



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

Karina Almeida de Sousa

Corpo, Transnacionalismo negro e as políticas de patrimonialização: as práticas expressivas culturais negras e o circuito afrodiaspórico

São Carlos/SP

Setembro/2020

Karina Almeida de Sousa

Corpo, Transnacionalismo negro e as políticas de patrimonialização: as práticas expressivas culturais negras e o circuito afrodiaspórico

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos para obtenção do título de Doutora em Sociologia.

Orientador: Prof^o Dr. Valter Roberto Silvério.

São Carlos/SP

Setembro/2020

Sousa, Karina Almeida de

Corpo, transnacionalismo negro e as políticas de patrimonialização : as práticas expressivas culturais negras e o circuito afrodiaspórico / Karina Sousa -- 2020.301f.

Tese de Doutorado - Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos

Orientador (a): Valter Roberto Silvério

Banca Examinadora: Janice Fournillier, Joyce Elaine King, Sonia Maria Giacomini, Tatiane Cosentino Rodrigues, Priscila Martins Medeiros

Bibliografia

1. Diáspora africana. 2. Práticas expressivas culturais negras. 3. Patrimônio material e imaterial. I. Sousa, Karina. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática(SIn)
DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Ronildo Santos Prado - CRB/8 7325



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Sociologia

Folha de Aprovação

Defesa de Tese de Doutorado da candidata Karina Almeida de Sousa, realizada em 16/10/2020.

Comissão Julgadora:

Prof. Dr. Valter Roberto Silverio (UFSCar)

Profa. Dra. Janice Fournillier (GSU)

Profa. Dra. Joyce Elaine King (GSU)

Profa. Dra. Sonia Maria Giacomini (PUC-RJ)

Profa. Dra. Tatiane Cosentino Rodrigues (UFSCar)

Profa. Dra. Priscila Martins Medeiros (UFSCar)

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles e aquelas que, de algum modo, contribuíram, não apenas para a elaboração desta tese, mas para todo o percurso que me colocou em condições de produzi-la. É certo, não caminhei sozinha, e por isso a importância de registrar a elaboração desse trabalho, o qual aconteceu muito mais nos momentos de compartilhamento que na solidão do processo de escrita.

Retornar ao estado de São Paulo permitiu-me visitar minha família pelo menos uma vez ao mês. Só sabe o valor de 350km quem conhece 2.500km. As quatro horas que nos separavam eram sentidas como minutos por mim. Nesse tempo, fui amada, cuidada e mimada pela minha avó Dona Janira. Obrigada vó, por tudo. Nós duas sabemos que é sempre melhor deixar a gente “Porque a gente se entende”. Obrigada por fazer bolo de nada, torresmo, macarronada, e me conduzir pelos segredos da cozinha que se faz com dedicação, com técnica e muito treino. Isso tudo é tão forte em mim, que foi apenas quando concluí a tese que consegui entender que esse mundo de “obviedades”, como eu costumava pensar sobre minhas próprias análises, não tem nada de óbvio, na verdade é que eu aprendi sociologia como eu aprendi a cozinhar (com dedicação, treino, técnica e bons professores), e talvez seja por isso que esses dois exercícios estejam hoje tão conectados com quem procuro ser.

Quero agradecer à minha mãe, Maria Isaura de Almeida Lacerda, por ter sido tão fundamental nesse longo processo de me tornar quem estou sendo. Meu maior sonho e desejo é que as abdições não se repitam e que você seja livre, que encontre sua alegria, que conheça o Egito e todos os outros lugares que puder sonhar em conhecer. Obrigada por ser a responsável pela existência de gente que eu amo tanto: o Hendrick, a Kelly e o Cauã.

Agradeço ao meu irmão, Hendrick que se tornou adolescente, durante a elaboração desta tese, e foi deixando de ser meu fiel companheiro dos passeios inusitados, para passar a me ensinar a jogar *Fortnite* e rir da minha “alta performance como gamer”.

Agradeço à minha irmã Kelly, apesar de muitas tretas, de termos nos distanciado por longos anos eu sempre te amei imensamente e estou muito feliz em nos ter de volta. Obrigada por me apresentar com a oportunidade de ser a tia do pequeno Cauã.

Agradeço a três homens que também compõe minha trajetória: ao meu pai Francisco Alves de Sousa, que fez o caminho inverso ao qual eu faço hoje, saindo do interior do Piauí em busca de uma vida digna e de oportunidades em São Paulo. Obrigada por sempre insistir na educação e por insistir que eu aprendesse inglês (demorou, mas aprendi).

Agradeço ao meu avô, Raimundo Francisco de Almeida, por ter lutado dia a após dia contra um mundo que, até hoje, insiste em colocar os trabalhadores rurais à mercê de seus direitos e das possibilidades de uma vida digna. Obrigada por ter sido paciente e um exemplo de que a masculinidade é também gentileza e afago.

Agradeço ao meu padrasto, Hermenegildo Lacerda, que um dia deixou de ser apenas o marido da minha mãe, por ter respeitado minhas escolhas de vida, mesmo quando elas eram totalmente opostas ao que parecia que você acreditava.

Agradeço por sempre ter viajado muitos quilômetros para garantir que eu pudesse estar próxima da minha família. A presença de vocês se faz constante em nós, nas nossas memórias e na certeza de que continuaremos lutando. Espero que estejam orgulhosos de mim.

Quero agradecer imensamente aos meus amigos Paulo Alberto do Santos Vieira e Benedita da Guia (minha bruxa irmã mais velha). Eu escolhi vocês e sei que vocês também me escolheram. Nesses últimos anos, mesmo a distância física tendo sido uma constante entre nós, saber que seguimos reconhecendo humanidade, respeito e amor um no outro constrói um lugar seguro onde posso respirar. E não existiria agradecimento sem que eu dissesse “PROMESSA CUMPRIDA”!

Agradeço a Charles Jared Hickey pela companhia prazerosa, por ter me apresentado a “Atlanta Afro-Americana” com direito a *soul food* que turistas não conhecem, por caminhar comigo e comemorar minhas conquistas. Desejo que continuemos descobrindo o mundo e a nós mesmos juntos. Agradeço também a Lollie Hickey pelo carinho e apoio durante a finalização deste texto.

Agradeço aos amigos que me acompanham desde os tempos da GT. Cada um dos nossos re-encontros reitera a certeza de que amigos são a família que escolhemos e cultivamos, e eu amo cada um de vocês. Obrigada Ricardo Brocenschi, Anna Paula Moreira Araújo, Ana Claudia dos Anjos, Juliana Jodas, Thiago Pizzo Scatena, Erica Ambiel, Juliane Arcanjo, Pablo Munõz. Agradeço aos amigos também de longa data Rafael Garofalo e Diego Correia. Agradeço a Mariane Cristina de Souza Oliveira, por ter pousado na minha vida no momento em que o que eu mais precisava era leveza e esperança.

Agradeço as amigas que me conhecem desde a versão *hippie* adolescente, Marília Fogaça, Karen Nogueira e Ananda Freitas. Voltar as terras do Vale do Paraíba sempre foi um presente e contar com vocês, observar nossas transformações nesses quase 20 anos de amizade e amor. Nossa amizade é uma dádiva que quero cultivar por pelo menos mais 100 anos.

Agradeço aos amigos que foram se achegando durante esses últimos anos Luciene Silva, Carol Calseverino e Willian Gonçalves, obrigada pelas risadas, pelas reflexões às segundas, quartas e sextas, pelos almoços, jantares e pelo amor, carinho e respeito que aprendemos a compartilhar.

Agradeço as amigas que o doutorado me proporcionou Breilla Zanon e Ana Beraldo de Carvalho. Migas essa jornada foi muito melhor com nossas rodadas infinitas no Alex e nossas trocas sinceras e recíprocas, por muitos outros momentos como aqueles, muito obrigada. Agradeço aos amigos João Paulo da Silva e Filipe Moreno Horta que também se achegaram durante essa pesquisa. Obrigada pelas trocas, pelo carinho e por tudo que pudemos aprender um com outro.

Agradeço à amiga que me acolhe desde sempre em Tocantinópolis Luciana da Silva Conceição e a, já não tão pequena assim, Clara da Silva Conceição. Não posso deixar de registrar todas as vezes em que exausta do trabalho eu pedia arrego quanto a escrita da tese e a Clara dizia que eu deveria colocar as “minis Karinas” de volta ao trabalho. Lu e Clara, obrigada por terem compartilhado comigo um lar, tempo, carinho e por serem minha família nessa terra tão quente e por vezes, árida de sentimentos.

Agradeço ao colega de trabalho e amigo, que também compõe essa família e compartilha essa jornada conosco, Wellington da Silva Conceição, é um prazer construir um percurso pessoal e profissional contigo, meu amigo. Agradeço também a amiga e revisora deste texto Caroline Soares, e ao Marcos Antônio que topou embarcar na empreitada de construir o site e os mapas interativos que compõe o texto.

Agradeço a Aline Vanzella pelo profissionalismo, pelo carinho e pela torcida constante nesses últimos quatro anos. Obrigada por ter sido suporte e ponto de encontro.

As minhas andanças permitiram-me reencontrar alguns amigos que atravessam o continente, quero agradecer a cada um de vocês que me receberam e transformaram meus meses no intercâmbio em novas fases das nossas amizades, Leandro Brazil, Harold, Pamela Smeccellato, Daniel El. Dani obrigada também pela tradução do alemão para o português. Sigo agradecendo nossa yogue favortia Priscila Leite.

Agradeço aos amigos que construí durante o intercâmbio Sandra Colleman, Terezinha Ribeiro, Douglas Almena e Sue Almena, Selma Atbane, Bailan Yang, Cynthia Colleen Kinneen, Hineva Neva, Tatiane Salgado Ramirez, Ketaki Kasbekar, Nishu Choudhary, Sulekha Singh, Kashmira Ranadive, Ivanilda Amado.

Agradeço aos amigos que o grupo de estudos “Afrodiáspora” me trouxe. Foram muitos momentos de aprendizado, de risadas e projetos. Espero que nossas parcerias sejam longas e duradouras. Obrigada Hassani Santos, Ana Carolina dos Anjos, Iberê Araújo, Dionísio Pimenta, Carolina Melo, Fernando, Luana Trindade, Engel Rodrigues de Lima, Luana Ruy, Gabriela Mojito e Karina Camargo.

Agradeço a todos os membros do NEAB com os quais tive a oportunidade de conviver desde minha graduação. Este núcleo sempre foi minha referência de espaço de troca, aprendizado, e compartilhamento de um projeto de sociedade.

Agradeço a todos os membros do núcleo em nome das amigas e docentes Tatiane Cosentino Rodrigues e Ana Cristina Juvenal, obrigada pela referência que se tornaram para mim e para tantos outros estudantes, é um prazer compartilhar esse processo com vocês. Agradeço também a amiga e docente Priscila Martins Medeiros. Pri, você é uma mulher incrível e sou grata por podermos nos apoiar.

Agradeço àqueles se dispuseram a ser entrevistados por mim, nossas conversas me instigaram e contribuíram enormemente com as reflexões que busquei apresentar, além disso todos vocês me mostraram, sob diferentes perspectivas, como a diáspora compõe a construção das nossas identidades cotidianamente.

Obrigada Carlos Eduardo Santa Maria, Kelly Johana Acreman, Charles Jared Hickey, Navar Gonzalez e Amir Whitaker. Agradeço, imensamente, ao Carlos Eduardo Santa Maria. Santa, sem sua confiança em mim, sem sua amizade, sem sua paciência com minha “falta de jeito e de ritmo”, sem seu apoio e as incansáveis horas de treino, nada disso teria sido possível. Eu teria uma tese, mas não teria esta tese. A você meu amigo, todo o agradecimento que couber.

Agradeço a Danitielle Calazans por também ter me apoiado e insistido que eu iria conseguir dançar, obrigada pelo suporte, pela confiança, pelas trocas e pela amizade. Agradeço à “Família Samba Rock” que se tornou um segundo lar, um espaço onde construí amigos, um respiro frente a toda pressão que o exercício do trabalho acadêmico nos traz. Vocês me auxiliaram a construir uma tese e a ser uma pessoa melhor.

Agradeço nominalmente Kaline Nascimento, Ana Carolina Pedro, Sara Poetisa, Sérgio Gabriel, Marcus Vinícius, Claudio Souza Ferreira, Silvana Santa Maria, Simone Albano, Saulo Saulinho, Camila Camargo, Joana Caetano, Michele Hirmer, Itamar Feliciano, Elisangela Aleixo, Talyta Santos, Melaine Fidélis, Josiane Andrade, Ricardo Affonso, Alyson Henrique, Tatiane Costa, Danyelle Lucio e Vinícius Berkley. Agradeço ainda o diretor do “Grêmio

Recreativo e Familiar Flor de Maio” Márcio Pires pela disponibilidade em conversar comigo e por ter permitido o meu acesso aos arquivos do clube.

Agradeço a Carmelita, João Carlos Oliveira, Bene Silva em nome dos “Amigos do Flor”, membros ativos da comunidade negra são-carlense, obrigada por terem me recebido e me ensinado tanto.

Agradeço a CAPES pela concessão da bolsa PDSE que garantiu o financiamento do período de doutorado sanduíche realizado na *Georgia State University*. O intercâmbio foi um momento fundamental na minha formação acadêmica e na elaboração deste trabalho. Investimento em educação é a ferramenta mais potente de transformação, só posso desejar e lutar para que outros/as estudantes tenham garantido acesso, a permanência e os conhecimentos de uma universidade realmente democrática, pública, gratuita e de qualidade.

Agradeço a GSU em nome do *Educational Policy Studies Center*. A experiência no exterior transformou não apenas os caminhos da pesquisa, mas também minha forma de pensar e ver o mundo. Agradeço imensamente a minha orientadora de estágio Prof^a Dr. Joyce E. King pela acolhida, pela confiança no meu trabalho e pelo exemplo de que por meio da luta antirracista é possível construir uma educação transformadora. Agradeço ainda por ter aberto todas as portas possíveis.

Agradeço à Prof^a Dr^a Janice Fournillier pela acolhida sincera, pelas trocas intelectuais, e por ter se tornado um lugar seguro. Agradeço também por terem me ajudado a compreender que, como mulher, posso ser a professora que eu quiser ser desde que esteja preparada para o que me disponho a fazer. Agradeço o suporte e a atenção dedicados a mim durante esse período equipe da GSU em nome de Tanya Madenyika, Natasha Johson Edd, Kerry Ann Wallaert, Kimberly Moore e Jeff Stockwell.

Agradeço a Universidade Federal do Tocantins, em nome dos colegas de colegiado Mariane Pisani, Rita de Cássia Domingues, Paula Marcela Ferreira França, João Batista Félix, César Sagrillo, Miriam Martinez Guerra, Gracieda Araújo, Juliéveson Messias de Carvalho e Wellington da Silva Conceição.

Agradeço aos companheiros das demandas diárias de trabalho na universidade em nome dos amigos Marco Aurélio Oliveira e Liza Brasília. Agradeço também aos estudantes com os quais tive a possibilidade de trabalhar desde que cheguei a UFT, por fim, agradeço aos funcionários técnicos e administrativos da universidade em nome do secretário Marcélio Martin Campos. Uma universidade só existe enquanto uma comunidade que se dispõe a aprender, ensinar e trocar.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar por tudo que aprendi e por todas as experiências que um programa como esse oferece aos seus estudantes. Agradeço nominalmente aos docentes Jacob Carlos Lima, Maria Inês Rauter Mancuso, Gabriel de Santis Feltran, Priscila Martins Medeiros, Maria da Gloria Bonelli, Maria Aparecida de Moraes Silva, Fábio José Bechara Sanchez, Rodrigo Constante Martins, Richard Miskolci, Fabiana Luci de Oliveira, Cibele Saliba Rizek e Jacqueline Sinhoretto. Agradeço secretaria do PPGS em nome de Silmara Dionízio Por fim, agradeço ao meu orientador, que hoje considero um amigo, Valter Roberto Silvério. Valter, eu ainda me lembro do desespero que sentia ao final de cada reunião quando ainda era uma estudante de graduação, você planejava, refletia, analisava e tudo aquilo parecia tão grande, tão distante do que eu me sentia capaz de executar.

Hoje só tenho que agradecê-lo por sempre estar alguns passos à frente e por nunca ter “aliviado”. São pelo menos 15 anos em que aprendo com você e tento compreender quais são os próximos caminhos, eu não seria a pesquisadora que sou senão tivesse tido a oportunidade de partilhar esses momentos, obrigada por ser parte desse processo.

The Negro Speaks of Rivers

I've known rivers:

I've known rivers ancient as the world and older than the flow of human blood in human veins.

My soul has grown deep like the rivers.

I bathed in the Euphrates when dawns were young.

I built my hut near the Congo and it lulled me to sleep.

I looked upon the Nile and raised the pyramids above it.

I heard the singing of the Mississippi when Abe Lincoln went down to New Orleans, and I've seen its muddy bosom turn all golden in the sunset.

I've known rivers:

Ancient, dusky rivers.

My soul has grown deep like the rivers.

Langston Hughes

Só quem é muito triste sabe o valor da alegria.

Wilson Simonal

RESUMO

O Samba-Rock recebeu o título de patrimônio imaterial da cidade de São Paulo no ano de 2011. Esse reconhecimento dialoga com um amplo movimento de patrimonialização das sedes dos clubes sociais negros nas regiões Sul e Sudeste do país, conforme ocorreu com o Grêmio Recreativo e Familiar Flor de Maio, cuja sede foi reconhecida como patrimônio material da cidade de São Carlos no mesmo ano. Esses processos engendram um importante debate sobre nacionalismo e transnacionalismo das práticas culturais e dos espaços articulados pela diáspora africana nas Américas. A pesquisa investigou, para tanto, os processos e circuitos componentes das práticas e das relações espaciais produzidas na diáspora africana. A investigação teve como aporte conceitos como zona de contato: estado-nação, modernidade, transnacionalismo negro, circuito afrodiaspórico vernacular, cultura negra diaspórica e diáspora africana. Para tanto, utilizei-me das técnicas de observação participante, da incursão etnográfica, da pesquisa bibliográfica e ainda de materiais audiovisuais (filmes, músicas e registros fotográficos), somados a entrevistas abertas e coleta de dados realizados no estado de São Paulo/BR e no estado da Georgia/EUA. Conclui-se que, para compreensão dos trânsitos e dos sujeitos de cujas práticas expressivas culturais negras sejam recriadas, tornou-se necessário acionar um outro elemento de análise como prática expressiva: o corpo. É nele que se expressa o reconhecimento da dança e da música como indissociáveis nas produções do circuito afro diaspórico vernacular. Nesse panorama, a pesquisa se apoiou em uma proposta de narrativa voltada às similaridades e conexões, reconhecendo e pautando as diferenças, passíveis de análise quando associadas a quatro outros elementos: a dispersão, a hibridização, a criatividade/improviso e os sentidos atribuídos ao corpo na constituição de uma cultura negra diaspórica. Dessa forma, passam a ganhar lugar o debate sobre essas práticas e seus espaços como constituinte de uma comunidade de memória tensionando, por sua vez, as noções clássicas do estado-nação, da modernidade e das políticas de reconhecimento (material e imaterial) como estratégias contemporâneas de (re)inscrição das práticas no debate moderno. Além disso, defendi a necessidade da reflexão sobre uma economia política da cultura negra articulada às dinâmicas da produção-regulação-consumo das produções culturais expressivas como um dos elementos de (re)criação constante das práticas no circuito afrodiaspórico vernacular.

PALAVRAS-CHAVE: Diáspora Africana. Corpo. Práticas Expressivas Culturais Negras. Patrimônio Material e Imaterial.

ABSTRACT

Samba-Rock received the title of Intangible Heritage of the city of São Paulo in 2011. This recognition dialogues with a broad movement of patrimonialization of the Black Social Clubs in the South and Southeast regions of the country. This occurred with Grêmio Recreativo e Familiar Flor de Maio, whose was recognized as material heritage of the city of São Carlos in the same year. These processes engender an important debate on nationalism and transnationalism of cultural practices and spaces articulated by the African diaspora in the Americas. Therefore, the research investigated the processes and circuits that compose the practices and spatial relations produced in the African diaspora. The investigation was based on some concepts such as contact zone, nation-state, modernity, black transnationalism, vernacular afrodiasporic circuit and black diasporic culture and African diaspora. The research has supported by participant observation, ethnographic incursion, bibliographical research and audiovisual materials (films, music and photographic records), added to interviews and data collection carried out in the state of São Paulo/BR as well as in the state of Georgia/USA from 2016 to 2019. It is concluded that, in order to understand the transits and the subjects whose expressive black cultural practices are recreated, it has become necessary to activate another element of analysis as an expressive practice: the body. It is through the inclusion of the body that the recognition of dance and music are inseparable, and the productions of the vernacular Afro diasporic circuit are expressed. In this panorama, the research was supported by a narrative proposal focused on similarities and connections, recognizing, and guiding the differences, which could be analyzed when associated with four other elements: dispersion, hybridization, creativity/improvisation and the meanings attributed to the body in the constitution of a diasporic black culture. In this way, the debate between these practices and their spaces as a constituent of a community of memory starts to gain place, tensioning, and in turn, the classical notions of the nation-state, modernity, and recognition policies (material and immaterial) as strategies (re)inscription of practices in the modern debate. Furthermore, I continue to defend the need for reflection on a political economy of black culture articulated with the dynamics of production-regulation-consumption of expressive cultural productions as one of the elements of constant (re)creation of practices in the vernacular afrodiasporic circuit.

KEYWORDS: African Diaspora. Body. Black Cultural Expressive Practices. Material and Intangible Heritage.

LISTA DE ABREVIATURAS

CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CSNs	Clubes Sociais Negros
CECAN	Centro de Cultura e Arte Negra
COMDEPHAASC	Conselho Municipal de Defesa do Patrimônio Histórico e Artístico de São Carlos
Condephaat	Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo
CONPRESP	Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo
EUA	Estados Unidos da América
FEABESP	Federação de Entidades Afro-brasileiras do Estado de São Paulo
FECONEZU	Festival Comunitário Negro Zumbi
FESTAC	Segundo Festival Mundial de Artes e Cultura Negras e Africanas
FESMAN	Festival Mundial das Artes Negras
GSU	<i>Georgia State University</i>
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
NAACP	<i>National Association for the Advancement of Colored People</i>
NEAB	Núcleo de Estudos Afro-brasileiros da Universidade Federal de São Carlos
SAPC	<i>Social, Aid and Plesure Clubs</i>
UFSCar	Universidade Federal de São Carlos

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Engenho de Itamaracá.....	36
Figura 2: 105.Negertanz [Dança dos Negros]	37
Figura 3: The Bamboula.....	39
Figura 4: Participantes do grupo “Família Samba-Rock”, Grêmio Recreativo Flor de Maio, São Carlos, 2017.....	81
Figura 5: Baile Nostalgia realização Equipe Zimbabwe, Associação de Cabos e Soldados, Ribeirão Preto, 2016.....	82
Figura 6: Baile Black/Samba-Rock, realização “Família Samba-Rock”, GIG, São Carlos, 2017	84
Figura 7: Baile de Samba-Rock, Festa do Carmo, realização Costa Produções, Salão de Festa Orfanato Renascer, Araraquara, 2018	85
Figura 8: Baile de Gala, realização Costa Produções, Salão de Festa Orfanato Renascer, Araraquara, 2018	86
Figura 9: Encontro Samba-Rock, realização Reinaldo Paulino, Estação Cultural, Campinas, 2017	87
Figura 10: 3ª edição Samba-Rock Mulheres, Academia Sirius, São Paulo, 2017.....	88
Figura 11: Banda Escolar/ Mardi Grass/ Fat Thursday, Zulu Social, Aid and Plesure Club, Nova Orleans, 2019	94
Figura 12: Dançarina/ Mardi Grass/ Fat Thursday, Zulu Social, Aid and Plesure Club, Nova Orleans, 2019.....	95
Figura 13: Participantes do Mardi Grass suplicando pelos presentes, Mardi Grass/ Fat Thursday, Zulu Social, Aid an Plesure Club, Nova Orleans, 2019	96
Figura 14: Carro alegórico e carro de luxo, Mardi Grass/ Fat Thursday, Zulu Social, Aid an Plesure Club, Nova Orleans, 2019.....	97
Figura 15: Carnaval Brasileira: a program exploring the african roots of carnival in Rio and life in today’s Brazil, The Links Incorporated, Auburn Avenue Research Library, Atlanta, 2019	98
Figura 16: Praticantes de <i>lindy hop</i> no Baile do <i>Hot Jam Swing Dance</i> , <i>Hot Jam Swing Dance</i> , galpão alugado, Atlanta, 2019.	100
Figura 17: Casal dançando Balboa no Baile do Hot Jam Swing Dance, <i>Hot Jam Swing Dance</i> , galpão alugado, Atlanta, 2019.	101
Figura 18: Coroação da Rainha Ivani Block, Grêmio Recreativo e Familiar Flor de Maio, São Carlos, 06/10/1951	155
Figura 19: Show de Lionel Hampton e Dinah Washington, City Auditorium, Atlanta, 1942-1943.	157

Figura 20: Organograma das instituições afro-brasileiras.....	161
Figura 21: Práticas expressivas culturais negras: a dança e a música	190
Figura 22: Praticantes de Samba-Rock.....	224

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Descrição dos eventos observados	51
Continuação Quadro 1: Descrição dos eventos observados	52
Quadro 2: Descrição dos sujeitos entrevistados	63
Quadro 3: Estilos de música e dança observados no Brasil e em Atlanta, 2016-2019.....	71
Continuação Quadro 3: Estilos de música e dança observados no Brasil e em Atlanta, 2016-2019	72
Quadro 4: Espaços de execução dos estilos de música e dança observados no Brasil e em Atlanta, 2016-2019	78
Continuação Quadro 4: Espaços de execução dos estilos de música e dança observados no Brasil e em Atlanta, 2016-2019.....	79

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
Primeiras palavras: aprendendo a dançar Samba-Rock	19
O Grêmio Recreativo e Familiar Flor de Maio na atualidade	29
Percurso Metodológico e o Desenho da Pesquisa	35
<i>Percurso 1: a representação da sociabilidade negra (dança e música) na pintura</i>	<i>35</i>
<i>Percurso 2: o diálogo parcial com a literatura</i>	<i>42</i>
<i>Percurso 3: o envolvimento da pesquisadora com as práticas e os sujeitos praticantes</i> .	<i>50</i>
CAPÍTULO 1	66
Práticas expressivas culturais negras e os espaços	66
1.1 Os Estilos de Dança e de Música	71
1.2 Os Espaços	77
CAPÍTULO 2	104
Transnacionalismo negro e o circuito afrodiaspórico vernacular	104
PARTE I	104
2.1 Leituras sobre o transnacionalismo negro e o Estado Nacional	104
2.2. Os congressos e festivais de arte e cultura negra	114
PARTE II	140
2.3 Cultura Negra e Diáspora Africana	140
2.4 Clubes Sociais e os deslocamentos nas formas expressivas negras	159
CAPÍTULO 3	181
Trânsitos, articulações e memórias: as performances de uma cultura política negra moderna	181
3.1 Os Circuitos da Música e da Dança	191
3.2 É Swing ou Samba-Rock?	220
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	240
OBRAS CONSULTADAS	251
FILMOGRAFIA	252
ANEXOS	255
APÊNDICES	282

INTRODUÇÃO

Primeiras palavras: aprendendo a dançar Samba-Rock

Entrar na pista de dança não é das tarefas mais fáceis, especialmente, quando esse hábito não faz parte de seu repertório de experiências. Àquela altura meus colegas das aulas de Samba-Rock e, posteriormente, de muitos bailes haviam se sensibilizado com a minha pouca aptidão com os passos e o ritmo. Foi assim a minha percepção do baile como um espaço de ensino e aprendizado, porém, com pressupostos de tal ensino e aprendizado diferentes dos pressupostos do espaço acadêmico.

Enquanto, neste último somos treinados a conter nossos sentimentos e expressar racionalmente os resultados de nossas reflexões, por exemplo', sobre o nosso próprio corpo, é, precisamente, o desprendimento, a soltura dos músculos e a flexibilidade que estão em jogo na habilidade de dançar. Desta forma, eu logo percebi, como iniciante, não possuir a fluidez de movimentos desejada, impedindo a mim e ao meu parceiro o deleite dos movimentos.

Com o passar do tempo, o acompanhamento das aulas de Samba-Rock e a frequência aos bailes, adquiri um certo domínio da técnica, contudo, dançar não se restringe ao domínio da técnica. Se em um primeiro momento sua ausência total foi um entrave, agora a dificuldade com o ritmo fazia sua vez. Durante os quase dois anos e meio de intensa presença nos clubes, nos bailes e nas aulas de Samba-Rock e *swing dance* nunca estive no lugar das parceiras de dança consideradas mais habilidosas. Porém, naquele dia decidi ir para a pista de dança. Não que nos demais não tenha ido. Sempre dancei em todos os eventos dos quais participei, mas a insegurança e o autorreconhecimento da ausência de “jeito” produziram frustrações. Depois de experiências das mais difusas, do choro incontinente ao riso solto, naquele dia estava mais confiante e decidida, desejei dançar Samba-Rock sem que fosse necessário qualquer tipo de orientação.

Tentei deixar as lembranças das participações desastrosas e me concentrar nas que foram bem-sucedidas. O fio de coragem ainda não era suficiente para o desafio da noite, então no primeiro momento consegui apenas me aproximar da pista de dança. Não era uma pista com espaços demarcados, ou, um piso especial, era um espaço em frente ao DJ em uma área cimentada de um parque municipal. Um espaço onde dançavam os casais.

É possível que todo aquele emaranhado de sentimentos estivesse expresso em meu rosto, a vontade de dançar, o medo de mais uma vez não conseguir corresponder aos movimentos do cavalheiro, a dificuldade com o ritmo, a vergonha, a inabilidade em movimentar o corpo – principalmente sobre as orientações de outrem, um misto de sentimentos e memórias. Uma colega, de algum modo, percebeu isso ao ponto de ela direcionar sua fala aos rapazes do grupo: “chama a Karina para dançar, ela quer dançar”.

Prontamente um deles me convidou para dançar e eu dancei. Foi apoteótico. O próximo passo viria em breve, o reconhecimento. Fui reconhecida por conhecidos e desconhecidos como uma parceira de dança. A familiaridade com as técnicas do Samba-Rock não me eximiu de certa atenção quanto ao ritmo que orientara os passos e o movimento dos braços. Passei, então, a ser convidada para as próximas músicas tanto por conhecidos quanto por desconhecidos. Para alguns, inclusive, não havia dúvida de que eu sabia dançar. Agora, eu fazia parte da pista.

Ao iniciar este tópico, com um relato íntimo, pretendi aproximar a experiência pessoal vivida como indivíduo pesquisador posicionado em termos das clivagens sociais as observações e registros que o treino em pesquisa e a formação em Ciências Sociais em geral, e, em Sociologia especialmente possibilitam a mim considerando a influência significativa, do meu processo de aprendizado da dança, no processo de realização deste trabalho acadêmico. Como?

As inquietações iniciais da pesquisa orbitavam sob uma análise histórico-sociológica dos clubes sociais negros, entidades organizadas pela população negra já no contexto do fim do regime escravocrata. Tais clubes surgiram como associações recreativas, assistenciais/benéficas e culturais. Sendo definidos a partir da caracterização de seu público e a motivação das organizações.

No caso do estado de São Paulo, particularmente, a região estudada foi o Oeste Paulista, onde estilos musicais, tais como o Charme, o *Swing* e o contemporaneamente denominado como Samba-Rock têm congregado o maior número de negros e negras. Mais do que isso, esses estilos ocuparam/ocupam os salões dos clubes onde realizam-se grandes bailes. São sedes de antigos clubes negros, de clubes militares, clube de aposentados, Sesc, casas de eventos, *pubs* etc.

