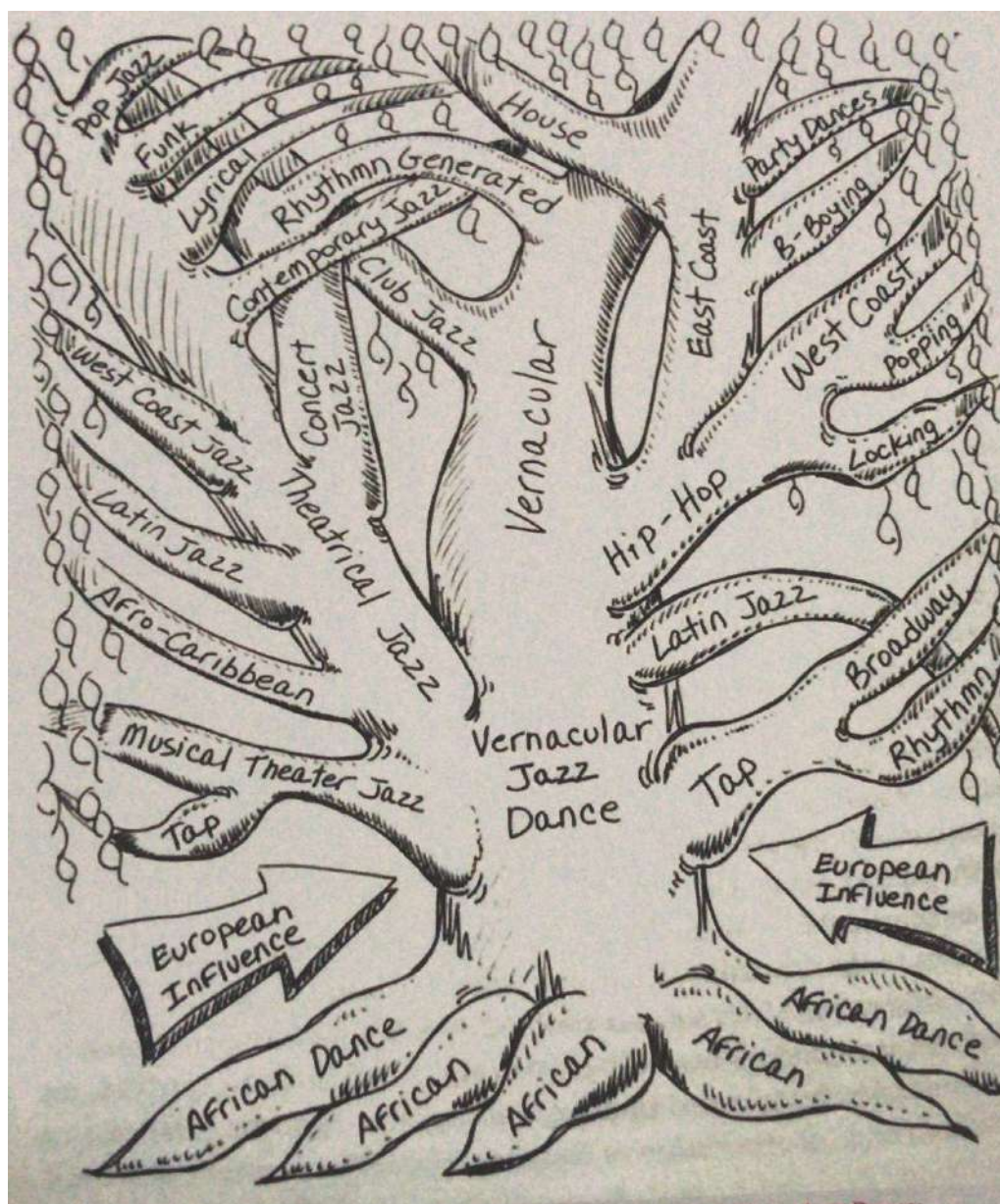
⁵Marshall Stearns, autor de *The Story of Jazz*, foi um dos fundadores do Newport Jazz Festival e do Institute of Jazz Studies. Ele também foi professor de inglês no Hunter College, em Nova York, e um estudioso da literatura medieval. Ele morreu enquanto completava esse livro em 1966. Jean Stearns, uma autoridade em jazz por direito próprio, ajudou seu marido a pesquisar e escrever *Jazz Dance*.

⁶Katrina Hazzard- Gordon é Diretora do Grupo de Pesquisa e Teatro de Dança da Diáspora. Ela recebeu um Ph.D. em Sociologia pela Cornell University. Seu trabalho foi publicado no *CORD Dance Research Journal* e atualmente está concluindo um capítulo sobre dança para uma antologia sobre cultura expressiva negra, bem como um livro sobre formações de dança social afro-americana.

naturalmente como parte da rotina cultural de alguma comunidade específica, sem apelo às danças europeias ou a necessidade de criar vínculos com espaços de ensino formal.

Na figura retirada do livro *Jazz Dance: A History of the Roots and Branches*, a autora utiliza a analogia de uma árvore, com suas raízes, tronco e galhos a fim de apresentar a construção da dança afro-estadunidense, demonstrando as vertentes e manifestações artístico culturais que constituíram a *Jazz Dance*.

Figura 1 - Árvore da Jazz Dance de Kimberly Testa.



Fonte: GUARINO, Lindsay, OLIVER, Wendy. 2014, p. xvi.

Nesta pesquisa, utiliza-se as informações disponíveis na árvore para discutir e compreender qual foi a base e o vernacular que constitui essa dança, utilizando como na

imagem das raízes ao tronco. As raízes permeadas por uma grande influência das danças africanas consolidou a base das futuras danças afro-americanas. Entretanto, devido ao processo de colonização norte americano sofreu interferências da cultura europeia.

Hilbruner (2015) trouxe em seu artigo *"It Ain't No Cake Walk": The Influence of African American Music and Dance on the American Cultural Landscape* uma exploração profunda da história do *Cakewalk*, desde a plantação até o show de menestréis e uma discussão do seu legado para as próximas gerações. Já Marques (2010) trouxe em seu artigo "A participação norte-americana no tráfico transatlântico de escravos para os Estados Unidos, Cuba e Brasil" uma perspectiva do tráfico transatlântico de escravos que envolveu Brasil, Cuba e Estados Unidos da América a partir do envolvimento norte americano nesse processo, datando e sistematizando como a participação dos EUA no tráfico se tornou mais difusa e colocou novos desafios às autoridades abolicionistas.

3. METODOLOGIA

O marco teórico exposto no capítulo anterior foi adotado não apenas como referência mas como um recurso estruturador para a construção da pesquisa. Assim, sob uma abordagem qualitativa, esta proposta configura-se como uma pesquisa descritiva, que se propôs a catalogar e organizar os dados, por meio da construção de um levantamento historiográfico, delimitando recortes de tempo e espaço no intuito de tecer relações com todo o contexto histórico, social e político estadunidense.

Em primeira instância, foi realizada a revisão da principal obra de referência “*Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance*” (1994), do casal Marshall⁷ e Jean Stearns⁸ e o artigo da professora Hazzard-Gordon, Ph.D., “African-American Vernacular Dance: Core Culture and Meaning Operatives” (1985), sobre dança e cultura afro-americanas cuja obra explora o significado, a função e a natureza da dança afro-americana.

Assim, após a revisão de literatura e a busca de fontes secundárias que apresentem o registro da *Jazz Dance*, procedeu-se uma revisão de literatura narrativa, construindo o percurso metodológico para uma pesquisa historiográfica por meio da análise do trabalho de Stearns & Stearns (1994). Outros autores foram analisados para que pudessem ser definidas as ideias e a estruturação do capítulo de fundamentação teórica, sendo eles: Hazzard-Gordon (1992), Hilbruner (2015), Lemos (2018), Marques (2010) e Nogueira (2021).

Como citado anteriormente, o curso “Danças Afro-Estadunidenses da Era do *Jazz* (1920 -1930)”, ministrado por Felipe Trizi, possibilitou o contato com alguns referenciais teóricos, os quais foram pontuados e disponibilizados por consequência da dificuldade em encontrar esse assunto nos repositórios acadêmicos brasileiros.

O pontapé inicial para o levantamento de dados se deu a partir do artigo “*African-American Vernacular Dance: Core Culture and Meaning Operatives*” da autora Hazzard-Gordon (1985). Houve dificuldades de compreensão de alguns termos, que ao serem traduzidos são descontextualizados de seu real sentido, sendo necessário verificar o real conteúdo entre os pares e/ou comunidade da *Jazz Dance* brasileira, e junto a cursos promovidos por especialistas que possuem conhecimento sobre o assunto e que serviriam de

⁷ Formado em Artes pela Universidade de *Harvard* (1931), obteve o título de doutor em Inglês Medieval pela Universidade de Yale (1942), e conhecido por suas publicações sobre *jazz* para várias revistas. Em 1950, recebeu a Bolsa Guggenheim utilizada para terminar sua obra de 1956 “*The Story of Jazz*”. Ainda na década de 1950, foi consultor do Departamento de Estado dos Estados Unidos, e acompanhou Dizzy Gillespie em uma turnê pelo Oriente Médio em 1956 patrocinada pelo escritório. Lecionou na New School for Social Research (1954-61) e na School of Jazz em Lenox, Massachusetts).

⁸ Infelizmente não se encontram informações a respeito da Jean Stearns. Mesmo que ela tenha sido a responsável pelo lançamento do livro e a conclusão da pesquisa após a morte de Marshall Stearns, não deu-se o devido mérito a ela.

parâmetro para a compreensão de alguns conceitos. Flavia Pereira⁹ foi uma das especialistas, que em seu curso intitulado “Uma introdução ao *Jazz Dance*: História preta contada por gente preta” em fevereiro de 2022, tratou da sistematização da história da dança *Jazz* em ordem cronológica até o presente *Jazz* no Brasil e apresentou a terminologia da *Jazz Dance* desapegada a estética da dança clássica europeia.

A outra especialista trata-se de Ana Gori¹⁰, com o curso intitulado “Cultura do *Tap Dance*”, realizado em março de 2022, que foi dividido em 4 módulos: módulo I “História da África e dos Estados Unidos”, módulo II “Filosofia Africana”, módulo III “Importação do *Tap* para o Brasil” e módulo IV “As Mulheres Negras do *Tap*”; onde as relações entre o *tap* e a *Jazz* começaram a ser estabelecidas reconhecendo que as raízes que os norteiam são as mesmas.

A contribuição de Henrique Bianchini¹¹, se deu com a participação em clubes do livro para a leitura do “*Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance*” e do “*Jookin': The Rise of Social Dance Formations in African-American Culture*” onde foram discutidos, analisados e pontuados os conteúdos das obras. Como já mencionado no marco teórico deste trabalho, o livro “*Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance*”, de Stearns & Stearns (1994), discorre sobre uma análise da história da *Jazz Dance* intimamente ligada à economia do *show business*, à mudança de *status* do negro americano e à evolução da música *jazz*. Em contraponto, no texto “*Jookin': The Rise of Social Dance Formations in African-American Culture*” da Katrina Hazzard-Gordon (1994), foram analisados seis cenários que fornecem o contexto institucional para o desenvolvimento da dança social afro-americana.

A partir do contato com todo material bibliográfico e estudos realizados, foram estabelecidos alguns critérios de análise dos textos, seguindo a interpretação dos dados em prol da organização de uma apresentação crítica, delineando considerações sobre os mesmos no formato de quatro subcapítulos apresentados a seguir.

⁹ É artista da dança, estudiosa do *Jazz*, Bacharela em Dança pela UNESPAR. Professora, bailarina e coreógrafa, atualmente na cidade de São Paulo, dedica-se na descolonização da dança, sobretudo, o *Jazz*.

¹⁰ Mestranda em Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e pesquisadora da *TAP*.

¹¹ Educador Físico pela UNESP, Henrique Bianchini é pesquisador da cultura *Hip Hop* e das Danças Vernaculares Afro-estadunidenses há quase 25 anos. Atua como professor e palestrante nos principais eventos ligados a estas manifestações no Brasil, além de atuar como professor de *Hip Hop Dance* na Casa da Dança Tati Sanchis em São Paulo há quase 20 anos. É co-criador do aplicativo *Next Move*, do podcast *Pé na Orelha* e do curso de aperfeiçoamento para professores, *Class Masters*, além de ser o criador do Clube do Livro, voltado para estudos bibliográficos sobre dança.

3.1 Descolonização da cultura americana

Há uma imensa dificuldade em encontrar relatos e escrituras a respeito da cultura americana sendo influenciada pela riqueza africana sob ênfase na dança. No que se refere ao continente americano como um todo, Hilbruner (2015, p. 78) afirma, “a cultura americana é uma cultura imperial ocidental e, portanto, influenciada por muitas outras culturas; principalmente daqueles que vieram para a América através da colonização e da imigração”. Portanto, pensando na influência do processo colonial americano sob os negros, entende-se que suas contribuições foram relevantes na configuração cultural americana, e por este motivo, deveriam ser valorizadas como fonte de cultura, arte e conhecimento.