Debrucei-me assim sobre um estilo de dança e música, considerando suas conexões e distinções e os espaços em que tal estilo se realiza. Ambos, dança e música, são significativos para a produção de modos e habilidades de expressão corpóreas-

rítmicas-sensitivas vinculadas às comunidades negras da diáspora africana. Refiro-me aos espaços onde a música e a dança se apresentaram como eixos centrais de análise e dos quais optei por fazer parte, permitindo compor essas dinâmicas vivenciando-as. Dessa forma, foi possível reconhecer e me aproximar de diversos interlocutores e interlocutoras, conhecer práticas, ampliar percepções e reelaborar algumas reflexões.

Esse exercício foi concretizado por meio de aulas de Samba-Rock no clube social negro (CSN) Grêmio Recreativo e Familiar Flor de Maio, conhecido, também, apenas como “Flor de Maio”, localizado em São Carlos, no Estado de São Paulo e, posteriormente, pelas aulas de *swing dance* em escolas de dança da cidade de Atlanta, na Geórgia, nos EUA. O lugar de aprendiz nas aulas e nos eventos orientou um segundo movimento, culminando na passagem de aprendiz de dança para a sistematização da experiência de aprendizado orientada pela reflexão sociológica sobre os espaços e os estilos de dança e música, os quais atravessam o deslocamento dos grupos negros e suas práticas culturais no continente americano.

A questão central desta pesquisa foi se estruturando a partir da leitura do processo de tombamento do “Flor de Maio”, o qual continha as seguintes informações em sua notificação do aceite. Na primeira consideração, destacava o papel de *“ressocialização e afirmação cultural da etnia negra desempenhado pelo Grêmio”*, cuja idealização e edificação de sua sede *“representam um importante capítulo da história da população negra em São Carlos”*.

A segunda consideração cita a ultrapassagem da *“instituição do aspecto meramente recreativo demonstrando sua vocação educacional e inclusiva, criando, ainda, na década de 1930, uma escola de ensino primário aberta também para a população não afrodescendente”*. E, finalmente, considerava a instituição como *“símbolo maior e primeiro das conquistas da população negra são-carlense, consolidando-o como uma herança cultural coletiva de inestimável valor a esta municipalidade”*, decidindo pelo tombamento em 09 de novembro de 2011.

O processo do Conselho Municipal de Defesa do Patrimônio Histórico e Artístico de São Carlos (COMDEPHAASC) é, portanto, ilustrativo dos três aspectos considerados como principais para o tombamento: a ressocialização, a vocação educacional e inclusiva, não apenas, para a população afrodescendente educação escolar formal, além do valor recreativo, transformando o espaço do Grêmio tanto em um símbolo da população negra local, quanto em uma herança cultural coletiva daquela municipalidade.

Assumindo como preocupação nuclear as práticas culturais da dança e da música, constitutivas da herança dos três aspectos ressaltados no processo de tombamento, a partir das minhas idas a campo mostrou-se evidente a tensão entre a direção do Grêmio, enfatizando a preservação do espaço a partir de uma perspectiva monetarista, e os mais jovens, desejosos de utilizar o espaço para o aprimoramento nas técnicas do Samba-Rock, tombado como patrimônio paulistano.

Entre outras, três considerações do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (CONPRESP)¹, que realizou o tombamento do Samba-Rock como manifestação cultural paulistana, em reunião ordinária de 11 de novembro de 2016, são importantes para o argumento desenvolvido na tese:

- 1-Considerá-lo “como fator de identidade de grupos sociais que desenvolveram um padrão de sociabilidade específico em torno dessa modalidade de dança e nos bailes organizados à moda dos antigos “bailes *black*”;
- 2-Considerá-lo “como manifestação cultural paulistana, cuja maior expressão se dá em bailes organizados por uma comunidade de dançarinos, músicos, DJs, entre outros”;
- 3-Considerá-lo “como uma nova dança em bailes animados pelo som de vitrolas elétricas e discos de vinil, e que seus passos se definiram a partir de uma mescla de influências, com predomínio do *rockabilly* desde meados dos anos 1950”.

Logo, a questão de pesquisa se constituiu da seguinte forma, enquanto o ativismo e a literatura em torno da patrimonialização dos Clubes Sociais Negros (CSNs) enfatizam o espaço por sua dimensão e funções extra recreativas, o tombamento do Samba-Rock como patrimônio cultural imaterial enfatizou as práticas expressivas culturais negras [dança e música] como fator de expressão cultural e de identidade grupal.

Minha hipótese, portanto, é pensar a dança e a música sintetizadas nos vários estilos, não apenas no Samba-Rock, estando circunscritas para além das fronteiras locais, regionais, e nacionais, constituindo-se em um repertório transnacional e diaspórico da cultura negra/africana. Neste sentido, a patrimonialização do Samba-Rock como manifestação cultural paulistana delimita a sua localização, ao mesmo tempo em que desvela as contradições entre o conteúdo das justificativas do processo de tombamento e

¹ A Resolução nº32/CONPRESP/2016 da Secretaria Municipal de Cultura e do CONPRESP e que determina o reconhecimento do Samba-Rock como patrimônio imaterial da cidade está disponível no ANEXO A.

as ressignificações dinâmicas nos espaços dos CSNs em suas diferentes fases como, também, as tensões geracionais em torno dos usos e sentidos atribuídos às práticas.

A continuidade das aulas de Samba-Rock e as conversas informais com aqueles que viriam a ser meus principais interlocutores me levaram à seguinte questão: qual era então as conexões entre clubes e bailes *black*?

Os elos entre clubes e bailes, expandidos para espaços similares distribuídos no continente americano, foram desenvolvidos a partir da observação participante, a realização de diversas conversas com os antigos e novos membros dos clubes, frequentadores dos bailes, praticantes de dança e pesquisadores do tema, constituindo um *corpus* indicativo de que a dança e a música encontravam-se no centro dessa ligação. Assim que comecei a frequentar os eventos “festivos” compreendi que o Samba-Rock não se tratava de qualquer música, ou qualquer tipo de dança, mas um estilo musical e de dança específico.

Passei então a refletir sobre o nome dado a este estilo. Por que Samba-Rock?

Em uma primeira aproximação, observei a referência da palavra composta [samba e rock] a dois termos que identificam estilos de dança e música distintos e a importância do samba ter sua origem relacionada ao contexto nacional brasileiro e do rock, ao norte-americano, ambos associados e produzidos por negros. Logo, pareceu haver a necessidade de buscar compreender como esses estilos, samba e rock, permitiram a produção de outro, Samba-Rock. Quais as relações e conexões desses estilos? Existem outros estilos compostos, ou não, os quais permitem identificar uma produção cultural negra que caracterizaria o continente americano?

A partir dessas reflexões e inquietações, a primeira preocupação foi realizar uma pré-pesquisa permitindo a identificação de uma certa genealogia presente na estruturação dos argumentos que orientam a tese, não do termo Samba-Rock, mas dos estilos de dança e música presentes na sua composição.

Dessa forma, houve a possibilidade de compreender parte importante da dinâmica de constituição da sociabilidade contemporânea negra por intermédio das práticas expressivas e culturais, entre elas o Samba-Rock, o fato de tais práticas, em um primeiro momento, serem desenvolvidas em espaços físicos específicos, nos clubes negros, nas casas e nos quintais familiares e, em um segundo momento, elas desterritorializam-se passando a ser praticadas para além desses espaços específicos, configurando-se como parte da cultura expressiva vernácula negra denominada de Atlântico Negro por Gilroy.

Meu foco principal está nas ressignificações das entidades surgidas como associações recreativas, assistenciais/beneficentes e culturais. Isto é, seus deslocamentos de “um local de sociabilidade e de lazer da população negra, [que] tinham, dentre outros, um objetivo maior, que era o de angariar fundos para o pagamento da liberdade dos negros escravizados, estabelecendo uma rede de mútuo apoio entre a comunidade negra” (ESCOBAR, 2010, p. 55), para os novos horizontes destas organizações, as quais consideram tanto o modelo associativo anterior, quanto os novos usos das “sedes que foram construídas no passado”. (DOMINGOS, 2014, 2010, 2007, 2004).

Desta maneira, o Samba-Rock, um estilo de dança e música, surgido no e do encontro de diferentes matrizes estéticas, musicais, corpóreas, culturais e políticas, poderia ser apreendido em termos de uma atualização das práticas culturais, permitindo uma análise que ressaltasse suas características de similaridades e diferenças (HALL, 2017) inscritas em uma comunidade de memória (APPIAH, 2014) que tem no corpo negro seu registro.

Um outro elemento a se verificar foi a forma como se estabeleceu as zonas de contato (PRATT, 1992)² entre negros articulando cultura e política por meio da estética (GILROY, 1993) a partir de uma dimensão transnacional e com oposição a dimensão nacional restritiva reiterada nos processos de tombamento supracitados.

A dificuldade em acessar informações sobre os clubes sociais orientou a elaboração de um mapeamento sobre esses espaços³, propiciando a descoberta de outros estilos de dança e música, direcionando e estimulando minha contribuição, a medida dos acessos a mim disponibilizados, para uma análise do “Flor de Maio”, permitindo, também a identificação de outros espaços de experiências para além do Brasil.

O mapeamento, não apenas sobre os espaços físicos construídos ou ocupados por negros, mas, também sobre práticas culturais negras, aproximou-se de uma ideia de escavação, típica das técnicas arqueológicas. Em relação aos CSNs uma das principais dificuldades relacionou-se a perda dos registros, consequência de poucos clubes

² Mary Louise Pratt's term in *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (1992) for social places (understood geographically) and spaces (understood ethnographically) where disparate cultures meet and try to come to terms with each other. It is used quite widely in literary studies and Cultural Studies as well as Postcolonial Studies as a general term for places where white western travellers have encountered their cultural, ethnic, or racial other and been transformed by the experience. Contact zones are most often trading posts or border cities, cities where the movement of peoples and commodities brings about contact. See also creoleness; hybridity.

³ Oliveira Silveira é reconhecido pelo Movimento Clubista como o principal articulador do mapeamento e reconhecimento dos CSNs no Brasil. O mapeamento produzido para esta pesquisa direcionou-se apenas para os CSNs do Estado de São Paulo e está disponível no APÊNDICE D.

conseguirem manter a salvaguarda de seus documentos com o passar dos anos. Tais dificuldades não se restringem exclusivamente aos clubes, abrangendo, também os estilos de dança e música, os processos políticos, as formas de organização comunitárias etc.

O silenciamento da história (TROUILLOT, 1995) explicitou-se durante a elaboração da genealogia dos estilos de dança e de música vinculados aos clubes. A elaboração do material contou com a coleta e organização de dados de fontes das mais diversas, desde registros fotográficos, notas de rodapé de livros, documentários, filmes, depoimentos, entrevistas, documentos oficiais, textos acadêmicos, textos jornalísticos, entrevistas, dados da observação, entre outros materiais e fontes. Ou seja, mesmo o Samba-Rock, outros estilos e os espaços negros sendo largamente divulgados na atualidade, a reconstrução da trajetória histórica dos estilos e dos lugares e, também, uma reflexão sobre suas práticas culturais expressivas nas Américas e no Caribe foi possível apenas por meio de um amplo processo de “escavação”.

Como indicou Trouillot (1995), a experiência diaspórica negra tem tido importância limitada nos registros da história moderna, o que atribui mais importância ao mapeamento, aqui realizado, da história e da memória das da música e da dança e dos espaços onde elas são corporificadas.

Ao apreender os clubes como os locais, por excelência, de encontro dos negros, a partir do final do século XIX, até os dias atuais, no século XXI, questiono se eles seriam a comprovação da não harmonia de nossas relações “raciais”, como descrita e presente em um certo imaginário nacional, o qual, por sua vez, impõe o silenciamento às instituições negras em consonância com um certo imaginário acadêmico racializado, entendendo os africanos e seus descendentes como povos sem história (TROUILLOT, 1995).

A escolha do “Flor de Maio” como o clube a ser estudado logo me pareceu insuficiente, embora ele tenha se tornado uma base fundamental onde iniciei e elaborei as estratégias de pesquisa e o mapeamento a partir de 2016. Logo percebi a necessidade de expansão do campo de pesquisa, o que resultou tanto em minha ida para Atlanta, quanto na ampliação da percepção da importância das práticas culturais negras em outros lugares, preservando, no entanto, o Flor de Maio e os interlocutores que lá conheci como nucleares em toda pesquisa.

Meu primeiro contato como pesquisadora com o universo dos bailes ocorreu quando participei do “Baile Dança para Todos” no Flor de Maio. O evento foi organizado

por uma dupla de dançarinos e professores da região, Santa Maria e Danitielle (ambos foram consultados e manifestaram o consentimento em ter o nome apresentado no texto), no dia 08 de abril de 2016. Minha participação deveu-se a necessidade de estabelecer uma aproximação com o universo dos clubes e bailes, seus gestores/organizadores e frequentadores. Naquela noite, ocuparam o salão mais de 100 pessoas, com a execução de diversos ritmos entre o *soul*, o Samba-Rock, a salsa, o *zouk*, a *bachacha*.

Dois ritmos tinham maior adesão entre os participantes. O primeiro era interpretado pelos passos orquestrados, durante o movimento rápido dos pés, construindo uma base de quatro tempos somada ao movimento rápido dos braços e a giros cadenciados. Tudo ao ritmo de um estilo de música – o *Samba-Rock*. No segundo, os dançarinos, agora embalados pelo ritmo *charme*, organizavam-se em filas, uma atrás da outra, e seguiam os passos de um dançarino posicionado na primeira fila – era o passinho. Tentei participar do grupo, porém minha dificuldade em coordenar movimentos de pés e braços à cadência ditada pelo ritmo, já naquele momento, me fizeram permanecer a maior parte do tempo sentada.

Nesse evento, considerando a sugestão de uma amiga, exímia dançarina, que ao chegar no estado de São Paulo logo educou-se nos passos do Samba-Rock, conversei com quem viria a se tornar o principal interlocutor desta pesquisa, o Santa Maria, filho de uma conselheira do Flor de Maio, desde a infância participante dos eventos realizados no espaço do Clube e com uma profunda ligação com esse CSN. Sua história pessoal sempre esteve ligada ao clube. Pertencente a uma família de músicos e dançarinos amadores – seu pai tocou em diversos eventos do Flor de Maio – Santa, como ele é chamado, participou de equipes de dança, alcançando reconhecimento na região. Essa atividade e seu vínculo familiar fizeram dele uma das figuras mais reconhecidas no interior e na capital entre os organizadores de bailes e amantes do Samba-Rock. Suas atividades junto ao estilo, à manutenção dos clubes e à disponibilidade em acompanhar praticamente todos os eventos observados no Brasil. Além de receber-me e do seu papel como meu professor de Samba-Rock, sua presença constante compartilhando comigo imagens, vídeos e informações, que dificilmente eu poderia localizar em materiais oficiais, permitiram sua identificação como o principal interlocutor da observação participante.

Em diversas situações foi possível constatar seu empenho para o clube continuar funcionando como um espaço destinado à população negra. Essas atividades extrapolam interesses mercadológicos, pois os ganhos, quando alcançados, pouco permitem recuperar

os investimentos necessários. Durante os quatro anos de pesquisa, três deles acompanhando cotidianamente suas atividades, foi admirável o seu empenho para manutenção dos CSNs como espaços de encontro e compartilhamento da comunidade negra da cidade de São Carlos e entorno.

Guardadas as dimensões da cidade de São Paulo, a dinâmica dos bailes é bastante intensa, mais intensa quando se trata de eventos de samba e menos quando se trata de eventos de Samba-Rock. Análise que também poderia ser estendida para cidades do interior do estado. Em um passado, não tão distante, os clubes tinham entre suas principais atividades a realização de suntuosos bailes voltados a população negra. Os eventos sofreram algumas transformações, no entanto, não perderam sua relevância e merece atenção, nas referências aos luxuosos bailes, as orientações sobre as vestimentas, os padrões de comportamento desejados, a relação entre seus participantes e, particularmente, os estilos de dança e música. Esse conjunto de características orientam a transnacionalidade entre espaços construídos pelas comunidades negras dentro e fora do Brasil.

Com essas reflexões em mente e o desenvolvimento de uma ampla pesquisa documental via rede mundial de computadores – associada à continuidade da participação nos eventos, à realização de entrevistas e ao aprofundamento da minha inserção no campo – e ainda à apresentação do texto de qualificação e às reuniões de orientação, ficava evidente a necessidade de desenvolver parte da pesquisa de campo fora do Brasil. Assim, decidi recorrer às parcerias estabelecidas pelo Núcleo de Estudos Afro-brasileiros da Universidade Federal de São Carlos (NEAB/UFSCar) com a *Georgia State University* (GSU), e o conhecimento prévio da centralidade que a cidade de Atlanta ocupa em relação aos estilos de dança e música afro-americanos.

Durante o período de doutorado sanduíche⁴, desenvolvi pesquisas sob a supervisão da Prof^a Dr^a Joyce E. King e participei de reuniões com a Prof^a Dr^a Janice Fournilier, ambas contribuíram muito para elucidação de alguns pontos da pesquisa. A definição da GSU contava também com a possibilidade de ampliação das pesquisas documentais, considerando tanto os arquivos desta universidade, quanto da *Emory*

⁴ O estágio de pesquisa internacional foi financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). O estágio no exterior junto a *Georgia State University* (GSU) contribuiu para a análise sobre os trânsitos da música e a dança que tem nos clubes e os bailes espaços próprios de execução e representam aspectos centrais na compreensão da diáspora africana ao expressar as conexões entre negros e negras da diáspora na América do Norte, América Central e Brasil. Essas práticas têm sido lidas, portanto, como elementos de constituição de identidades transnacionais e políticas, por meio da estética.

University e da *Clark University*⁵. Merece destaque o fato de o Estado da Georgia, juntamente com o Alabama, a Carolina do Sul, a Flórida, o Mississippi e a Louisiana, compor um grupo de estados sulistas⁶ nos quais os elementos estilísticos do *jazz* e do *soul* se desenvolveram.

O *jazz* e o *soul* são resultantes de algumas das vocalizações melódicas entoadas por negros escravizados durante infundáveis rotinas de trabalho nos campos sulistas. As definições estilísticas desses estilos são constatadas no desenvolvimento do *Rock and Roll*⁷.

No Brasil, o Samba-Rock, como descrito anteriormente, surgirá da hibridação entre o samba e o rock, somando-se ainda com estilos vindos do Caribe. Além das implicações teóricas, a realização do estágio de doutoramento viabilizou o desenvolvimento da pesquisa de campo internacional e, conseqüentemente, a comparação dos dados observados.

O colonialismo, e suas relações com o mundo moderno, tem sido estudado por diversas abordagens teóricas, tais como as interpretações centradas na construção e reprodução da desigualdade de base econômica, a qual considera a raça um reflexo das dinâmicas sociais mais amplas, além de abordagens centradas na produção e reprodução da desigualdade racial no âmbito do colonialismo como Estado Nacional, ou ainda a experiência do processo colonial como um elemento central para reflexões a partir dos elos construídos pela experiência do deslocamento e da dor. Nesse caso, a ênfase tem recaído sobre a circulação de conhecimentos, de práticas culturais negras, de sujeitos e de experiências que constituem uma comunidade de memória.

⁵ A Atlanta University Center Robert W. Woodruff Library mantém no seu Centro de Arquivos de Pesquisa uma série de documentos pertencentes a W.E.D Du Bois, entre eles tive acesso a anotações, correspondências e rascunhos de textos. Segundo a página on-line da Biblioteca “The Archives Research Center’s collections primarily document the African American experience through civil rights, race relations, education, literature, visual and performing arts, religion, politics, and social work. The core of our manuscript holdings are built upon the Atlanta University Trevor Arnett Library’s Negro Collection”.

⁶ A escravidão negra nos estados sulistas teve fim após a Guerra de Secessão (1861–1865), quando foi oficialmente proibida, por meio da 13ª Emenda, em 1865. No entanto, isso não significou o acesso igualitário aos direitos entre negros e brancos. Estados como a Carolina do Sul, Mississippi e Louisiana adotaram os *black codes*, um compêndio de medidas legais mantendo as restrições aos negros ali residentes. Essas restrições foram consolidadas posteriormente, na era Jim Crow – separados, porém iguais – marcada por perseguições e linchamentos dos negros no Sul.

⁷ À medida em que o estilo desperta o interesse de uma classe média branca, ganhando adeptos e grande visibilidade, personalidades como Sister Rossetta Tharpe, personalidade afro-americana, considerada uma das primeiras cantoras de Rock norte-americanas, são substituídas por artistas brancos, aqui representados pela figura de Elvis Presley. Influência invisibilizada a partir dos interesses do mercado musical e dos conflitos raciais entre o norte e o sul dos Estados Unidos.

O interesse analítico nas expressões culturais coletivas negras permite-me refletir sobre possíveis similaridades e possíveis diferenças culturais desenvolvidas no Atlântico Negro (GILROY, [1993]; [2001]). Levando a uma revisão do objeto e dos objetivos inicialmente traçados para a pesquisa – uma reflexão sobre os CSNs, particularmente, surgidos na primeira década do século XIX, no que hoje delimita a região Sudeste, a reorientação direcionou-me para a análise dos estilos de dança e música que perpassam as dinâmicas dos clubes sociais, não se restringindo apenas a eles e indicam as estratégias político-econômicas de sustentação da tese majoritária da patrimonialização do espaço e das práticas.

Clubes e bailes estão interrelacionados na análise das práticas estéticas negras. A drástica redução das atividades dos clubes não atingiu a vitalidade dos bailes, acontecimentos (eventos) nos quais a dimensão da memória cultural (a dança e a música) pode ser exercida por meio do corpo. O clube social negro Flor de Maio tornou-se o ponto de partida para a reconstrução da história do ponto de vista dos usos do seu espaço, ressaltando tanto as percepções do poder local sobre sua importância e seu legado, quanto os conflitos políticos internos e externos em torno das práticas culturais, permitindo a mim priorizar as ressignificações das práticas de dança e música com ênfase no Samba-Rock, considerando-o como um estilo transnacional e diaspórico no Atlântico Negro.

O Grêmio Recreativo e Familiar Flor de Maio na atualidade

O Grêmio Recreativo e Familiar Flor de Maio⁸ – o “Flor de Maio” – está localizado na cidade de São Carlos⁹, interior do estado de São Paulo. O clube foi fundado em 04 de maio de 1928 por funcionários negros da Ferrovia Paulista S/A (Fepasa)¹⁰. Por meio de conversas informais, acesso ao documentário “Flores de Maio: Histórias da

⁸ O Grêmio Recreativo e Familiar Flor de Maio, quando inaugurado, recebeu o nome de Grêmio Recreativo Familiar *Beneficente* Flor de Maio e, de acordo com os relatos recolhidos durante a observação de campo, o nome do clube foi alterado, retirando-se a palavra *beneficente*, pois a dimensão do suporte financeiro aos membros associados foi descontinuada.

⁹ Localizada no centro geográfico do Estado de São Paulo, a cidade de São Carlos possui cerca de 222 mil habitantes (IBGE/2010).

¹⁰ O sociólogo Marcio Macedula Aguiar realizou um trabalho sobre as organizações negras na cidade de São Carlos, entre elas, o Grêmio Recreativo e Familiar Flor de Maio. Ver: AGUIAR, Marcio Mucedula Os clubes Negros e seu papel na constituição da identidade e movimento negro: a história do Grêmio Recreativo e Familiar Flor de Maio em São Carlos-SP. InterAÇÕES- Cultura e Comuidade/v.2. n.2 p. 91-105/ 2007

Comunidade Negra em São Carlos” (2011), de pesquisas documentais e da inserção nas atividades do clube, apresento um breve contexto dos usos e das tensões envolvidas no tombamento deste espaço.

A sede atual do clube foi construída no regime de mutirão, em um terreno doado pela prefeitura municipal. Conforme ressalta Aguiar, (1998, p. 50) a construção da sede exigiu sacrifícios financeiros dos seus fundadores, já que os atrasos e a inadimplência no pagamento das mensalidades representavam um dos obstáculos para a finalização da obra e, ao que parece, a inauguração da sede atual ocorreu a partir de 09 de março de 1953, data na qual o novo endereço passou a constar nas atas das reuniões do clube.

O Flor de Maio desenvolveu atividades similares aos demais clubes negros do Sul e Sudeste do Brasil, dando enfoque às atividades recreativas e de ajuda mútua (ESCOBAR, 2010). Dentre as principais atividades realizadas pelo clube podemos listar os bailes, como os de debutantes, os desfiles de miss, o carnaval e o bloco carnavalesco, além de uma escola primária.

Segundo o relatório de tombamento do clube, a escola iniciou suas atividades no ano de 1934 e, no período de 1934 a 1936, foi gerida pelo próprio clube, passando, a partir de 1936, a receber uma professora nomeada pelo município (RELATÓRIO DE TOMBAMENTO, 2011, p. 05). No depoimento de uma ex-professora, Dona Gabriela Zanollo, é possível saber que a escola começou a funcionar em 1937, ano que ela foi nomeada.

[A escola do Flor de Maio] foi uma escola muito boa, eu gostei demais, a gente boa, eles varriam aquela sala, deixavam tudo na perfeição, tratavam de tudo. Foi muito bom...eram uns 38, mais ou menos, era uma de manhã e uma à tarde. O Flor de Maio que dava a sala para nós, de graça. A prefeitura não pagava, eles davam de graça e punham as professoras lá. Então a gente arrebanhava todas aquelas crianças da redondeza e nós ensinávamos (AGUIAR, 1998, p. 54).

Dentre outras atividades de cunho educativo, localizamos a realização de um ciclo de conferências sobre a situação do negro na sociedade brasileira. Fontes apresentadas por Aguiar (2007, p. 99) mostram o ciclo sendo realizado em julho de 1973. O evento contou com três temas: 1) Transição de escravo ao cidadão; 2) Marginalização do negro no mercado de trabalho; 3) A situação da mulher negra. Além disso, segundo o pesquisador, a preocupação com a regulação dos comportamentos dos associados e a imagem pública dos mesmos explicitava-se desde o Estatuto do Grêmio Recreativo de Familiar Flor de Maio aprovado em 04 de maio de 1932.

De acordo com o Estatuto do clube

Os sócios que faltarem ao devido respeito na séde, que desobedecerem, que promoverem desordem, anarchia nas reuniões e sessões, nas assembléias ou que se portarem escandalosamente fóra do gremio, merecendo censuras públicas, que forem presos ou processados por crimes infames, serão eliminados nos termos de estar sujeitos à eliminação e ao que respeito predispõe estes estatutos (ESTATUTO DO GRÊMIO RECREATIVO e Familiar Flor de Maio, aprovado em Assembléia Geral Extraordinária, em 4 de maio de 1932, p. 6 *apud* AGUIAR, 2007, p. 99).

Os dois primeiros temas do ciclo compunham uma agenda tradicional de pesquisas das Ciências Sociais, em especial da Sociologia, enquanto o terceiro representou uma “inovação”. Contudo, de acordo com Aguiar (2007), o tratamento deste último esteve relacionado a uma dimensão de preservação dos bons costumes em uma perspectiva moralista que refletia o Estatuto do Clube de 1932.

Sobre esse aspecto, as cerimônias de coração das rainhas e os desfiles de miss representam dois momentos importantes do clube quanto a posição social das mulheres, mas que ao fim sintetizavam à representação de determinado modelo familiar segundo o qual caberia à mulher a garantia da ordem moral em que se pressupunha um afastamento da “baderna”, do estereótipo da pobreza e da desordem atribuída às famílias negras. Em ambos momentos, esse padrão pode ser capturado pelas indumentárias e comportamentos registrados. No primeiro, temos a expressão da feminilidade reproduzindo os valores da uma “elite negra”, que se espelha no mundo branco. No segundo, mesmo com as alterações da indumentária e a manutenção dos valores, é possível constatar a alteração implícita nos sentidos do clube, a partir de referências internacionais do mundo negro (SOUSA, 2020).

O bloco carnavalesco do Flor de Maio foi organizado por Odette dos Santos¹¹, que também ocupou o lugar da primeira rainha do bloco e foi responsável pela fundação da escola de samba, sendo reconhecida como a principal carnavalesca do município. Odette foi agraciada com o título de “Dama do Samba” e “Madrinha dos sambistas e escolas de samba de São Carlos”.

Entre as inúmeras trocas de diretorias e a diminuição de atividades recreativas e culturais a comunidade negra, que se identifica no e com o clube, buscou diversas estratégias para garantir a manutenção do espaço e o retorno de algumas atividades. Uma

¹¹ Odette do Santos foi diretora social do clube e uma das suas integrantes mais lembrada pela comunidade negra que participava do mesmo. Em novembro de 2006 foi inaugurado o Centro Municipal de Cultura Afro-Brasileira Odette dos Santos. O centro recebeu esse nome em homenagem a Odette.

das entrevistas realizadas por Aguiar (2007) expôs a dinâmica de formação do clube permitindo-nos compreender a relevância da manutenção do espaço na região:

Foi exatamente a 4 de maio de 1928 que foi fundado o Grêmio Recreativo Familiar Beneficente Flor de Maio. Homens e mulheres do povo queriam se organizar, ter o seu local de lazer, centro social que os reunisse, “território somente deles”. Ali faziam as suas festas, comemorariam suas alegrias, mas também, compartilhariam em comum agruras e tristezas (AGUIAR, 2007, p. 93. grifo nosso).

O clube vem realizando bailes de forró e sertanejo, provavelmente, desde o final dos anos de 1990. Os bailes acontecem aos sábados e domingos e contam com público, em maioria, desvinculado da comunidade negra e de sua história. Segundo a atual diretoria, esses eventos garantem a manutenção do espaço em termos financeiros.

Por outro lado, a diminuição ou perda da centralidade dos estilos de música e de dança vinculados à cultura negra, no que se refere as dinâmicas recreativas do espaço, têm gerado questionamentos da comunidade negra e à direção do clube, considerando que essa comunidade entende o Flor de Maio enquanto um espaço negro.

Os bailes de forró e sertanejo são o centro de diversos conflitos no interior da comunidade negra de São Carlos. Uma parcela da comunidade não se reconhece nos eventos e vem apresentando demandas pela realização de bailes de samba e de Samba-Rock, configurando um impasse de longa duração.

Em alguns momentos essa situação de tensão foi intensificada e gerou uma maior organização da comunidade negra que, por sua vez, aumentará a pressão junto à diretoria do clube. Esse foi o cenário que pude acompanhar durante os anos de 2016 a 2017. Interrogado sobre os espaços de socialização negros, meu interlocutor relata:

Santa Maria: [...]espalhou, ia em baile em Rio Claro, ia em baile em Araraquara [...] chegou à *Toca da Criola*. [...] e lotava de domingo fechava a rua. Depois apareceu o *De repente acontece* [...] aí a polícia fez parar. Nego ganhando dinheiro...é como no Flor de Maio, tinha os bailes funk aí a polícia mandou fechar porque a molecada mijava na rua[...]uns 10 anos atrás, fizeram parar[...] então...aí o pessoal ia para o *De repente*, depois...o *De repente* durou uns 3,4 anos e parou. Não tinha lugar para a turma ir mais. E o que eles fizeram? Ficaram em casa. A maioria ficou em casa ou não sai mais. O pessoal antigo não sai mais (entrevista Santa Maria, 15 de dezembro de 2016).

As tensões em torno dos espaços relacionados as atividades da comunidade negra perpassam os relatos recolhidos durante a observação participante. No caso do Flor de Maio, além dos bailes de forró e sertanejo, o espaço sediou o grupo “Família Samba-Rock” e o grupo “Rochedo de Outro”. Nas aulas semanais de Samba-Rock ofertadas pela “Família Samba-Rock” observei um público, majoritariamente, composto por pretos e pardos entre 20 e 50 anos.

O espaço sediou ainda o grupo de Maracatu “Rochedo de Ouro”. De acordo com a página do grupo¹², o Rochedo é um grupo artístico que vivencia a cultura do Maracatu de Baque Virado a partir da tradição do Maracatu de Recife/Pernambuco. O trabalho do Rochedo de Ouro relaciona-se a oficinas sobre cultura, música e dança em parceria com diversos grupos e comunidades de São Carlos e de outros municípios. O grupo é formado por jovens brancos vinculados as universidades sediadas no município, e realiza ensaios semanais na sede do clube.

O Flor de Maio foi tombado¹³ pela prefeitura municipal da cidade de São Carlos no ano de 2011. O tombamento coaduna com as demandas construídas nos encontros do movimento clubista¹⁴ e as demandas da comunidade negra local.

O processo de tombamento do clube foi analisado pelo COMDEPHAASC cuja decisão tornou o clube como patrimônio histórico e cultural do município o que tornou o Flor de Maio o primeiro CSN a ter o processo implementado¹⁵ no estado de São Paulo.

¹² As informações foram coletadas em <http://maracatu.org.br/integrantes/rochedo-de-ouro/> acesso em 10 de janeiro de 2020.

¹³ Segundo a Fundação Pró-Memória, por meio do Ofício 234/2011, endereçado ao Prefeito do município de São Carlos, em 21 de dezembro de 2011 “Conforme parecer do COMDEPHAA/SC, cujo teor na íntegra encontra-se em anexo, foi deliberado, em reunião realizada no dia 09 de novembro de 2011, o tombamento definitivo da fachada frontal e salão principal, incluindo o mezanino, do “Grêmio Recreativo e Familiar Flor de Maio”, situado à Rua Padre Teixeira, 1733-Centro”. A Fundação Pró-Memória foi instituída, por meio da Lei nº 10.655, de 12 de julho de 1993 e tem a “finalidade de preservar e difundir o patrimônio histórico e cultural do Município de São Carlos”. https://www.promemoria.saocarlos.sp.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2&Itemid=112 acesso em 26 de agosto de 2020.

¹⁴ O primeiro item, que consta na Carta de Santa Maria (ANEXO J), expressa essa demanda ao tratar do “Reconhecimento dos clubes e sociedade negras como patrimônio Histórico e Cultural Afro-Brasileiro, com encaminhamento para o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e Fundação Cultural Palmares, conforme os Artigos 215 e 216 da Constituição Federal de 1988.” Após o encontro, a demanda pela patrimonialização dos clubes no “Livro de Registros de Lugares” foi encaminhada ao IPHAN. A dissertação de Giane Escobar aprofunda o debate sobre a patrimonialização dos clubes reconhecendo-os como patrimônio nacional, ver ESCOBAR, G. *Clubes Sociais Negros: lugares de memória, resistência negra, patrimônio e potencial*. 2010. 205f. Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural). Programa de Pós-Graduação Profissionalizante em Patrimônio Cultural. Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria/RS, 2010.

¹⁵ No ano de 2014, o Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (Condephaat) aprovou por unanimidade a abertura de estudos para o tombamento do “Flor de Maio” e de outros dois clubes do interior do estado, o Clube 13 de Maio, localizado no município de Piracicaba e o Clube Beneficente Cultural e Recreativo 28 de setembro, no município de Jundiá. O estudo realizado pela Divisão de Pesquisa e Divulgação do Condephaat sobre o Grêmio Recreativo e Familiar Flor de Maio está disponível no ANEXO B e a Resolução de Tombamento do Grêmio Recreativo e Familiar Flor de Maio no ANEXO C. Seguem ainda reportagens sobre o tema: <http://www.saocarlos.sp.gov.br/index.php/noticias-2011/160865-barba-anuncia-tombamento-do-flor-de-maio-unico-clube-social-negro-de-sao-carlos.html>, http://www.saci.ufscar.br/data/clipping/imagens/30233_00.jpg, acesso em 30 de agosto de 2017.

De acordo com a direção, o tombamento no âmbito municipal trouxe dimensões positivas relacionadas a garantia de manutenção da sede¹⁶, o reconhecimento da memória, o resguardo da história e a reiteração da importância do espaço para a comunidade negra do Estado de São Paulo¹⁷ e, particularmente, da cidade de São Carlos. Além desses pontos, existe certa expectativa em relação ao processo de tombamento na instância estadual e pela efetivação de medidas de manutenção e restauro do edifício.

O tombamento da sede é articulado pelos membros da comunidade negra, organizados no grupo “Amigos do Flor de Maio”, como instrumento de negociação junto a atual diretoria para a retomada das atividades nas quais essa comunidade se reconhece, como por exemplo, palestras sobre a questão étnico-racial, reuniões de grupos de estudos, rodas de samba, pagode e bailes de Samba-Rock. Os membros do grupo se respaldam no princípio de que o processo de reconhecimento do valor histórico e arquitetônico do prédio vincula-se as atividades realizadas em seu interior, ou seja, sua função social atribuiu valor imaterial ao patrimônio material.

Ao longo do ano de 2017, os “Amigos do Flor” reuniram-se para discutir o futuro do clube e estratégias de aproximação da comunidade com esse. As atividades foram realizadas na sede do clube, com a presença da atual diretoria, no Centro de Cultura Afro-Brasileira do município – Centro Municipal de Cultura Afro-Brasileira Odette dos Santos, e na casa de um dos membros do grupo. As questões centrais reiteradas pelo grupo são: 1) renovação da diretoria; 2) adesão do grupo como membros associados; 3) realização de eventos direcionados a comunidade negra – os bailes de samba e de Samba-Rock; e 4) apresentação do balanço financeiro do clube. Parte das demandas desta comunidade explicitam uma tensão relacionada a situação supracitada.

O grupo tem demandado o uso da sede do clube entendendo-o como um espaço destinado a comunidade negra, ou seja, destinado a realização de atividades nas quais essa comunidade se reconheça. Os “Amigos do Flor” compreendem o clube como um espaço fundamental para o exercício das práticas expressivas negras, no caso da dança e

¹⁶ O terreno onde atualmente está localizado o clube foi doado, por lei, pela Câmara Municipal de São Carlos e a construção da sede, realizada pelos próprios membros, em regime de mutirão durante os finais de semana. De acordo com Aguiar (2007, p. 94), entre 1948 e 1952, nas assembleias, repetem-se apelos para que se concretize o ideal de uma sede própria. Pelos registros presentes nas atas, não foi possível determinar a data exata de inauguração da nova sede: apenas pôde-se verificar que só a partir de 9 de março de 1953 começou a aparecer naquelas atas o endereço atual da entidade.

¹⁷ O clube compõe conjuntamente com a Sociedade Beneficente 13 de Maio de Piracicaba e o Clube Beneficente Cultural e Recreativo 28 de Setembro de Jundiá a lista dos clubes do estado, os quais tiveram seus processos de tombamento abertos pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat).

da música, por meio do resgate dos bailes de samba e Samba-Rock. Nesses casos, a patrimonialização da sede se articula a uma aposta na manutenção do espaço como um espaço negro, que se reconhece desta forma por meio das atividades culturais que realiza. Essa, como exposto, é uma das dimensões centrais que estruturam a tese.

Percurso Metodológico e o Desenho da Pesquisa

Percurso 1: a representação da sociabilidade negra (dança e música) na pintura

Os registros que associam os estilos de música e da dança entre os grupos negros a determinados espaços e a determinados discursos não têm início com os bailes de Samba-Rock. Há registros dessas habilidades de dançar entre os africanos escravizados e seus descendentes diretos, que foram produzidos por viajantes/pintores/ilustradores, desde o período colonial nas Américas. Apesar de como essas obras contribuíram para constituição dos estereótipos, sobre a população negra no país, o registro pictográfico realizado por um viajante estrangeiro sobre uma reunião de escravos, na qual havia dança e música, pode ser um índice de sua importância e recorrência nas senzalas e nos quilombos, que configuravam os espaços negros/africanos no Brasil colônia.

Esses registros podem ser encontrados na obra do pintor barroco Frans Post (1647)¹⁸. A música e a dança, presentes nos escassos momentos de tempo livre dos negros escravizados, possuem centralidade nos registros elaborados por este artista. Reproduzo a tradução feita pelo estudioso José Ramos Tinhorão, na qual Post descreve o cotidiano dos negros

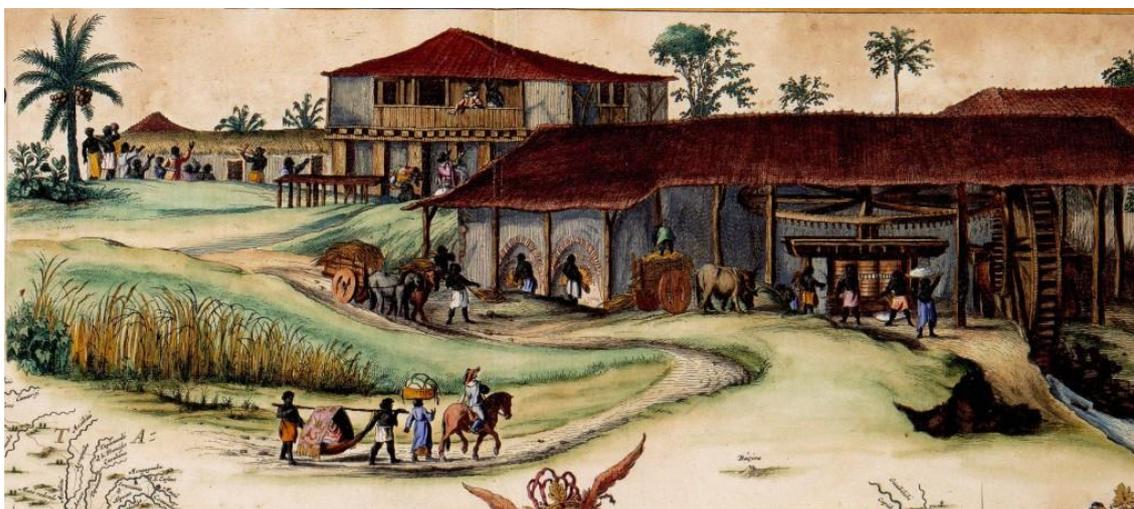
Quando os espertalhões [escravos] terminam sua estafante semana de trabalho, lhes é permitido então comemorar a seu gosto os domingos, dias em que, reunidos em locais determinados, incansavelmente dançam com os mais variados saltos e contorções, ao som de tambores e apitos tocados com grande competência, de manhã até amanhã até a noite e da maneira mais descontraída, homens e mulheres, velhos e moços, enquanto outros fazem voltas, tomando uma forte bebida feita de açúcar chamada Grape [garapa]; e assim gastam também certos dias santificados, numa dança ininterrupta em que se suja, tanto de poeira, que às vezes nem se reconhecem uns aos outros (FRANS POST *apud* TINHORÃO, p. 35, 2012)

¹⁸ A biografia do pintor apresenta parte considerável de sua produção. Nela é possível constatar reproduções da vida cotidiana na região que hoje é o nordeste brasileiro. Apesar das cenas dos engenhos, do trabalho, da fauna e flora da colônia, foram seus registros da dança e da música dos negros naquele período que reteve nossa atenção.

O relato expressa uma visão que irá se propagar nos séculos seguintes, a associação do negro com a vadiagem, a ausência de seriedade e compromisso e uma tendência a baderna e a beberagem. Esse estereótipo será duramente combatido pelos clubes sociais. No percurso da tese a centralidade da música e da dança para os povos da diáspora africana, assentados na colônia, será explorada.

A citação reitera a dança e o música como ações vivenciadas nos esparsos momentos de descanso, Tinhorão (2012) nos informa tanto sobre as formas de sociabilidade da coletividade quanto da construção de linguagens e experiências distintas a outros grupos.

Figura 1 – Engenho de Itamaracá



Fonte: Engenho de Itamaracá, de Frans Post para mapa de Gaspar Barlaeus, 1647. Reprodução fotográfica autoria desconhecida

Os primeiros registros de que se tem notícia sobre essas práticas, podem ser observados na obra “Engenho de Itamaracá”. No canto esquerdo da obra, é possível localizar um grupo de negros, próximo à possível reprodução da senzala, dançando e tocando instrumentos de percussão.

Segundo analistas, Post tinha uma precisão quase fotográfica, tendo realizado durante sua estada no Brasil, ao todo 18 obras. Seis delas na colônia e as demais de memória, após seu retorno a Holanda (PESAVENTO, 2004, p. 07). Esses registros ilustram os tipos de representação, bem como fazem alusão a que tais padrões ocuparam, tanto nas dinâmicas de sociabilidade, quanto na constituição de relações comunitárias no interior do grupo negro/africano retratadas por meio pictográfico pelo imaginário europeu branco.

Tinhorão (2008) retoma a análise das obras de Post para acentuar que em um Pernambuco ocupado pelos holandeses, da terceira década dos anos seiscentos; os negros escravizados construíam espaços para o exercício da música e da dança. Segundo o autor esse exercício ocorreu “através de manifestações à base de ruidosa percussão, que os portugueses definiam genericamente sob o nome de *batuques*” (TINHORÃO, 2008, p. 36).

Consoante Tinhorão (2012, p. 31), “seria inevitável frente a uma realidade de cerca de 20 mil africanos e seus descendentes, mesmo com os rigores do trabalho escravo e do regime colonial, um completo silenciamento dos componentes étnicos”.

De acordo, com os primeiros registros de música no século XVII “O francês Pyrrard de Laval em visita a Bahia em 1610, conheceu um senhor de engenho que mantinha, entre outras ostentações, uma banda de 20 a 30 negros escravizados” (TINHORÃO, 2008; 2012). Consta também a cena de uma dança coletiva reproduzida pelo escrivão de Maurício de Nassau, Zacharias Wagener na obra “Livro de animais no qual se contém muitas diferentes espécies de peixes, pássaros, quadrúpedes, vermes, frutas e raízes que se encontram e observam na terra do Brasil etc.”

Figura 2: 105.Negertanz [Dança dos Negros]



Fonte: WAGENER, Zacharias. Zoobidlion- Livro de animais do Brasil. Brasiliensia documenta, moderatore et auctore Edgard de Cerqueira Falcão. IV. MCMLXIV, p. Figura 105.

Wagener e Post reproduziram cenas de pequenos grupos de homens e mulheres escravizados dançando ao som de tambores, provavelmente, feitos por eles mesmos com

os materiais disponíveis¹⁹. De acordo com Tinhorão (2012, p.33) a gravura de Wagener figura, junto aos registros de Post, entre as mais antigas imagens de negros escravizados na postura de dança no Brasil, o autor destaca ainda que Wagener teria registrado uma importante cena de *dança coletiva*²⁰, reiterando ainda que o grupo não abdicou de seus costumes religiosos apenas por viverem no Brasil escravizados. A explicação do desenhista sobre o fato observado não destaca o elemento religioso, apesar de sua reprodução imagética orientar essa interpretação,

DANÇA DE NEGROS

Quando os espertos (escravos) terminaram o os duros ensanguentados trabalhos da semana inteira, então a eles é concedido no domingo atuar do jeito que desejaram, o qual eles sem parar de saltar, tamborear e assoviar em lugares estranhamente escolhidos de manhã até a noite, sabem aproveitar[.] e dançam todos desordenadamente entre eles, home e mulher, jovem e velho, os outro entretanto deixam rodar uma bebida forte preparada do açúcar e chamado de Grape[.], tomam então está bebida sagrada numa dança interminável que eles em momentos de poeira e sujeira quase nem a si mesmos se reconhecem²¹ [tradução livre] (WAGENER, Zacharias. Zoobidlion - Livro de animais do Brasil. Brasiliensia Documenta, moderatore et auctore Edgard de Cerqueira Falcão. IV. MCMLXIV, p. 223-224).

Os desenhistas produziram registros de um Pernambuco, por volta de 1630, em que africanos escravizados exercitavam seus ritmos e danças, e seus ritos religiosos mesmo que de forma ressignificada por meio de manifestações à base de percussão que, àquele momento, fora definida, genericamente, pelos portugueses como *batuques*.

Em Nova Orleans, na Louisiana, surgiu um espaço de congregação de negros, onde eles, assim como nas áreas que circundavam as senzalas no Brasil, eram autorizados a se reunirem em grupos e tão logo isso acontecia passavam a dançar e produzir música ao som dos tambores confeccionados a partir dos materiais disponíveis no local de

¹⁹ Tratava-se de tambores do tipo candongueiro – que eles transportavam presos à altura da cintura por uma correia passada transversalmente sobre o ombro direito e de chocalhos de cabaças (TINHORÃO, 2012, p. 34).

²⁰ De acordo com Tinhorão, na publicação do professor José Gonsalves de Mello feita em 1937 para o primeiro Congresso Afro-Brasileiro publicada sob o título “A situação do negro sob o domínio holandês” o professor chama a atenção para o desenho que representa um xangô, em suas palavras “um xangô no tempo dos holandeses que não difere muito dos atuais” (*Id. Ibid.*). Tinhorão refere-se a texto publicado na obra FREYRE, Gilberto (org.). Novos Estudos Afro-Brasileiros – Trabalhos Apresentados ao 1 Congresso Afro-Brasileiro. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1937

²¹ Wen die Schlaunen[Sklaaven] ihre bludtsawere Arbeit die gantze woche durch volbracht, so wirdt ihnen zugelassen, den Sontagk auch nach ihren begehren zu begehen, welchen sie unnachlässig mit allerley krummen Springen, Trommeln undt Pfeiffen, auff sonderlichen bestimbten örthern von Morgen biss in die nacht, Wohlzuzubringen wissen undt tantzen alle unordentlich untereinander, Man undt Weib, jung undt alt, die andernlassen unterdessen eins herrümmer gehen, von einem starcken von zucker zugerichten Tranck Grape genant, bringen also solchen heiligen Tagk mit ein immerwehrenden getäntz zu dass sie einander selbst bissweilen für staub undt unflath kaum erkennen können.

chegada, posteriormente substituídos pela percussão produzida pelo uso do próprio corpo. Esse local, ficou conhecido como *Congo Square*.

A praça tem sido descrita por observadores, pesquisadores do tema, e, particularmente por pesquisadores da história da música, como o espaço de surgimento do primeiro estilo musical e de dança composto por negros no território que seria posteriormente adquirido pelos Estados Unidos da América (EUA)²². O ritmo recebeu o nome de *bamboulas*, os cantos de lamento, e as danças similares as africanas que se tornaram a marca da praça são alguns dos elementos das primeiras práticas culturais negras na diáspora, assim como os *batuques* no Brasil.

Figura 3: 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 Musseum.

²² A Louisiana foi domínio francês até 1762 quando Paris cedeu os territórios sob seu domínio para a Espanha. Anos depois, com a ascensão do Governo de Napoleão Bonaparte, em 1800 o território retornou a França. Como consequência da Revolução Haitiana, que já perdurava mais do que imaginado e demandava recursos para além do previsto ao governo francês, o território foi vendido aos Estados Unidos em 1803, que àquela altura já tinham colonos assentados na Louisiana. Esse processo propiciou a emergência de uma grande diversidade cultural, que somada a presença dos africanos escravizados atuou como um espaço primordial para a emergência de uma cultura negra diaspórica. A Louisiana foi palco do surgimento da música e da dança afro-americana, e mantém até os dias atuais um dos mais importantes festivais de origem negra dos Estados Unidos, o *Mardi Grass*, o *Mardi Grass Indians*, as *Social, Aid and Plesure Clubs* e as *Second Lines*, esses tópicos serão explorados no Capítulo 3. (SUBLETTE, 2008); (JOHNSON, 2000); (EVANS, 2011).

A ilustração de Edward Windsor Kemble (1861-1993) foi produzida no ano de 1885 e apresenta as danças praticadas por negros na *Congo Square*. Assim como nas gravuras anteriores, Kemble elaborou várias ilustrações reproduzindo o dia a dia dos negros e suas práticas em Nova Orleans²³. O ilustrador publicou livros com seus desenhos, e se especializou em retratar os afro-americanos, buscando sempre, segundo Johnson (2000, p. 32) a maior proximidade possível com o que de fato era observado. Seus trabalhos possuem uma singular importância para a história dos estilos de dança e música afro-americanos surgidos a partir de Nova Orleans. A cena representa um grupo de negros, escravizados, entoando danças e ritmos da *bamboula*²⁴ foi reproduzida a partir da descrição das *danças antigas* descritas no artigo de Cable's²⁵ (JOHNSON, 2000, p. 03).

A *Congo Square* passaria por significativas transformações durante a história de Nova Orleans, do Continente Americano e do Caribe, a partir da alternância dos regimes coloniais francês e espanhol, até sua anexação ao território americano (JONSHON, 2000); (EVANS, 2011); (SUBLETTE, 2008). A obra e a literatura sobre o tema atribuem ao espaço a função de ter congregado negros durante diferentes fases do processo colonial, respaldados pelo conjunto de leis do sistema francês- o *Code Noir*²⁶.

Baseado nesse sistema, os senhores passaram a observar que tinham vantagens ao permitir que os negros escravizados tivessem dias livres do trabalho forçado. Nesses dias, passados rapidamente, os sábados à tarde foram incluídos, os negros escravizados começaram a ser empregados, agora com pagamento em espécie, e a vender os produtos cultivados por eles na cidade. Assim como muitos nativos vinham fazendo, desde a

23 Entre as obras do artista, destaco *The Love Song* (1885) e *Fiddeler* (1885).

24 “One of the drums used to accompany the Chica [outro estilo de dança muito próximo ao bamboula, também performado por negros escravizados nas colônias]. The dance called the Bamboula undoubtedly received its name from this drum. This dance is discussed by a few authors, but a careful examination of the descriptions leads to the conclusion that the Bamboula is in fact another name for the Chica. [...] According to Stewart's account, the Jamaican slaves were so fond of this dance that they would continue for days and nights without stopping if permitted. Stewart, however, did not name the dance, nor does his description provide many clues as to its nature” (EMERY, 1972, p.26-27).

25 A obra reproduzida foi confeccionada durante a primeira visita do artista a cidade, no ano de 1885 e ilustrou dois artigos de autoria de George Washington Cable's na revista *Century Magazine*, o primeiro intitulado “*The Dance in Congo Square*” em fevereiro de 1886 e o segundo “*Creole Slave Songs*” em abril do mesmo ano. O autor destaca ainda a inclusão da Catedral de St. Louis, ao fundo da ilustração, devido ao seu anacronismo, já que a catedral foi construída em 1851, 20 anos após a técnica descrita no artigo de Cable's, a partir do qual Kemble realizou sua ilustração (JOHNSON, 2000, p. 32).

26 “The Code Noir expressly forbade slaves to do any kind of work on Sundays and holy days, to own any kind of property, to conduct any kind of trade on their own account, to gather in large groups, or to hunt or sell goods, even for their masters, without written permission. On the other hand, the slaves entrepreneurs provided much needed supplies to city frequently, if not chronically, short of foodstuffs. The solution was for the authorities simply to do nothing and say nothing, and “assume, that the slaves vendors were selling goods for their masters, and with permission. Hence the absence of any official mention of the market is not surprising.” (Id., 1995, p. 13)

fundação da Nova Orleans, em 1718. Uma espécie de feira livre se formou na praça, compartilhando o espaço onde negros e negras dançavam e tocavam.

Parto da hipótese, a qual as práticas expressivas culturais negras corporificadas no Brasil se interconectam às corporificadas nos EUA e em outros territórios da América Latina e do Caribe, tendo como núcleo central desta relação os diferentes estilos de dança e música, que conectam expressões de uma cultura negra transnacional.

Os *work songs*, os *spirituals*, o *jazz*, o *soul* e o *swing* nos EUA, o lundu, o maxixe, o samba e o Samba-Rock no Brasil, e a cumbia, o merengue e a salsa no Caribe são exemplos de expressões de uma cultura negra transatlântica emergente em diferentes momentos, conectando-se à cultura e à política da diáspora africana. Além das práticas, podemos incluir também eventos e espaços tais como a Revolução Haitiana, a *Congo Square*, o Renascimento do Harlem, a música do movimento dos Direitos Civis nos EUA, e os CSNs, os bailes *black* no Brasil.

Práticas culturais de identificação coletiva, como a dança e a música, na perspectiva aqui defendidas, são transversais e estão presentes nos diferentes espaços onde a diáspora africana se faz, configurando e reconfigurando relações sociais e políticas, a partir de atividades mais comunitárias do que individuais. Desta maneira, os movimentos dos povos da diáspora africana nas Américas não dissociaram a cultura, da política e da estética. O fazer estético, o lazer, a dança e a música não podem e não devem ser pensados separadamente da experiência de opressão, resistência e superação das condições adversas vivenciadas nos diferentes contextos coloniais e pós-coloniais.

Decidi, portanto, dar vazão a um conjunto de inquietações e reflexões as quais fundamentalmente são capturadas pelas seguintes indagações:

1) como tais práticas culturais africanas foram traduzidas, reelaboradas e tem-se adaptado a diferentes contextos (locais, nacionais e transnacionais), em conjunturas políticas, mais ou menos autoritárias?

2) no processo de resignificação e disseminação dessas práticas, o que caracteriza sua vitalidade e continuidade passando, inclusive, a ocuparem espaços reconhecidamente não negros, transformando-os mesmo que temporariamente, em espaços negros?

3) em que sentido podemos entender a fala dos participantes dos bailes *black*, no caso brasileiro, da existência de uma cultura do Samba-Rock, ou da cultura Samba-Rock?

Percurso 2: o diálogo parcial com a literatura

Os clubes constituíram-se, até meados do século XX, nos principais espaços denominados por Medeiros (2013) como associativismo negro. A partir da segunda metade do mesmo século, os bailes, organizados pelos clubes e, posteriormente, pulverizados pelo interior e pela capital, representavam o luxo e a elegância. Nos bailes contemporâneos, o requinte foi substituído por espaços e trajes menos formais, mas que mantiveram certo rigor e padrão estético.

A menor formalidade aqui não pode ser lida como sinônimo de informalidade, uma vez que nos bailes não são aceitas roupas curtas, shorts, bonés, camisetas regatas, chinelos. Assim sendo, a retidão dos trajes e dos comportamentos observada nos bailes realizados pelos clubes está sendo reinscrita nos bailes *black*.

Entre os clubes é possível observar a recorrência de orientações estéticas, valorativas e normativas. O baile não é, apenas, uma modalidade festiva. Os diversos elementos remontam a memória atualizada por meio das práticas. Desta feita, o baile, em um passado próximo, tinha entre suas atribuições garantir a circularidade das famílias, construir alternativas de lazer ante as interdições externas, hoje essas características não foram drasticamente alteradas e a estas somaram-se outras.

A pesquisadora Sônia Giacomini (2016), durante sua análise sobre o clube carioca Renascença, indica que os primeiros eventos daquele clube eram pequenos e relacionados à vida cotidiana e com o aumento do número de associados e frequentadores os eventos cotidianos transformaram-se em grandes bailes. Nas palavras da autora, “esses bailes ocuparam clubes reconhecidos na cidade do Rio de Janeiro, como por exemplo, o Monte Líbano, o Sírio Libanês, Flamengo até mesmo os prestigiados salões do Hotel Glória e do Copacabana Palace” (GIACOMINI, 2016, p. 47).

Os bailes não eram as únicas atividades desenvolvidas pelos e nos clubes e nem sempre ocorriam sem tensões internas ali estabelecidas. O militante Correia Leite expõe essa realidade, apresentando uma postura crítica em relação aos eventos, já que, segundo ele, haveria nos mesmos um esvaziamento do debate político, ao qual, não ocorria nos jornais da imprensa negra e no próprio movimento negro da época.

[...] E o clube para manter-se tinha de fazer bailes, uma coisa que eu era contra. Era um mal necessário. Pouca gente pagava a mensalidade e, de qualquer jeito a gente tinha que arranjar dinheiro para manter a sede, pagar contas de luz e água e outras coisas, dando continuidade às atividades (LEITE, 1992, p. 113).

Mesmo em torno de controvérsias e transformações constata-se a atividade baile, como espaço de corporificação dos estilos de dança e música, antecedendo a constituição dos clubes, no século XX. Na atualidade, com o contexto de distanciamento de alguns clubes em relação as demandas da população negra, ou mesmo com a diminuição do número de associações, àquela que foi uma de suas atividades centrais se metamorfoseou e garantiu sua continuidade fora das sedes sociais dos clubes negros.

Os bailes estão historicamente atrelados à história e à memória da população negra e o aparecimento dos mesmos está vinculado, em território nacional, às dinâmicas do sistema colonial. No formato baile, as primeiras aparições públicas datam do início do século XX, vinculadas aos clubes e associações. Esses bailes também registram ocorrência nos quintais das famílias negras, no entanto, ganharam espaço no cenário público, a partir dos eventos realizados pelos clubes. De acordo com Macedo (2006), é possível observar os primeiros registros dos eventos em jornais da Imprensa Negra Paulista como O Menelick, Clarim da Alvorada, Cosmos, entre outros.

Os bailes de Samba-Rock, como uma prática que nasce no interior das famílias e passa a ser executada no interior dos bailes, não expressa um forte vínculo com os espaços públicos. Os bailes onde o estilo ganhava mais popularidade foram representativos de uma distinção interna. Segundo Lopes (2011), naqueles bailes não havia cobrança de ingressos, contudo exigia-se o traje a rigor completo, o qual consistia, para os homens, em uma calça listrada, paletó cinza ou azul-marinho, um colete branco, uma camisa engomada, um colarinho dobradinho e as mulheres fretenegrinas do Rosas Negras, que organizam os bailes da Liga Lombarda, ou no salão das Classes Laboriosas, por exemplo, exibiam-se todas vestidas de branco com uma rosa peito.

Durante a análise dos bailes ocorridos no início dos anos da década 1920, Lopes (2011) distingue dois tipos de eventos: O Baile do clube e o Baile de gafieira. Nas palavras da autora, os primeiros eram promovidos pelas sociedades negras e funcionavam nos salões do centro da cidade, frequentados por funcionários públicos e trabalhadores melhor colocados no mercado de trabalho. Nesses bailes, os estilos executados buscavam reproduzir as *Big Bands* norte-americanas, com o uso de instrumentos de metais e ritmos nomeados como *Swing*. Esses bailes seguiam as regras já descritas. Por outro lado, os bailes de gafieira eram caracterizados pela presença de homens de todos os grupos sociais e em uma grande maioria de mulheres domésticas e comerciárias (Lopes, 2011). Os padrões sociais atribuídos a gafieira faziam dela uma prática associada a imoralidade e a

perdição. Por isso nos bailes dos clubes era proibido imitar os passos da gafeira, como o “quadrado” ou transgredir as regras de vestimenta.

Além do vínculo entre os Bailes *Black* de Samba-Rock com os clubes sociais negros, reiteramos a multiplicidade contida na definição dos Bailes *Black*. Nas pesquisas desenvolvidas sobre os bailes, Macedo reitera e expande essa afirmação.

Se fizermos um certo esforço no sentido de ajustar as lentes e observar com mais cuidado esse período, varemos que a segmentação dos bailes por classe e grupo étnico/racial estava em sintonia com a maneira com que a sociedade paulistana estava organizada. É por esse motivo que era possível falar em bailes de negros, espanhóis, italianos e de indivíduos de alta sociedade. Essa separação das festas também era mantida por meio da restrição deliberada da entrada de pessoas que não pertencessem ao grupo promotor do evento ou através de preços proibitivos que impossibilitavam o acesso da população menos privilegiada (MACEDO, 2006, p. 17).

Macedo expõe os bailes sendo segmentados pelos grupos étnicos e pela colocação de classe e, nesse contexto, uma elite negra emergente desenvolveu seus próprios bailes. Contudo é preciso distinguir as multiplicidades no interior desses bailes, já que os bailes realizados pelos clubes não estavam abertos a toda população negra das cidades. Outros elementos tornavam esses espaços inacessíveis para alguns sujeitos negros.