Como apresentado no livro “Novas bases para o ensino da história da África no Brasil” do autor Doutor Carlos Moore¹² (2005), o continente Africano é o berço da humanidade e seus povos são as primeiras civilizações agro-sedentárias e agro-burocráticas, que detinham, além da força, os saberes essenciais para emergir não só a cultura, mas fazer prosperar a América como um todo, dado a pluralidade de contextos permeados por diferentes idiomas, costumes, culturas, políticas e saberes. No início, as civilizações eram nômades (coletores e caçadores), em seguida o mundo se tornou rural a partir da descoberta da agricultura, sendo a próxima grande criação, as cidades, que influenciaram também a cultura diaspórica negra.

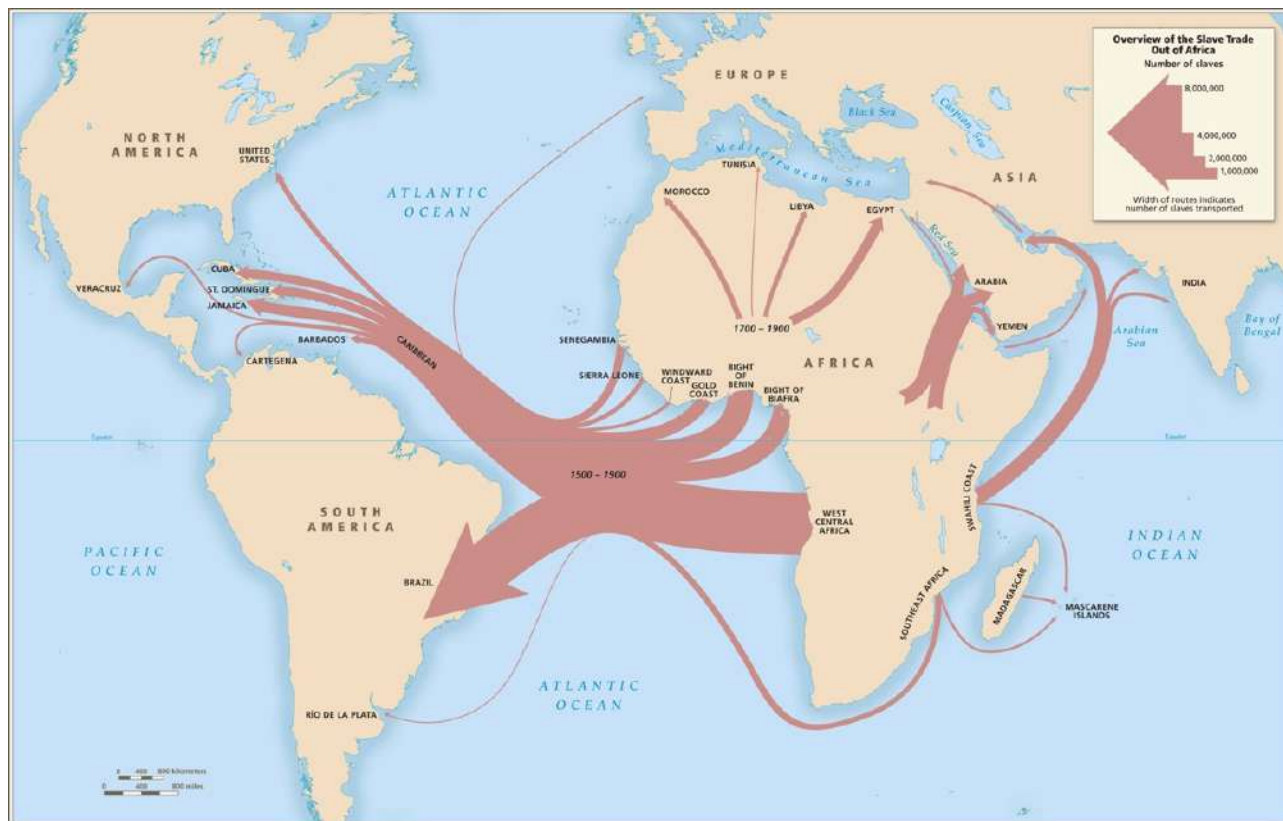
A necessidade de prosperidade presente nas treze colônias norte-americanas resultou, em 1526, na chegada dos primeiros negros submetidos à condição escravocrata em território norte americano, o qual foi dividido em dois modelos econômicos: as colônias do sul e do norte. As do norte eram caracterizadas por serem as colônias de povoamento, e privilegiou o trabalho assalariado e a articulação de um poderoso comércio. Enquanto as do sul, continham colônias de exploração, que tinham por função garantir lucro rápido às colônias de povoamento do norte e para as nações colonizadoras, que prosperavam à custa do trabalho escravo e da exportação de matéria-prima para a Europa, iniciando assim o período escravocrata estadunidense e a diáspora negra - visto que houve resistência e luta negra contra a submissão compulsória a essa situação esdrúxula e desumana.

Os africanos importados como mercadorias de acordo com o Atlas do Tráfico Transatlântico de Escravos, eram compostos por 98% de pessoas escravizadas oriundas da África Central Ocidental e 1,8% das regiões de Madagascar e Moçambique. Esse percentual é

¹² Doutor em Ciências Humanas e Doutor em Etnologia pela Universidade de PARIS-VII (França). Chefe de Pesquisas (Honorary Fellow) na Escola para Estudos de Pós Graduação e Pesquisa da University of the West Indies (UWI), Kingston, Jamaica.

ilustrado na figura a seguir, que representa o panorama do tráfico de escravos oriundos do continente africano entre os anos de 1500 e 1900.

Figura 2 - Panorama do tráfico de escravos oriundo da África, 1500-1900.



Fonte: ELTIS, David, RICHARDSON, David, 2010. p. 307.

Dessa forma evidencia-se que muitos negros escravizados não se entendiam verbalmente, e a forma de diálogo encontrada foi pautada em movimentos corporais, até que a língua do colonizador fosse aprendida.

De acordo com Marques (2010), a barreira linguística quebrada através do corpo foi usada na travessia pelos traficantes e colonos como dominação e entretenimento, a fim de evitar rebeliões e motins dentro do navio. Já pelos negros, como comunicação e manutenção de corpos ativos e saudáveis durante o trajeto, sob ênfase no bem estar mental. Dado que, nesse conflito interno de saber que jamais retornariam para sua terra natal, e que seriam submetidos a situações de extrema calamidade, muitos africanos escravizados praticavam o suicídio (pulando do navio durante a travessia pelo atlântico).

Pimenta (2016) apresenta alguns pressupostos sobre a dança como linguagem. Sendo o corpo a matéria prima da linguagem da dança, corpo este que:

[...] se expressa por meio do movimento, formas, ritmo/tempo, espaço ao representar/apresentar/interpretar/atuar com e no sujeito que participa da ação de dançar, apreciar e fruir, se constitui como agente social. Acredito que, a relação com a dimensão estética por meio dessa linguagem faz romper com o cotidiano ordinário ao possibilitar diferentes maneiras do sujeito se projetar e se imaginar no mundo (p.15-16).

No que se refere à cultura africana, sabe-se que a maior parte das narrativas escritas sobre o período de escravidão estadunidense não estava focada nas práticas culturais e sociais próprias dos negros - o que certamente constituía as poucas lembranças agradáveis que eles poderiam possuir naquele contexto. Nem tampouco foram relatadas as suas incontáveis transformações, contribuições para a América e a forma como resistiram ao período:

Quando as primeiras gerações de escravos tentaram praticar a música e a dança tradicionais, essas expressões culturais foram proibidas, pois eram vistas como potencialmente fisicamente ameaçadoras. Mais tarde, quando os escravos misturaram a cultura tradicional com a cultura europeia, tornou-se um fascínio e culturalmente não ameaçador experimentar a música escrava, desde que fosse em termos brancos. Era inconcebível para os brancos que o escravo tivesse algum efeito sobre a América e, portanto, eles não se importavam em consumi-la. (HILBRUNER, 2015, p. 78-79).

Do mesmo modo, a dança na cultura afro-estadunidense demonstra resistência social ao tempo e ao processo de colonização imposto, e está amparada desde os primórdios pela cultura africana, sobrevivendo no decorrer de sua história como forma de extravasar, rebelar e manter tradições significativas para o povo negro. Ainda que, por vezes, tenha sido utilizada por visões hegemônicas para naturalizar, hierarquizar, ridicularizar as diferenças e identidades culturais e raciais.

3.2 Configuração corporal africana na dança

Stearns & Stearns (1994) tentam colocar em palavras as características do corpo africano dançando, a partir de uma perspectiva europeia desacostumada sobre a dança africana, uma vez que ele é um musicólogo e crítico de música *jazz*. A manifestação corporal em consonância com a música possuía estruturas, características e peculiaridades suficientes que podiam ser consideradas uma dança. Esta, no entanto, não se restringe a um passo, a uma célula de movimento conhecida por um grupo específico ou uma dança social, mas sim a uma forma de linguagem, de estéticas similares com vocabulários próprios e criadores reconhecidos, que possuem gêneros musicais específicos para serem dançados, técnicas sistematizadas tradicionais, com posturas, histórias, uma construção geral que sustentaria então uma cultura dentro da qual uma linguagem de dança existia.

Foi durante a escrita da história da música que os autores perceberam o movimento que emergia paralelamente com elementos fortes que poderiam ser chamados de uma dança.

Assim, são pontuadas contribuições negras que mudaram a dança popular estadunidense, desde a chegada dos primeiros africanos até os que efetivamente construíram e conseguiram mudar a cultura em larga escala. Antes de 1526, as influências culturais dos EUA vinham principalmente de países colonizados pela Inglaterra, como a Irlanda (grande influência na dança popular), a Escócia e a Holanda.

Analisando o texto de Stearns & Stearns (1994), observa-se que ele dividiu o corpo em movimento em seis características, as quais ele detalha fazendo referência a gestualidade, à movimentação, à expressão e ao acionamento de partes do corpo africano e afro diaspórico, considerando as principais diferenças entre a corporeidade nas danças europeias e africanas, como: *flat feet*, direcionamento para o chão, pantomima, improvisação, movimento a partir do quadril e *swing*. Sendo assim, a primeira característica descrita foi o *flat feet*, onde ele aponta o que chamou de pés chatos:

Primeiro, por ser dançada na terra nua com os pés descalços, a dança africana tende a modificar ou eliminar estilos europeus como o Jig e o Clog em que o som do sapato no piso de madeira é de primordial importância; O estilo africano é muitas vezes de pés chatos e favorece passos deslizantes, arrastados ou embaralhar etapas (*shuffle steps*). (p. 14-15, tradução nossa).

A segunda é o direcionamento da movimentação para o chão, no qual o autor ao entrevistar o crítico de dança americana John Martin, reitera o contraste marcante entre fluidez e rigidez postural perceptíveis nos dançarinos africanos e europeus.

[...] a dança africana é frequentemente executada agachada, com os joelhos flexionados e o corpo dobrado na cintura. O costume de manter o corpo ereto parece ser principalmente europeu...."A ereção deliberadamente mantida da coluna do dançarino europeu", escreve o crítico John Martin, "está em contraste marcante com a fluidez do dançarino negro." (p. 15, tradução nossa).

A terceira é a pantomima animal, em razão de duas perspectivas. Do continente africano ter uma vasta riqueza na fauna e da dança estar inserida no contexto rural e cotidiano daquela população antes de serem submetidos a escravidão:

[...] Terceiro, a dança africana geralmente imita animais em detalhes realistas. Embora não sejam exclusivas da África, as danças de animais que retratam o urubu, a águia, o corvo, o coelho e assim por diante formam uma grande parte do repertório. (p. 15, tradução nossa).

A quarta é a improvisação, em que a liberdade e autonomia no movimento é dinâmica. Diferentemente dos pré requisitos já estabelecidos nas danças europeias:

[...] a dança africana também dá grande importância à improvisação, satírica ou não, permitindo a liberdade de expressão individual; esta característica contribui para a flexibilidade e ajuda a evolução e difusão de outras características africanas. (p. 15, tradução nossa).

A quinta são os movimentos de quadril, no qual Stearns & Stearns (1994) ao entrevistar a musicóloga Rose Brandel, aponta a grande potência concentrada no quadril e como a movimentação reverbera nos membros adjacentes:

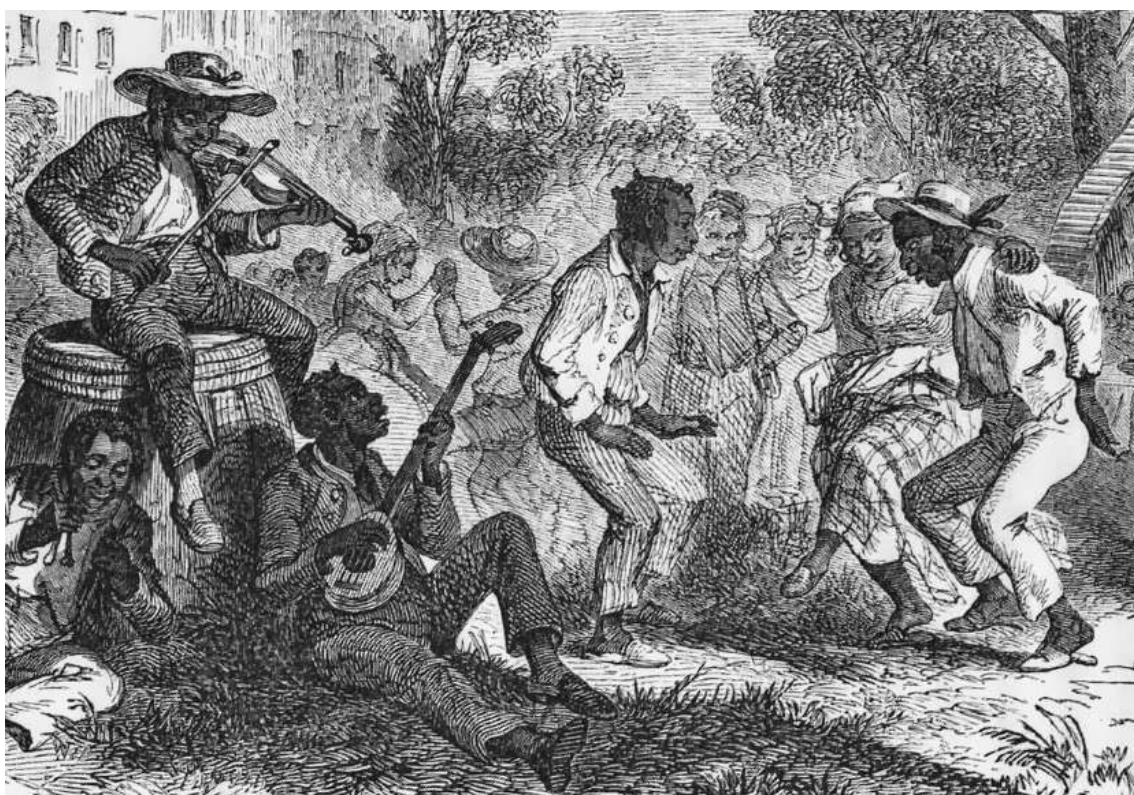
[...] a dança africana é centrífuga, explodindo para fora dos quadris. Este ponto é crucial. "A perna se move do quadril em vez do joelho, o braço do ombro", escreve a musicóloga Rose Brandel, enquanto o movimento dos ombros e da cabeça "muitas vezes aparecem como o resultado final de um movimento que começa nos quadris".¹¹¹ John Martin acrescenta que a "concentração natural do movimento na região pélvica está igualmente em desacordo com o uso europeu". (p. 15, tradução nossa).

A sexta é o *swing*, onde Stearns & Stearns (1994) faz a relação dos conceitos musicais com a dança, conferindo um caráter propulsor ao ritmo simultâneo na dança. Como se a música fosse combustível para a dança e assim vice e versa :

Sexto e mais significativo, a dança africana é executada a um ritmo propulsor, o que lhe confere uma qualidade de *swing* também encontrada - geralmente em menor grau - na música do jazz e na melhor dança executada para essa música. (p. 15, tradução nossa).

Observando a imagem a seguir de Robert Criswell (1852), é notória essa configuração corporal das danças negras e os tipos de movimentos caracterizados anteriormente:

Figura 3 - Uncle Tom 's cabin contrasted ROBERT CRISWELL, 1852.



Fonte: Robert Criswell, 1852.

Tais como os pés chatos e o direcionamento corporal para o chão, que tem por função manter um contato real com as divindades e conectar-se às energias da terra, posto que em convergência à vida, o momento que estendemos a perna definitivamente é na morte. Assim, as pernas flexionadas simbolizam também movimento e existência; os movimentos de quadril, muito potentes, representam a vida, a fertilidade e o centro energético do corpo; a improvisação possibilita uma maior variedade e autenticidade dos movimentos; o swing garante um atravessamento entre quem dança e quem toca os instrumentos, gerando uma energia que pode ser sentida, ouvida e vista.

3.3 A polinização cultural cruzada da Dança Africana em solo americano

A partir do século XVIII, as pessoas negras sob condições escravocratas começaram a ser levadas à força para diferentes partes dos Estados Unidos e, como a cultura faz parte da identidade de um indivíduo, independentemente para onde vá, tem-se que ele leva consigo crenças, visões de mundo e manifestações culturais, dentre elas a dança. Segundo Hazzard-Gordon (1985), “as danças afro-americanas contemporâneas são frequentemente uma versão reciclada de danças executadas em gerações anteriores, algumas datando da pré-emancipação e algumas rastreáveis na África.” (p. 4, tradução nossa).

Em solo americano, além de uma espécie de polinização cultural cruzada, um processo contra intuitivo começou a emergir a partir da relação entre tradições africanas e britânicas. Stearns & Stearns (1994) avaliam esse processo da cultura negra como sendo um referencial para consolidar a cultura americana estadunidense como um processo contra intuitivo, em que a tendência seja que a supremacia cultural de um local/estado/país engula as culturas de minorias inseridas em seu meio. Contudo, o que aconteceu é que a minoria negra começou a influenciar a cultura estadunidense a partir de sua resiliência criativa ativa, ressignificando suas lutas em cultura, arte e conhecimento.

Hazzard-Gordon (1992), fala sobre uma resiliência criativa nas manifestações afro-estadunidense da diáspora africana. Complementando a ideia de que é possível ultrapassar dificuldades e complexidades, situações tenebrosas e desastrosas, e ainda assim manter-se criativamente existindo e se reformulando.

A elaboração da supremacia branca em um sistema de dominação econômica impediu os americanos de alcançar um nível mais alto de desenvolvimento econômico ou uma assimilação cultural mais completa. Apesar disso, a arena da dança afro-americana tem demonstrado uma resiliência cultural e uma criatividade recuperativa. (p.12, tradução nossa).

Entretanto, enquanto os negros absorviam a cultura britânica, os brancos se apropriavam da cultura negra. Para compreender essas novas relações, é necessário pensar no contexto e nas pessoas que ali estão inseridas, considerando que uma dança não é feita apenas de passos e sim de pessoas.

Em geral, a mistura da dança britânica com a afro-americana era uma mistura de duas vias. Surgiu pela primeira vez nos Estados Unidos, no entanto, como um empréstimo do povo negro por profissionais brancos que estavam em melhor posição para lucrar com isso, e as primeiras danças a mostrar o efeito de uma nova fusão foram performances brancas do *Jig*, *Clog* e *Hornpipe*. (STEARNS & STEARNS, 1994, p. 42, tradução nossa).

O *irish jig* é uma dança irlandesa, e o *clog* e o *hornpipe* são danças inglesas de imigrantes, que até então eram a maioria em solo americano estadunidense. Contudo, assim como Stearns & Stearns (1994) apontam:

[...] a dança afro-americana exerceu uma influência cada vez mais forte na dança como um todo. Essa tendência inverte o padrão usual descrito por antropólogos em que a cultura de uma maioria inicial engole a cultura de minorias posteriores. Proveniente de gente que chegou tarde aos Estados Unidos como escrava, o vernáculo afro-americano demonstrava uma rara vitalidade. (p. 24, tradução nossa).

3.3.1 Modificações perceptíveis das danças africanas a partir da polinização cultural cruzada

Stearns & Stearns (1994) apresentam algumas modificações das danças africanas esperadas por conta de sua difusão em solo americano estadunidense e diante de todas as interseções culturais europeias.

De início, uma característica relevante foi a mudança do perfil da dança - visto que danças religiosas se tornam danças seculares. Nesse sentido, ao falar sobre África, um continente imenso com inúmeros saberes e culturas, em geral, existem manifestações em dança muito interligadas à religiosidade. Para a maior parte das sociedades africanas, a distinção entre círculo social e religioso é quase nula, e as divindades têm características e comportamentos bastante "humanos". Essa cosmovisão oposta às idéias cristãs, acabou sendo rejeitada pelo protestantismo estadunidense e, conforme as religiões africanas foram abafadas pela pressão católica e protestante nos EUA, as atividades litúrgicas - principalmente a dança, foram perdendo sua conexão com as motivações originais e se transformando em ações seculares.

Na cultura dos povos ditos primitivos, a dança expressa sua visão de mundo através de um vocabulário próprio de movimentos e gestos corporais, que se tornam modelares em determinados rituais. Cada dança se articula como expressão de um universo cultural, estabelecendo um campo comunicativo nas tradições dos povos. Tais criações são documentos vivos, às vezes chocantes, da identidade e momento histórico desses grupos. (CALDEIRA, 2008, p.2)

Essas danças acontecem ligadas à religião, mas também possuem versões seculares ou profanas, que muitas vezes possuem diferenças muito sutis, pois para muitas culturas africanas, as entidades que fazem parte dos panteões¹³ das religiões não estão separadas da vida, mas sim presentes no cotidiano, nos elementos da natureza, nas pessoas à volta, e nos ancestrais que viveram na terra. É possível compreender que a dança para os negros exerce um papel religioso e, como sua visão religiosa não está separada do seu dia a dia, a dança se mescla entre os ritos e mitos e o seu cotidiano.

Um exemplo seria o *Ring Shout*¹⁴ ilustrado na figura a seguir. Uma dança que originalmente era sagrada, que se relacionava com a oração ou com uma reunião espiritual. É derivada das danças circulares africanas e é considerada uma das mais significativas, visto que influencia a disseminação de todas as outras danças e músicas que surgem posteriormente.

Figura 4 - *Ring Shout*.



Fonte: African American Cultural Narratives, 2013.

Disponível em: Dance as Liberation - African American Cultural Narratives (weebly.com). Acesso em: 11. out. 2022.

¹³ Panteão: conjunto das divindades ou entidades mitológicas de um povo ou de uma religião politeísta (PORTO EDITORA. Dicionário de Língua Portuguesa. Página inicial. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/panteões>. Acesso em: 11. out. de 2022)

¹⁴ Disponível em <http://www.streetswing.com/histmain/z3ringshout.htm>. Acesso em: 11. out. de 2022

Um dos pressupostos é que quando essas danças africanas chegaram aos EUA, perderam sua conexão com os contextos ritualísticos em que ocorriam, e ao tirar deste lugar religioso, restou a manifestação, tendo perdido seu caráter original, se tornando uma dança secular, como Hazzard-Gordon (1992) apresenta:

Trazida para as Américas na memória muscular motora dos diversos grupos étnicos da África Ocidental, a dança caracterizou-se pela segmentação e delimitação de várias partes do corpo, incluindo quadris, tronco, cabeça, braços, mãos e pernas; o uso do multimedidor como sensibilidade polirrítmica; angularidade; múltiplos centros de movimento; assimetria como equilíbrio; performance percussiva; desempenho mimético; improvisação; e escárnio. Essas semelhanças estéticas e técnicas continuaram a ser princípios governantes à medida que a dança passou de seu contexto sagrado para os numerosos usos seculares que adquiriu sob a escravidão. (p. 17, tradução nossa).

Outra mudança que ocorreu foram as danças em grupo, tornando-se danças solos pois, naturalmente, muitas dessas danças tinham um roteiro em sequência que culturalmente representava alguma história e/ou contextos específicos. Quem participava dessas manifestações/danças, possuía roteiros particulares para atuar ou participar da execução, algo que acontecia no coletivo, exigindo interação entre os participantes e dando espaço para o improvisado, característica sempre presente nas manifestações culturais negras estadunidenses.

Quando as pessoas são retiradas de partes diferentes do continente Africano (principalmente da Costa Oeste/África Ocidental) e colocadas juntas cada qual com seu idioma, cultura e costumes, a comunicação entre elas se restringiu. Essa forma de controle e poder autoritário de misturar diferentes povos, retirando o caráter de união e força coletiva familiar, fez com que as manifestações culturais que aconteciam no coletivo se tornassem individuais. Conforme o coletivo se perde, o grupo vai ficando cada vez menor e heterogêneo, e inicia-se uma incorporação de elementos particulares dos indivíduos que a realizam.

Nas características do corpo em movimento pontuadas anteriormente por Stearns & Stearns (1994), a ocorrência da pantomima animal (imitação animal) faz referência ao contexto africano rural nos séculos XVII/XVIII, que estava habituado com a vida animal. Contudo, se a visão de mundo se altera e o contexto passa a ser urbano, a dança/corpo se altera, passando por uma ressignificação dos movimentos a partir de suas novas vivências.