O elemento principal, acredita-se, não era o ritmo, ou estilo musical, mas o contexto de execução dos bailes, a exigência de vestimentas apropriadas e o acesso a determinado status social. Tal contexto irá contribuir para a distinção interna entre os estilos e práticas musicais no interior do Bailes Black, incentivando a realização de muitos bailes de quintais ou casas de amigos.

As influências externas incentivaram a organização dos grupos negros, os quais, nos anos de 1960, influenciam o contexto dos eventos no Brasil. A Guerra Fria, o processo de independência dos países africanos, *Flower Power*, *Woodstock*, o movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos, a Primavera de Praga, todos estão entre os eventos transformadores, com impacto também no Brasil, associados a aumento gradual das capacidades de intercâmbio das influências musicais e artísticas, já influenciadas pela indústria cultural.

As influências norte-americanas trouxeram para o Brasil o *Soul* e, paralelamente em São Paulo, a fusão de várias influências musicais de dança norte-americanas, brasileira e do caribe produziam o Samba-Rock. De acordo com Macedo, nos anos da década de 1970, a *Soul Music* se consolidaria possibilitando novas experimentações com radicalizações, as quais trariam o funk de George Clinton e suas bandas Parliament e

Funkadelic. Tim Maia, Hildon, Tony Tornado, Sandra de Sá, Gerson King Combo, Dom Salvador, Cassiano, Carlos Defé, Jorge Ben seriam os representantes da *Soul Music* no Brasil.

A impossibilidade de contratar músicos e as *Big Bands* gerou uma alternativa criativa, os DJs, os quais tornaram-se elementos centrais dos bailes *Black* e ocuparam esse lugar de destaque, tanto nos bailes *Soul* do Rio de Janeiro, quanto nos bailes de São Paulo, onde o *Soul* encontrara o Charme e o Samba-Rock.

A música ao vivo, demandante de um maior investimento financeiro dos produtores dos bailes, foi substituída por aparelhos eletrônicos operados por uma única pessoa conhecida como DJ. Atualmente os DJs não representam apenas a redução dos custos dos bailes, mas contribuem na definição do seu perfil. De acordo com o documentário “Maestro Invisível: a história do primeiro DJ²⁷”, Seu Oswaldo, conhecido como o primeiro DJ do Brasil, criou a função a partir da necessidade colocada pelo baile. Em entrevistas concedidas aos documentários sobre bailes, *Black Music* e Samba-Rock e no livro “Bailes: *soul*, Samba-Rock, hip-hop e identidade em São Paulo”, o DJ Oswaldo relata que montou sua própria aparelhagem a partir de um curso de rádio, que fez na década de 1950 e dos conhecimentos adquiridos no exercício do seu trabalho com transporte, montagem e regulação de aparelhos de alta fidelidade.

Conforme depoimento cedido ao livro Bailes: *soul*, Samba-Rock, hip-hop e identidade em São Paulo, Seu Oswaldo, como é reconhecido entre os participantes dos bailes, conta como sua aparelhagem foi sendo adaptada à medida em que o número de participantes das festas foi crescendo. Nas palavras dele, seu primeiro aparelho foi um amplificador capaz de suportar apenas festas menores. A partir desse amplificador, ele construiu um *crossover* passivo. Essa aparelhagem já suportaria uma festa um pouco maior e finalmente, um *crossover* ativo com três canais. Esse aparelho permitiu ao DJ realizar grandes bailes em salões pela cidade de São Paulo e arredores.

O primeiro DJ relata ainda as referências musicais da época que eram as orquestras de Glenn Miller, Tommy Dorsey, Ray Anthony, Ray Conniff. Também eram referências as músicas americanas com origem no *Swing*. O DJ Oswaldo, ainda inovou ao ser o primeiro a se apresentar na frente das cortinas. Naquela época era comum os artistas realizarem suas apresentações atrás das cortinas.

²⁷ Link para o documentário <https://www.youtube.com/watch?v=QulTcEZSCAc> acesso em 30/08/2018

Essa prática, segundo os relatos, daria impressão de haver, atrás das cortinas, uma grande orquestra. Surge a Orquestra Invisível Let's Dance do Seu Oswaldo. A partir do seu conhecimento com rádio, o DJ tem a ideia de inserir um *mixer* e unir dois toca discos. Esse aparelho iria eliminar o tempo entre as músicas. Segundo seu depoimento, essa prática não foi bem aceita no início, já que o tempo entre as músicas era utilizado para conversas e a troca de damas entre os dançarinos da pista.

Atualmente, os DJs ocupam um lugar importante nos bailes. Eles são os responsáveis por ditar o ritmo do baile, a partir de músicas com maior, ou menor aceleração. São eles também os responsáveis por manter os participantes integrados e ativos na pista de dança. Em alguns eventos, acompanhados por mim, foi possível perceber variações na ocupação das pistas de dança a partir do trabalho executado pelos DJs, normalmente variando entre os estilos de Samba-Rock e inserindo, nos intervalos, o Charme, a nostalgia e a Black Music.

Esses estilos estariam presentes nos bailes promovidos pelas equipes²⁸ de Baile como a Chic Show²⁹ e a Zimbabwe³⁰, transformam-se em significativas referências para os bailes negros, durante os anos de 1960. Musicistas e suas bandas, como o maestro Erlon Have e a Banda Veneno, Simonal, Jorge Bem Jor, marcaram a época como importantes referências à comunidade afrodescendente.

Referências externas também influenciaram o movimento negro brasileiro e geraram impasses internos decorrentes da entrada das influências musicais, corporais e políticas internacionais, em sua grande maioria norte-americanas. No Rio de Janeiro, o movimento *Black Rio* chamou atenção não apenas dos jornais e revistas da época, mas também dos militares. Nesses eventos, as referências musicais e estéticas da cultura negra

²⁸ Sobre o tema ver a dissertação defendida por João Batista Felix "Chic Show e Zimbabwe e a Construção da Identidade nos Bailes Black Paulistanos". Disponível no link <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-08072010-135922/> (acesso em 19/06/2017).

²⁹ Segundo a pesquisa realizada por Batista, a Chic Show foi fundada por Luiz Alberto Silva – o Luizão, em 1968. Luizão possuía muitos discos e um bom equipamento de som, possibilitando-o receber convites para animar festas e bailes. Com o aumento dos pedidos, Luizão percebeu a impossibilidade de manter a atividade de forma amadora e decidiu criar uma equipe de som. O nome escolhido foi Chi Show. O auge da equipe foi no ano de 1975, quando organizou um baile para 16 mil pessoas na Sociedade Esportiva Palmeiras. A equipe organizou shows de artistas nacionais como Tim Maia, Gilberto Gil e Sandra de Sá e internacionais como James Brown, Gloria Gaynor, Earth Wind & Fire e Jimmy Bo Home (Felix, 2000, p. 46).

³⁰ A Zimbabwe começou no ano de 1975, sendo criada por três jovens negros: Williams, Serafim e "Black". Freqüentadores dos bailes do Clube Aristocrata, com a desistência dos organizadores do evento, foram convidados a fazê-lo. Williams afirma, que ao tomar conhecimento das lutas contra o colonialismo ocorridas na África, propôs em forma de solidariedade, a alteração do nome da equipe de "A Pá do Soul" para "Zimbabwe". A equipe chegou a ter uma gravadora, Zimbabwe Records e 43 artistas contratados e dois programas de rádio diários (Felix, 2000, p. 48).

norte-americana explicitavam o clima de sintonia com os debates políticos da época. Para Macedo (2006), o clima de politização dos bailes *soul* pode ser medido se levarmos em conta o contato dos promotores de eventos brasileiros com jovens, que fundariam organizações do movimento negro contemporâneo, no fim dos anos de 1970.

O verbete baile, utilizado nessa tese, não é apenas menção à palavra, mas principalmente às vivências e experimentações da música e da dança como elementos constituintes das relações sociais e pessoais. Durante as conversas, entrevistas, observações e experimentações vividas, o testemunho dos bailes, ocorrendo inicialmente nos quintais das casas e em meio a comemorações simples, as quais, muitas vezes, transformavam-se em bailes, houve fala recorrente, principalmente entre adultos e idosos, inclusive, com lembranças de, nesses bailes domésticos, uma geração aprender a dançar o Samba-Rock.

A forma baile, no pós-abolição, deslocou-se das casas das famílias negras para as sedes dos clubes, onde era autorizado aos negros a convivência coletiva na ausência dos seus algozes. A transformação dos bailes é seguida pela transformação do Samba-Rock e dos clubes.

A dança, para Tenório apud Magnani (2013, p.108), “constrói um espaço concreto e palpável de afirmação”. Quando entendemos a dança como um elemento de trânsito entre corpo e ancestralidade, assim como Falcão (2002, p. 21), elaborando uma síntese das tradições familiares expressas na conexão entre a comunidade africana e a comunidade negra, a dança passa a ser vivida como um meio de expressão e síntese de experiências empíricas, intelectuais, emocionais e espirituais, resultando, de modo vital e dinâmico, nas atividades corporais.

Assim, “A dança integra o físico, o psíquico, o intelecto e o emocional (...). No que tange à sociedade, a dança tem tido o poder de reforçar a importância do corpo como instrumento e símbolo de poder. Tem também revigorado um conjunto de valores e crenças”.

Valquíria Tenório desenvolveu um importante trabalho sobre o “Baile do Carmo”, um reconhecido espaço de sociabilidade negra no interior do estado de São Paulo. Dentre suas inúmeras contribuições, Tenório explicita o baile como um espaço de reencontro entre os que não são mais residentes na região, um espaço de memória a partir do corpo.

A dança e o estilo de dançar representam uma memória. Em acordo com Tenório (p. 108, 2013), afirmamos que “Ela [a dança] é, ao mesmo tempo, experiência do corpo

de um indivíduo que, ao dançar expressa seu saber, o aprendizado acumulado com os antepassados, reiterando e reconstruindo uma memória, além de construir e/ou afirmar a sua identidade”. Logo, o Samba-Rock, ritmo majoritariamente dançado e cantado nos bailes e clubes, expressa para além dos gestos rápidos, enlances e desenlaces de braços, marcados pelos quatro passos de sua base e cadência do corpo, uma memória individual e ao mesmo tempo coletiva.

O percurso de reflexão indicou um elo entre clubes e bailes, isso a partir do momento do meu aprendizado dos bailes como representantes de momentos importantes dos clubes, como pretendemos apresentar na tese e, com o enfraquecimento dos clubes como espaços de construção de sociabilidades negras circunscritas a espaços fechados, eles se tornaram a expressão de uma comunidade de memória, capaz de traduzir e de ressignificar uma cultura negra transnacional.

Assim, os estilos de dança e de música ofereceram elementos para compressão das práticas expressivas culturais negras transatlânticas, não apenas quanto ao elo entre grupos negros, mas também por atualizarem sua centralidade no Novo Mundo.

Os artigos 215 e 216 da Constituição Federal de 1988 expandem a definição de patrimônio, passando a reconhecer os bens culturais de natureza imaterial e material, além de estabelecer formas de proteção a edificações, paisagens, conjuntos históricos e urbanos. O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) entende que os bens imateriais se manifestam em saberes, ofícios, modos de fazer, celebrações, formas de expressão (plásticas, cênicas, musicais) e ainda em lugares como feiras, mercados, santuários etc. Esse é o documento basilar das demandas do movimento clubista pelo reconhecimento dos CSNs como patrimônio imaterial e material.

O reconhecimento e salvaguarda do patrimônio no Brasil teve início nas primeiras décadas do século XX, simultaneamente ao processo de modernização das capitais. Em sua primeira fase, foram reconhecidos como patrimônio aqueles espaços resultantes da contribuição lusófona. No ano de 1984, o tombamento do terreiro de candomblé Casa Branca, em Salvador/Bahia, representa o primeiro espaço de origem afro-brasileira reconhecido como patrimônio nacional. Conforme Gilberto Velho (2006, p. 237), esse foi um processo muito controverso e dividiu os membros do Conselho do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional entre os que entendiam o tombamento como “desproporcional e equivocado, já que se tratava de tomar um pedaço de terra desprovido de construções que justificassem sua monumentalidade ou de valor artístico

e aqueles que o reconheciam pela relevância das práticas contidas em seu interior na formação da nação”.

A patrimonialização dos clubes marca a salvaguarda material no resguardo dos espaços físicos e imaterial no reconhecimento das práticas realizadas em seu interior. Ao mesmo tempo, tal processo reconhece a importância de ambos, práticas e espaços e acaba por fixá-los em duas dimensões: a primeira, temporal e a segunda, político-territorial. O debate sobre a diáspora africana, pautado nas comunidades de sentimento e de interpretação (GILROY, 2012) seria uma alternativa capaz de redimensionar tanto a fixidez, remetendo ao passado, no que diz respeito à delimitação político-territorial que circunscreve ambos aos limites da nação. Entre um passado imemorial e um presente “conhecido” e circunscrito, a retomada da interpretação da história, a partir das tensões inerentes à diáspora, indica a interconexão entre espaço e práticas culturais.

Quanto aos estilos executados no baile, em relação ao Samba-Rock, a possibilidade de execução dos passos de dança informa se a música pode ser considerada integrante do estilo. Nas incursões da pesquisa, observei casais dançando Samba-Rock embalados por ritmos que não eram, necessariamente, considerados Samba-Rock. Em outras situações presenciei críticas severas a artistas divulgando seu trabalho como artistas do estilo sem, porém, serem reconhecidos pelos participantes dos bailes, justamente pela impossibilidade de reproduzir os passos da dança. Não pretendemos reafirmar um caráter fixo aos passos do Samba-Rock, entendendo que esses processos expõe as transformações da dança, das músicas e dos espaços onde elas são executadas.

Essas transformações marcam a fusão de estilos, de passos e a aceleração do ritmo, alterando, por sua vez, a sua base. Praticantes mais velhos, relatam a dificuldade em acompanhar o ritmo dos mais jovens, devido as alterações na velocidade da música e na complexidade dos enlacs (nós). No Samba-Rock considerado pelos praticantes como Samba-Rock Moderno³¹ é perceptível ainda a redução do *swing*³², substituído por movimentos bem definidos.

Portanto, o baile não é apenas uma nova modalidade festiva. O baile e o clube são espaços de produção cultural garantindo a circularidade dos sujeitos e das práticas como

³¹ A subdivisão interna entre samba-rock antigo; samba-rock tradicional e samba-rock moderno será aprofundada no Capítulo 3, quando apresento uma proposta de genealogia do estilo.

³² Utilizo *swing* neste parágrafo como sinônimo de gingado/balanço, ou seja, de um movimento conjunto de quadris, braços e pernas de acordo com o ritmo ditado pela música.

alternativas de lazer, frente as interdições externas, características que não foram drasticamente alteradas.

Percurso 3: o envolvimento da pesquisadora com as práticas e os sujeitos praticantes

Nos contextos observados no Brasil e nos EUA, foi possível participar de uma diversidade de eventos e de espaços, vinculados às culturas negras, os quais relacionam estilos musicais, como o *hip hop*, o *rap*, o *trap*, o *soul*, o *jazz*, o *swing*, o *pagode*, o *samba* e o *Samba-Rock*, aos clubes negros, às casas de festas, aos bailes, aos desfiles e às festas realizadas e/ou frequentadas por negros e por brancos. As opções definidas para a seleção dos espaços e das práticas observadas relacionou-se a um *continuum* entre os CSNs e os bailes *black* a partir dos estilos musicais e de dança. Esse *continuum* permite a proposta de uma análise sobre os sentidos atribuídos e a resignificação da música e da dança, assim como dos espaços nos quais elas são realizadas.

Para fins de exercício comparativo, a seleção dos eventos levou em conta o Samba-Rock e os estilos de dança e música correspondentes a sua genealogia: *Samba-Rock*, *soul*, *charme*, *swing*, *black music* etc. Após a definição dos estilos, definiu-se o local de realização e o perfil dos organizadores dos eventos. O perfil dos organizadores foi analisado a partir de observação realizada no Brasil, contando com um número maior de eventos, devido a extensão do território nacional. Nesta etapa da pesquisa, priorizei os bailes realizados nas sedes dos clubes sociais e, na sequência, os eventos realizados em antigas sedes. Quanto ao perfil dos organizadores, priorizei os personagens vinculados diretamente aos clubes, seguido das equipes e dos professores de Samba-Rock, dos eventos organizados com parcerias público-privadas e, por fim, daqueles realizados por organizadores sem vínculo com o universo dos bailes *black*.

A observação participante em Atlanta foi direcionada para os bailes, eventos e aulas de dança. Essa interação foi intermediada por um grupo de dançarinos profissionais e amadores de *swing dance*³³ - *lindy hop*, *charleston*, *chicago steps*, e *balboa*. Participei também das aulas de ritmos afro-colombianos como *cumbia*, *champeta*, *mapele*, *garabato* e *son del negro*. Os bailes a que me referi no início do parágrafo ocorreram semanalmente, após as aulas do mesmo ritmo [*swing dance*], sob a organização do grupo *Hot Jam Swing*

³³ *Swing dance* é uma definição genérica para um grupo de estilos que emergiram no movimento de Renascimento do Harlem no início do século XX que incluem ritmos como o *balboa*, o *charleston*, o *lindy hop*, *jitterburg*, *big apple*.

Dance, além dos eventos em bares brasileiros e clubes tradicionalmente negros. Acompanhei também os festivais: *Mardi Grass*, espécie de carnaval, na cidade de Nova Orleans, no estado da Louisiana e o *Atlanta Jazz Festival*, um dos maiores festivais abertos de *jazz* norte-americano, realizado anualmente na cidade de Atlanta.

Apresento, a seguir, um quadro descrevendo os eventos da observação participante, entre 2016 e 2019, organizado a partir das categorias dos eventos; organizadores, local de realização e data ou período de observação participante.

Quadro 1: Descrição dos eventos observados

Evento	Categoria do evento	Organizadores	Local de Realização	Data
Família Samba-Rock	Aulas de Samba-Rock	Professores de Samba-Rock	Grêmio Recreativo Flor de Maio/São Carlos	2016-2018
Reuniões comunidade negra da cidade de São Carlos	Eventos políticos	Comunidade negra são-carlense	Grêmio Recreativo Flor de Maio/São Carlos e a Casa Odette dos Santos	2017-2018
Samba-Rock /SESC	Baile	Iniciativa Privada	São Carlos	2016-2018
Baile Música Para Todos	Baile	Professores de Samba-Rock	Grêmio Recreativo e Familiar Flor de Maio/São Carlos	Março/2016
Baile Samba-Rock /Black Music	Baile	Membros da direção do clube	Clube dos Aposentados/Piracicaba	Dezembro/2016
Em Turma- 13º Encontro entre Amigos Zimbabwe	Baile	Equipes de Baile	Associação dos Cabos e Soldados/Ribeirão Preto	Dezembro/2016
Samba-Rock Mulheres	Evento cultural e baile	Professores de Samba-Rock	Academia de dança Sirius/São Paulo	Janeiro/2017
Baile Cia Nostalgia	Baile	Professores de Samba-Rock	São Paulo	Janeiro/2017
Em Turma- 13º Encontro entre Amigos Zimbabwe	Baile	Equipes de Baile	Associação dos Cabos e Soldados/Ribeirão Preto	Dezembro/2016
Samba-Rock Mulheres	Evento cultural e baile	Professores de Samba-Rock	Academia de dança Sirius/São Paulo	Janeiro/2017
Baile Cia Nostalgia	Baile	Professores de Samba-Rock	São Paulo	Janeiro/2017
Baile Portal do Samba	Baile	Organizador de eventos	Salão de Eventos/ Araras	Abril/2017
Samba-Rock Day	Evento cultural e baile	Professores de Samba-Rock	Academia de Dança/São Paulo	Abril/2017
Casa da família do Santa em SP	Festa familiar	—	São Paulo	Abril/2017
Aniversário 58 Clube Aristocrata	Evento cultural e baile	Membros da direção do clube	Clube Aristocrata/São Paulo	Maió/2017

Continuação Quadro 1: Descrição dos eventos observados

Evento	Categoria do evento	Organizadores	Local de Realização	Data
Encontro de Samba-Rock	Evento e baile	Professores de Samba-Rock	Estação/ Campinas	Agosto/2017
Abertura Baile do Carmo	Evento político e cultural	Organizadores do baile	Câmara Municipal de Araraquara	2017
Baile do Carmo-Samba-Rock	Baile	Organizador de eventos	Salão de Eventos/Araraquara	Julho/2017
Baile do Carmo- Gala	Baile	Organizador de eventos	Salão de Eventos/Araraquara	Julho/2017
Baile Black/Charme/Samba-Rock	Baile	Professores de Samba-Rock	Bar e salão de eventos/São Carlos	Julho/2017
Samba-Rock Pub	Baile	Iniciativa privada	Black Bird/São Carlos	Setembro/2017
FECONEZU	Evento político	Movimento Social	Araras	Novembro/2017
Baile da Consciência Negra	Baile	Clube Social	Grêmio Recreativo Flor de Maio	Novembro/2017
Samba no Flor	Baile	Clube Social	Grêmio Recreativo Flor de Maio	2018
Festa da Família	Baile	Parceria público-privada	Parque Municipal/São Carlos	2017-2018
Festa D'África	Baile	Coletivo de estudantes	Salão de eventos/São Carlos	2018
African-Colobian Dance Workshop	Aulas de Cumbia, Champeta, Mapele, Garabato e Son del Negro	Iniciativa Privada	Atlanta	2018-2019
Hot Jam-swing dance classes	Aulas de swing dance	Iniciativa privada	Atlanta	2019
Hot Jam-swing dance balls	Baile	Iniciativa privada	Atlanta	2019
Triple Steps- Swing dance classes	Aulas de swing dance	Iniciativa privada	Atlanta	2019
Triple Steps- Swing dance balls	Baile	Iniciativa privada	Atlanta	2019
Atlanta Jazz Festival	Evento cultural	Iniciativa privada	Atlanta	2019
Mardi Grass	Evento cultural	Iniciativa privada	Atlanta	2019
Social dance practice	Aulas de swing dance	Iniciativa privada	Atlanta	2019
BlackStage/Chicago Steps	Aulas de chicao steps	Iniciativa privada	Atlanta	2019
The Royal Peacock	Bailes	Iniciativa privada	Atlanta	2019
Buteco- Coffe Shop	Bailes	Iniciativa privada	Atlanta	2018-2019
Baile Charme-Viaduto Madureira	Bailes	Iniciativa privada	Rio de Janeiro	2019

Fonte: elaborado pela pesquisadora a partir do percurso da observação participante, 2016-2019.

As categorias que emergiram da observação serão apresentadas e discutidas ao longo do texto. Chamo a atenção apenas para o fato de algumas dessas atividades terem ocorrido mais de uma vez, como é o caso, por exemplo, das aulas de Samba-Rock, de *swing*, e de ritmos afro-colombianos.

A participação em bailes e festas demanda preparação e investimento financeiro e esses eventos não estão relacionados diretamente as dinâmicas de uma pesquisa acadêmica tradicional, a qual demanda o uso de gravadores, o silêncio, ou mesmo longas e exaustivas reflexões sobre o objeto de estudo. No caso da pesquisa dessa tese, o sentido dos bailes, do Samba-Rock, ou do *swing*, ou ainda, de como são feitas as escolhas das músicas, dos parceiros, ou dos passos executados. A partir da primeira observação, compreendi a necessidade de adotar estratégias de aproximação e de interlocução com os participantes dos bailes/aulas, de modo a não ocorrer interpelações sobre minha presença, ou torná-la exaustiva ou deslocada do contexto. No decorrer do trabalho de campo, desenvolvi algumas estratégias para a observação participante, especialmente, porque a observação em eventos como esses nos apresenta algumas particularidades – algumas delas já destacadas. Como Dewalt e Dewalt (2002) disseram:

Essas habilidades incluem aprender a ser um observador e aprender a ser um participante. Entre eles estão: adaptação, "visão ativa", memória de curto prazo, entrevistas informais, gravação de anotações detalhadas de campo e, talvez o mais importante, paciência. Nesses eventos, a memória é crucial, porque temos pouco tempo para fazer anotações e muitas coisas estão acontecendo nos mesmos momentos [tradução livre]³⁴.

No Brasil, a observação se ateve aos clubes localizados na região Sudeste do país, no estado de São Paulo. Participei das atividades culturais e políticas do Grêmio Recreativo e Familiar Flor de Maio/SP, os quais incluíram, além das aulas na sua sede, reuniões com a comunidade negra do município de São Carlos e bailes nas cidades de Ribeirão Preto, Piracicaba, Araras, Araraquara, São Carlos e São Paulo e em sua própria sede, todas localizadas no estado de São Paulo. Além de apresentações, competições, congressos de dança, eventos acadêmicos e reuniões com o grupo de estudos “Relações Raciais no Brasil contemporâneo”.

Estabeleci contato com antigos membros e com o atual diretor do clube, o qual permitiu-me acesso à parte significativa dos livros ata e dos registros fotográficos do “Flor

³⁴ “Those skills include both learning to be an observer and learning to be a participant. Among them are: fitting in, "active seeing," short-term memory, informal interviewing, recording detailed field notes, and, perhaps most importantly, patience. In these events, the memory is crucial because we have little time to take notes and many things are happening in the same moments”.

de Maio”. Participei de um evento no Clube Aristocrata³⁵ e foi neste evento estabeleci contato com membros das antigas e da nova diretoria e pude observar a dinâmica do clube em seu 58º aniversário. Além disso, como já descrito, a tese conta com uma vasta pesquisa de materiais audiovisuais e documentos sobre os clubes e estilos de dança e música a eles vinculados.

Compondo um enorme mercado de “lazer”, os bailes no Brasil, particularmente nas cidades observadas, concentram-se de quinta-feira a domingo, logo, a participação especialmente naqueles eventos realizados fora do município onde residia, demandou algumas decisões estratégicas para poder frequentá-los. Primeiramente, precisei estar inserida no circuito dos eventos para poder tomar conhecimento deles. O investimento financeiro era composto pelo custo dos ingressos, os custos de deslocamento, estadia e de alimentação. Os ingressos, no Brasil e em Atlanta, variaram de R\$ 15,00 a R\$ 115,00. Na cidade de Atlanta participei de eventos de dança locais, mas contei com investimentos para o deslocamento até os estados da Louisiana, Ohio, Nova Iorque e Washington onde visitei museus e exposições associadas a pesquisa.

Nos EUA participei de aulas, bailes, reuniões de orientação, apresentações de dança e eventos acadêmicos específicos sobre música e diáspora africana. Com relação aos eventos, destaco os realizados pela *Auburn Avenue Research Library on African American Culture and History*³⁶, são eles: *Carnaval Brasileira Conference*; *Rhythms of Exodus: Cultural Genocide and Black Music Survivance*; *Rhythms of Exodus II: Trapbone Trapbone Presents the Radicals*; *Composers of the African Diaspora: Classical Guitar Concert*; *Exploring the Spiritual Dimensions of Socially Conscious Hip Hop*.

Entre a observação e os momentos de contato com grupos de brasileiros residentes na cidade, pude participar ainda de alguns shows de samba e pagode que ocorriam com frequência em um bar, assim como pude participar de eventos similares em bares no Brasil. No caso do bar sediado em Atlanta, o sócio, os músicos e uma parcela do público eram brasileiros. Observei uma presença expressiva de afro-americanos, parte deles com relações prévias com o Brasil, seja por meio de visitas ao país, ou pelo estabelecimento de relações afetivas, ou de amizade com brasileiros e brasileiras.

³⁵ O contato com os membros do Clube Aristocrata foi facilitado a partir de uma rede de troca de informações e apoio e da circulação dos membros entre os CSNs. Esse modelo de organização viabilizou parte da observação da participante quando, por exemplo, estabeleci contato com membros e a atual diretoria do Clube a partir das relações construídas junto aos membros do Grêmio Recreativo Flor de Maio.

³⁶ A *Auburn Avenue Research Library on African American Culture and History* é uma referência em texto especializados e em arquivos dedicados aos estudos e pesquisas sobre a cultura e história afro-americana e dos descendentes de África.

Quanto aos eventos observados no Brasil e nos EUA é importante destacar que a única estratégia divergente em relação as técnicas adotadas foi a ausência da máquina fotográfica profissional nas observações realizadas em Atlanta. O equipamento não esteve disponível durante o período de realização do estágio no exterior.

A participação no *Mardi Grass* permitiu exemplificar a ideia de "jogar o jogo", seguir as regras culturais e os padrões do evento. No caso do *Mardi Grass* implorerei (o termo implorar é literalmente o que se faz nesse evento. As pessoas ficam na rua, aguardando os caminhões-trios passarem e todos imploram pelos presentes, os quais são jogados, ou distribuídos na mão dos participantes e os presentes entregues em mãos são considerados os mais valiosos) pelos presentes³⁷ distribuídos pelos membros do *Zulu Social Aid and Plesure* na *Fat Thursday*. No caso do Samba-Rock compus a equipe de dança e fui escolhida para uma apresentação com o professor. Da observação realizada fora do Brasil, destaco minha última aula de *swing dance*, quando fui convocada para participar do *Jam*³⁸. A participação ativa, como explicado por Dewalt e Dewalt (2002, p. 24), é “quanto o pesquisador está engajado em quase todas as atividades que as demais pessoas estão participando, o que significa que ele está tentando aprender as regras culturais de comportamento³⁹[tradução livre]”.

Essas experiências conjugadas me direcionaram para três novos questionamentos:

1) existiriam eventos e práticas de música e dança em espaços similares em outros países do continente americano?

2) se existem, quais as similaridades e diferenças dos estilos musicais utilizados nesses espaços para a prática de danças?

3) e, com base nas respostas às duas questões anteriores meu interesse era saber: qual sentidos e significados podem ser capturados a partir da execução desses estilos musicais na forma de dança e na sua relação com os espaços?

³⁷Durante a *Fat Thursday* [terça-feira gorda], os grupos que compõe o desfile reproduzem um estilo próprio da aristocracia francesa na origem do festival, a distribuição de presentes e comidas aos negros escravizados. Essa prática é ressignificada no *Mardi Grass*, no dia da *Fat Thursday*. Na terça-feira desfilam os grupos da *Zulu Social, Aid and Plesure Club* distribuindo presentes de cima dos caminhões, como colares de miçangas, pelúcias, discos, brinquedos e cocos – entendidos como presentes especiais. Além das barracas onde o público, famílias afro-americanas em sua maioria, cozinham, fazem churrascos e dançam.

³⁸O *jam* é o momento auge do baile, no qual participantes escolhidos pelo grupo de dançarinos e professores se apresentam no centro de um círculo composto por todos os presentes.

³⁹ “[...] is when the ethnographer engages in almost everything that other people are doing as a means of trying to learn the cultural rules for behavior” Dewalt e Dewalt (2002, p. 24).

As Técnicas

As estratégias de reconhecimento do campo foram fundamentais para o desenho da pesquisa e a definição das técnicas adotadas, entre as quais, a observação participante, associada às entrevistas, ao levantamento bibliográfico e à pesquisa documental. Já as entrevistas abertas e semiestruturadas foram realizadas com participantes dos bailes, pesquisadores e dançarinos profissionais. Outra estratégia técnica, a pesquisa documental, centrou-se na análise de conteúdo de filmes, documentários, e imagens, além de matérias jornalísticas.

Dentre as técnicas de coleta, a pesquisa foi subsidiada por dados primários, ou seja, dados coletados em pesquisa de campo, como depoimentos, observações, entrevistas, registros audiovisuais; e dados secundários relativos à coleta de dados, respaldados pela análise de documentos, relatórios, livros, vídeos, fotografias, atas produzidas por outrem (MICHEL, 2009, p.65). Nas próximas páginas, serão apresentadas, detalhadamente, cada uma das técnicas adotadas.