A exemplo de uma dança de pantomima animal, a figura a seguir trata do *Buzzard Lope*¹⁵, conhecida no sul dos Estados Unidos e caracterizada pela imitação de um pássaro.

¹⁵ Disponível em: <https://www.streetswing.com/histmain/z3buzzardlope1.htm>. Acesso em: 11, out. de 2022.

Pode ter sido bastante semelhante a uma dança de urubu da África Ocidental, já que o urubu é comum na África e no sul dos Estados Unidos.

Figura 5 - *The Buzzard Lope*.



Fonte: Lenore Senior, 2012.

3.3.2 Características que permaneceram das danças africanas

Algumas características primordiais dessas danças continuam existindo até hoje¹⁶, mesmo que separadas do seu sentido original, como a improvisação, dança em círculo, o padrão de perguntas e respostas e o caráter satírico. É necessário compreender que generalizar todas as danças africanas que se desenvolvem em diferentes contextos e percepções não é o mais justo a se fazer, mas que algumas semelhanças entre elas traçam compatibilidades nas danças que são perceptíveis no continente como um todo, assim como Ligiéro (2011) relata:

[...] apontar para a existência não apenas de uma única ‘matriz africana’, mas, sobretudo, de ‘motrizes’ desenvolvidas por africanos e seus descendentes e simpatizantes [...], presentes também na diáspora, em celebrações festivas e ritualísticas no continente americano, independentemente dos limites territoriais e ou linguísticos dos seus habitantes. Essas motrizes, sim, apresentam características semelhantes não só em suas funções, como em seus elementos constituintes e, por serem historicamente trazidas do continente africano. (p. 112-113).

Tratando das danças africanas, a disposição em círculo é uma forma elementar de convivência e comunhão, possuindo simbolismo muito forte para a quebra de hierarquias,

¹⁶ Incluímos aqui os elementos presentes nas danças diaspóricas.

além de representar diferentes cosmovisões africanas¹⁷. No Congo, a disposição em círculo tem relações com o ciclo de existência, tais como a transição entre dois universos (universo dos vivos e dos ancestrais), a trajetória do sol e da lua e a percepção de como os astros se movimentam.

Outro aspecto é o padrão de perguntas e respostas, o qual está relacionado com a música, a exemplo das *worksongs*¹⁸, uma característica observada na dança também, sendo elementos indissociáveis na cultura negra e sua existência/resistência. Muggiati (1995) ressalta que as *worksongs* eram canções em que o feitor cadenciava o trabalho dos escravos a fim de amenizá-lo, tornando-o mais rentável; além disso, tranquilizava o proprietário que as ouvia, garantindo que os seus escravos estavam todos em seus devidos lugares.

Para o povo escravizado, era perigoso demais se rebelar abertamente contra os seus senhores. Assim, a maneira encontrada para subverter o poder, foi a partir da zombaria e do mimetismo da cultura branca através da dança e da música. Além de falhar em tarefas simples propositalmente, bagunçavam a ordem de seu cotidiano para confundir seus senhores e fingir que não eram capazes de nada. Dessa forma, um caráter satírico estava surgindo a partir das novas danças que emergiram dessa fusão entre tradições africanas e britânicas.

Para os brancos, os negros, tidos como inferiores, estavam tentando copiar o que era superior, eles achavam graça, batiam palmas e até premiavam o negro que melhor dançasse. Então, a capacidade de dançar trazia privilégios e gerava lucro aos senhores, através de empréstimos dos melhores dançarinos e musicistas para entreter os brancos e competir em eventos de dança.

Eram observados em seus movimentos de trabalho no campo e nas manifestações religiosas, estruturas corporais como os joelhos flexionados, movimentos pélvicos, isolamentos, movimento de tronco (em toda porção da coluna vertebral), cabeça, braços, pés firmes e planos no chão, e uso percussivo no ritmo que afirma a presença ancestral africana através da polirritmia presente em músicas afro americanas. Ou nas palavras de Ligiéro (2011, p. 131) a dança que subjuga o corpo, nasce de dentro para fora e se espalha pelo espaço em sincronia com a música sincopada típica do continente africano.

¹⁷ Cosmovisões Africanas: suposições, crenças e modo de perceber as coisas. Modo de olhar o mundo, visão de mundo com base na matriz cultural africana. (MEIJER, Rebeca de Alcântara et al. **Valorização da cosmovisão africana na escola: narrativa de uma pesquisa-formação com professoras piauienses**. 2012, p. 188).

¹⁸ *Worksongs*: Estas eram formas de canto que os negros entoavam durante os trabalhos no campo, às margens do rio Mississípi. Uma vez que o uso de instrumentos musicais (como os de sopro e de percussão) pelos escravos não era permitido, a voz passou a ser o principal instrumento musical do negro. A marcação do ritmo da música por meio do canto funcionava como uma espécie de elemento unificador do trabalho nas lavouras. (ALVES, Amanda Palomo. **Do blues ao movimento pelos direitos civis: o surgimento da “black music” nos Estados Unidos**. Revista de História da UFBA, v. 3, n. 1, p. 3, 2011).

Na imagem a seguir, de 1885, ficam evidentes todas as colocações anteriores. A dança representada é a *Bamboula*¹⁹, uma dança africana sincopada²⁰ (padrão rítmico de semicolcheia/colcheia/semicolcheia) trazida aos Estados Unidos no processo de colonização africana, a qual é praticada a partir de um tambor durante celebrações e festividades.

Figura 6 - *The bamboula*.



Fonte: E.W Kemble, *Art photo- The Bamboula black and white Art photo- "The Bamboula, Congo Square", "X9", 1885, Coleção Digital New Orleans Jazz Museum.*

Apesar das restrições das práticas culturais negras e das inúmeras conotações negativas a toda expressão cultural afro descendente, a dança era usada como resistência, como uma forma de rebelião velada e de enfrentamento da situação desumana que vivenciaram.

¹⁹ De acordo com a linguista francesa Marie Treppe, “*bamboula*” ou, ainda, “*ka-mombulon*” e “*kam-bumbulu*”, significava “tambor” nas línguas “sara” e “bola”, faladas na região da Guiné portuguesa no período colonial. Em 1714, na Costa do Marfim, a palavra apareceu sob o gênero feminino e passou a designar, então, “dança dos negros”, já com uma conotação negativa na visão dos brancos europeus, porque estava associada aos “negros”, à “escravidão negra”, num momento que o tráfico de escravos africanos estava em plena expansão. No século XIX, a palavra *bamboula* se tornou sinônimo de dança violenta e primitiva no vocabulário dos brancos de origem europeia. (BUENO, André; DURÃO, Gustavo; GARRIDO, Mirian. **História da África: debates, temas e pesquisas para além da sala de aula**. Rio de Janeiro: Edições Especiais Sobre Ontens, 2019. ISBN: 978-85-65996-73-0).

²⁰ O ritmo é um fator essencial no desenvolvimento da distinta música popular afro-americana. A síncope característica (padrão ritmo de semicolcheia/colcheia/semicolcheia) é um resíduo ritmo africano que sobreviveu no Novo Mundo, tendo considerado pelos musicólogos uma das mais importantes fórmulas rítmicas surgidas nas Américas no século dezenove (ANDRADE, 1995; APPLEBY, 1993; BÉHAGE, 1979; BERLIM, 1976; CARPENTIER, 1961/1980; FERNANDEZ, 1988, MUKUNA, 1979; ORTIZ, 1991; SANDRONI, 1996; SLONIMSKY, 1947; VEGA, 1952 apud CANÇADO, 2000, p. 2).

3.4 Economia do *show business*, a mudança de status do negro americano e a evolução da música *jazz*.

É perceptível, assim como Stearns & Stearns (1994) apresentam, como a história da *Jazz* está intimamente ligada à economia do *show business*, à mudança de status do negro americano e à evolução da música *jazz*. A dança *Jazz* integra a cultura popular negra americana e, a partir do momento em que essa dança saiu do meio popular e adentrou o espaço cênico, sofreu interferências do entretenimento, do *show business* e do mercado consumidor.

À priori, a indústria do entretenimento nos Estados Unidos foi marcada por um crescente racismo que perpetua até os dias atuais. O *minstrel show* foi a primeira forma de entretenimento passivo de grande relevância, que demarca o ponto primordial para compreender a dança, o entretenimento e a trajetória do povo negro estadunidense. Até hoje há resquícios trazidos e estruturados justamente nessa época do *minstrel show*, com vários elementos que informam como as pessoas negras são vistas e tratadas e em quais papéis elas atuam no entretenimento americano:

O público de todo o país gostava de menestréis porque refletia algo do seu próprio ponto de vista. Jim Crow, Zip Coon e Dan Tucker originalmente as caracterizações do negro, tanto o dândi quanto a mão da plantação - eram retratadas como párias despreocupadas, e as interpretavam com um ar de triunfo cômico, sabedoria irreverente e nota mentirosa de rebelião, que tinha um apelo especial aos cidadãos de país. (STEARNS & STEARNS, 1994, p. 43-44, tradução nossa).

A estrutura e a estética das danças mais comuns nesses espaços eram as danças de origem irlandesa e inglesa, como o *clog* e *hornpipe*, somadas às danças de influência afro-diaspórica, como o *Juba*²¹, por exemplo. Nos *minstrels*, o maior entretenimento branco era a cultura negra feita por homens brancos de *black face*²², descontextualizando a real função da música e da dança originalmente, uma vez que a dança ficava restrita a personagens negros esteriotipados, ridicularizados e animalizados - algo que pode ser observado na imagem a seguir, de um cartaz de *minstrel show* em 1900:

²¹ O *Juba* é encontrado em Cuba, como vimos, "usando passos e figuras da corte de Versalhes combinados com os movimentos de quadril do Congo". 12 É chamado de Martinica no Haiti e descrito como "uma dança de vários homens e mulheres de frente um para o outro em duas filas". (Esta forma é aparentemente o resultado temporário da influência européia, uma vez que na África e nos Estados Unidos é geralmente uma dança circular)"Conhecido em todas as Antilhas", escreve Harold Courlimder, "Juba também é lembrado em Nova Orleans e outras comunidades crioulas da Louisiana." (STEARNS & STEARNS, 1994, p. 28, tradução nossa).

²² *Blackface* é um fenômeno e um símbolo de uma enorme parte da história cultural dos Estados Unidos e que até hoje é combatido, por estar ligado principalmente a manifestações pejorativas a partir de estereótipos desconectados da realidade de pessoas negras. É um racismo escancarado de imitações caricatas de pessoas negras.

Figura 7 - Wm. H. West's Big Minstrel Jubilee.



Fonte: Biblioteca do Congresso Impressões e Fotografias Divisão Washington disponível em: <http://hdl.loc.gov/loc.pnp.var.1831>. Acesso em: 12. out. 2022.

O movimento por direitos civis que começou em 1854 teve uma motivação racial gigantesca, dado que o ponto central das discussões e das negociações eram os direitos civis das pessoas negras. Com isso, o papel delas no entretenimento começou a mudar, a partir de uma releitura dos personagens. Eventualmente, homens negros após a guerra civil estadunidense em 1865 começam a ser permitidos no palco, entretanto ainda eram caricatos, em *black face*, e as mulheres não desempenhavam papéis em cena (eram raros os casos).

Por mais que a abolição da escravidão em 1865 tenha ocorrido, de 1876 até 1965 são aplicadas leis que segregam e criminalizam os negros, tais como as leis *Jim Crow*²³. Mais uma vez, é perceptível que a liberdade infelizmente possui a cor branca. Como a arte reflete a vida, a nomenclatura que inspirou essa lei foi justamente o personagem de teatro *Jim Crow*, uma representação caricata, pejorativa e racista dos afro-americanos, desenvolvido e popularizado por Thomas D. Rice.

Por mais que ainda mantivessem alguns padrões caricatos, a figura do negro se tornou menos pejorativa e a presença de negros em cena, mesmo que ínfima, tornou-se mais recorrente, assim como trupes formadas somente por negros como o *Georgia Minstrels*, algo que é salientado por Toll (1974):

[...] trupes de menestréis negros começaram a aparecer em meados da década de 1850, mas nenhum deles sobreviveu por muito tempo até o aparecimento de Brooker

²³ As Leis Jim Crow, que regulavam as relações sociais, econômicas e políticas entre brancos e afro-americanos, foram passadas principalmente para subordinar os negros como um grupo aos brancos e para impor regras favorecidas pelos brancos dominantes aos não-conformistas de ambas as raças. (KOUSSER, 2003, p.1).

e Clayton's Georgia Minstrels, que se autodenominavam "A Única Trupe de Simon Puro Negro no Mundo". A popularidade dos Georgia Minstrels ajudou as outras trupes de menestres negros a perceber que seu maior apelo para o público, especialmente o branco, era sua raça. Portanto, eles repetidamente enfatizavam sua autenticidade usando palavras como negros "genuínos", "reais", "*bona fide*" e se distinguiam dos menestres brancos por não usarem máscara de cortiça queimada. (...) Os críticos enfatizaram que os menestres negros eram a coisa real. (p. 200–201, tradução nossa).

Como podemos observar na imagem a seguir, o *Georgia Minstrels* foi a personificação de um verdadeiro negro protagonista de sua própria história e cultura, diferentemente do que acontecia anteriormente:

Figura 8 - *Original Georgia Minstrels* de Charles B. Hicks, 1885.



Fonte: *Australian Variety Theater Archive: Popular Culture Entertainment: 1850-1930*.

Logo, depois da virada do século, outras formas de entretenimento começam a surgir, como apontam Stearns & Stearns (1994):

O menestrel branco finalmente se fragmentou em outras formas de entretenimento: *variety*, *farce*, *burlesque* (no sentido literal, sem *striptease*), *revue*, *operetta* e os primórdios do *vaudeville*, trazendo consigo alguns vestígios da dança vernacular, sem espírito e diluída. "O elemento Negro permaneceu principalmente no tratamento rítmico do material", escreve Winter, "os intangíveis da performance" e um virtuosismo fenomenal em truques de dança". (p. 59, tradução nossa).

Após a virada do século XIX para o XX, surgiram novas formas de entretenimento fragmentadas dos menestres, que seriam: a *farce* (farsa) denominando um show de esquetes que geralmente não possuíam relações entre si. Muitas vezes, representavam pequenas cenas

e pequenos roteiros que usavam elementos da vida comum de forma extremamente exagerada. Embutido a isso, possuía críticas a políticas e valores do dia a dia, além de um pouco de erotismo.

Outro aspecto é que naquela época os produtores começavam a olhar para a sexualidade como um elemento valioso a ser explorado no entretenimento, e passava-se a perder o pudor de expor seus desejos e vontades. Assim, a farsa começava a ter elementos desse tipo, objetificando o corpo da mulher e tornando-o uma mercadoria, muito semelhante ao que ocorre nos dias atuais, perpetuando o machismo e a misoginia. Nesse contexto, o *Burlesque* era uma adaptação cômica de alguma obra pré-existente, e consistia em uma caricatura de algum romance, peça, ópera ou lenda bem conhecida, com um *background* erótico. Com o passar do tempo, o caráter cômico sumiu, e a parte erótica permaneceu.

O *Revue* era um teatro de revista que tinha como intuito expor a sociedade e os políticos, atentando para as hipocrisias e mediocridades do cotidiano. Tudo isso ligado à contemporaneidade da época, que abordava o assunto como faria uma coluna de jornal responsável pela realização de críticas sociais, que se davam em formato de esquetes no palco. Fosse por meio do canto, da dança ou da encenação, seu formato era muito flexível e sempre vinculado a questões sociais.

Por conseguinte, a *Opereta* era uma pequena ópera, que se diferenciava de uma ópera por ter uma menor duração, composição, complexidade e por ser mais recitada do que cantada.

Cronologicamente, o *vaudeville* era o próximo grande sucesso do entretenimento, caracterizado por ser um show de variedades²⁴ que aconteciam por meio de circuitos ainda dominados por pessoas brancas. Diferentemente do *minstrel show*, não era obrigatoriedade a presença do *black face* e dos personagens pejorativos da cultura negra. Assim, numa tentativa de ganhar mais visibilidade e representatividade negra, formou-se o T.O.B.A, *Theater Owner Booking Association* (Associação de agendamento de proprietários de teatro²⁵), também apelidada de "*Toby*" ou "Duro com Artistas Negros".

A associação se consolidou a partir do trabalho de Sherman Dudley, um artista negro de *vaudeville* e empresário de teatro negro, além de outros colaboradores. Além disso, o T.O.B.A se expandiu até os anos 1920, sendo inserido na maior parte do Sul, bem como no

²⁴ Neste link, serão encontradas as variadas apresentações que aconteciam nos palcos do *vaudeville*. Disponível em: <http://vaudevilleamerica.org/type-of-acts/>. Acessado em 30. agos. 2022.

²⁵ (STEARNS & STEARNS, 1994, p.78, tradução nossa).

Sudoeste e em várias cidades do norte, com aproximadamente 368 teatros negros e empregando cerca de seiscentos artistas.

Por se tratar de um *vaudeville* negro, muitos talentos emergiam nesse período e um espaço seguro de apropriação de sua própria cultura foi disseminado. Mesmo que outras formas de entretenimento fizessem sucesso, o foco dos dançarinos negros eram o T.O.B.A, por serem reconhecidos por seu real talento na dança e serem remunerados da forma correta. Eram shows feitos por e para negros, e estavam diretamente vinculados ao vernáculo afro-americano intermediados pela improvisação e invenção.

A imagem a seguir representa as *Whitman Sisters*, um grupo de quatro irmãs que usavam seu poder artístico e crédito social como militância política e racial. Foram responsáveis por 40 anos de um dos shows mais bem pagos do circuito e por um reconhecimento do talento de dançarinos negros dissociados da comédia. Eles eram bem pagos por dançarem bem, e não por serem comediantes; além disso, traziam um ambiente seguro e inovador para os pequeninos²⁶ a partir de uma releitura dos personagens e uma valorização dos talentos negros infantis. Contavam com tutores, trabalho assalariado pelo seu talento e zelavam pela saúde íntima infantil dessas crianças (buscando evitar os possíveis abusos sexuais e psicológicos).

Figura 9 - *Whitman Sisters* (Alberta, Alice, Mabel, Essie).



Fonte: Nadine George Graves “O *Whitman Sisters* Archive”.

²⁶ *PICKS/PICKANINNIES* (pequeninos): representação pejorativa, animalesca, grotesca do imaginário estúpido do que seria uma criança negra.

Assim como Stearns & Stearns (1994) comenta:

[...] as irmãs Whitman não apenas empregavam comediantes que eram dançarinos de Buck na antiga tradição dos shows de tenda, mas também apresentavam dançarinos como dançarinos - uma dica do que estava por vir na Broadway - e vendiam o show ao público em grande parte na força desta dança. Em 1936, a onda pouco conhecida do *vaudeville* Negro estava quase terminando, mas sua influência continuou inalterada por muitos anos. (p. 91, tradução nossa).

Posteriormente, outras formas de entretenimento começaram a ter mais visibilidade em consonância com a juventude, e por mais que o T.O.B.A tenha sobrevivido ao *vaudeville* branco, foi se desfazendo nos anos trinta e, com o passar dos anos, a sua grande maioria exibia filmes. A dança que resistia no *vaudeville* negro se perdeu juntamente com uma rica fonte de talentos.

Paralelamente a isso, as danças a dois nos salões de baile junto a músicas instrutivas virou uma febre nacional, assim como Stearns & Stearns (1994) informam:

Durante o início da adolescência e depois, a música de dança com instruções se multiplicou rapidamente, e algumas, principalmente por compositores negros, basearam-se em fontes folclóricas. Esses poucos se tornaram mais influentes do que seus números indicam, pois embora sua popularidade se limitasse a princípio ao público negro, eles gradualmente - como no caso de "*Ballin' the Jack*" - alcançaram um público branco. (p. 102, tradução nossa).

Em contraste as danças a dois nos salões de baile, todas as outras formas de entretenimento citadas cronologicamente, obedecem a estética do entretenimento passivo, onde o espectador assiste e não participa efetivamente daquela cultura. Compondo a percepção de como o negro se consolidou como artista nesses ambientes, bem como a nova configuração para os espaços cênicos que modificaram toda a estética social cultural afro-americana que perdeu seu caráter afro-diaspórico, o qual sai dessa estética e passa a ser comercializado.

Desde 1526, quando começam a chegar os primeiros negros escravizados na América Britânica, o negro muda sua situação dentro do país por meio da Guerra Civil em 1865 e das lutas pelos direitos civis em 1954, conquistando tanto direitos sociais e quanto civis, o que contribuiu para uma mudança de pensamento do que era aceitável culturalmente. No final do século XIX, a *Broadway*, um conjunto de teatros profissionais localizados em Midtown Manhattan, na cidade de Nova York, estava se tornando o centro do *show business* nos Estados Unidos. No entanto, a dança vernacular afro diaspórica demorou a ser inserida em suas apresentações devido a incidência da cultura europeia socialmente aceita. Stearns & Stearns (1994) refletem:

A comédia musical foi o caminho pelo qual o talento negro encontrou sua melhor oportunidade de expressão. Uma mistura de farsa comédia americana com ópera cômica britânica e comédia musical burlesca nasceu em 1894.(...) Além de enredo e caracterização, a comédia musical começou a empregar "tipos vernaculares de música, dança e assunto" - uma área em que os artistas negros tinham muito a oferecer. (p. 118, tradução nossa).

Apesar dos estereótipos usuais dos menestréis estarem presentes quando os negros começam a ser inseridos nesses espaços, surpreendentemente, em 1896, a primeira produção com um elenco todo negro estreou na *Broadway* e rompeu o devaneio aristocrata americano. O *Isham's Oriental America* fundiu tradições de espetáculos de menestréis com música popular e operística, como podemos observar a seguir na imagem do pôster da obra.

Figura 10 - *Isham's Oriental America*, novembro de 1896.



Fonte: Black Work Broadway.

Por mais que o protagonismo afro-americano permaneça ausente nos musicais da *Broadway*, a dança pode estar conectada a uma nova música. Em contraponto com as músicas de dança que continham instruções, as quais convidavam o espectador a participar e se inserir ativamente nesses espaços, o foco não era mais incitar o ouvinte a participar, e sim torná-lo um espectador das obras (STEARNS & STEARNS, 1994).

Com a corporeidade mais aguçada e preparada dos negros para as práticas dançantes afrodiaspóricas, os musicais por eles apresentados possuíam uma potência técnica e expressividade melhor trabalhados, já que desfrutavam da cultura desde seu nascimento desenvolvendo um espetáculo inovador. Porém, não eram valorizados da mesma forma que os artistas brancos, como era recorrente no *show business* americano.

Os grandes dançarinos afro-americanos encontravam-se no *vaudeville* negro, onde permaneciam desconhecidos. Entretanto, por se tratar de um *vaudeville* criado por e para pessoas negras, o tratamento era diferenciado, pois havia uma valorização maior e uma eficiente remuneração nos circuitos pelo sul do país. A escassez da dança vernacular nas comédias da *Broadway* perpetuou por alguns anos, até que em 1921 o primeiro musical negro a tocar em teatros brancos em todo o país, *Shuffle Along*, deu um passo ao progresso evolutivo dos musicais, tal qual Stearns & Stearns (1994) afirmam:

Shuffle Along foi capaz de criar suas próprias estrelas, como Florence Mills e Josephine Baker, mas o sucesso de sua dança se deveu a um esforço do grupo, que embora enérgico e entusiasmado, foi pioneiro em alguns passos novos para o *vaudeville* negro. Além disso, como muitos desses musicais tinham algo que passava por um enredo, ocorreu uma demanda crescente por danças excêntricas, cômicas e de personagens. "Pegue um papel para desempenhar na história", aconselhou um dançarino, "e faça sua dança ao lado". (p. 141, tradução nossa).

Durante uma década, os musicais negros foram aclamados e a atenção se voltou para os talentos na dança, e música para a comédia vernacular. Tendo em vista o financiamento de shows por produtores e patrocinadores, a empregabilidade aumentou entre os artistas negros. Assim, um novo conceito, bases rítmicas e aprendizados dançantes como a *Jazz* aparecem nos musicais.

Entre idas e vindas, a dança vernacular se fez presente nesses espaços, sendo altamente renegada pela crítica em vários momentos, diante da extrema dificuldade em enxergar beleza e poder na autenticidade negra. O mercado consumidor ainda pautado no racismo, interfere na dinâmica e presença dos negros em cena, sendo protagonistas de sua própria cultura.

Paralelamente a isso, em 1924 as vendas de discos caíram, *Hollywood* estava a falência e o *vaudeville* decaía, o que dificultou o financiamento dos musicais e, até 1927, nenhum espetáculo negro esteve na *Broadway*. Até que, em 1929, alguns musicais negros voltaram a ser produzidos mesmo com a divergência entre cultura afro-americana e *Broadway*, estabelecida por meio de uma oportuna apropriação cultural. Ao inserir a *Jazz Dance* na *Broadway*, agora um espaço ocupado por corpos brancos que estudavam dança moderna e balé clássico, a dança *Jazz* que outrora se configurava nos corpos negros a partir

de um conhecimento intergeracional - ou seja, sob interação fluida e direta de diferentes gerações por meio da oralidade - e popular, se fez ausente. Mediante o exposto, como apresentam Stearns & Stearns (1994):

O que matou o musical negro e, mais especificamente, o que matou a dança vernacular na Broadway? As causas imediatas foram a apresentação descuidada, a superexposição e a depressão. O golpe mais esmagador veio de dentro. Em 1936, *On Your Toes* apresentou a sequência de balé amplamente aclamada "Slaughter on Tenth Avenue", coreografada por George Balanchine, e qualquer retorno que o sapateado pudesse ter encenado foi cortado pela raiz. Com o surgimento de *Oklahoma* (1943), o processo tornou-se irreversível. Ballet era a moda, e "ballet", diz George Balanchine, "é mulher". (p. 159, tradução nossa).