O levantamento bibliográfico permitiu: 1) a elaboração do caminho, com foco na cultura negra, a partir da perspectiva de autores dos estudos culturais, pós-coloniais e da diáspora africana; 2) o levantamento da produção teórica sobre música e dança, relativa aos grupos negros; 3) a atualização do estado da arte, nacional e internacional, sobre estilos de dança e música, sobre os CSNs e os bailes *black*.

A análise documental, “que significa a consulta a documentos, [...] para fins de coletar informações úteis para o entendimento e análise do problema” (MICHEL, 2009, p.65), foi aplicada nos seguintes levantamentos/mapeamentos: 1) mapeamento dos CSNs, em funcionamento, ou extintos, no território nacional⁴⁰; 2) levantamento de atas e livro de registros do Grêmio Recreativo e Familiar Flor de Maio; 3) mapeamento dos documentos relacionados aos Clubes Sociais, ao Samba-Rock e aos bailes *black*; 4)

⁴⁰ O mapeamento dos CSNs do Sudeste foi produzido a partir dos dados da Clube Palmares e das teses, artigos e dissertações que compõem o referencial teórico deste estudo. Ver “*Clubes Sociais Negros: lugares de memória, resistência negra e patrimônio e potencial* de autoria de Giane Vargas Escobar (2010)” e dados disponíveis na página oficial do Clube Palmares (<http://clubepalmares.blogspot.com.br/p/clubes-negros-brasil.html>). Para o mapeamento dos Clubes localizados nas demais regiões indica-se o acesso às fontes supracitadas. Conforme informações do Portal Brasil, um levantamento preliminar dos clubes foi realizado pelo IPHAN, SEPPPIR e Fundação Cultural Palmares (FCP), que, por meio de um acordo de cooperação técnica, deram início ao mapeamento – ainda não publicado – dos Clubes. A finalidade do mapeamento seria o conhecimento da história negra, bem como, o reconhecimento de tais espaços com vistas ao cumprimento da lei 10.639/03, que tornou obrigatório o ensino de História e Cultura Africana e Afro-Brasileira. O mapeamento teria ainda a finalidade de facilitar as ações voltadas a manutenção da memória destas entidades.

mapeamento dos registros fotográficos dos clubes e bailes em redes sociais e nos registros dos clubes 5) mapeamento das estratégias de divulgação dos eventos – rodas de samba, bailes nostalgia, congressos e encontros de Samba-Rock; congressos de dança, bailes de Samba-Rock, 6) mapeamento dos estilos de dança e música a partir de vídeos, documentários, registros fotográficos e matérias jornalísticas.

A pesquisa comparativa foi baseada na observação participante e em imagens e documentos visando oferecer subsídios para a análise dos estilos de dança e música produzidos na diáspora africana. Ambos atravessados por um entendimento da relação entre estética e política como expressão dos modos das culturas negras transnacionais na diáspora africana. A aproximação dos clubes e bailes, e conseqüentemente as participações nos eventos realizados pelos clubes, ou relacionados a eles, orientou a realização das explicações e inferências.

A terceira técnica empregada foi a observação participante: “quando o pesquisador participa com a comunidade ou grupo ou realidade estudada” (MICHEL, 2009, p. 67). A observação participante foi inicialmente assistemática, à medida em que o *locus* principal de observação, bailes e festas, não garantia a realização da observação em condições controladas. A observação foi realizada em dois contextos distintos, entre 2016 e 2018, no estado de São Paulo, no Brasil e, de 2018 a 2019, no estado da Georgia e no estado da Louisiana, nos EUA. A análise dos dados coletados comparou os diferentes espaços e atividades observadas, permitindo a mim traçar similaridades e diferenças concernentes aos estilos de dança e música negra.

A realização da observação participante em festas e bailes foi um desafio, tanto no que tange ao planejamento, quanto a participação em si. O maior desafio relacionou-se as estratégias de abordagem junto aos sujeitos participantes dos eventos. Diferentemente da observação participante nas aulas de dança, mas sem se distinguir na totalidade, a observação nos eventos e festas apresentou adversidades quanto à captação das informações. Isso porque não houve possibilidade de contato prévio com a maioria dos participantes dos eventos, ou ainda, a forma de interação que considera a circularidade dos participantes e as negociações entre as expectativas relacionadas a uma festa e ou a uma pesquisa acadêmica.

Os procedimentos e as técnicas de pesquisa replicados nas incursões de campo formam os procedimentos de registro e pesquisa audiovisual do método de pesquisa visual (LOIZOS, 2015, p. 138). Posto isso, adotei imagens e vídeos como dados passíveis

de contextualização, análise e comparação na perspectiva da pesquisa em Ciências Sociais, à medida que “[as informações audiovisuais] permitem ver a história em movimento, as transformações e as adaptações, os conflitos deflagrados em inúmeros cantos do planeta pelos mais diversos motivos” (PEIXOTO, 2004, p. 223).

Na perspectiva dos estudos pós-coloniais, imagem e vídeo contribuem, muitas vezes conjuntamente, para a construção de cadeias de sentido referentes ao papel desenvolvido na manutenção e no estabelecimento de práticas sociais consideradas subversivas (BANKS, 2018, p. 44). Ambos compuseram uma das principais fontes de dados, respectivamente, primários e secundários da pesquisa.

A representação visual é uma importante referência para o estudo da sociedade à medida em que um filme documentário, ou um *corpus* de fotografias não são apenas documentos neutros ou registros de coisas que estavam em frente a câmera, mas sim, a representação daquelas coisas, pessoas ou eventos que se busca explicar socialmente (BANKS, 2018, p. 14). A definição dos registros visuais como método associado à observação participante e à pesquisa documental compreende que a produção do registro é questionada, pois pode não expressar uma verdade absoluta, ou ainda o fato desta ser simplesmente e universalmente, acessível a qualquer um do mesmo modo (LOIZOS, 2015, p.140), ou seja,

Imagens, mesmo aquelas criadas pelos pesquisadores, devem ser sempre consideradas em contexto, no seu contexto particular de produção, uso e troca. Enquanto um projeto de pesquisa particular pode ter foco apenas com esses detalhes, ele deve sempre pensar em outros contextos (BANKS, 2018, p. 62).

Segundo Banks (2018, p.32) e Galano (2002), a partir do final dos anos da década de 1960, o desenvolvimento de vídeos e gravações passa a ser mais conveniente e acessível financeiramente, esse contexto irá se expandir ainda mais a partir dos anos da década de 1990. O advento dos *smartphones* facilitou a disseminação de registros audiovisuais, em sua maioria sem grande investimento técnico ou profissional. A disseminação, a partir dos anos da década de 2010, contrasta com os registros visuais demandantes de altos níveis de investimento econômico, além de expressarem debates sobre a legitimidade dos sujeitos que seriam ou não registrados. Dentre os materiais coletados, destaco ainda obras de arte, em sua maioria expressando representações imagéticas do século XV até o século XX e o fato de diversos estudos apontarem a ausência da representação de africanos e afro-brasileiros durante a escravidão negra no Brasil, por exemplo.

O advento das perspectivas interpretativas nas Ciências Sociais, relacionado a uma mudança de linguagem derivativa de modelos de análises sociais sobre o corpo, a música e a dança, além de sentimentos e memórias, podem utilizar técnicas de descrições, entrevistas, pesquisas quantitativas, como alguns dos caminhos metodológicos possíveis, contudo, análises, registros e apresentações de algumas pesquisas, ao utilizarem-se de imagens e vídeos, projetam o aprofundamento da compreensão, a possibilidade de *insights* nos quais apenas o uso das palavras poderiam apresentar alguns limites (BANKS, 2018, p. 33-34). O uso de imagens e vídeos dialogou igualmente com certa limitação imposta pela escrita, mesmo uma densa descrição sobre os movimentos do corpo e das expressões dos participantes dos eventos, ou ainda, as especificidades dos estilos de musicais e de dança, não nos permitiria acessar os sentidos e as conexões representadas. A linguagem imagética tem expressividade, condensando e tornando a percepção dos fenômenos sociais mais sensível e compreensível, assim, “entre o texto escrito e a imagem/som não existe nem identidade, nem oposição o, mas complementaridade” (PEIXOTO, 2004, p. 215).

O ato de fotografar propiciou uma nova dinâmica de obtenção dos dados, afetando positivamente todas as etapas de elaboração da pesquisa, suas hipóteses, objetivos e procedimentos. Peixoto denota o ato do registro das imagens precedendo a clara compreensão de cinco elementos: o quê, por quê, como, para que e para quem filmar, videografar, fotografar (2004, p. 218). Sobre o banco de dados construído a partir das informações audiovisuais, Banks (2018, p 19) pensa que os “métodos de pesquisa visual são constantemente ofertados com o um modo exploratório para descobrir coisas o que pesquisador não consegue identificar inicialmente”. Logo, “a questão mais importante para se pensar é a relação entre imagem e texto” (BANKS, 2018, p. 111). Assim, as metodologias audiovisuais devem entender imagens e vídeos apenas como parte de um grupo maior de metodologias de pesquisa, tendo seu uso definido pelo pesquisador de acordo com os objetivos e o desenho metodológico da pesquisa (BANKS, 2018, p. 19).

Os materiais audiovisuais, quando associados a pesquisa bibliográfica, tornaram-se fontes de observação das mudanças históricas pelas quais passaram os estilos de dança e música, componentes das práticas expressivas culturais negras, bem como as espacialidades onde essas práticas foram realizadas. Alguns elementos como, por exemplo, o padrão de vestimenta, a infraestrutura dos clubes, a presença e a circulação de músicos e dançarinos negros – brasileiros, norte-americanos ou caribenhos – nos eventos

realizados no Brasil, ou ainda os registros dos congressos voltados ao universo da produção cultural e artística negra, fundamentam o trânsito de estilos de dança, estilos musicais, de músicos, dançarinos, pesquisadores e personalidades ligadas a uma perspectiva negra transnacional que puderam ser capturados por esses registros.

Os registros audiovisuais foram utilizados da mesma forma em uma das entrevistas como estratégia para resgate de memórias e o estabelecimento de possíveis conexões submersas. A proposta foi despretensiosamente realizada, à medida em que as dinâmicas de realização das entrevistas, especialmente, das entrevistas realizadas em língua inglesa, variaram de acordo com a capacidade de interação entre os entrevistados e entrevistadora.

A necessária adaptação das técnicas de registro de imagens aos diferentes contextos de observação contribuiu para as imagens fazerem ressoar memórias submersas, ajudando nas entrevistas focais, libertar memórias, criando um trabalho de “construção” partilhada, na qual pesquisador e entrevistado podem falar juntos, talvez de uma maneira mais descontraída que sem tal estímulo (LOIZOS, 2015, p. 143)

Algumas considerações sobre o uso de imagens e vídeos em pesquisas qualitativas, como a realizada, discute sobremaneira as seguintes questões: a primeira, para além do texto, a imagem, com ou sem acompanhamento de som, oferece um registro restrito dos acontecimentos reais; a segunda, as especificidades do objetivo central deste trabalho seriam parcialmente atingidos na ausência dos dados audiovisuais; a terceira, o uso de meios de comunicação tem sido cada vez mais disseminado na sociedade atual e, com isso, foi possível acessar registros imagéticos de eventos e práticas, espaços e estilos de dança e música realizadas na Europa, nas Américas, no Caribe e no continente Africano (LOIZOS, 2015, p 137-138).

O registro imagético, associado à observação participante, configurou-se deste modo: no Brasil, durante a observação participante dos bailes utilizei a máquina fotográfica cerca de 75% do tempo, o que me permitiu, além do registro fotográfico, a interação com os fotografados, informando quem sou, os objetivos da pesquisa, quais eram os objetivos dos registros fotográficos e a forma como os mesmos seriam disponibilizados aos interessados. Esse movimento, constantemente, gerava um certo alvoroço já que optei pelo uso de uma máquina fotográfica profissional, o que acarretou situações como a impressão de tratar-se de uma fotógrafa profissional, alterando minhas experiências durante a observação. Em determinados momentos, ser compreendida como

uma fotógrafa profissional facilitou interações, enquanto, em outros, trouxe certo desconforto e desentendimentos, especialmente em festas públicas, como o *Mardi Grass*. Em outros eventos, tirar fotos foi mais confortável, porque essa é uma atividade comum atualmente e muitas pessoas também fotografavam, o que torna os registros dissolvidos entre as rotinas dos demais participantes e garante uma interação mais natural. Por outro lado, a ausência da câmera profissional dificultou o contato e as abordagens mais específicas sobre os objetivos da pesquisa.

O uso da máquina fotográfica em eventos privados seguia os seguintes critérios, primeiro eu me apresentava aos organizadores, geralmente o contato havia sido realizado previamente, por meio das redes sociais, ou ligações telefônicas, após esse momento observava o ambiente e as dinâmicas, quando passava a interagir como uma participante, dançando e conversando livremente. Durante os registros, explicava, rapidamente, a cada pessoa, sobre a pesquisa e solicitava autorização para fotografar. Somente a partir desse momento, passava a utilizar a câmera fotográfica. Após os registros e as interações mediadas pela câmera, optava por desligá-la e voltava a compor o grupo de participantes do baile, dançando e interagindo, buscando a percepção de participante e observando com mais atenção as performances, as músicas, os estilos de dança e os espaços. Nos eventos observados no EUA, foi preciso alterar a dinâmica do registro, principalmente, devido à caracterização dos eventos e o uso da câmera fotográfica do celular. Neste caso, realizei uma quantidade inferior de registros e esses não foram utilizados como estratégias de aproximação da pesquisadora com os participantes, mas buscaram a captação do espaço, dos sujeitos, das indumentárias e dos movimentos executados.

As entrevistas semiestruturadas foram realizadas nos contextos supracitados, contribuindo para a observação, assim como para o aprofundamento da bibliográfica sobre o tema. Ao todo, foram entrevistadas cinco pessoas, sendo uma no Brasil e quatro nos EUA. No Brasil, entrevistei o principal informante da pesquisa e participei de conversas informais, viabilizadas pela observação participante, com professores de dança, dançarinos, além dos participantes dos bailes e eventos. As entrevistas realizadas no contexto americano foram quantitativamente superiores devido ao menor tempo disponível para a observação, considerando-se as dificuldades de inserção no campo e, conseqüente, aproximação com os sujeitos pesquisados.

As entrevistas qualitativas estão presentes na maioria dos estudos, os quais adotam uma perspectiva empírica nas Ciências Sociais. Esse modelo de entrevista fornece dados

básicos que podem orientar os pesquisadores quanto as hipóteses da investigação, ou podem até mesmo contribuir para novos traçados de pesquisa. Segundo Gaskell (2002, p. 65), “a compreensão dos mundos da vida dos entrevistados e de grupos sociais específicos é a condição *sine qua non* da entrevista qualitativa”. As entrevistas podem contribuir para várias dimensões da pesquisa, como, por exemplo, uma descrição detalhada do meio social analisado, orientando o aprofundamento do referencial teórico, fornecendo elementos para desdobramentos futuros da pesquisa e testando hipóteses, ou reorientando objetivos. Além das possibilidades da ampla descrição do fenômeno, das ações ou dos espaços, do desenvolvimento de conceito e da testagem de hipóteses, a entrevista qualitativa pode ser desenvolvida em concomitância com outros métodos, como adotado por esta pesquisa.

Todas as entrevistas foram precedidas da entrada em campo e do reconhecimento dos sujeitos.

Um dos fatos vivenciados durante a realização das entrevistas no Brasil foi o convite à mãe do meu principal informante para uma conversa, quando já nos conhecíamos e havíamos estabelecidos relações de proximidade. Meu interesse em entrevistá-la estava relacionado a sua vivência como frequentadora do “Flor de Maio”, desde os anos da década de 1980, até a sua atual relação com o clube como componente da diretoria. Em determinado momento da pesquisa, fui convidada por ela e pelo seu filho para acompanhar a família até sua chácara. Aceitei de pronto e, durante os dois dias que estive na chácara, fiz duas tentativas de entrevistá-la, a primeira enquanto entrevistava seu filho e a segunda enquanto assistíamos a televisão na sala da casa. Apenas no segundo momento ela foi clara e negou o convite, dizendo não gostar de falar sobre seu passado no clube, pois essas memórias lhe causavam dor. E complementou dizendo que o clube não era mais o mesmo e lembrar do que ele havia sido não lhe fazia bem. A partir desse momento mudamos de assunto e essa entrevista nunca foi realizada integralmente.

No entanto, antes desta negativa, essa mesma senhora apresentou um elemento capaz de redesenhar a pesquisa. Conforme seu relato, o nome Samba-Rock havia surgido a pouco tempo, nos eventos dos bailes *black*, pois nos bailes dos clubes, quando era apenas uma frequentadora, o que se dançava era o *swing*. Essa informação, não apenas iria ao encontro das definições usuais do Samba-Rock, até então localizadas na literatura, mas, orientava um elo entre o ritmo, a dança, e a história da cultura negra produzida no Brasil e nos EUA. O termo *swing* será retomado no relato de uma das entrevistas realizada

nos EUA, quando meu interlocutor descreveu o estilo musical a partir do estalar dos dedos e dos embalos, explicitando o *swing* como um tipo de ritmo, um balanço típico dos ritmos afro-americanos e, ainda, como um estilo de dança e música amplamente difundido a partir do Harlem, em Nova Iorque, nos anos de 1920.

A seleção dos entrevistados buscou, segundo minha ótica, explorar o espectro de opiniões e experimentações de um grupo de sujeitos em relação ao tema analisado, levando em conta dois critérios: o vínculo do entrevistado com o universo estudado - estilos de dança e música relacionados as culturas negras americanas ou brasileiras, levando em conta a possibilidade desse vínculo ser tanto profissional, no caso dos professores de dança, ou amador, no caso dos dançarinos e, ainda, estar relacionado a interesses de pesquisa em comum; e para seleção dos entrevistados relacionou-se a disponibilidade dos mesmos – por exemplo, ao todo pude realizar quatro entrevistas, durante meu período de estágio de doutoramento na cidade de Atlanta.

Quadro 2: Descrição dos sujeitos entrevistados

Descrição dos entrevistados	Entrevistado/a 1 [Santa Maria]	Entrevistado/a 2 [Charles Hickey]	Entrevistado/a 3 [Navar]	Entrevistado/a 4 [Kelly Mendonza]	Entrevistado/a 5 [Amir]
Data da entrevista e Local da entrevista	2016, 2017, 2018	2019	2019	2018	2019
Local de nascimento	São Carlos, Brasil	Atlanta, EUA	Atlanta, EUA	Porto Escondido, Colômbia	California, EUA
Atividades desenvolvidas	Professor e dançarino de Samba-Rock	Dançarino de salsa, samba e ritmos afro-americanos contemporâneos	Dançarino de hip-hop e swing dance	Professora e dançarina de ritmos afro-colombianos	Pesquisador independente de música e diáspora africana

Fonte: dados da pesquisa, 2016-2019

Em síntese, a pesquisa utilizou, como fonte de dados, respectivamente:

- 1) pesquisa bibliográfica;
- 2) pesquisa documental (atas, relatórios, reportagens jornalísticas, estatutos, processo de tombamento, regimentos e registros fotográficos dos CSNs, em específico o Clube Flor de Maio, Clube Aristocrata e Clube 13 de Maio⁴¹;

⁴¹ O Museu Treze de Maio é o primeiro museu da cultura negra do Rio Grande do Sul, inaugurado em 2001, com o objetivo de resguardar o patrimônio imaterial, cultural da população negra. Atualmente, o Museu possui um importante acervo referente aos Clubes Sociais Negros do Brasil (ESCOBAR, 2010).

2.1) documentos oficiais dos CSNs; 2.2) acervos pessoais relacionados aos membros dos Clubes e participantes dos bailes; e 2.3) pesquisa imagética (registros fotográficos dos Clubes e Bailes produzidos no âmbito da pesquisa e pertencentes a acervos dos clubes e de seus membros; 3) observação participante nos CSNs, em aulas de Samba-Rock, *swing dance* e ritmos afro-colombianos; e 4) realização de entrevistas abertas e semiestruturadas com membros e ex-membros dos CSNs, participantes dos bailes black pesquisados e estudiosos do tema.

Antes de prosseguir, gostaria de registrar que, parte significativa do material utilizado e produzido, como suporte para as análises contidas neste trabalho de tese, sejam eles de fonte primária, ou secundária – fotografia, documentos, vídeos, mapas interativos e músicas que se encontram disponíveis em uma página online⁴², visando contribuir com a publicização destes materiais e da pesquisa.

De modo geral, a pesquisa se ancora no debate sobre transnacionalismo negro para refletir sobre as práticas culturais expressivas negras – música e dança – a partir de duas realidades observadas pela pesquisadora, o Brasil e os Estados Unidos da América. A reflexão mobilizou, por sua vez, conceitos como diáspora africana, transnacionalismo negro, práticas expressivas culturais negras, corpo, espaço ao propor uma atualização dos conceitos zona de articulação e circuitos afrodiaspórico vernacular.

As práticas apresentadas consideraram a tensão entre as narrativas da modernidade ocidental, que as circunscrevem no plano dos Estados Nacionais, a cultura negra diaspórica. Esse enquadramento, segundo apresento, tem sido elaborado a partir das demandas e do reconhecimento de espaços e práticas como bens materiais e imateriais, compondo o patrimônio nacional.

A narrativa que buscamos construir, começa com a constatação de práticas cujo percurso, interligando sujeitos e (re)criando práticas e valores, que atravessaram o Atlântico perscrutando a história da presença negra nas américas, teve seu início no processo colonialNo capítulo 1, proponho um percurso sobre os locais e as práticas

⁴² A página citada encontra-se disponível no link: <https://diasporasambarock.com/>.

observados, a partir do qual são apresentados os elementos discutidos nos capítulos subsequentes. O capítulo é composto por dois quadros, que sintetizam a pesquisa de campo a partir de dois elementos centrais: os estilos de música e dança e os espaços.

O capítulo 2 está subdividido em duas partes:

Na Primeira Parte reflito sobre o transnacionalismo negro e a formação dos Estados Nacionais, propondo uma análise sobre a linguagem e o corpo como elementos estabelecadores de similaridades e diferenças entre os povos da diáspora africana e na conformação e consolidação dos estados nacionais modernos ocidentais. Busco compreender uma das facetas da diáspora africana em relação as suas contribuições, restrições e negociações frente aos processos descritos;

Dando sequência da primeira parte do capítulo, proponho uma análise sobre os Congressos e Festivais de Artes e Cultura Negra sediados na América, no Caribe, na África e na Europa como uma possibilidade de atualização das zonas de contato e de formação de um possível circuito afrodiaspórico vernacular, que também orienta a análise das práticas expressivas culturais negras, a partir da circulação dos sujeitos praticantes, dos estilos musicais e de dança, ou das influências e referências culturais, estéticas e políticas que conformam uma comunidade de memória transatlântica; e

Na Segunda Parte do capítulo, discuto a relação entre cultura negra, cultura popular (HALL) e as políticas da diferença (WEST), como arcabouços para a análise dos clubes sociais negros e do deslocamento dos bailes, práticas ocorridas a partir de três fases, a fase da subalternidade, da reação à subalternidade e da autonomia.

No capítulo III, proponho uma narrativa genealógica, que parte do Samba-Rock e busca localizar as cadeias de similaridades e diferenças entre as práticas expressivas negras – música e dança – que inter-relacionam as Américas, o Caribe e a África. Assim, a (re)criação de estilos de música e de dança são entendidos como estilos, os quais sintetizam os deslocamentos originários das cadeias supracitadas, configurando, na atualidade, uma comunidade de memória transnacional, que se (re)cria constantemente a partir da centralidade do corpo, articulador de outros dois elementos centrais, a criatividade e o improviso. Nas considerações, proponho um resgate das articulações elaboradas durante a tese, apontando para as possíveis atualizações, que a relação entre espaço, práticas expressivas culturais negras e corpo podem contribuir com os estudos da diáspora africana, na perspectiva do transnacionalismo negro.

CAPÍTULO 1

Práticas expressivas culturais negras e os espaços

E assim, por um acaso fatídico, as canções do povo negro- o grito rítmico do escravo- erguem-se hoje, não só como a única música americana, mas como a mais bela expressão de experiência humana nascida deste lado dos mares.
(DU BOIS, 1999, p. 298)

As formas de produção e transmissão de conhecimento e cultura, no interior dos grupos negros, são dinâmicas e se associam a uma perspectiva de integração, que concorre com um modelo de interdição aos direitos. A mobilidade social nesses grupos produziu efeitos diversos, enquanto aos europeus o Estado brasileiro financiava e incentivava a mobilidade, mesmo que restrita, à população negra alijada de iniciativas voltadas a garantia de direitos⁴³.

No Brasil, assim como nos demais territórios que vivenciaram a experiência colonial, a abolição significou o ascenso de conflitos raciais. A exclusão escravagista deixou de ser justificada legalmente ainda nos séculos XIX e XX - o que não significou que esta população atingiu o status da humanidade, ao contrário presenciou-se o incentivo à imigração massiva de europeus e asiáticos do Japão.

O processo imigratório⁴⁴ influenciado pelo período crítico do entre guerras e pelas perseguições direcionadas a inúmeros grupos durante a Segunda Guerra Mundial catapultou o deslocamento de europeus que vislumbraram novas possibilidades de trabalho, moradia e segurança no Brasil. Esse movimento esteve estreitamente

⁴³ Pelo contrário foram sancionadas leis que senão impediam, dificultavam severamente a mobilidade. Refiro-me, por exemplo, a Lei de Terras, sancionada por D. Pedro II em setembro de 1850. A lei determinou parâmetros e normas sobre a posse, manutenção, uso e comercialização de terras no período do Segundo Reinado, de modo que a compra seria a única forma de ter posse da terra no Brasil. A esse escopo somam-se o incentivo a imigração de europeus para o Brasil. Segundo o Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV) “Os imigrantes que para cá vieram usaram recursos próprios ou foram subvencionados por seus países de origem, pelos fazendeiros brasileiros, e ainda pelo governo federal ou dos estados. Dos cerca de 3 milhões e meio que entraram no Brasil entre 1890 e 1929, estima-se que quase a metade chegou nas décadas de 1910 e 1920. As principais razões da vinda de tantos imigrantes nesse período foram, na década de 1910, o sucesso do programa de valorização do café e a adoção de uma política de incentivo à imigração. Já na década de 1920, pesaram a crise econômica europeia do pós-guerra, que funcionou como fator de expulsão das populações, e a nova fase de expansão do café no Brasil, que exigia mais braços para a lavoura”. <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos20/CafeEIndustria/Imigracao> acesso em 25 de agosto de 2020.

⁴⁴ A política migratória brasileira desse período apresentou alguns objetivos, dentre eles, a necessidade em se adquirir mão de obra dedicada ao trabalho nas lavouras de café.

relacionado à transformação fenotípica e cultural de uma população majoritariamente negra e orientou-se pelas propostas eugênicas⁴⁵, visando ao aperfeiçoamento da população, por meio da regeneração de seus traços hereditários e morais os quais, por sua vez, apagariam os elementos relacionados às culturas negras e às indígenas, compreendidas, naquele contexto, como culturas inferiores, oportunizando a configuração de um povo “legítimo” em consonância com a emergência da nação.

Considerando as reflexões de Hall (2006), entendemos o racismo a partir de suas características gerais, tornando-se necessário observar como suas características são modificadas e transformadas pela especificidade histórica e social dos contextos e ambientes nos quais eles se tornam ativos. As representações, presentes nas pinturas apresentadas, capturam práticas de danças e músicas realizadas pelos escravos em espaços controlados pelos senhores escravagistas da época. A abolição da escravidão no continente americano implicou tanto a construção de espaços segregados, em função da racialização, quanto a reelaboração e ressignificação daqueles espaços surgidos sobre a égide de uma socialização possível, em um contexto informado por manifestações de poder orientado pelo racismo. Os lugares descritos como espaços de auto-organização, na perspectiva da diáspora africana, figuram como espaços de sociabilidade e estabelecimento de comunidades. É necessário haver o reconhecimento das barreiras construídas pelo racismo e representam locais de entrelaçamento e produção de sentidos particulares interligados por meio das práticas - da música e da dança daquele grupo.

É nesse sentido que observo os bailes *black* em sua relação com os CSNs. Eles se constituíram como espaços de encontro dos grupos negros e foram paulatinamente convivendo e, em alguns momentos, sobrepostos pelos bailes fora de suas sedes sociais. Assim, em um primeiro momento, bailes e clubes formam uma relação simbiótica que, posteriormente, em função de dinâmicas sociais e econômicas é transformada a partir da autonomização dos bailes em relação as sedes sociais. Nesse momento é possível observar uma pluralização, por um lado, em relação ao tipo de público e, por outro lado, aos espaços.

⁴⁵ Segundo Diwan (2007), a eugenia não lida com a incompreensão religiosa e tampouco com os embates de um sistema de dominação político-econômico. Com status de disciplina científica, a eugenia tinha por objetivo implantar um método de seleção humana baseado em premissas biológicas. No entanto, o caráter “originalmente” miscigenado das condutas eugênicas no país não obtiveram os mesmos resultados de outros espaços (DIWAN, 2007, p. 13). Na mesma obra o autor afirma que os preceitos da ideologia eugênica foram aplicados em diversos países, entre eles: Alemanha, Itália, Dinamarca, Suécia, Noruega, Finlândia, Japão, China, Estados Unidos, México, Argentina, Brasil.

A questão da pluralidade que reflete os bailes *blacks* também remete às denominações das equipes que os produziram, por exemplo, a Zimbabwe e a Chic Show, para mantermos nossos exemplos no escopo do estado de São Paulo, dos Bailes Nostalgia, dos Bailes de Charme e de Samba-Rock. A apreensão desse deslocamento [entre clubes e bailes] significou uma importante compreensão sobre as práticas culturais negras, expressadas por meio de elementos rastreáveis e observáveis, os quais se relacionam com espaços tais que permitem a conexão sejam com os clubes ou com os bailes.

Assim, o objetivo deste capítulo é propor uma breve apresentação e análise da relação entre os espaços, a música e a dança como componentes de um circuito afrodiaspórico vernacular considerando os dados coletados a partir da observação participante. Tal relação tem como produto a (re)criação das práticas expressivas culturais transatlânticas na contemporaneidade. Por este ângulo, alguns novos questionamentos orientaram nossa reflexão:

- 1) Em quais espaços essas práticas têm sido realizadas?
- 2) Quais as relações são possíveis estabelecer entre esses espaços sob a ótica da dispersão afrodiaspórico nas Américas?
- 3) É possível estabelecer relações, diretas ou indiretas, entre espaços e a constituição de cadeias de similaridade e diferenças por meio das práticas expressivas culturais negras?

A centralidade dos espaços os associa à dança e a música na composição da tríade - dança-música-espaço- conferindo inteligibilidade às dinâmicas constituídas no seu interior. Assim, as práticas expressivas culturais negras por seu caráter transatlântico possibilitam a reflexão sobre continuidades precisamente a partir de dois elementos que caracterizam sua diferenciação inserindo-as para além dos limites impostos pela nação: a criatividade e o improviso.

Dando prosseguimento, as entrevistas destacam as práticas expressivas na constituição de um tipo de sociabilidade, inerentemente não branca, marcada por identidades que se (re)constroem e informam uma comunidade de memória e sentimentos a partir da qual o corpo e o espaço são reinscritos por meio da música e da dança. Esses elementos nos permitiram compreender a relação entre o ser e o tornar-se dentro da diáspora africana. De algum modo, esse movimento reverbera no relato de um dos entrevistados, Charles Hickey

(Charles Hickey): porque me lembro de uma experiência no Brasil, fomos ao Pão de Açúcar. E então, durante todo o caminho havia uma banda, eles me deram um instrumento. Não tenho certeza, acho que pode ser uma maraca, era como um instrumento de percussão, quase como um maraca, mas não sei o nome disso. e ... ok. Comecei a tocar e automaticamente fui, você sabe, seguindo o ritmo, como se estivesse no segundo e quarto tempo da música. Sim, eles ficaram impressionados como, oh, ele não é brasileiro, ele é americano, mas foi tudo perfeito e está enraizado em você. E então eu acredito que isso atravessa culturas, você sabe, fronteiras culturais. Eu acredito que há uma conexão envolta no ar⁴⁶.