3.4.1 Evolução da música e Danças antecessoras ao *Jazz Dance*

Dentro das manifestações da diáspora africana, dança e música não se separam, já que perdem o sentido se estiverem desagregadas. Como a música precede a dança, se a música evolui, a dança também o faz. Desse modo, é desconfortante pensar na arte toda fragmentada, visto que a dança e a música configuram uma forma de arte que se constrói paralelamente. Para cada nota musical, um movimento ecoa no corpo:

Em muitas línguas africanas não há palavra para definir música. Sua difusão na vida dos africanos Subsaarianos torna o uso do termo supérfluo. A música proporciona diversão e permite que as pessoas celebrem festivais e funerais; competir uns com os outros, recitar história, provérbios e poesia; e encontrar deuses. Ensina padrões e valores sociais e ajuda as pessoas a trabalhar, crescer e elogiar ou criticar o comportamento dos membros da comunidade. (MALONE, 1996, p. 9, tradução nossa).

Cronologicamente, a dança e a música se desenvolveram de acordo com o período histórico vigente. Durante a escravidão, por exemplo, é perceptível nas comunidades do sul, caracterizadas por serem colônias de exploração em que a economia se baseava no trabalho escravo, as *worksongs* (cantos de trabalho), as *spirituals* (gospel) e as *hollers* (choros do canto). A exemplo disso temos o *Ring Shout*, caracterizado pela fusão de dança, canto e ritmo, danças sazonais que representam ritos de passagem, colheita e procissões, e as danças com percussão corporal como o *Juba Dance*.

Em razão do *act 1740*²⁷, foi redigido a proibição do acesso de pessoas negras ao ensino e à alfabetização, a semear a própria comida, a andar bem vestido e a se reunir em

²⁷ Segundo Cynara Menezes (2015), após a rebelião conhecida como "Insurreição de Stono", em alusão ao Rio Stono, que resultou na morte de cerca de 25 brancos por um grupo de escravos, foi decretado pelo governo da Carolina do Sul o ato escravo ou ato negro de 1740, que trazia uma série de proibições, dentre elas, a utilização de instrumentos que pudessem facilitar a comunicação, principalmente os tambores. A proibição só foi abolida mais de um século depois, em 1866, fato que justifica a música afro-americana não utilizar o batuque em suas músicas, concentrando-se na prática de instrumentos considerados "de branco", como trompete e guitarra, diferentemente da música de outros países que também tiveram mão de obra escrava vinda da África, como o Brasil.

qualquer tipo de celebração - sobretudo se o uso de instrumentos percussivos estivesse presente. Assim sendo, no intuito de abster qualquer equilíbrio, barrar as externalizações de emoções, interditar a comunicação e a organização social afro-americana, proibiram o uso dos instrumentos, especialmente das percussões que integravam a cultura da África Ocidental. Uma adaptação não deixou o silenciamento da cultura negra acontecer, sendo utilizada a percussão corporal para gerar som e manter um ritmo. Como Martha Abreu (2015, p. 7) diz: “Há danças características que podem ficar na história do mundo, determinando uma época e evolução, delimitando um período ou simbolizando um fato”.

Na figura a seguir está representada a *Juba Dance*, dançada justamente a partir de percussão corporal ao som de um instrumento de corda por pessoas negras em seu momento de lazer.

Figura 11 - "A Dança Juba"



Fonte: Figura de H. Helmlick. Gravura não datada.

As músicas nesse período de escravidão possuirão uma estrutura de perguntas e respostas onde um declama e o coro responde, seja no contexto religioso (igreja), no trabalho para ditar o ritmo das plantações ou no corte de madeira, criando uma cadência de trabalho para aumentar a produtividade e diminuir os acidentes. Vale enfatizar que os cantos de

trabalho não se restringem somente ao período de escravidão, visto que ele persevera inclusive entre os encarcerados para ordenar o trabalho e o ritmo.

Como podemos refletir, a música dita como será a fluência dos movimentos e a dinâmica desse corpo dançante. Os movimentos possuem uma configuração influenciada pela música. Sendo assim, é notória a presença da percussão corporal para criar um padrão rítmico com palmas e tapas pelo corpo, o *footwork* (trabalho dos pés), o uso de círculos (para acabar com a hierarquia e manter a visão africana de tempo circular e não linear), *questions and answer* (jogo de perguntas e respostas), improvisado e interação fluida. Bem como Ligeiro (2011) traz:

“O corpo é o centro de tudo. Ele se move em direções múltiplas, ondula o torso e se deixa impregnar pelo ritmo percussivo. A dança que subjuga o corpo nasce de dentro para fora e se espalha pelo espaço em sincronia com a música sincopada típica do continente africano”. (p. 131).

Evidentemente, as comunidades brancas rotulam como simples, novidade a cultura negra, se esquecendo do caráter evolucionista da trajetória cultural afro-americana e de todo seu significado e sua complexidade. A maioria das concepções européias de arte separam a música da dança das situações sociais que as produzem (MALONE, 1996). Em muitos momentos as danças vernaculares são descritas como agressivas, delinquentes e vulgares, a fim de menosprezar toda a grandiosidade negra. A todo momento, a cultura negra é silenciada e temida, como pontua Pinheiro e Maciel (2011, p.5):

[...] a grande presença de escravos, de maneira mais concentrada na região Sul, fez com que legislações a respeito fossem criadas, a fim de evitar qualquer tipo de ajuntamento ou reunião de escravos africanos. Em 1712, por exemplo, um código escravista foi estabelecido na Carolina do Sul, limitando ainda mais as ações dos negros. Estava provado o temor por uma rebelião, devido à grande porcentagem de cativos naquela sociedade.

Visando a luta contra essas opiniões massivamente racistas, são apresentadas as danças vernáculas, que resistiram e co-existiram nesse cenário conturbado, proliferando muita arte, poder e luta. O *cakewalk*, uma celebração e subversão do controle branco sobre o escravizado, que contém em sua estrutura dança, música, concurso, idioma popular, surgiu em meados de 1840 (ainda no contexto de escravidão), a partir da fusão de tradição musical da África Ocidental com a zombaria da dança britânica. É praticada em um primeiro momento dentro das fazendas pelos negros escravizados, e devido a sua crescente popularidade dentro das fazendas, a dança se torna competitiva. Por isso, os brancos ofertavam roupas para as apresentações, patrocinavam eventos e privilegiavam os mais habilidosos.

Vale ressaltar que, por ter sido a primeira dança que ultrapassou barreiras dentro da comunidade negra, não foi só apreciada pelos brancos, mas também apropriada. Em 1865, o *cakewalk* é difundido pelos Estados Unidos por meio dos shows de menestréis²⁸ e assim como no Brasil, os negros não eram permitidos a se apresentarem nos palcos. Com isso, a disseminação da dança começou a partir dos brancos com *black face*, um marcante simbolismo racista do entretenimento estadunidense que perpetua até os dias atuais, como evidenciam Stearns & Stearns (1994):

Embora existam inúmeras histórias de como foi "inventado", o Cakewalk tem uma longa história e foi popularizado muito antes no Walk Around, o grand finale da menestréis em que os casais dançam, passeiam e desfilam em círculo, improvisando passos extravagantes em competição. O Walk Around, por sua vez, deve-se ao Ring Shout das plantações do Sul, que, como observa a crítica-historiadora Constance Rourke, remonta diretamente à Dança Circular Africana. (p.12, tradução nossa).

Inevitavelmente, o *cakewalk* era a forma com que negros poderiam obter uma versão modificada de sua dança e música, e um exemplo incrível de sobrevivência e engenhosidade de populações escravizadas. Assim como apresenta Pinheiro e Maciel (2011) “resistir não é apenas rebelar-se e romper com o poder dominante, mas também pode ser configurado em ressignificações da própria estrutura de poder”. Embora os brancos não entendessem o real significado do que estavam reproduzindo, consideravam prazeroso que os negros fizessem suas danças tradicionais, enquanto, na verdade, o *cakewalk* se tratava de uma forma de deboche da cultura europeia por parte dos negros.

Ademais, essa prática de dança era um catalisador artístico no período da escravidão e ultrapassou as barreiras nacionais, influenciando todos os principais movimentos musicais do século XX, sobretudo o *Ragtime*. A dança *cakewalk* torna-se, portanto, um excelente exemplo da capacidade que a parcela americana de indivíduos brancos possuía de consumir simultaneamente a dança e a música, insultando-as e desacreditando-as da sua interminável contribuição para a cultura norte-americana.

No final do séc. XIX, o *blues* surge no período pós-abolição, influenciando posteriormente o *Charleston*, o *Authentic Jazz* e o *Lindrope*. Nota-se que nada se perde culturalmente, já que através dos conhecimentos advindos das gerações anteriores são construídas as bases para um futuro rodeado de arte, e assim aconteceu na música e na dança afro-estadunidense. Na música *blues*, é notável a essência de práticas musicais previamente citadas oriundas dos negros escravizados, entre eles o gospel (*Spirituals*) e os cantos de

²⁸ Menestrel foi a forma mais popular de entretenimento nos Estados Unidos por mais de meio século - de 1845 a 1900 aproximadamente - e logo se espalhou para muitas partes do mundo. É uma crescente influência do estilo afro-americano de música e dança na vida americana. (STEARNS & STEARNS, 1994, p.43).

trabalho (*Worksongs*). Essas músicas possuem uma estrutura de perguntas e respostas, improvisações e polirritmia, características também vistas na dança *blues* a partir de movimentos simples, intensificando as solturas e mantendo a pulsação.

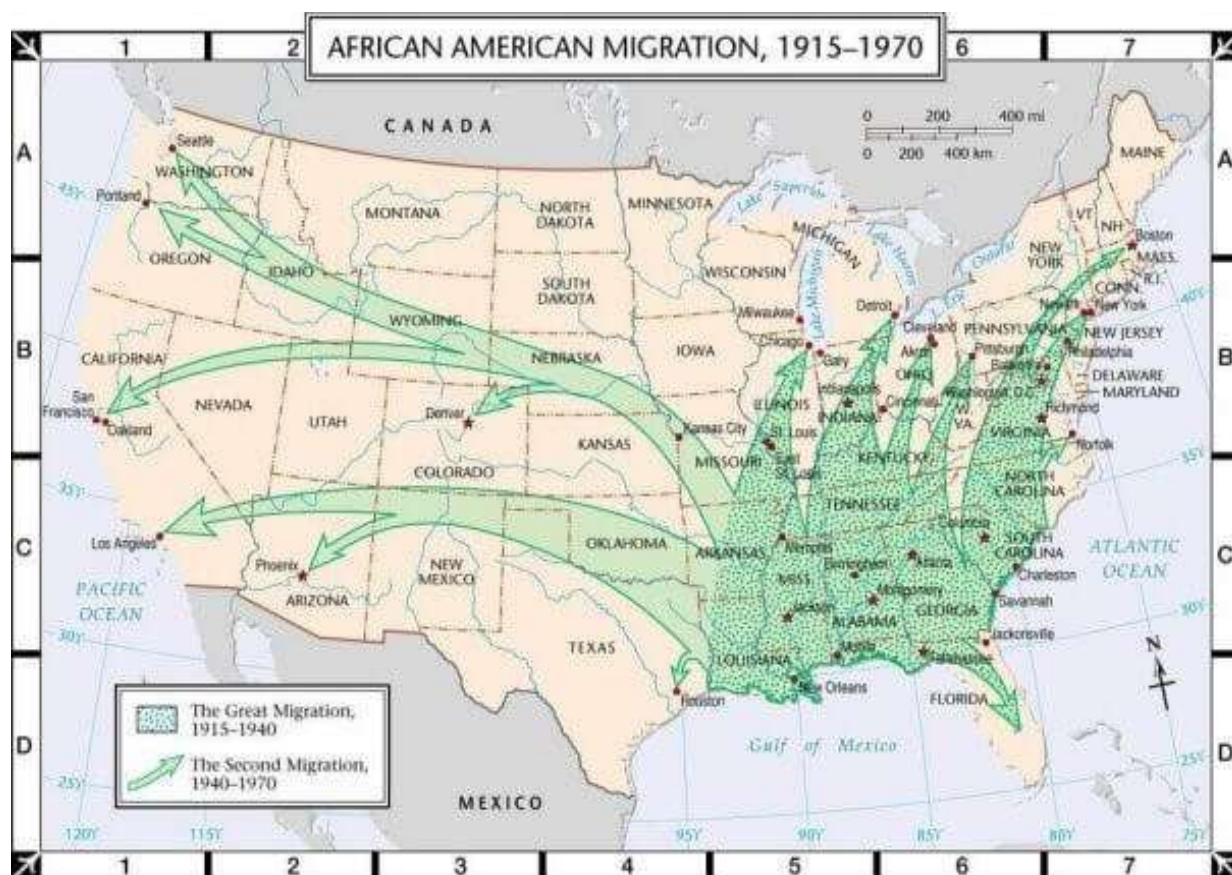
As danças do *blues* tinham seus nomes próprios e eram criadas em diferentes áreas e microculturas. A partir da circulação dos negros as danças se encontravam e se formalizavam, chegando na concepção do que temos hoje como blues. Tal como a *Jazz*, ele evolui e começa a ser praticado sobretudo em *joke joins*, espaços criados logo após o fim da escravidão como uma maneira de tirar as práticas sociais negras da clandestinidade, desenvolvendo um momento de encontro e lazer, tendo em seu meio, também, as apostas, os jogos de azar e a prostituição. Ademais, Zora Neal Hurston descreve na obra de Hazzard - Gordon (1991):

Musicalmente falando, o Jook é o lugar mais importante da América. Pois em seus fedorentos confins de má qualidade nasceu a música secular conhecida como blues, e no blues foi fundado o jazz. O cantar e tocar no verdadeiro estilo negro é chamado de brincadeira. As músicas crescem por repetição incremental à medida que viajam de boca em boca e de Jook em Jook por anos antes de chegarem aos ouvidos de fora. Daí a grande variedade de temas em cada canção. (p. 98, tradução nossa).

Os *joke joints* são o reflexo da tentativa de fuga dos espaços rurais para espaços de convivência super pequenos, visto a necessidade de sair de lugares que traziam memórias de um período escravocrata. Mesmo que algumas relações de trabalho idênticas à escravidão tenham reverberado após a abolição, as *joke joints* eram espaços super importantes para as comunidades afro-estadunidenses, já que ali as primeiras práticas de danças sociais pós-escravidão surgiram; dentre elas, o *blues*.

Por mais que a história tenha uma linha cronológica devido ao vasto território dos Estados Unidos e à grande diferença entre as colônias do sul e as colônias do norte, a cultura efervescia em todo o país, já que nada se encerra pelo surgimento de novas danças e músicas, mas evolui com suas particularidades e influências. Assim, em meados de 1915, nos Estados Unidos, os negros começaram a migrar da região sul para a norte, sobretudo por conta da crise econômica do sul, decorrida da Primeira Guerra Mundial, e pelo ideário de que as cidades do norte seriam prósperas e acolhedoras. Além do mais, essa população almejava melhores condições educacionais e socioeconômicas, escapar da violência racial e se libertar da opressão sulista, o que pode-se observar na imagem a seguir, que ilustra as rotas das migrações:

Figura 12 - African American Migration, 1915-1970.



Copyright © 2003 by Pearson Education, Inc.

Fonte: Communities Count.

As regiões periféricas começaram a ser ocupadas devido ao êxodo negro e por conta da Primeira Guerra Mundial. O entretenimento sempre teve um grande apelo à periferia, por ser o local em que potências culturais emergem, com isso, essas regiões começam a ser mais visitadas por conta dessa efervescência cultural. A exemplo disso, o bairro nova iorquino do Harlem, por volta de 1920, se torna o centro cultural dos afro-americanos e é lá que muitas estrelas negras começam a aparecer.

Foi o início do que se denomina *Harlem Renaissance*, ou Renascimento do Harlem, que marca o período de afastamento do negro dos teatros do centro de Nova York. A concentração artística se volta para as periferias. Como discorrem Stearns & Stearns (1994):

Em 1900, a população negra da cidade de Nova York concentrava-se em torno da West 53rd Street - San Juan Hill -, mas em 1910 a jornada para o Harlem havia começado. (Antes disso, o Harlem era um bairro exclusivo de brancos que foi sacudido por um boom e colapso imobiliário.) Em 1913, pouco antes de Darktown

Follies²⁹ abrir no Lafayette, o teatro foi integrado e os clientes negros foram bem-vindos. (p.126, tradução nossa).

Por outro lado, as danças que aconteciam no sul se davam dentro das *honky-tonks*, salões de dança informal em locais semi urbanos, ocupados e frequentados principalmente por pessoas negras, que começaram a ser vistas com frequência em Nova York.

Ao levar a música *blues* para o norte, ocorre uma fusão entre as bandas de *blues* e as orquestras de *Jazz* que tocava em *Nova York* e em *Kansas City*. Essas orquestras, começaram a tocar esse ritmo musical e, inevitavelmente, o que antes era uma música mais simples, com 3 ou 4 músicos, se tornou mais complexa e passou a ser ministrada por uma orquestra. Dito isso, o *blues* sai das *juke joints* e começa a ser tocado em grandes salões de dança, como o *Savoy Ballroom*, interferindo na configuração da dança.

O que antes eram movimentos de pouca amplitude, devido ao espaço reduzido dos *juke joints*, passa a ser mais expandido tanto pela maior disponibilidade de espaço quanto pela influência das danças de salão da época, algo que encontra-se presente no estudo de Stearns & Stearns (1994):

A década entre 1910 e 1920 pode ser identificada principalmente", escreve Sigmund Spaeth, "como o período em que a América enlouqueceu pela dança". A *Tin Pan Alley* nunca ficou para trás na exploração das tendências, e se o público queria dançar, estava pronta e capaz de produzir inúmeras músicas adaptadas ao salão de baile. (p. 95, tradução nossa).

Tin Pan Alley se tornou um gênero musical de *dance instructions* (canções de dança com instruções), e se caracterizava por ser uma coleção de editoras musicais e compositores nova-iorquinos que dominaram a indústria fonográfica popular americana. Esse gênero estava contribuindo indiretamente para o surgimento de movimentos de dança vernacular em um período (1920) em que a gravação de música em discos de vinil passou a ser algo comercialmente possível, visto que antes a música era gravada em partituras.

Quem tinha um poder aquisitivo maior, adquiria a partitura e tocava com o piano quando melhor desejasse, enquanto os menos favorecidos financeiramente tocavam com

²⁹ De acordo com Melissa Templeton (2016), *Darktown Follies*: Uma das primeiras revistas musicais em grande escala a serem criadas e interpretadas por um elenco *all-Black*, estreou em 1913 no *Lafayette Theatre*, no Harlem. Exibiu qualidades comuns aos shows de menestréis do período com seus números musicais episódicos e grande final de grupo. A trama, no entanto, se concentrou em um enredo romântico entre dois personagens negros, que raramente era visto em performances de menestréis. *Darktown Follies* introduziu danças, como *Ballin' the Jack* (que eventualmente se tornaria uma dança popular na Broadway) e o *Texas Tommy* (um antecessor do *lindy hop*) para o palco de Nova York, além de ajudar a lançar uma tendência de artistas brancos viajando para Harlem em busca de material novo para suas próprias produções. O espetáculo previu o desenvolvimento de musicais negros como *Shuffle Along* (1921) e foi um importante precursor do renascimento artístico que definiria o modernismo negro no Harlem das 1920 e 1930.

instrumentos de corda e sopro, como o banjo e a flauta. O filme “A Voz Suprema do *Blues*”³⁰, detalha justamente esse período histórico pautado pelas gravações em vinil, além de evidenciar a história da cantora Ma Rainey, considerada a mãe do *blues* - mulher negra que se posicionava de forma firme perante o controle e a exploração que seus empresários brancos tentavam estabelecer sobre ela - exemplificando e trazendo reflexões acerca da exploração dos produtores brancos sobre a cultura negra.

No início do século XX, a situação da dança popular estadunidense era influenciada pelas danças colonizadoras (irlandesas, inglesas, escocesas) e tinha uma grande interferência da cultura preta. Conforme a dança popular negra não acontecia a dois com tanta frequência, as que eram executadas, representavam indiretamente danças da corte (aristocracia europeia em geral) mantendo essa estética britânica.

Em suma, inicia-se um movimento de trazer as danças a dois com origem popular desvinculadas da estética europeia. Seriam as danças vernaculares a dois, da forma mais acessível e menos complexa em movimentações. Essas danças levavam em consideração a pantomima animal, por exemplo, e começaram a emergir em ambientes urbanos, possuindo um caráter de maior comercialização e interação social, assim como o *tik tok*³¹, do que uma expressividade mais densa e complexa. A maioria dessas danças se perderam e não possuem registros sobre nomenclaturas e movimentos, o que evidencia-se no estudo de Stearns & Stearns (1994), visto que durante este período algumas danças foram diluídas e fragmentadas, e posteriormente adotadas por parte da sociedade branca, tais como o *Charleston* e o *Lindrope*.

Indubitavelmente a Carolina do Sul tem uma importância muito grande para a história da escravidão estadunidense e das danças afro-americanas. O porto de Charleston foi um dos principais portos dos EUA, o qual recebeu 40% dos africanos escravizados que chegaram em solo americano. No final do séc XIX, a cidade de Charleston era a que possuía a maior população negra dos Estados Unidos, assim, em 1903 começa a florescer o *Charleston*, a próxima dança afro-americana de grande relevância nacional e a pioneira das danças vernaculares afro-americanas.

Nota-se que na origem dessa dança houve muita influência dos povos africanos da África Ocidental devido ao intercâmbio cultural que o porto da cidade proporcionou. Foi uma

³⁰ A VOZ SUPREMA DO BLUES. Direção: George C. Wolfe. Roteiro: Ruben Santiago-Hudson. Produção: Todd Black, Denzel Washington e Dany Wolf, 2020.

³¹ *TikTok*, também conhecido como Douyin e anteriormente Musical.ly na China, é um aplicativo de mídia para criar e compartilhar vídeos curtos. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/TikTok>. Acesso em: 26 out. 2022.

dança executada a partir do *Ragtime Jazz*, que esbanjava liberdade e surpreendeu o público, que a categorizaram como vulgar e promíscua por conta da maior amplitude dos movimentos e do corpo da mulher estar mais à mostra - dado a emancipação da mulher branca.

Segundo Guarino (2014) “o *charleston*, tanto uma dança de palco social quanto teatral, era altamente sincopado e mantinha os joelhos com as mãos cruzadas uma sobre a outra de uma dança anterior chamada *Patting Juba*.” De maneira idêntica, ao observar a figura a seguir é perceptível a configuração corporal da bailarina Josephine Baker³² que, ao dançar *charleston*, realiza o movimento citado anteriormente

Figura 13 - Josephine Baker dançando o *charleston* no Folies Bergère, Paris, em 1926.



Fonte: Wikipedia.

Além do *charleston*, o *ragtime dance*, uma prática de dança social, também era realizada nas músicas de *ragtime*. Começou em 1890, mas ganhou visibilidade nos salões de dança americanos posteriormente, assim como Templeton (2016) ressalta:

Com raízes nas tradições de dança africana e europeia, a dança ragtime começou em casas de jook do Sul e salões de dança do Norte, e se desenvolveu em grande parte na comunidade afro-americana antes de chegar aos participantes brancos através da migração, salas de dança integradas e o palco do *vaudeville*. O interesse popular na dança ragtime eventualmente levou à sua performance em salões de baile e na Broadway (embora as danças mudassem a cada nova iteração). Durante o auge de

³² Josephine Baker, cantora e dançarina norte-americana, foi uma vedete do teatro de revista, a primeira grande estrela negra das artes cênicas e um dos ícones culturais mais famosos da primeira metade do século XX. Uma espiã infiltrada da Segunda Guerra Mundial e mais tarde uma ativista pelos direitos civis dos negros.

sua popularidade, a dança ragtime, com seu abraço íntimo e forma improvisada livre, foi vista como libertadora e representou as mudanças que vieram com a modernidade e o novo século. Além disso, os movimentos energéticos da dança ragtime inspiraram mudanças na moda feminina que se tornaram icônicas da "Nova Mulher" do modernismo. No seu auge, a dança em ragtime era muitas vezes referida como "dança moderna". (sem paginação, tradução nossa).

Todos os contextos e danças apresentadas até o momento construíram a base para o que conhecemos hoje como *Jazz* e diante toda a efervescência cultural da década de 20 a *Jazz* também floresce nesse cenário. Como diz Guarino (2014) “a década de 1920 ficou conhecida como a era do jazz, pois essa era abraçou a música *Jazz* e sua forma de dança que a acompanhava com paixão, experimentação, extensão e desenvolvimento criativo.”