A descrição do evento acima permite uma distinção importante na forma como podemos apreender a realização de práticas culturais negras na sua relação com o espaço: a primeira, pensa os espaços permanentes, que seriam espaços físicos ocupados pela população negra e reconhecidos pela sociedade mais ampla como espacialidades organizadas e frequentadas, senão exclusivamente, majoritariamente, por negros/as como, por exemplo, os CSNs e as Sociedades Benéficas Negras. Clubes e Sociedades foram reconhecidos como locais de encontro e estabelecimento de relações políticas, sociais e culturais.

Há uma segunda concepção do termo, que se refere aos espaços ocasionais, como feiras negras, encontros, bailes *black*, bailes charme, bailes de Samba-Rock e rodas de samba. No primeiro caso, a noção de espaço permanente está circunscrita a um espaço físico ocupado por negros/as e reconhecido como tal. Segundamente, os espaços são caracterizados por uma ocupação contextual, na maioria das vezes para a realização de um evento cultural *black*, considerando seu campo semântico e variações regionais e nacionais a exemplo da marca Feira Preta⁴⁷ no Brasil que reúne de forma itinerante várias expressões estéticas da cultura negra em um mesmo espaço.

⁴⁶ (Charles Hickey) [...] I remember one experience in Brazil, we went to Pao de Acucar. And so all the way down they had a band that was playing and they gave me, I gave him some instrument. I'm not sure, I don't want to call a maraca, but it was a, it just like a percussive instrument, almost like a Maraca, but it has, I don't know the name of that. and... kay. You had said, okay and Bam was playing and I automatically went to, you know, moving the answer and I, I, I shook the instrument is like I was clapping on the second and a four beat and the musicians. Yeah. Well I was amazed like, oh, he's not Brazilian, he's American, but he's already, it's all perfectly and it's ingrained in you. And so I believe that goes across cultural, you know, cultural borders. I believe there is a connection back to air.

⁴⁷ Segundo Gleicy M. Silva (2018) o surgimento da Feira Preta relaciona-se a um circuito comercial de produtos relacionados a cultura negra emergente a partir dos bailes Blacks das décadas de 1980 e 1990. Nas palavras da pesquisadora “É nesse bojo que a Feira Preta vai surgir, em 2002, com a proposta de chamar atenção para um circuito cultural negro intenso na cidade e de estimular a circulação de dinheiro entre produtores e consumidores negros, através de bens culturais e dos chamados produtos segmentados, estimulando um consumo como forma de engajamento. Cabe destacar, contudo, que a Feira Preta é um projeto que tem um histórico de experiências itinerantes com estreita relação com o processo de profissionalização da criadora do evento, Adriana Barbosa, formada em gestão de eventos, bem como dos empreendedores e artesãos que o integram” (SILVA, 2018, p. 18).

Clubes, salões de festas, espaços culturais, bares e restaurantes, além de figurarem como espaços de sociabilidade e estabelecimento de comunidades podem também figurar como espaços de entrelaçamento e produção de sentidos que extrapolam as tentativas de circunscrever essas mesmas práticas, e os sujeitos a elas vinculados, a um determinado território como, por exemplo, entendemos que o movimento de patrimonialização do Samba-Rock enquanto estilo paulistano busca fazê-lo.

As expressões culturais elaboradas nesses espaços, a partir dos trânsitos no Atlântico, dificilmente seriam interpretadas sob a perspectiva da autenticidade *versus* inautenticidade, uma vez que, uma de suas características distinguíveis é a fusão constantemente (re)elaborativa de ritmos, movimentos e espaços. O Samba-Rock, por exemplo, expressando este processo incorpora elementos rítmicos e corpóreos das produções da diáspora inscritas nos EUA, no Caribe e na América Latina⁴⁸, como nos informa o Dicionário do Samba, “*o Samba-Rock é uma denominação atribuída, a partir da cidade de São Paulo (SP), ao “estilo de dança que misturava passos oriundos do rock, do samba e de ritmos caribenhos, como a rumba e a salsa”, datado da década de 1960* (LOPES & SIMAS, 2015, p. 270).

Tais estilos musicais e dança transitam entre os territórios produzindo alterações na percepção e análise das fronteiras nacionais sendo entendidas como estratégias de restrição da circulação, ao buscarem fixar os indivíduos, os grupos e os seus hábitos, particularmente, aqueles entendidos como subalternos. Os espaços e práticas orientadores da reflexão indicam um trânsito (re)elaborando-se constantemente extrapolando os espaços permanentes e se constituindo em modos inscritos em uma lógica mais transnacional do que nacional. Os tópicos subsequentes voltam-se à apresentação das semelhanças, reconhecendo diferenças entre duas experiências pós-coloniais produtoras de dinâmicas culturais, as quais lógica descrita e reproduz uma síntese dos estilos em relação ao espaço físico, a distribuição geográfica e ao período em que foram observados.

⁴⁸ O aprofundamento das pesquisas poderá indicar a influência de novos estilos e ritmos, considerando-se o caráter híbrido do Samba-Rock.

1.1 Os Estilos de Dança e de Música

À medida que o Samba-Rock na cidade de São Paulo passou a ser sistematizado com o objetivo de ser reconhecido como dança de salão e, conseqüentemente, ensinado em academias e escolas de dança, constatam-se dois movimentos distintos.

O primeiro remete à institucionalização do estilo, seguido da formulação de técnicas para execução dos movimentos e sua padronização.

Esse movimento ocasionou o deslocamento dos dançarinos mais experientes para o papel de professores de Samba-Rock em academias frequentadas por uma classe média e alta branca, capaz de arcar com os custos da prática nessas academias.

Decorre desse processo, o segundo movimento, o qual proporcionou a mudança no perfil dos praticantes com capacidade financeira de arcar com tais custos.

Conforme o estilo se popularizava fora do grupo originário, passou a receber e incorporar outras influências, como, por exemplo: a inclusão de passos de danças de outros estilos musicais, os quais, no entanto, relacionavam-se muito bem aos perfis dos novos praticantes. A capacidade de reprodutibilidade de tais passos ao gênero objetivou o final do processo de normalização ou assimilação do exógeno aos passos endógenos ao estilo.

Por fim, esse processo reitera a não-fixidez de estilos como o Samba-Rock e o *swing*, representada pela diversificação do ritmo, dos movimentos e de sujeitos, embora, algumas vezes, à revelia dos praticantes mais antigos.

No Quadro 3 apresento uma síntese dos estilos em relação ao espaço físico, a distribuição geográfica e ao período de observação.

Quadro 3: Estilos de música e dança observados no Brasil e em Atlanta, 2016-2019

Estilos Música/Dança	Espaço	Local	Data
Samba-Rock	Grêmio Recreativo Flor de Maio	São Carlos/SP	2016-2019
	SESC	São Carlos/SP	2016-2018
	Academia de dança Sirius	São Paulo/SP	2016
	Academia de dança-Cia Nostalgia	São Paulo/SP	2017
	Residência	São Paulo/SP	2017
	Clube Aristocrata	São Paulo/SP	2017
	Espaço cultural Estação	Campinas/SP	2017
	Salão de eventos	Araraquara/SP	2017
	Bar-GIG	São Carlos/SP	2017
	Bar-Black Bird	São Carlos/SP	2017

Continuação Quadro 3: Estilos de música e dança observados no Brasil e em Atlanta, 2016-2019

Estilos Música/Dança	Espaço	Local	Data
	Parque Municipal do Bicão	São Carlos/SP	2018
	Clube de Campo	Araras/SP	2017
	Associação de Cabos e Soldados	Ribeirão Preto/SP	2017
	Academia de dança-Solum escola de dança	São Paulo/SP	2017
Samba, Samba-Rock, Salsa, Forró	Grêmio Recreativo Flor de Maio	São Carlos/SP	2016
Samba-Rock e Black Music	Clujdubgcjgsddbe dos Aposentados	Piracicaba/SP	2017
	Salão de eventos	Araras/SP	2017
Samba e Samba-Rock	Grêmio Recreativo Flor de Maio	São Carlos/SP	2018
Samba e Pagode	Bar-Buteco Coffee Shop	Atlanta/SP	2018-2019
Swing	Academia de dança	Atlanta/SP	2019
Chicago Steps	Bar-BackStage	Atlanta/SP	2019
Cumbia, Champeta, Mapele, Garabato e Son del Negro	Academia de dança	Atlanta/SP	2018-2019
Kizomba, Kuduro	Salão de eventos	São Carlos	2018

Fonte: Observação participante 2016-2019, anotações de campo

As aulas de dança compõem um grupo importante dos dados observados. Nas aulas de *lindy hop*, em Atlanta, predominaram os conteúdos técnicos, destacando-se as orientações sobre a pressão necessária sobre os braços, os ângulos das mãos, a posição mais adequada do quadril e assim sucessivamente. Destaque-se que, mesmo as formas de os parceiros darem-se as mãos, ocorria de forma diferenciada durante a dança, tendo sido tema de explanações, que de certo modo, opunha-se às aulas que frequentei em São Carlos e demais eventos em que havia uma preocupação em “passar os passos” e um destaque ao ritmo ditado pela música.

Essa diversificação poderia estar relacionada aos momentos em que cada estilo observado se encontra em seu processo de fusão com outros estilos e, também, às características e modulações regionais da cultura vernácula negra.

Minha trajetória no Samba-Rock esteve relacionada a um participante vinculado ao clube e aos bailes, logo, orientada por sua inserção participei de espaços mais relacionados aos tradicionais bailes, tanto que o estilo executado nestes espaços é conhecido como *Samba-Rock tradicional*. Cheguei, assim, ao que considero como o elemento através do qual pude compreender parte importante da dinâmica de constituição da sociabilidade negra contemporânea por meio de um tipo específico de prática de lazer,

por meio de um estilo musical e de um tipo de dança, surgido no e do encontro de diferentes matrizes musico-culturais no Atlântico Negro com variações nacionais as quais, no entanto, me permitem pensar em termos de cadeias de similaridade e cadeias de diferença entre gerações, regiões geográficas e entre o passado e o presente.

Na experiência em Atlanta estive próxima a grupos que não guardam relação com os movimentos negros ou a historicidades de suas organizações, aquele grupo situava-se numa fase que representa o surgimento de uma economia política das culturas negras. Em Atlanta, temas de ordem técnica eram valorados e explicitados, assim como determinadas etiquetas para as aulas e para o momento do baile, o que em certa medida retirava da ação algumas das suas dimensões da sociabilidade constatadas nos bailes de Samba-Rock no Brasil.

As aulas de *swing dance* merecem destaque devido à ausência dos instrumentos percussivos, ou seja, do ritmo sincopado⁴⁹ típico do samba e de instrumentos produtores/criadores de ritmos os quais incorporam tempo e contratempo, exigindo um movimento mais ágil dos dançarinos. Neste estilo, os tempos são distinguíveis mais facilmente e as marcações são mais precisas. O *chicago step*⁵⁰ é similar ao Samba-Rock na presença dos giros, das mãos dadas, além de similaridade nas músicas executadas.

Nos eventos de *lindy hop*, além de giros e rodopios, os dançarinos mais experientes executavam passos de improviso, associados a tons jocosos, ou seja, os passos de dança executados levavam participantes ao riso e à descontração, marcadas sempre pelo manejo com o inesperado usado como um elemento que produz riso e admiração. Esses elementos estão presentes em diversos estilos observados, ora mais associados ao humor, ora menos; mas sempre atravessados pela improvisação como vitrine das habilidades dos dançarinos em relação ao ritmo e aos movimentos. Essa característica

⁴⁹ Sincopa, na linguagem musical, significa deslocamento da acentuação de um tempo rítmico para antes ou depois da parte que naturalmente deveria ser acentuada [...]. Característica mais notória das músicas de origem africana nas Américas, é a sincopa que produz o balanço rítmico típico do samba (LOPES & SIMAS, 2015, p. 276).

⁵⁰ O vídeo apresenta um grupo de afro-americanos dançando o *Chicago Steps*, estilo que guarda similaridades com o samba-rock dançado no Brasil. Ver: https://www.youtube.com/watch?v=4F8BWLqCq-k&list=PLEPbiu0-hGr8yaOlo8GsekBv9Hcv9UwcE_

também é encontrada em outros estilos produzidos pelos negros americanos, como por exemplo, a *juba*⁵¹ e as *jim crow dances*⁵² no século XX.

Um segundo estilo era executado nesses eventos, o *balboa*. Esse estilo deriva do *lindy hop*, e seus praticantes relatam alterações de estilo os quais ocorrem nos salões de dança, extremamente lotados que impediam os passos largos, aéreos e os giros rápidos que caracterizavam o *lindy*. No *balboa*, o casal executa passos pequenos e rápidos e mantém contato corporal em 100% das execuções. Ao se observar o *lindy hop*, existem similaridades na execução dos passos, bem como na relação de músicas executadas nos bailes de Samba-Rock⁵³. As músicas executadas nesses bailes integram um repertório de influências dos estilos produzidos por negros norte-americanos, como já informamos. Apesar de não ser obrigatório, algumas músicas são traduzidas.

O processo de tradução e gravação em solo brasileiro era executado tão logo os vinis chegavam ao país. Durante a tradução é perceptível a preocupação com a reprodução do ritmo⁵⁴ e um comprometimento em menor grau com transcrições literais das letras ou

⁵¹ A *juba* é um estilo de dança primordialmente voltado a competição das habilidades dos dançarinos. “These competitive or challenge dances appeared throughout the island. Of the Caribbean and spread to the southern United States, where the Juba was a well-known dance (EMERY, 1972, p. 27).

⁵² Recebe o mesmo nome um dos períodos de maior radicalização da segregação racial norte-americano, ressalto que o nome dado ao período tem origem na primeira dança produzida pelos negros que foi performada por um dançarino branco e então passou a ser amplamente conhecida naquele país. “In the plays mentioned, Negro roles had been incidental, and the dances had been performed as entr’acte stunts. “The first performer of a song and dance, that is, of a sketch in which the darky performer was sufficient unto himself and was deprived of any support from persons of another complexion, seems to have been “Jim Crow” Rice”. The story of Rice, a white actor, seeing a lame Negro groom singing and dancing, has been told a retold in many different versions. Supposedly copying the exact posture, movements, and song of the old Negro, T.D. Rice performed Jim Crow in blackface in the late 1820’ with resounding success. [...] Rice, then rather than giving audiences a true picture of Negro dance, may have created the first clear-cut, long-lasting caricature of that dance: that grotesque, shuffling, peculiar, eccentric, jumping loose-limbed, awkward, funny and, of course, rhythmic dance. The effect of Rice’s stereotype was so strong that Issac Goldberg later wrote, “Rice’s ‘Jim crow’ gave to our stage a type and to our language a striking phrase that ever after was to stigmatize our physical and psychic segregation of the Negro” (Id., p. 183-185).

⁵³ Estou me referindo a um processo que pode ser capturado, por exemplo, em uma “mesma” música que ouvi no Brasil e nos EUA, a música “16 toneladas” ou “Sixteen Tones”. Nos bailes de São Paulo e do interior paulista e Atlanta essa é uma música frequentemente executada. Aqui um clássico do Samba-Rock, lá um clássico do *lindy hop*. De acordo com Oliveira (2008, p. 12) “O cantor Noriel Vilela gravou apenas um disco, *Eis O Ôme* (Odeon, 1968), que misturava a batida do funk da época à percussão do candomblé, em canções que falam sobre o universo dos orixás. No disco de melodias e letras simples, mas com grandes arranjos orquestrados, a rara voz de Noriel Vilela deixou registrado um dos clássicos do samba-rock atual, a canção *16 toneladas*, uma versão do *standard* norte-americano do pop-country-folk dos anos de 1940, *Sixteen Tons* (de Ernie Ford e Merle Travis)”.

⁵⁴ O ritmo é a pulsação da música e refere-se “à organização do tempo segundo a periodicidade dos sons” e a “articulação ativa e sintética entre esquemas expressivos verbais e corporais” (OLIVEIRA, 2008, p. 52). As músicas se estruturam, portanto, pela organização entre os ritmos e os versos (letras). Em relação a duração, “o ritmo musical implica em uma forma de intelegibilidade do mundo, capaz de levar o indivíduo a sentir, constituindo um tempo pessoal integrando seu corpo e a música [...] a música pode ser retida não apenas cognitivamente, mas fisicamente, através da percepção da periodicidade rítmica através do corpo”

do sentido dos versos das músicas. Esse é mais um elemento que indica que possa haver um trânsito entre esses estilos. Durante as aulas de *swing dance* havia um momento, geralmente, no meio da aula em que os organizadores chamavam todo o grupo. Esse era um segundo momento de fala sobre a importância e alguns dados da história do estilo, que era seguido pelo convite para anúncios sobre os próximos eventos, cursos de dança e comunicações gerais. Esse momento guardava correspondência com a finalização das aulas de Samba-Rock no Flor de Maio, quando todos os participantes se organizavam em círculo e eram feitas comunicações sobre eventos, atividades e produtos oferecidos pelos integrantes do grupo, bem como informações sobre o clube. Após isso, os participantes de outras cidades, membros, ex-membros ou aniversariantes eram convidados para o centro do círculo, àquele momento já formando pelos demais participantes, esse era o *jam*⁵⁵. No *jam* os convidados são “disputados” pelos dançarinos que estão fora do círculo. Esse momento sempre foi marcado pela descontração entre todos os dançarinos. Como anunciado, participei deste momento em minha última aula de *swing dance* na cidade de Atlanta.

O elevado grau de tecnicidade nas aulas e na execução dos passos de *lindy hop* indica um caráter reprodutivista em oposição a uma centralidade do ritmo e da adequação do corpo ao tempo de execução dos passos, provavelmente, relacionado também a alteração do perfil dos frequentadores das aulas. No caso do Samba-Rock, quando as aulas deixaram de ocorrer na sede do “Flor de Maio”, de serem coordenadas pelos dançarinos do grupo “Família Samba-Rock” e de passaram a ocorrer em um galpão da Secretaria de Cultura Municipal constatou-se uma alteração do perfil dos participantes com a presença mais significativa de brancos. A alteração foi acentuada pela mudança de professores, culminando também na alteração do estilo, do Samba-Rock tradicional para o Samba-Rock moderno⁵⁶.

Nos EUA, a popularização do *swing* levou os afro-americanos a produzirem novos estilos e a criarem espaços de execução. Constatou-se, na experiência das aulas e nos

(id *ibid*). O caso da música “16 toneladas” ou “Sixtenn Tones” expõe aquilo que Oliveira se refere como “o desafio de adequar palavras à música” que no caso do Samba-Rock relaciona-se a manutenção do ritmo em detrimento da adaptação da sonoridades das palavras para “atender os requisitos da composição”, ou seja, no processo de incorporação das músicas produzidas nos Estados Unidos os compositores de Samba-Rock no Brasil optam pela manutenção da estrutura-ritmica da música sem quaisquer relações de fideginidade com a letra.

⁵⁵ *Jam*, nesse contexto, se refere a aglomeração, reunião de muitas pessoas.

⁵⁶ Essa mudança foi mais expressiva durante meu período de intercâmbio, logo, os dados de observação partem dos vídeos compartilhados nas redes sociais e nos grupos de whatsszap de Samba-Rock.

bailes de *lindy hop* em que predominavam, entre os participantes e professores, americanos brancos, seguido de alguns poucos latinos, asiáticos e indianos. Entre os professores, existia um casal de afro-americanos; ela do Sul dos EUA e ele, do Norte, de Nova Iorque, em um grupo de aproximadamente 10 professores. Pelo menos um DJ coordenava as músicas do baile, durante o período que frequentei as aulas, todos eles eram americanos brancos. Esses dados conjugados oferecem algumas justificativas para a presença de poucos jovens afro-americanos nos eventos de *lindy hop*, fenômeno que se repete nas atividades desenvolvidas pelos clubes no Brasil e em alguns bailes de Samba-Rock, especificamente, na cidade de São Paulo.

Devido ao estrondoso sucesso do *swing dance*, em 1942, o *New York Times* publicou uma reportagem com as seguintes informações “os professores de dança da Sociedade Nova Iorquina de Professores de Dança haviam decidido deixar de ignorar a dança, passando a ensiná-la” [tradução livre]. Segundo a reportagem, eles haviam compreendido que ou passavam a incorporar o estilo ou tornar-se-iam irrelevantes (GLASS, 2007, p.254)⁵⁷. O sucesso do *swing* alcançou a tv norte-americana no início dos anos de 1960, a partir de um programa de dança direcionado aos adolescentes negros- o *Teenarama Dance Party*, produzido e distribuído pela WOOK-TV, a primeira rede de televisão negra norte-americana. O *Teenarama Dance Party* foi um dos primeiros programas de dança destinando aos jovens negros, compondo um grupo de programas do mesmo gênero que alcançou popularidade em todo o país.

Em 1952, a *American Bandstand*, uma emissora com público predominantemente branco, passou a distribuir um programa similar para milhões de casas em todo o país. Segundo Glass (2007, p. 266), por meio do show de TV, uma geração de jovens brancos aprendeu a dança afro-americana sem que houvesse a integração racial conquanto “Os adolescentes mostrados dançando em frente às câmeras eram tipicamente todos brancos, e muitas das danças que foram apresentadas como invenções dos frequentadores brancos tinham, de fato, fontes negras⁵⁸”[tradução livre]. À medida em que o estilo se popularizou, foi também incorporado ao rock outro estilo musical vinculado à produção negra.

A popularização do *swing dance* decorrente da incorporação pela mídia norte-americana projetou um caráter nacionalizante ao estilo, o que naquele contexto catapultou

⁵⁷ In 1942, the New York Times reported that members of the New York Society of Teachers of Dancing in they October meeting had decided to stop ignoring the dance and begin teaching it. They had finally realized that they had to embrace the Jitterburg or become irrelevant.

⁵⁸ The Teens shown dacing on câmera were tipically all White, and many dances the were passed off as inventions of White regulars had in fact black sources.

os afro-americanos para a (re)criação de espaços, considerando tanto os espaços da prática da dança, quanto a própria dança passaram a ser executados majoritariamente por brancos. Esse dado pode ser uma das justificativas possíveis para a presença de poucos jovens afro-americanos nas práticas de *swing dance*, e para a tensão geracional observada no Brasil entre os antigos frequentadores dos clubes e dos bailes e uma juventude negra.

O *swing* foi tendo sua relevância diminuída enquanto novos estilos surgiam dentro do grupo. Atualmente Atlanta é reconhecida como a capital do *trap*, estilo de música unindo o rap e o hip hop⁵⁹ a uma origem vinculada a comunidades negras empobrecidas, enquanto o *swing dance* é associado as gerações mais velhas. O *trap* tem se disseminado mundialmente, contando, inclusive com grupos de *trap* brasileiros⁶⁰.

A popularização do *swing* gerou uma economia ao redor da produção e da prática, assim como o *rock and roll*, representado por figuras como Elvis Presley e produziu um deslocamento dos grupos negros tanto dos espaços, quanto das práticas. À medida em que esse deslocamento se consolida os grupos tendem a produzir novos estilos. A ponto de atualmente haver uma aparente descontinuidade dos estilos entre as gerações.

1.2 Os Espaços

A pesquisa constatou que dentre os estilos de dança e música analisados no Brasil e nos EUA há uma constante manifestada nos obstáculos sociais os quais os negros americanos e negros brasileiros vivenciam na capacidade de se tornarem membros da sociedade mais ampla em igualdade de condições, como quando foram (re)criados os *batuques* e as *bamboulas* no contexto do trabalho escravo, ou ainda quando nos referimos às diversas medidas de restrição das práticas desses e de outros estilos produzidos por negros, associando-os à vadiagem ou a comportamentos ilícitos. ou ainda, pelo não reconhecimento desse grupo como criador e/ou pela incorporação e a restrição de seus costumes aos Estados-Nação.

⁵⁹ O Hip-Hop é conhecido como uma cultura popular com origem nas periferias da cidade de Nova Iorque (Estados Unidos) que representa a fusão entre as culturas caribenhas, afro-americanas e latino-americanas durante os anos de 1970. Juntamente com a música, o Hip-Hop integra a dança e o grafite.

⁶⁰ O *trap* tem origem nas periferias negras de Atlanta, mas logo se popularizou no Estados Unidos, sendo que em 2012 o estilo (re)criado pelos afro-americanos esteve entre as músicas mais escutadas de plataformas de streaming. No Brasil, o estilo chegou pela cidade de São Paulo e logo se disseminou pelo cenário underground da música. Entre os principais nomes no Brasil estão Raffa Moreira e Froid, e Travis Scott, Asap Rock e Post Malone estão entre os nomes norte-americanos. O trap surge com letras sobre as questões raciais e do cotidiano das comunidades negras.

Tanto no Brasil, quanto nos EUA a diversificação dos espaços nos leva a refletir sobre suas localizações geográficas e históricos relacionado à população negra, como é o caso, por exemplo, do Flor de Maio, ou de alguns bares frequentados por negros, tais como o bar *Backstage*⁶¹. A presença de negros nos espaços os confirmava, o primeiro como permanente e o segundo como ocasional. A mesma relação observei durante as aulas de Samba-Rock sediadas no Flor de Maio, em contraste com as aulas de *swing dance* ocorridas em um galpão alugado em Atlanta.

O quadro abaixo apresenta uma proposta de sistematização dos espaços observados. Algumas das atividades descritas ocorreram mais de uma vez. Os espaços foram organizados em seis categorias, a saber: CSNs, salões de eventos e clubes em geral, residências familiares, espaços culturais, bares e restaurantes, academias e escolas de dança.

Quadro 4: Espaços de execução dos estilos de música e dança observados no Brasil e em Atlanta, 2016-2019

Espaços	Espaço	Local	Data
Clubes socais negros	Grêmio Recreativo Flor de Maio	São Carlos/SP	2016-2019
	Clube Aristocrata	São Carlos/SP	2017
Salões de eventos e clubes em geral	Associação dos Aposentados	Piracicaba/SP	2017
	Associação de Cabos e Soldados	Ribeirão Preto/SP	2017
	Salão de eventos	Araras/SP	2017
	Clube de Campo da Associação de Funcionário do Banco do Brasil	Araras/SP	2017
	Salão de eventos	Araraquara/SP	2017
	Hot Jam	Atlanta/GA	2019
	Residência Santa Maria	São Paulo/SP	2017
Residências familiares	Residência Navar	Atlanta/GA	2019
	SESC	São Carlos/SP	2016-2019
Espaços culturais	Espaço cultural Estação	Campinas/SP	2017
	Parque Municipal do Bicão	São Carlos/SP	2018
	Bar-GIG	São Carlos/SP	2017
Bares e restaurants	Bar-Black Bird	São Carlos/SP	2017
	Bar-Buteco Coffee Shop	Atlanta/GA	2018-2019
	Bar-BackStage	Atlanta/GA	2019
	Academia de dança Sirius	São Paulo/SP	2016

⁶¹ O bar está localizado na região conhecida como *College Park*. A região era conhecida como uma região historicamente negra, no entanto, como o aprofundamento do processo de gentrificação em Atlanta e nas regiões circunvizinhas, aprofundou-se o processo de pauperização e aumento da violência nas regiões ocupadas por negros.

Continuação Quadro 4: Espaços de execução dos estilos de música e dança observados no Brasil e em Atlanta, 2016-2019

Academia de dança- Cia Nostalgia	São Paulo/SP	2017
Academia de dança- Solum escola de dança	São Paulo/SP	2017
Hot Jam	Atlanta/GA	2019
Triple Step Studio	Atlanta/GA	2019
Tiznao Fitness	Atlanta/GA	2018-2019

Fonte: Observação participante 2016-2019, anotações de campo

As categorias orientadoras do enquadramento dos espaços, sendo definidas após a conclusão da pesquisa participantes. Foi possível estabelecer linhas de continuidade com práticas expressivas vinculadas e a diáspora africana entre as categorias elencadas. Essas linhas guardam em comum a centralidade do corpo na tradução e interconexão entre sujeitos, expressões culturais, memórias e experiências individuais, familiares e/ou coletivas.

Para além de questões de ordem de execução, a observação dos clubes, muitas vezes tinha início nas redes sociais e a partir de contatos com membros e participantes dessas associações. Os bailes *black* representaram em si uma diversidade de eventos e estilos musicais. No caso dos eventos vinculados ou organizados pelos clubes, observou-se um tipo específico de baile- o baile de Samba-Rock. Foi preciso, portanto, definir parâmetros para o recorte dos eventos que seriam acompanhados. Os bailes foram selecionados a partir de três características centrais: 1) local de realização; 2) perfil dos organizadores; 3) estilo musical.

Os locais priorizados foram as sedes dos clubes sociais e/ou eventos realizados em antigas sedes. Quanto ao perfil dos organizadores, priorizou-se àqueles vinculados diretamente com os clubes, seguidos das equipes e dos professores de Samba-Rock, esses eventos organizados com parcerias público-privadas e, por fim, eventos realizados por organizadores sem vínculo com o universo dos bailes *black*. No que se refere aos estilos musicais, foram priorizados eventos que anunciavam os seguintes estilos: *black music*, Samba-Rock, *soul*, charme.

Essas informações eram, normalmente, observadas nos *flyers*. As opções definidas para a seleção dos bailes expressavam um dos objetivos da análise, qual seja, a investigação da existência de um *continuum* entre os CSNs e os bailes *black* a partir dos estilos musicais e da dança, como já mencionada anteriormente. A existência, ou não, desse *continuum* permitiu-nos uma análise sobre os sentidos atribuídos, e os significados, da música e da dança como expressões culturais do Atlântico Negro.

Nos dias atuais, os bailes foram deslocados para espaços como: casas de show, *pubs*, clubes de associações de aposentados, militares e bares. Quando os organizadores dos eventos conseguem apoio de órgãos públicos ou privados, a questão da infraestrutura para realização do evento tende a se tornar uma questão de segunda ordem. Todavia, os bailes são, predominantemente, organizados com recursos próprios o que produz preocupações em torno dos custos e de possíveis prejuízos financeiros. A ausência de um espaço apropriado é tida como a maior geradora de custo devido a necessidade de alugar os espaços para realização dos eventos. Esse dado é seguido do investimento nos aparelhos de som e na contratação dos DJs.

No primeiro semestre de 2016 realizei as primeiras aproximações com o projeto “Família Samba-Rock”, mas foi apenas a partir do segundo semestre daquele ano que passei a integrar o grupo. Esse momento se deu a partir da minha participação semanal nas aulas de Samba-Rock do projeto coordenado pelo casal de professores Danitielle e Santa Maria. As aulas ocorreram em dois espaços, na sede do clube Flor de Maio (2016-2017) e na sede da Secretaria de Cultura do Município de São Carlos/SP (2018). O motivo central para a alteração da sede do projeto foi uma reforma na sede do clube, a esse motivo somou-se um edital da Prefeitura de São Carlos voltado ao incentivo às ações culturais.

É necessário, porém, apresentar a constante relação de tensão entre o grupo e a diretoria do clube. Houve momentos em que o uso do espaço não foi autorizado, mesmo havendo acordos prévios para isso, outros em que o fornecimento de água e energia elétrica do prédio foi interrompido, o que impossibilitou seu uso e o grupo não foi informado previamente. Observei uma constante negociação entre a diretoria do clube e os coordenadores do projeto. Esse ao mesmo tempo em que legitimava o clube enquanto um espaço permanente negro, legitimando também seu tombamento, centralizava algumas perspectivas que tensionam a relação com a diretoria.