As danças sociais da *Jazz* dessa época, estavam servindo como fonte coreográfica para performance de palco engajados no *show business* e organizava-se a partir do impulso rítmico da música *jazz*. Tal qual Guarino (2014) evidencia:

Na Broadway, o coreógrafo afro-americano Buddy Bradley estava indo diretamente para a música jazz como inspiração e invenção do movimento de dança jazz, enquanto o jazz tap estava ganhando popularidade no cinema através do trabalho de Bill "Bojangles" Robinson, John Bubbles, Fred Astaire, os Nicholas Brothers, Jeni LeGon e os Condos Brothers. (p. 50, tradução nossa)

Para compreender melhor a diferença entre as danças mais usuais jazzísticas, o quadro da Lenise Nogueira (2021) intitulado “Glossário das classificações e suas características”, traz uma sucinta explicação do *Jazz* vernacular, autêntico, moderno e teatral.

Figura 14 - Quadro com glossário das classificações e suas características.

Categorias e modos de fazer jazz	Síntese
Jazz vernacular	Dança jazz desenvolvida a partir da dança social de qualquer época, não exige necessariamente treinamento em estúdio ou técnica de balé. Os modos de fazer jazz são geralmente originários da cultura afro-estadunidense. Podem variar de movimentos recreativos a formas disciplinadas e estudadas por meio de treinamento rigoroso. Há autores que a conecta como jazz autêntico, jazz funk, hip hop e jazz de rua.
Jazz moderno	Termo “desenvolvido” na década de 1950 para abranger o jazz influenciado pelo balé e dança moderna, frequentemente desenvolvido para o palco de concerto.
Jazz autêntico	Movimento e fazeres jazzísticos de dança social popularizados entre as décadas de 1920 a 1940. Conexão visível com as qualidades dos movimentos africanistas e a música jazz. Inclui modos de fazer como o Lindy Hop, Charleston e Camel Walk. Pode ser visto no trabalho de Leon James, Alberto Minns, Pepsi Bethel e Frankie Manning.
Jazz teatral	Uma fusão de estéticas, incluindo balé e dança moderna, bem como jazz autêntico, sapateado e outros. Orientado e influenciado pelo trabalho de Jack Cole. (Há linhas de pensamento que não fazem distinção entre jazz teatral, jazz de teatro musical, jazz da Broadway)

Fonte: Nogueira, 2021.

Desde os primórdios da colonização, à frente do entretenimento estadunidense, o que diz respeito à música e à dança teve embasamento direto ou indiretamente na cultura preta. Os fazeres jazzísticos possuem possibilidades e vertentes que abrangem significados e potências que na maioria das vezes não são respeitadas e nem tampouco pautadas a partir do referencial negro dessa dança.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo a dança como foco e a raça³³ como princípio, o corpo negro dançante era o espaço negativo em torno do qual o corpo branco dançante se configurava. As qualidades que eram repelidas, também eram desejadas.

Nesse sentido, o dualismo de sentimento e a oportuna apropriação cultural, resultaram na inserção da *Jazz Dance* nos espaços cênicos e no entretenimento branco, ocupado por corpos brancos que praticavam danças europeias, sob um contexto extremamente racista e preconceituoso. A dança *jazz*, que outrora se configurava nos corpos negros a partir de um conhecimento intergeracional, delegada de significados e imbuídos de identidade, integridade cultural, resistência política e valores, a partir do momento que sai do contexto social e se volta para o contexto cênico e midiático, perde sua conexão com os princípios africanos.

Contudo, é fato que a cultura africana possui um caráter de evolução, onde trazer o antepassado, incorporá-lo no presente e evoluir para uma progressão é perceptível. Diferentemente de culturas ocidentais onde se tem a busca de normatizar, formalizar e ter manuais, as danças afro-estadunidense não possuem o caráter de formalizar e fechar a dança a padrões hierarquizados e sistematizados. Há a importância de honrar quem veio antes, pavimentando caminhos para quem está no presente. Tal qual Santos (2015) fala “a linguagem artística inova a ancestralidade e expande a tradição, pois há entrelaces construídos com o referencial de acesso ao imaginário, à sensibilidade, e à emoção; peculiaridades nítidas com influência de elementos míticos vivenciados nas comunidades.”

Entendendo o contexto de ensino em escolas de dança e as práticas dançantes jazzísticas, que resultam em uma coreografia sistematizada, é possível enxergar a oposição entre o que antes era vivenciado e inserido no contexto cotidiano e o que hoje é dançado sem vínculo com saberes africanos, como a conexão mútua entre indivíduo e comunidade, sob o preceito de *Ubuntu*³⁴, em que eu sou porque nós somos. É de suma relevância entender como essa dança se configurou para potencializar a dança *Jazz* hoje, e como dito no provérbio africano *Ówe* “Se quer saber o final, preste atenção no começo”.

Ao perceber que os estudos brasileiros realizados e os que surgem sobre a *Jazz Dance*, ainda possuem uma defasagem muito grande da presença de pessoas negras tanto no papel de pesquisadores, quanto de potencializadores da *Jazz* no Brasil, a pesquisa serve como

³³ “A raça não é um imperativo biológico, mas uma construção social conveniente para fins de classificação e diferenciação.” (GOTTSCCHILD, Brenda. 2005, p.23, tradução nossa).

³⁴ A palavra surgiu no idioma *Zulu* e pode ser traduzida como “Eu sou porque nós somos”. Uma ideia que leva à percepção de que nos humanizamos por meio dos demais. Disponível em <https://marista.org.br/blog/eu-sou-porque-nos-somos-reflexoes-sobre-a-filosofia-ubuntu-em-nossas-vidas/>. Acesso em: 15 set. 2022.

impulsionadora desta dança e possibilita tornar mais democrático o acesso a história da *Jazz Dance*. Se cursos são buscados para estudos ou práticas desta dança, evidencia-se que existe um interesse pela *Jazz* como história e manifestação cultural assim como ocorreu no início da motivação desta pesquisa.

Descobrir a conexão entre música e dança, a interferência do entretenimento na cultura negra estadunidense e a forma como os negros eram tratados e subjugados geraram mais inquietações para dar continuidade a esta pesquisa, partindo para outro processo em andamento no Departamento de Artes e Humanidades da Universidade Federal de Viçosa, através da iniciação científica pelo PIBIC/CNPq, este estudo será prolongado e a sistematização das contribuições afro diaspóricas nos Estados Unidos de 1920 a 1950 será evidenciado, não só na cultura mas no país como um todo.

5. REFERÊNCIAS

ABREU, M. **O legado das canções escravas nos Estados Unidos e no Brasil: diálogos musicais no pós-abolição.** *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 35, nº 69, p. 177-204, Jun. 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/ZWcWdXzF7XPPztKzfsTvwJq/?lang=pt>. Acesso em: 23 set. 2021.

BAKER, H. A. **Afro-American poetics: Revisions of Harlem and the Black aesthetic.** Univ of Wisconsin Press, 1988.

BENVEGNU, M. 2011. **Reflexões sobre jazz dance: identidade e (trans)formação.** *Sala Preta*, 11(1), 53-64. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v11i1p53-64>. Acesso em: 12 out. 2021.

BROADWAY, B. W. **Isham's Oriental America**, novembro de 1896. Disponível em: <https://blackworkbroadway.com/Oriental-America-ca-1896>. Acesso em: 01. set. 2022.

BUENO, A. DURÃO, G. GARRIDO, M.. **História da África: debates, temas e pesquisas para além da sala de aula.** Rio de Janeiro: Edições Especiais Sobre Ontens, 2019. ISBN: 978-85-65996-73-0.

CANÇADO, T. M. L. **O fator atrasado na música brasileira: evolução, características e interpretação.** *Per musi*, v. 2, p. 5-14, 2000.

COMMUNITES, C. **African American Migration**, 1915-1970. Disponível em: <https://www.communitiescount.org/blog/2019/8/14/the-great-migration>. Acesso em: 29 out. 2022.

CRISWELL, R. **Uncle Tom's cabin constrasted**, 1852. Disponível em: <https://www.socialistamorena.com.br/por-que-nos-eua-nao-tem-batucada/>. Acesso em: 04 jun. 2022.

DE OLIVEIRA RIOS, J. T.. **Corpo e Ancestralidade: Uma Configuração Estética Afro-Brasileira [Inaicyra Falcão dos Santos]**. *Repertório*, p. 79-85, 2015.

ELTIS, D. RICHARDSON, D. **Atlas of the Transatlantic Slave Trade.** New Haven & Londres: Yale University Press, p. 307, 2010.

GRAVES, N. G. **The Whitman Sisters (Alberta, Alice, Mabel, Essie).** Disponível em: <https://www.nadinegeorgegraves.com/whitman-sister-archives>. Acesso em: 04. jun. 2022.

GUARINO, L. OLIVER, W. **Jazz Dance: a history of the roots and branches.** University Press of Florida, 2014.

GUARINO, L. OLIVER, W. **Árvore da Jazz Dance de Kimberly Testa**, 2014.

HAZZARD, Katrina. **African-American Vernacular Dance: Core Culture and Meaning Operatives.** *Journal of Black Studies: African and African-American Dance, Music, and Theatre*. v. 15, n. 4, p. 427-445, Jun. 1985. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2784210>. Acesso em: 17 nov. 2018.

HAZZARD-GORDON, K. [BOOK REVIEW] **Jookin', the rise of social dance formations in African-American culture**. American Journal of Sociology, v. 96, p. 1299-1300, 1991.

HELMILICK, H. **“A Dança Juba”**. Gravura não datada. Disponível em: <https://www.streetswing.com/histmain/z4juba1.htm>. Acesso em: 26 out. de 2022.

HICKS, C. B. **Original Georgia Minstrels**, 1885. Australian Variety Theater Archive: Popular Culture Entertainment: 1850-1930. Disponível em: ozvta.com/troupes-g-l/. Acesso em: 04. jun. 2022.

HILBRUNER, M. **" It Ain't No Cake Walk": The Influence of African American Music and Dance on the American Cultural Landscape**. Virginia Social Science Journal, v. 50, 2015.

KEMBLE, E.W. **The Bamboula black and white Art photo** - "The Bamboula, Congo Square", "X9", 1885, Coleção Digital New Orleans Jazz Museum.

KOUSSER, J. M. **Jim Crow Laws**. Dictionary of American History, v. 4, p. 479-480, 2003.

LEMONS, A. C. **As transformações do jazz dance: um recorte histórico da diáspora afro-americana até os dias atuais**. Anais ABRACE, v. 19, n. 1, 2018.

LIGIÉRO, Z. **O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas afro-brasileiras**. Revista PÓS ciências sociais, v. 8, n. 16, 2011.

MALONE, J. **Steppin'on the blues: Os ritmos visíveis da dança afro-americana**. Universidade de Illinois Press, 1996.

MARSHALL, S.; STEARNS, J. **Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance**. New York: Schirmer, 1968.

MARQUES, L. **A participação norte-americana no tráfico transatlântico de escravos para os Estados Unidos, Cuba e Brasil**. História: Questões & Debates, v. 52, n. 1, 2010.

MENEZES, C. **Por que nos EUA não tem batucada?. Socialista morena: arte e política**. 2015. Disponível em: <https://www.socialistamorena.com.br/por-que-nos-eua-nao-tembatucada/>. Acesso em: 03 de nov. de 2022.

MUGGIATI, R. **Blues: da lama à fama**. Rio de Janeiro: 34ª ed., 1995.

NOGUEIRA, L. C. L. *et al.* **A performatividade da jazz afro-estadunidense e sua reinvenção em Jazz Roots**. 2021.

PIMENTA, R. A. **Arte, cultura e educação e a formação do professor em Dança**. 2016. 275 f. Tese (Doutorado em artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, São Paulo, 2016.

PINHEIRO, M. S. MACIEL, F. **BLUES: Manifestação e inserção sociocultural do negro no início do século XX.** Outros Tempos: Pesquisa em Foco-História, v. 8, n. 12, 2011.

SANTOS, I. F. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação.** 3ª ed., São Paulo: Terceira Margem, 2015.

SENIOR, L. **The Buzzard Lope,** 2012. Disponível em: <https://fineartamerica.com/featured/the-buzzard-lope-lenore-senior.html>. Acesso em: 11 out. 2022.

TEMPLETON, M. " Darktown Follies (Teatro Lafayette, Harlem, 1913)."**A Enciclopédia Routledge do Modernismo.** Taylor e Francis, 2016.

TOLL, R. C. **Blacking up: The minstrel show in nineteenth century America.** New York: Oxford University Press, 1974.

WEDDERBURN, C. M. **Novas bases para o ensino da história da África no Brasil.** Educação anti-racista, p. 134-142, 2005.

WM, H. **West's Big Minstrel Jubilee.** Biblioteca do Congresso Impressões e Fotografias Divisão Washington. Disponível em: <http://hdl.loc.gov/loc.pnp.var.1831>. Acesso em: 12. out. 2022.

WIKIPEDIA. **Josephine Baker dançando charleston no Folies Bergère, Paris, em 1926.** Disponível em: http://wikipedia.org/wiki/Charleston_%28dan%C3%A7a%29. Acesso em: 29 out. de 2022.