Participar da “Família Samba-Rock” envolveu estar presente nas aulas de Samba-Rock, participar dos bailes promovidos pelos coordenadores do projeto, das atividades como oficinas e dos eventos. Frequentar reuniões de amigos, e por meio de grupos nas redes sociais ter acesso à divulgação, produtos, estabelecimentos e apresentações nos eventos pertencentes ou produzidos pelos participantes. Este é o sentido atribuído pelos participantes à família. Desde os primeiros momentos me apresentei para o grupo como aprendiz de Samba-Rock e como uma pesquisadora do tema, solicitando autorização aos

coordenadores do projeto e aos participantes para realizar registros fotográficos esporadicamente.

Durante os eventos desempenhei um papel intercambiável entre a integrante do grupo e a responsável pelos registros da nossa participação nos eventos. A “Família Samba-Rock” foi, sem dúvida, uma das minhas principais interlocutoras durante o trabalho de campo no Brasil.

Figura 4: Participantes do grupo “Família Samba-Rock”, Grêmio Recreativo Flor de Maio, São Carlos, 2017.



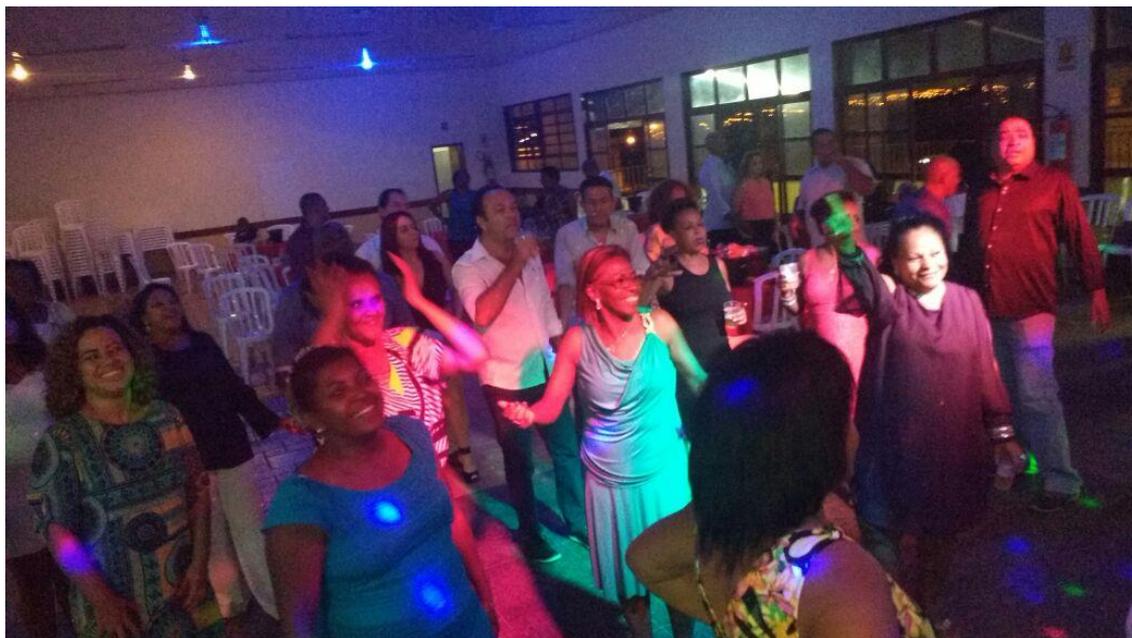
Fonte: autoria da pesquisadora, material de campo, 2017.

Por meio do projeto, e pela intermediação dos coordenadores, participei de atividades no Flor de Maio, no Clube Aristocrata e em diversos bailes e eventos nas cidades de Ribeirão Preto, Piracicaba, Araras, Araraquara, São Carlos e São Paulo. Abaixo apresento alguns dos eventos e dos registros fotográficos realizados durante o campo. Os registros reiteram o perfil dos eventos e, ao mesmo tempo, apresentam os espaços.

O Baile Nostalgia foi o primeiro evento que participei em outro município, no caso na cidade de Ribeirão Preto/SP, na ocasião estive acompanhada do Santa Maria. Minha participação neste evento foi conduzida por ele, que ainda destacou a relevância

dele, já que na ocasião o coordenador da Equipe Zimbabwe⁶² seria o responsável pela sua organização. O baile ocorreu no espaço em que atualmente está sediado na Associação de Cabos e Soldados de Ribeirão Preto, e que já foi sede do Clube José do Patrocínio⁶³. Um importante clube social negro da região, sediando inclusive uma das edições do Festival Festival Comunitário Negro Zumbi (FECONEZU).

Figura 5: Baile Nostalgia realização Equipe Zimbabwe, Associação de Cabos e Soldados, Ribeirão Preto, 2016



Fonte: autoria da pesquisadora, material de campo, 2016.

O organizador do baile era um reconhecido produtor de festas e grupos musicais negros, alguém importante dos bailes *black* e nostalgia⁶⁴ do estado - Willian Zimbawe,

⁶² Sobre o tema ver a dissertação defendida por João Batista Felix "Chic Show e Zimbabwe e a Construção da Identidade nos Bailes Black Paulistanos". Disponível no link <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-08072010-135922/> (acesso em 19/06/2017).

⁶³ O Clube foi fundado em 1971 na cidade de Ribeirão Preto/ Oeste Paulista., em 1980 devido a impasses entre militares e comunistas promovidos pelo regime militar e a demandas de (re)ocupação do espaço como um espaço de atividades recreativas negras, o clube teve sua sede transferida para a sede da União Geral dos Trabalhadores (UGT) que àquele momento havia sido desativada pelo regime. Em visita a sede do clube e da UGT em 2017 à convite da Associação Pau Brasil, atual responsável pela manutenção do prédio e da memória da sede, tomei conhecimento dos desentendimentos que a ocupação da sede pelo Clube gerou junto aos membros da diretoria da UGT. O Clube também foi responsável pela realização do FECONEZU em 1979. Informações mais detalhadas sobre o tópico podem ser encontradas na tese "Fluxos da Alteridade: Organizações Negras e Processos Identitários no Nordeste Paulista e Triângulo Mineiro (1930-1990)" defendida no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UNESP-Araraquara em 2010, de autoria de Sérgio Luiz de Souza.

⁶⁴ "[O baile Nostalgia] é uma forma de encontro dançante animada através de sons e ritmos oriundos de distintos gêneros musicais, os quais são propagados de forma mesclada e intercalada, obedecendo ao critério relacionado à execução do estilo de dança a que remetem. Alguns desses ritmos são reconhecidos

fundador da Equipe Zimbawe. As equipes tiveram seu auge entre os anos 80 e 90 do século XX período no qual é possível notar um movimento de profissionalização de grupos em torno da oferta de música e dança em bailes voltados aos negros em São Paulo (FELIX, 2000; OLIVEIRA, 2018). As equipes iniciaram suas atividades em festas familiares ou de amigos e depois passaram a organizar pequenos bailes onde ofereciam seus músicos e dançarinos.

Durante o baile, conversei com uma participante, uma senhora negra, de aproximadamente 60 anos. Na conversa a memória do espaço enquanto sede do Clube José do Patrocínio foi prontamente resgatada enquanto ela descrevia, de forma prazerosa, a importância daquele lugar em tempos pretéritos. Ela contou-me brevemente sobre suas lembranças dos bailes ocorridos no espaço e reafirmou o prazer de estar no Baile Nostalgia, o qual a essa altura, segundo minha interlocutora, eram escassos na cidade.

Meses depois, participei de um baile de Samba-Rock e nostalgia na cidade de Piracicaba. O baile fora organizado por membros da diretoria do Clube 13 de Maio⁶⁵, logo esta seria uma oportunidade de conhecer e estabelecer contato com a diretoria e a dinâmica local. O baile foi embalado pelos mesmos ritmos dos bailes observados até aquele momento. O Samba-Rock dominava cerca de 70% do evento, nos intervalos intercalavam-se o *soul* e outros ritmos denominados como *black music*.

No caso das observações realizadas em bares brasileiros, destaco a mudança do perfil de público quando da realização de um baile de Samba-Rock no GIG, um bar que era frequentado, majoritariamente por jovens universitários, na cidade de São Carlos/SP. Esse mesmo fenômeno pôde ser observado nos eventos de samba no bar *Boteco Coffee Shop*⁶⁶ em Atlanta. A circulação dos grupos negros nesses espaços estaria relacionada a duas dimensões, a historicidade do espaço em relação as memórias do grupo e as práticas de expressões culturais, tais como a dança e a música.

pela denominação samba-rock, enquanto outros, provenientes da *black music* norte-americana, são tidos por balanços ou melodias. Essa forma de festividade, desde a origem, é produzida e frequentada exclusivamente por afrodescendentes das camadas populares, em grande medida provenientes das regiões menos abastadas da metrópole em questão” (DALLEVEDO, 2014, p. 10).

⁶⁵ A Sociedade Beneficente 13 de Maio foi fundada em 1901 na cidade de Piracicaba/SP. O clube tinha como objetivos prestar serviços médicos, farmacêuticos, jurídicos e educacionais aos negros da cidade, garantindo orientações para acesso a direitos como trabalho e moradia. A Clube é reconhecida pela Prefeitura Municipal de Piracicaba/SP como patrimônio histórico e cultural (BATISTA, 2015, p. 134). O 13 de Maio perdeu sua sede devido á dívidas trabalhistas. As informações mais atualizadas, 2017, são de que a sede havia sido recuperada e um grupo articulava bailes *black/samba-rock* para arrecadar fundos e promover a reabertura do clube, esse é o caso do baile citado no texto.

⁶⁶ Esse bar é conhecido como um bar brasileiro na cidade de Atlanta, logo nesse espaço sempre foi possível encontrar um grande número de brasileiros radicados nos Estados Unidos. O bar realiza eventos de samba quinzenalmente.

Figura 6: Baile Black/Samba-Rock, realização “Família Samba-Rock”, GIG, São Carlos, 2017



Fonte: autoria da pesquisadora, material de campo, 2017.

A Festa do Carmo⁶⁷ comemorou 130 anos em 2018, considerada um dos eventos marcantes da luta e da resistência da população negra, no interior do estado de São Paulo. Dentre as atividades da Festa, durante cinco dias, estão eventos de futebol, um baile de Samba-Rock, uma feijoada e um baile de gala. Também compõe o evento uma feira popular. No ano de 2017, pude acompanhar três dessas atividades, o baile de Samba-Rock, o baile de gala e a feira popular.

⁶⁷ Consultar: TENÓRIO, Valquíria Pereira. Baile do Carmo: memória, sociabilidade e identidade étnico-racial em Araraquara. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

Figura 7: Baile de Samba-Rock, Festa do Carmo, realização Costa Produções, Salão de Festa Orfanato Renascer, Araraquara, 2018



Fonte: autoria da pesquisadora, material de campo, 2018.

Na noite do baile de Samba-Rock, era perceptível a presença de um público jovem e a prevalência de ritmos rápidos e estilos mais modernos. Havia orientações restritivas quanto às vestimentas, mas elas não se comparavam à formalidade exigida para o baile da noite seguinte. O tradicional baile de gala o qual segue à risca essas orientações.

Enquanto aguardava na fila de acesso ao este baile, uma mulher disposta logo atrás de mim mostrava apreensão com a impossibilidade de entrar no evento já que trajava um *longuete* (um modelo de vestido que possui o seu comprimento abaixo dos joelhos, porém não chega a ser comprido até os pés e não é considerado um traje de gala). Durante a realização da compra dos ingressos, assisti à mulher ser impedida de entrar no espaço onde ocorria o baile. Houve insistência por parte dela, os responsáveis pelo evento foram chamados para solucionar o caso, no entanto, não houve alternativa. A entrada apenas seria autorizada com a alteração da vestimenta.

Figura 8: Baile de Gala, realização Costa Produções, Salão de Festa Orfanato Renascer, Araraquara, 2018



Fonte: autoria da pesquisadora, material de campo, 2018.

Neste evento, realizado no mesmo espaço do baile de Samba-Rock, constatei a alteração da indumentária, exigida pela tradição da festa, dos ritmos e dos estilos musicais e dos participantes. O evento contou também como uma frequência bastante significativa de participantes mais velhos. Além disso, a banda de Samba-Rock da noite anterior, foi substituída por uma banda de metais no estilo das *big bands*⁶⁸ norte-americanas.

Outra modalidade de atividades relacionadas ao contexto da pesquisa são as premiações de Samba-Rock. Ao todo foram observados *in loco* três eventos: Samba-Rock Mulheres, Samba-Rock Day e Encontro de Samba-Rock. Os eventos foram subdivididos em três grupos:

1) bailes; 2) encontros e congressos- os encontros englobam festas, no entanto, não se restringem as elas e são motivados por temáticas específicas; 3) premiações.

No dia 31 de agosto, é comemorado no estado de São Paulo o Dia do Samba-Rock. Segundo fontes jornalísticas⁶⁹ e interlocutores/as da pesquisa, a data foi escolhida

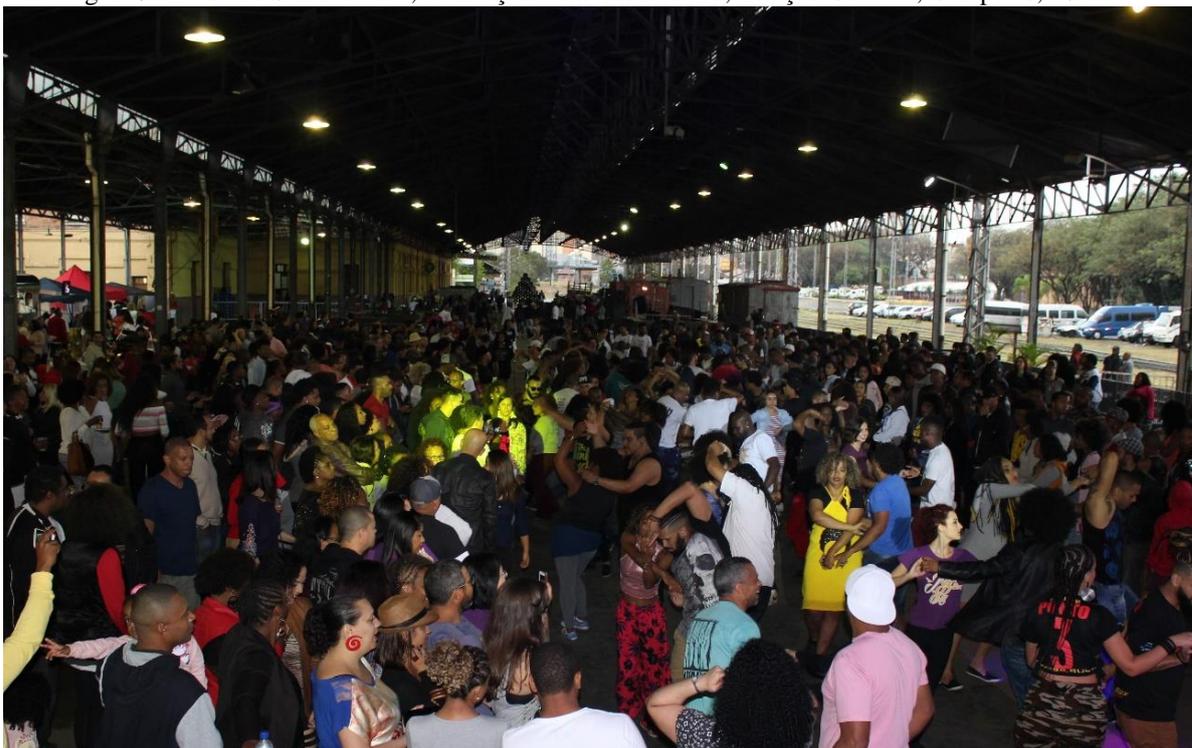
⁶⁸ As *big bands*, grandes orquestras de jazz (também chamadas de *dance bands*), representavam o formato ideal para o acompanhamento instrumental do *swing*, constituídas, basicamente, por um conjunto de saxofones, trompetes, trombones, guitarra, bateria, baixo, piano, podendo ainda admitir outros instrumentos que variavam de uma banda para outra. O jazz tocado pelas *big bands* possuía, geralmente, arranjos mais elaborados, muito frequentemente sendo previamente preparados e escritos em partituras, caracterizados por uma batida menos acentuada e menos complexa que os ritmos e harmonias do jazz moderno (OLIVEIRA, 2008, p. 58)

⁶⁹ No mês de agosto ocorrem diversos eventos em comemoração ao dia, merece destaque o Encontro de Samba-Rock, que ocorre anualmente em agosto na cidade de Campinas. Disponível <https://tvbrasil.etc.com.br/reportersaopaulo/episodio/dia-31-de-agosto-foi-comemorado-o-dia-do-samba-rock-no-estado-de-sao-paulo>. Acesso em: 30 maio 2020; e <https://www.bol.uol.com.br/entretenimento/2016/11/03/samba-rock.htm> Acesso em: 30 maio 2020.

em homenagem a Jackson do Pandeiro, o primeiro músico a usar a palavra “Samba-Rock” em uma canção⁷⁰. Por este motivo, no mês de agosto ocorrem diversos eventos em comemoração ao Dia do Samba-Rock. Destaco entre eles o “Encontro de Samba-Rock”, que ocorre anualmente na cidade de Campinas. O encontro reúne dançarinos, professores, equipes de dança durante 12 horas de festa. E é considerado por seus participantes e organizadores o maior evento de estilo do país.

Ainda segundo seus organizadores a cidade foi escolhida devido a sua localização estratégica entre a capital e o interior. Durante o evento equipes de dança de várias cidades executam as coreografias previamente elaboradas e ensaiadas para a ocasião. Os principais casais de dançarinos também se apresentam. Fui informada por meus interlocutores de que em anos anteriores o evento contou com shows de artistas consagrados do Samba-Rock⁷¹, no entanto, com as restrições orçamentárias do evento naquele ano (2017) a música ao vivo fora substituída integralmente pelos DJs.

Figura 9: Encontro Samba-Rock, realização Reinaldo Paulino, Estação Cultural, Campinas, 2017



Fonte: autoria da pesquisadora, material de campo, 2017.

⁷⁰ A referência é a música Chiclete com Banana, de Gordurinha e Almira Castilho, de 1959.

⁷¹ Na ocasião foram citados os nomes da cantora Paula Lima, do grupo Sambô e do Clube do Balanço, entre outros.

No caso dos encontros e congressos grupos de dançarinos e praticantes do Samba-Rock, vinculados a academias ou não, se organizam para realizar apresentações. Esses eventos são organizados por professores, a grande maioria dos centros urbanos da região (São Paulo e Campinas) e tem o objetivo de congregar dançarinos de todo o estado. A partir do ano de 2016 surgiu um novo evento direcionado às mulheres. O “Samba-Rock Mulheres” é composto por um programa de aulas específicas de Samba-Rock e de rodas de conversas. O evento ocorre na cidade de São Paulo, é organizado pelas principais professoras de Samba-Rock⁷². Segue abaixo uma imagem de um momento de aula durante o encontro.

Figura 10: 3ª edição Samba-Rock Mulheres, Academia Sirius, São Paulo, 2017



Fonte: autoria da pesquisadora, material de campo, 2017

⁷² O evento contou com a presença de um grupo de professoras de samba-rock atuantes nas academias de dança do estado. Dentre elas apenas duas são proprietárias da academia onde lecionam, a primeira localizada na cidade de Santos, e a segunda na própria academia onde ocorreu o evento, localizada numa região periférica da cidade de São Paulo. Dentre as demais destaco a presença das professoras e dançarinas responsáveis pela popularização do Samba-Rock, principalmente pela sua presença em programas televisivos de grande audiência.

De acordo com uma das organizadoras e idealizadoras do evento, sua origem está na oposição a um estilo de Samba-Rock bastante difundido na capital do estado, o Samba-Rock Nó ou Samba-Rock Moderno. Nesse estilo, o cavalheiro é responsável por praticamente todos os passos, e a dança tem por objetivo principal apresentar ao público os enlances mais complexos guiados por ele. Na medida em que o dançarino conseguiria complexificar os enlances entre braços, pernas e troncos este passa a ter um maior reconhecimento entre seus pares. O Samba-Rock nó tem sofrido críticas, e o evento supracitado surge exatamente neste escopo, visto que para suas idealizadoras o novo estilo impede que a dama realize quaisquer movimentos e dá exclusividade as habilidades masculinas.

Durante o evento, houve uma roda de conversa intitulada “Lugar da mulher no Samba-Rock⁷³”. As participantes, incentivadas pelas idealizadoras do evento, sucederam a uma série de relatos expressivos. do papel secundário desenvolvido no Samba-Rock como dançarinas, bem como expressavam a dificuldade de superar esse local em relação a seus parceiros. Tanto as participantes, quanto as idealizadoras apresentaram críticas a sua presença e ao reconhecimento secundário que recebiam nesse estilo de Samba-Rock.

A realização da maioria dos eventos em espaços privados expressa parte da trajetória divergente do estilo em relação a outros ritmos vinculados a cultura negra. É possível, por exemplo, o rap e o hip-hop, estilos estes mais relacionados aos espaços públicos. Essa característica, possivelmente, é resultante da estreita relação entre os bailes e os clubes negros. A trajetória mais recente dos Bailes *Black* de Samba-Rock os vincula às famílias negras, particularmente, aos bailes realizados nos quintais das casas (BARBOSA, 2007), os quais posteriormente ocuparam as sedes sociais dos clubes e depois deslocaram-se para as casas de festas, bares e espaços culturais. Esse resumo exemplifica o entendimento do circuito afrodiaspórico vernacular.

Atualmente existem algumas iniciativas de ocupação de espaços públicos por eventos de Samba-Rock, é o que acontece com o Samba-Rock na Paulista⁷⁴ e o Bailes

⁷³ A primeira edição foi realizada em 2016; a segunda, no início de 2017; e a terceira, em julho do mesmo ano. Diferentemente das edições anteriores, a terceira edição contou com a presença de dançarinos e dançarinas, segundo as organizadoras do evento o objetivo de aproximar o diálogo sobre a condução de suas parceiras.

⁷⁴ O evento “Samba-Rock na Paulista” ocorre uma vez por mês, sempre no primeiro domingo de cada mês. O evento surge após o samba-rock ter se transformado em patrimônio imaterial da cidade de São Paulo. Durante quatro horas, dançarinos de samba-rock ocupam a Avenida Paulista embalados por DJs convidados ao ritmo, som e passos do samba-rock. Ver <https://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,um-baile-de-samba-rock-no-asfalto-da-paulista,70001781790>, acesso em 15/07/2020

Dança para Todos⁷⁵. No entanto, essas iniciativas ainda são minoritárias. Em sua grande maioria os eventos de Samba-Rock ocorrem em espaços privados, exigindo de seus participantes recursos financeiros suficientes para deslocamento, consumo no interior do evento e pagamento dos ingressos.

A relação dos bailes com a indumentária é registrada desde os eventos promovidos pela Frente Negra Brasileira, como demonstra Lopes (2011)

naqueles bailes [os bailes dos clubes sociais] não havia cobrança de ingressos, mas exigia-se o traje a rigor completo, que consistia para os homens em uma calça listrada, paletó cinza ou azul-marinho, um colete branco, uma camisa engomada, um colarinho dobradinho, para as mulheres fretenegrinas do Rosas Negras, que organizam os bailes da Liga Lombarda ou no salão das Classes Laboriosas, por exemplo, exibiam-se todas vestidas de branco com uma rosa peito.

No ano de 2019 visitei Nova Orleans durante o *Mardi Grass*, naquela ocasião, já nas primeiras movimentações pela cidade observei a presença de miçangas e enfeites coloridos na faixa das casas e nos trajes dos participantes anunciando que o evento estava ocorrendo. O *Mardi Grass*, incluindo a *Fat Thursday*, os *Second Line Groups*, o *Mardi Grass Indians e os Social, Aid and Plesure Clubs* (SAPC) tal como é apresentada pela literatura sobre o tema (CELESTIAN & WATRETS, 2018) são espaços, práticas e dinâmicas que guardam relações de similaridades com o carnaval, os CSNs e a centralidade da música e da dança para esses grupos. Os *Social, Aid and Plesure Clubs* guardam relação com os CSNs⁷⁶ quanto a sua organização, seus princípios e as dinâmicas internas. Essas relações são explicitadas, por exemplo, pelo vínculo de ambos com os blocos carnavalescos e o carnaval.

Em Nova Orleans é possível encontrar algumas organizações negras semelhante às organizações negras na América Latina - os CSNs. O *Zulu Social, Aid and Plesure Club* (SAPC) é um desses grupos. O *Mardi Grass* é outro evento realizado por afrodescendentes desde o início da ocupação daquele espaço, que guarda estreitas similaridades com o carnaval brasileiro, o carnaval de Trinidad e Tobago e o *cross-over* das Baramas, apenas para apresentarmos alguns exemplos. O *Mardi Grass* é o evento de carnaval que engloba desfiles, festas e eventos comemorativos que tem início no dia de

⁷⁵ O “Baile Dança para Todos”, ocorre no município de São Carlos e é organizado pelos dançarinos e professores de samba-rock Danitielle e Santa Maria. O evento não tem um calendário regular, acontecendo semestral ou anualmente, seus organizadores presam pela diversidade dos ritmos, daí o nome “dança para todos”.
Segue link do evento:
https://www.facebook.com/groups/861951280523641/permalink/1999038280148263/?__tn__=CH-R
acesso em 31/08/2018

⁷⁶ A relação entre os clubes, no Brasil e em Atlanta, com o carnaval será contemplada no Capítulo 2.

Reis e pode durar entre 28 a 57 dias, a depender da data em que ocorre a quarta-feira de cinzas. No Brasil, um estudo mais prolongado e específico sobre o evento aponta que sua origem levanta muitas divergências entre os pesquisadores (GÓES, 2005). Entre essas divergências, a versão mais recorrente e aceita entre os estudiosos do tema parece ser a seguinte

Diz-se que, em 1872, um grupo de cidadãos soube que o grão-duque Alexis Romanoff, solteiro e com 22 anos, chegaria a Nova Orleans, vindo de Nova Iorque, onde tinha sido recebido com adulação e pompa. Houve um baile na Academia de Música de Manhattan, cuja decoração tinha pinturas alusivas aos gênios da América e da Rússia. Em Nova Iorque, Aléxis assistira ao musical burlesco Blue beard (Barba azul) e se entusiasmara com uma das músicas cômicas do espetáculo, If ever I cease to love (Se alguma vez eu deixar de amar) e, especialmente, com a atriz e cantora Lydia Thompson, que também era bastante popular em Nova Orleans, onde se apresentaria três meses depois, data correspondente à volta do grão-duque para Rússia.

A prefeitura de Nova Orleans não programara qualquer recepção oficial, enquanto outras cidades tinham se preparado para receber Alexis. Apenas treze dias antes da chegada do grão-duque, um grupo liderado por Edward C. Hancock, editor do New Orleans Times e figura-chave do Mystic Krewe of Comus, decidiu organizar um desfile de rei, que se tornou a primeira aparição de Rex, o rei do carnaval. Decidiu-se que Rex teria as cores da casa de Romanoff, e que estas se tornariam as cores oficiais do Mardi Gras: green (for faith), verde da esperança, yellow (for power), amarelo do poder, do dinheiro, e purple (for justice), roxo da justiça.

A canção If ever I cease to love se tornaria o hino do carnaval, com seus versos nonsense: “May cows lay eggs and fish get legs/ If ever I cease to love (Vacas podem por ovos e peixes criar pernas/ Se algum dia eu deixar de amar) [...] May sheepheads grow on apple trees/ If ever I cease to love” (Cabeças de carneiros podem nascer em macieiras/ Se algum dia eu deixar de amar). O grão-duque acabou não ficando com Lydia, e se envolveu com outra atriz, mais moça, Lotta Cabtree, que, antes de se juntar à esquadra real no golfo do México, foi presenteada com uma pulseira de ouro, turquesa, pérolas e diamante (GOES, 2005, p.295-296)

A origem aristocrática do evento contrasta com a significativa presença de negros vindos do continente africano e do Caribe que habitavam a região antes mesmo de sua incorporação aos EUA. Essa presença foi dinamizada nos desfiles dos grupos compostos exclusivamente por negros, os *Mardi Grass Indians*.

Os desfiles do *Mardi Grass Indians* são mantidos em segredo, seus ensaios são restritos aos membros e os desfiles não têm anúncio prévio. No passado, esses eventos estavam marcados pelo conflito envolvendo os diferentes grupos de participantes, além das acirradas relações entre negros e brancos. Desde sua origem os grupos do *Mardi Grass Indians* se apresentavam apenas nas áreas negras da cidade.

Os desfiles compõem um certo circuito extraoficial do *Mardi Grass*. Em apenas duas ocasiões os grupos saem para as áreas oficiais/turísticas, a *Fat Thursday* e o *Big*

Sunday, o domingo mais próximo do dia 19 de março, dia de São José⁷⁷. Durante a *Fat Thursday*, a sociedade de auxílio e ajuda mútua afro-americana *Zulu*⁷⁸ tem sua maior participação. O grupo *Zulu* é historicamente conhecido no circuito negro do *Mardi Grass*. Os participantes vestem-se de trajes extremamente elegantes, trocados anualmente, os quais podem custar entre 35 e 50 mil dólares. Os membros do grupo *Zulu* pintam seus rostos de preto, destacando os olhos e a boca, em uma mimese dos *minstrel shows*⁷⁹.

Nessas comunidades também se apresentam os *Second Line Goups*. As apresentações desses grupos estão relacionadas à morte de um músico ou de um membro importante da comunidade, que marca um dos eventos mais importantes daquele grupo. Tais eventos, muitas vezes, resultavam em funerais⁸⁰ com bandas de *jazz* (CELESTIAN & WATERS, 2018, p.06) e a participação dos *Second Line Groups*⁸¹, ou seja, trata-se de “um desfile tradicional com banda de metais das comunidades Afro-americanas em Nova Orleans. As bandas compõem a primeira linha do desfile, seguida de uma multidão dançando, acenando com guarda-chuvas ou lenços”⁸²[tradução livre] (GIBSON, 2013, p. 110).

Antes de viajar a Nova Orleans, estabeleci contato comum casal residente na cidade, Carolyn e Pierre. O contato foi intermediado pela minha orientadora do estágio, Prof^a Dr^a Joyce E. King. Na visita que fiz ao casal conversamos sobre a *Congo Square* (Imagem 3), as *Second Line*, a *Fat Thursday* (Imagens 11 a 14) e o *Mardi Grass*.

⁷⁷ Essa data guarda o sincretismo com as práticas do Caribe, onde celebra-se o *Legba*- guardião das encruzilhadas e o espírito da comunicação, nas práticas do *Voodoo*.

⁷⁸ Ver Figura 14.

⁷⁹ From its beginnings in 1843, black-face minstrelsy was to have an effect lasting well over one hundred years. It reached the height of popularity in the late 1850' s and 1860' s and remained the most popular form of entertainment in America for a fifty-year period. [...] Minstrelsy left us, the, with two main Negro caricatures: the clown and the dandy [...]. Minstrelsy also left us with the remembrance of a few old plantation dances[calk-walk] and with the names of a few authentic Negro performers. With few exceptions, most of the Negro minstrel dancers were noted for a variety of talents other than their dancing abilities. Of necessity they were comedians, singers, actors, or instrumentalists and sometimes were all these things. [...]. As minstrelsy declined and the Negro performers found work in the medicine shows and carnivals, the circus, vaudeville, and the theatre, the dancers maintained their many talents, and also, for a long period of time, their blackface stereotypes. During the early 1890' s as the blackface minstrel show was declining in popularity, another avenue for the Negro dancer opened which was to lead to some most exciting dance ever seen. Negro dancers, singers, comedians, composers, and directors were finally knocking on the door of the American stage (EMERY, 1972, p. 203-207).

⁸⁰ Os funerais eram eventos centrais no cotidiano das sociedades afro-americanas, sendo preparados por dias para que se garanta um ritual de passagem adequado ao ente falecido, nesses eventos a presença de música e ornamentações é fundamental.

⁸¹ Esses grupos, segundo Celestan & Waters (2018, p. 22), referem-se à multidão de pessoas (que não sejam membros da família) que escoltam o cadáver até seu local de descanso final.

⁸² Os *Second Line Groups* is a traditional brass-band parade per formed in African American communities in New Orleans. The brass band makes up the first line, and the dancing crowd that accompanies it, many waving umbrellas or handkerchiefs, are known as the second line.

A residência de Carolyn e Pierre é a sede do grupo de dança coordenado por eles. A casa estava repleta de fantasias e materiais carnavalescos com influências do carnaval brasileiro. Carolyn, além de desenvolver atividades junto a *Tulane University*, atua como professora de samba, enquanto Pierre coordena e ensina um grupo de capoeira além de desenvolver atividades como percussionista. Eles possuem um estreito contato com o Brasil e a cultura afro-brasileira, tendo viajado ao país algumas vezes. O casal é proprietário de uma casa de show denominada Casa Samba⁸³. A casa tem recebido diversos artistas brasileiros, entre eles recebeu Neguinho da Beija-Flor. Durante nossas conversas eles compartilharam seus conhecimentos sobre o carnaval brasileiro, particularmente sobre o carnaval da cidade do Rio de Janeiro, compartilharam ainda informações sobre seu relacionamento com dançarinos, músicos e gestores de evento, especialmente da escola de samba G.R.E.S. ACADÊMICOS DO SALGUEIRO e os grupos de Afoxé da Bahia - Ilê Aiyê.

Na observação da *Fat Thursday*⁸⁴, fui acompanhada por Carolyn e sua irmã, esse dado me auxiliou na compreensão da dinâmica do evento e dos comportamentos esperados de seus participantes. O contato prévio com Carolyn também me auxiliou a refletir sobre a *Fat Thursday*; o *Mardi Grass*; Nova Orleans; e a história afro-americana. A *Zulu Parade* foi organizada da seguinte forma: 1) bandas escolares com instrumentos e grupos de dançarinos; 2) caminhões decorados; 3) carros de luxo.

⁸³ Sobre o tema ver GIBSON, Annie McNeill. “*Sambando New Orleans: Dancing Race, Gender, and Place with Casa Samba*”. *Studies in Latin American Popular Culture*, Vol. 31, 2013. University of Texas Press e GIBSON, Annie McNeill. “*Parading Brazil through New Orleans: Brazilian Immigrant Interaction with Casa Samba*”, *Journal Latin American Popular Culture. Latin American Music Review / Revista de Música Latino Americana*, SPRING / SUMMER 2013, Vol. 34, No. 1 (SPRING / SUMMER 2013), pp. 1-30. Sobre o projeto Casa Samba acessar: <https://www.casasamba.com/> acesso em 16 de dezembro de 2019.

⁸⁴ Lira Neto faz uma referência ao mesmo termo a analisar a história do samba no Brasil, segundo o autor “Além de desfilar na *Terça-Feira Gorda*, data reservada ao cortejo das Grandes Sociedades, Morcego prestigiava agremiações menores. No Carnaval de 1904, na segunda-feira, dia da apresentação dos grupos secundários, saiu defendendo as cores do alvirrubro Club de São Cristóvão, grêmio originário do bairro que, outrora nobre, começara a fixar uma população operária em torno das primeiras fábricas locais” [grifo nosso] (NETO, 2017, p. 47)

Figura 11: Banda Escolar/ Mardi Grass/ Fat Thursday, Zulu Social, Aid and Plesure Club, Nova Orleans, 2019



Fonte: autoria da pesquisadora, material de campo, 2019

Figura 12: Dançarina/ Mardi Grass/ Fat Thursday, Zulu Social, Aid and Plesure Club, Nova Orleans, 2019



Fonte: autoria da pesquisadora, material de campo, 2019

Dentro dos caminhões, uma maioria negra, maquiada⁸⁵ e fantasiada jogava brindes/presentes para o público (Figura 13). O público interagiu estendendo as mãos em um gesto de súplica pelos presentes. Segundo fui informada, entre brindes como colares de miçangas, discos de plástico, bolas, pelúcias etc. os cocos são os mais importantes. Essa prática mimetiza o dia em que a aristocracia local saía as ruas distribuindo comida e presentes aos negros de Nova Orleans durante o período colonial, a mimese que é seguida também pela sequência de barracas dispostas nas calçadas paralelas a rua do

⁸⁵ A *blackface* foi utilizada como um instrumento de escárnio dos afro-americanos quando brancos “fantasiados” de negros pintavam seus rostos de preto em espetáculos humorísticos os *Minstrel Shows* quando de forma exagerada, ridicularizava-se os sotaques dos negros por exemplo. Esses usos também restringia a presença de atores negros em posições de destaque, já que esses papéis eram ocupados por atores brancos no cinema e em programas de TV. Muitos artistas negros também adotaram a *blackface* nos *black minstrel*, como nos referimos na nota 73. Entre 1958 a 1978 a BBC estadunidense manteve um show chamado “*The Black and White Minstrel Show*”, era extremamente popular no período. A *blackface* é utilizada por grupos negros como os desfiles da *Zulu Social, Aid and Plesure Club*, assim como o Som de Negro no Recôncavo Baiano e o *Son del Negro* na Colômbia. Nesses eventos festivos/culturais a *blackface* é ressignificada, promovendo uma inflexão na conduta promovida por brancos na TV, nos shows e no teatro. Atualmente, a *blackface* tem sido amplamente contestada na grande mídia seja na produção audiovisual ou no design de produtos.

desfile, onde as famílias negras preparam churrasco e compartilham pratos típicos da sua culinária⁸⁶. Por fim, o desfile segue com carros de luxo se reveessando entre as bandas e os caminhões (Figura 14). Dentro desses carros, os participantes trajavam-se luxuosamente desempenhando a função de reis das famílias Zulu.

Figura 13: Participantes do Mardi Grass suplicando pelos presentes, Mardi Grass/ Fat Thursday, Zulu Social, Aid an Plesure Club, Nova Orleans, 2019



Fonte: autoria da pesquisadora, material de campo, 2019

⁸⁶ A culinária de New Orleans recebe influências das culturas africanas, afro-americanas, francesas, espanholas e nativas e é conhecida como uma das melhores culinárias dos EUA.

Figura 14: Carro alegórico e carro de luxo, Mardi Grass/ Fat Thursday, Zulu Social, Aid an Plesure Club, Nova Orleans, 2019



Fonte: autoria da pesquisadora, material de campo, 2019

Outro espaço frequentado durante a pesquisa de campo, em Atlanta, foi um bar brasileiro, o *Buteco Coffe Bar*. Na cidade existe um grupo de afroamericanos, assim como o casal que conheci em Nova Orleans, o qual mantém estreito contato com a música e a dança negra produzida no Brasil. Eles pertencem a grupos de samba, viajam para o país frequentemente, recebem dançarinos brasileiros renomados para *workshops*⁸⁷ e participam dos desfiles das escolas de samba, muitas vezes, ocupando posições de destaque, além de realizarem apresentações de samba em Atlanta e nas regiões vizinhas.

Nos eventos do bar, um grupo fixo de músicos brasileiros se reveza na execução de sambas e pagodes antigos (década de 90 do século XX e primeira década do século XXI). Nos intervalos ouve-se funk. Tal fato se dá devido à experiência do grupo de brasileiros no país de origem e, portanto, a relação de familiaridade deles com determinadas músicas. O espaço interação entre brasileiros, propiciando, além de lazer, especialmente mulheres afro-brasileiras encontrando-se na dança uma estratégia de profissionalização naquele país.

⁸⁷ No ano de 2019 o grupo participou de um Workshop coordenado pelo Diretor de Passistas da G.R.E.S Acadêmicos do Salgueiro, Carlinhos Salgueiro.

Além da participação em alguns shows no bar brasileiro, participei de eventos acadêmicos sobre samba, um deles foi uma mesa de debates realizada na *Auburn Library Research*. Havia dançarinas afro-brasileiras e americanas no encontro e uma mesa composta por uma pesquisadora da *Spelman College*-Erica Lorraine Willians⁸⁸- e uma musicista brasileira, radicada em Atlanta, Corina Brito.

A conferência tratou do sistema de classificação racial brasileiro, da organização do carnaval e do samba enredo vencedor do ano de 2019- uma homenagem da Escola de Samba Mangueira⁸⁹ a vereadora e militante do movimento negro, Marielle Franco, por meio de eventos e fatos protagonizados por negros/as ausentes da historiografia brasileira. Após esse momento, um grupo de dançarinas e percussionistas, brasileiros e norte-americanos ocupou o palco com a realização de performances de samba.

Figura 15: Carnaval Brasileira: a program exploring the african roots of carnival in Rio and life in today's Brazil, The Links Incorporated, Auburn Avenue Research Library, Atlanta, 2019



Fonte: autoria da pesquisadora, material de campo, 2019

⁸⁸ A pesquisadora formada em Antropologia Cultural pela Universidade de Stanford e became an Assistant Professor in the Department of Sociology and Anthropology at Spelman College in Atlanta, GA in August 2009. Willians desenvolve pesquisas sobre o Brasil, particularmente sobre a Bahia, tendo publicado a obra "Sex Tourism in Bahia: Ambiguous Entanglements", University of Illinois Press, Baltimore, United States, 2013.

⁸⁹ Samba-Enredo 2019- Histórias para Ninar Gente Grande, Composição: Tomaz Miranda / Ronie Oliveira / Márcio Bola / Mamá / Deivid Domênico / Danilo Firmino, Rio de Janeiro, 2019.

Entre abril e julho de 2019, interagi com um grupo de dançarinos de *lindy hop*, *charleston e balboa*⁹⁰. Às segundas-feiras, as aulas e práticas ocorriam com o grupo *Hot Jam Swing Dance*, às terças as práticas eram realizadas na área de convivência social do condomínio de um dos participantes das aulas de segunda-feria, o Navar. Já às quartas-feiras, o grupo se reunia em um bar de *blues*, às quintas-feiras as aulas ocorriam no espaço do grupo *Triple Steps*⁹¹ e às sextas-feiras, no espaço esportivo da *Georgia Tech University*.

Devido às demais atividades relacionadas ao doutorado, optei por participar de duas das atividades supracitadas. Semanalmente participei das aulas do *Hot Jam Swing Dance* e das práticas no condomínio do Navar. Além disso, havia congressos fora da cidade e do estado.

O *Hot Jam* se reunia em um galpão onde funcionam vários tipos de empreendimentos. No piso superior, onde ocorriam as aulas, havia um grande salão revestido com piso de madeira. Segundo meus interlocutores, o piso é um elemento central na escolha de um local para a prática da dança. Cheguei a participar de uma práxis ocorrida com outro grupo, o *Triple Steps*. As aulas desse grupo aconteceriam na antiga sede de uma igreja, sendo importante destacar a importância do piso definindo novamente a escolha do local. Essas informações contrastam com os bailes de Samba-Rock, como o Samba-Rock na Paulista, ou mesmo os eventos dos parques e demais espaços não necessariamente destinados a prática de dança. Assim como o piso, a escolha dos sapatos tomava outra proporção em relação as aulas de Samba-Rock, ao menos entre amadores.

As aulas e bailes de segunda-feira, das quais pude participar mais ativamente, iniciavam às 19 horas e eram conduzidas por uma dupla de professores, nem sempre um homem e uma mulher. Esse dado difere das aulas experienciadas no Brasil, com professores e mesmo dançarinos sempre dividindo-se em grupos de homens e de

⁹⁰ Esses estilos integram o que a literatura nomeia como a Era do Swing. A Era do Swing contempla diversos estilos de dança e música que atingiram seu auge entre 1920 e 1940 vinculados ao movimento de Renascimento do Harlem. No campo da Música [...] The Swing Era has an admirable logic. Starting with the acknowledged giants of the era, Goodman, Ellington (almost a book within a book at over 100 pages), Armstrong, Lunceford and Basie, Schuller then deals separately with the black and white bands, interposing a section on the major soloists. Finally, there are two shorter sections on the territory bands (a wealth of surprises here) and the small group jazz of such as Red Nichols, Nat King Cole and Lennie Tristano, the latter offering a glimpse into the author's next instalment. The numerous cross-currents are well marshalled so that we gain a good impression of the simultaneity of so much of this frenetic and varied musical activity” (CLARK, 1991, p. 243). No campo da dança, a era integra os estilos supracitados *lindy hop*, *chicago steps*, *balboa*, *big apple* e *jitterburg*.

⁹¹ O grupo é formado por integrantes do *Hot Jam Swing Dance* que se tornaram professores e abriram sua própria academia de dança. A maioria dos professores e alunos circulava entre os dois grupos.

mulheres, para formarem casais. No caso americano, o grupo era dividido entre condutores (*leads*) e conduzidos (*follows*), a ideia rejeitava as definições de cavalheiro e dama, constantemente reproduzidas nas aulas e eventos de Samba-Rock no Brasil. Outro elemento importante é a indumentária utilizada por alguns participantes do baile. Elas usavam vestidos rodados e coloridos, laços na cabeça e eles, ternos e gravatas, remetendo ao estilo dos anos de 1930 e 1940.

Particularmente nesse grupo os passos aéreos não eram bem-vindos sob a justificativa de que outros participantes poderiam ser atingidos. Um segundo estilo também era executado, o *balboa*, derivado do *lindy hop*, o estilo sofreu alterações devido aos salões de dança extremamente lotados, impedindo assim os passos largos e os giros rápidos e aéreos do *lindy hop*. O *balboa* é executado com o casal muito próximo e com passos pequenos e rápidos. Quanto ao *lindy hop*, muitas vezes pude constatar similaridades – já descritas – com o Samba-Rock na execução dos passos, bem como nas músicas executadas, sendo algumas delas também conhecidas em versões, na língua portuguesa, ou na língua inglesa. Em ambos os casos, durante a pesquisa, constatamos que essas músicas eram tocadas nos bailes de Samba-Rock, na cidade de São Paulo e no interior.

Figura 16: Praticantes de *lindy hop* no Baile do *Hot Jam Swing Dance*, *Hot Jam Swing Dance*, galpão alugado, Atlanta, 2019.



Fonte: autoria da pesquisadora, material de campo, 2019

Figura 17: Casal dançando Balboa no Baile do Hot Jam Swing Dance, *Hot Jam Swing Dance*, galpão alugado, Atlanta, 2019.



Fonte: autoria da pesquisadora, material de campo, 2019

Durante o período de pesquisa, estabeleci relação mais íntima com um grupo de aproximadamente 8 pessoas, incluindo o casal de brasileiros, por meio do qual fui conduzida e apresentada a esses espaços. Além deles, o grupo era composto por dois homens de origem latina, nascidos nos EUA, uma mulher alemã e os demais homens brancos americanos. As práticas, conduzidas por um homem de meia idade de origem mexicana – o Navar, aconteciam às terças-feiras e foram um elemento principal para minha aproximação nesse grupo. O Navar de algum modo assumiu o papel ocupado, no meu imaginário, pelo Santa Maria no meu processo de aprendizado do Samba-Rock no Brasil. Ele sempre demonstrou uma grande preocupação em me orientar e, às terças feira, sempre reservava um espaço em seu condomínio para a prática de *lindy hop* com o grupo descrito. Ali não havia Djs, apenas seleções de músicas feitas em aplicativos dos celulares e reproduzidas numa caixa de som de alta potência. Além de serem mais informais, devido ao menor número e a recorrência dos participantes, não havia custos para os praticantes presentes, assemelhando-se mais a uma reunião de amigos. O grupo menor possibilitava a experimentação e uma circularidade de parceiros, além da maior

familiaridade entre os participantes e o encontro normalmente seguia das 20 às 22 horas, momento no qual Navar chamava todos para jantar no apartamento dela, proporcionando momentos de trocas dos mais diversos tipos e de descontração para os convidados.

Meses antes de iniciar o intercâmbio, recebi um vídeo, enviado por um dos grupos de *WhatsApp* sobre o Samba-Rock, dos quais faço parte, no qual se via afro-americanos dançavam algo muito próximo ao Samba-Rock e, após alguns meses da minha estada em Atlanta, compartilhei o vídeo com colegas, buscando contribuições para identificar o estilo de dança e música executados no vídeo. Um colega do grupo reconheceu o estilo, tratava-se do *chicado steps*, informando, ainda, ser possível realizar algumas aulas em Atlanta. Segundo esse colega, havia dois lugares, os quais ofereciam aulas do estilo e ambos estavam localizados em regiões majoritariamente ocupadas por afro-americanos. A partir dessa informação pude participar de uma aula.

A aula aconteceu em um bar, cujo espaço era compartilhado com clientes, todos afro-americanos, e foi dividida entre os dançarinos iniciantes e os avançados. As professoras agora eram duas mulheres afro-americanas, mãe e filha. O curso iniciou com orientações básicas e, decorrido um tempo, houve um intervalo, no qual os participantes se apresentaram e pude notar que éramos os únicos iniciantes no grupo. Em seguida, as professoras fizeram uma apresentação, dando-se prosseguimento à aula e, após concluírem, o palco foi aberto para um *stand up*.

A partir dessa explanação, compreendo a música e a dança desempenhando um papel crucial na formação das trajetórias e experiências de sujeitos e espaços atravessados pela diáspora africana, encontrando apoio na ideia de a promoção dos estados nacionais modernos constituir-se, mesmo que imersa em um regime de subalternidade e desumanização, pelas práticas expressivas culturais negras, especialmente, àquelas inscritas nos sujeitos, corporificadas pelos ritmos e movimentos, que nos oferecem sentidos muito particulares aos espaços e tomo como exemplo os circuitos e rotas traçadas entre África, Américas, Caribe, permitindo sua expressão na (re)criação de estilos musicais e de dança.

Os estilos dialogam com conjunturas geográficas, sociais, culturais, conectadas à história e às práticas expressivas negras, atribuindo um papel de notoriedade a determinados espaços físicos. Sendo assim, a diáspora, em sua dimensão espacial itinerante, interliga-se a “referências literais ou metafóricas de sujeitos, espaços e trânsitos, traduzidos na ideia de lar, exílio, retorno, circulação, fronteira, limites sociais e

culturais, local de origem, deslocamento, assentamento e múltiplas localidades” [tradução livre] (KNOTT, 2010, p. 79)⁹². Para tanto, assim como nos alertou Knott, proponho pensarmos os espaços, que conectam práticas culturais, elementos históricos, geográficos, tanto no plano discursivo, quanto no material, reiterando uma relação intrínseca entre música-dança-espaço.

⁹²‘diaspora’ is an inherently spatial and travelling notion as a result of either literal or metaphorical reference to people on the move, home, exile, return, circulation, border-crossing, social and cultural boundaries, place of origin, displacement, settlement and multi-locality.

CAPÍTULO 2

Transnacionalismo negro e o circuito afrodiáspórico vernacular

A América seria a América sem o seu povo negro?
(DU BOIS, 1999, p. 310)

PARTE I

2.1 Leituras sobre o transnacionalismo negro e o Estado Nacional

A formação dos Estados Nacionais tem sido analisada pelas Ciências Sociais como um marco da modernidade no Ocidente⁹³ de modo, que esta forma tem estabelecido os limites geográficos, econômicos e culturais desta parte do mundo. Em contrapartida, o transnacionalismo negro na perspectiva da diáspora africana⁹⁴, nos oferece elementos suficientes para questionarmos este modelo. Na perspectiva do transnacionalismo negro aqui adotada merece destaque as cadeias de similaridades e diferenças formadas a partir do deslocamento dos sujeitos, de suas práticas expressivas e modos de vida, seguidas das redes de significados e arranjos constituídos entre esses grupos e os grupos nativos no local da chegada, não se restringindo as delimitações geográficas, econômicas e culturais do estado-nação.

As comunidades extranacionais (ANDERSON, 2003), na perspectiva da diáspora, têm suas origens no tráfico de africanos escravizados espalhados pelo Atlântico, correspondendo à “velha diáspora”, culminando nas identidades compostas de afro-

⁹³ Segundo Homi Bhabha (2007, p. 355-336) “A modernidade tem a ver com a construção histórica de uma posição específica de enunciação e interpretação histórica. Ela privilegia os que ‘dão testemunho’, os que são ‘sujeitados’, ou, no sentido fanoniano historicamente deslocados. Ela lhes dá uma posição representativa através da distância espacial, ou do entre-tempo entre o Grande Acontecimento e a sua circulação como signo histórico do ‘povo’ ou de uma ‘época’, que constitui a memória e a moral do acontecimento *enquanto narrativa*, uma pretensão a um sentido comunitário cultural, uma forma de identificação social e psíquica”. Complementando a definição elaborada por Bhabha, cito Anderson (2008, p. 48), para o autor na concepção moderna, o Estado opera de forma soberana e integral, alcançando de modo homogêneo todo o território por ele legalmente demarcado.

⁹⁴ O conceito de diáspora tem sido acionado por diferentes autores (GILROY, 2001, 1993; HALL, 1990) para pensar os deslocamentos tanto geográficos, quanto culturais dos africanos e seus descendentes. De acordo com Silvério (2018, p. 133) “o termo diáspora contemporaneamente dever ser considerado como algo mais êxodo (judaico) ou deslocamento(migratório), especialmente no contexto africano e de seus descendentes, e ganha relevância e importância o aspecto transnacional[...]”

brasileiros, afro-americanos, afro-cubanos etc. Na “diáspora contemporânea”, conhecida por vários nomes tais como transnacionalismo, migrantes recentes, ou como a “nova diáspora”⁹⁵[tradução livre] (FALOLA, 2013, p. 2), a existência de nações dentro de um mesmo Estado e mesmo comunidades não reconhecidas do Estado e não reconhecidas por ele é ampliada a partir do processo diaspórico, quando, em larga medida, essa nova condição questiona a “homogeneidade” linguística, política e cultural e implica na reflexão sobre um “sistema de trocas, circulação e produção cultural e de bens, e [sobre] a centralidade da África na sua constituição” (GILROY, 2012, p. 271).

“A nação é uma comunidade real, mesmo que constituída através da imaginação de seus membros”, ou seja, ela representa um grupo extenso de pessoas que projeta determinadas classificações e dinâmicas entre seus membros e se reconhece nos mesmos de modo limitado, na medida em que suas fronteiras são estabelecidas de acordo com uma profunda “camaradagem horizontal” (ANDERSON, p. 3, 2008). Certo paralelismo entre a ideia de nação e de comunidade imaginada é viável ao entendermos que *“(…) uma nação existe quando pessoas em número significativo de uma comunidade se consideram formando uma nação, ou se comportam como se formassem uma, se imaginam como uma nação” (ANDERSON, p. 32, 2008).* A comunidade imaginada reflete, portanto, a aglutinação de indivíduos, melhor dizendo, elementos nativos, ou forjados, os quais constroem uma perspectiva coletiva. Já a soberania tem origem no Iluminismo e se consolida em uma época em que

mesmo os adeptos mais fervorosos de qualquer religião universal se defrontavam inevitavelmente com o pluralismo vivo dessas religiões e com o alomorfismo entre as pretensões ontológicas e a extensão territorial de cada credo, as nações sonham em ser livre e quando sob dominação divina, estão diretamente sob sua égide. A garantia e o emblema dessa liberdade é o Estado Soberano (ANDERSON, 2008, p. 34).

A naturalização da forma estado-nação, a partir da imaginação de uma grupo coeso e homogêneo em suas técnicas e projetos, inviabiliza a apreensão de que este modelo está localizado histórica, social, cultural e politicamente, quer seja, quando os Estados eram definidos por centros onde era possível localizar fronteiras porosas e indistintas e as soberanias eram diluídas uma dentro da outra, ou na concepção moderna, na qual a soberania do Estado opera de forma integral, determinante e homogênea sob um

⁹⁵ The diaspora created by the Atlantic slave trade (now called the “Old Diaspora”, which led to such identities as Afro-Brazilians, African Americans, Afro-Cubans, and the like) and of the diaspora of individuals of the contemporary period, known by various names as the “transnationalists,” “recent migrants”, and the like, of the “New Diaspora” (FALOLA, 2013, p. 02).

território demarcado. Os Estados Nacionais são “novos” e “históricos”, enquanto as nações a que eles emprestam o formato político remontam a um passado imemorial, marcado por línguas, simbolismos e até mesmo por religiões.

Comunidades clássicas e comunidades nacionais distinguem-se em e na sua relação com o sacramentalismo⁹⁶. Desta relação deriva a concepção de o domínio da linguagem como uma das condições para a admissão de novos membros a essas comunidades. A atualidade de processos de eliminação de determinadas línguas, ou mesmo a não oficialização de outras tem expressado a capacidade aglutinadora e homogeneizadora da linguagem, na qual *“cabe pensar que na Europa [Occidental- do século XVIII] o que se assistia era um processo para além do declínio das comunidades religiosas e dos reinos dinásticos, mas sim transformações significativas nos modos de aprender o mundo, a qual possibilitou “pensar” a nação”* (ANDERSON, 2008, p. 52). As comunidades nacionais imaginadas vinculam-se ainda ao capitalismo tipográfico, responsável pela criação de um léxico moderno, no qual as diferenças de temporalidade passam a operar em e no lugar comum da produção capitalista, associada a uma tecnologia de comunicação [a imprensa editorial] com a função de fixar a língua. Processo este necessário para uma nova forma de nação – a nação moderna (ANDERSON, 2008, p. 78).

Essas línguas impressas lançaram as bases para a consciência nacional de três maneiras diferentes. Em primeiro lugar, e acima de tudo, elas criaram campos unificados de intercâmbio e comunicação abaixo do latim e acima dos vernáculos falados (...). Com isso, foram tomando consciência gradual das centenas de milhares, e até milhões, de pessoas dentro daquele campo lingüístico particular, e ao mesmo tempo percebendo que apenas essas centenas de milhares, ou milhões, pertenciam a tal campo. (...). Em segundo lugar, o capitalismo tipográfico conferiu uma noção de fixidez à língua, o que ao longo prazo, ajudou a construir aquela imagem de antiguidade tão essencial à ideia subjetiva de nação. (...). Em terceiro lugar, o capitalismo tipográfico criou línguas oficiais diferentes dos vernáculos administrativos anteriores (ANDERSON, 2008, p.80-81).

Não é mero acaso o fato de, em países colonizados, principalmente na América, – em sua maioria ex-colônias espanholas, portuguesas e inglesas – a língua não ter significado um espaço de diferenciação oficial, mesmo após os processos de independência e adoção dos “critérios de modernidade”. Segundo tal critério, *“a nação foi concebida na língua, e não no sangue, logo, as pessoas podem ser “convidadas a*

⁹⁶ Da concepção de sacramentalismo da língua derivou parte do poder colonial. Fato que pode ser constatado, por exemplo, com um número significativo dos povos indígenas na América Latina, para os quais o ensino da língua permitia o acesso ao mundo “civilizado” e, portanto, o distanciamento do universo de barbárie plena, do qual estes seriam membros.

entrar” na comunidade imaginada” (ANDERSON, 2008, p. 191). Neste processo, o idioma garante legitimidade na relação entre as metrópoles e as ex-colônias, além de manter e disseminar, não apenas o modo de falar, como, também, a forma de viver dos sujeitos do novo mundo. Sendo assim, a população nativa e os negros escravizados poderiam, eufemisticamente, ser “convidados” a compor a América.

O compartilhamento[forjado] da língua com as metrópoles nas Américas permitia, ainda, a difusão facilitada e em curto espaço de tempo das doutrinas políticas⁹⁷ e econômicas que surgiram na Europa Ocidental (ANDERSON, 2008, p. 89). Desta forma, o papel desempenhado pelos intelectuais, à medida em que detinham o conhecimento da língua, era de extrema importância e permitia à comunidade imaginada flutuar no tempo vazio e homogêneo descrito por Anderson (2008, p. 167). Ademais, a língua, o domínio pleno da língua, passa a estabelecer o grau de pertencimento do indivíduo àquela comunidade imaginada e o quanto compartilha de seus valores e formas de pensamento.

O transnacionalismo negro tem seu desenvolvimento, nas zonas de contato, a partir das relações materiais, sentimentais, subjetivas e da memória elaboradas desde o Atlântico Negro⁹⁸. Na perspectiva de Gilroy, a música, para as populações negras no interior das formações nacionais modernas, expressa a possibilidade de compartilhamento que os autores clássicos localizaram na linguagem. A música expressa as experiências indizíveis da dor, e do exílio advindas da escravização em contraposição ao domínio da língua colonial como requisito para o ingresso na comunidade nacional (GILROY, 2012). A produção cultural expressiva dos negros na diáspora, pensada para além da música, orientou algumas de nossas reflexões: o caráter forjado das línguas nacionais, a diversidade linguística, a qual encontra, na música, sua forma de expressão e resignificação, o privilégio da língua e da literatura como formas dominantes da consciência humana e os sentidos e significados do corpo ao se tornar espaço de aprisionamento e de libertação.

Segundo Gilroy *“a música expressa o elemento vital da indeterminação/polifonia linguística e semântica que surge da batalha entre senhores e escravos”* (2012, p. 160), o que configuraria parte dos conflitos modernos, os quais resultaram na perda da língua

⁹⁷ De acordo com Anderson, apenas no Brasil houve a intenção de recriar a dinastia, como configurada na Europa Ocidental, mas até mesmo nesse caso, a tentativa só pode se efetivar com a emigração do imperador português em fuga de Napoleão (2008, p. 89).

⁹⁸ “O Atlântico Negro representa exatamente a história da migração forçada da população africana para a Europa, o Caribe e as Américas, e fornece uma lente através da qual se pode ver alguns percursos de formação de ideias sobre nacionalidade e identidade” (SILVÉRIO, 2018, P. 270-271).

como referencial e sua relação privilegiada com os conceitos. Desta forma, a música e a dança constituiriam, no mundo atlântico, as práticas estéticas, responsáveis por fornecer possibilidades de uma leitura alternativa da experiência negro-africana, as quais extrapolam as fronteiras nacionais. A intenção de abordagem desse trabalho é dispor sobre o caráter contrastante da diáspora africana moderna no Ocidente em relação aos processos de formação dos Estados Nacionais, considerando a música e dança responsáveis por desempenhar uma função integral junto à vida cotidiana das sociedades africanas, e mesmo essas sociedades não sendo todas iguais, “compreender a música como um denominador comum que pertence a um estilo de vida (VASSBERG, 1976, p. 35)”⁹⁹, diferentemente do observado na Europa, lugar onde música, artes e a vida social são compreendidas de modo compartimentado ou relacionado ao dom. A partir deste aspecto, a vivência musical não se restringe a alguns artistas ou músicos reconhecidos, os quais performam para grandes públicos, a performance musical está presente em um grande número de membros da sociedade. Outro elemento central nessa abordagem é a relação entre música e dança para esses grupos,

uma característica comum à música de toda a África negra é a sua relação íntima e quase subsidiária com a dança. De fato, seria superficial falar de um sem levar o outro em consideração, porque para os negros existe uma relação simbiótica entre música e dança¹⁰⁰(VASSBERG, 1976, p. 37).

O Samba-Rock não é apenas movimentação de músculos e ossos; é, também, mudança da fala e do corpo, momento no qual deixa de se tornam apenas um estilo de música e dança, desviando a suposta centralidade da língua ao deslocá-la ou mesmo compartilhá-la com a centralidade do corpo. Portanto, o corpo físico é o *locus* do caráter híbrido, negociável e criativo das culturas negras na diáspora e, como tal, a dança, em sua simbiose com a música, representa sua expressão dinâmica e permanentemente ressignificada. Essa argumentação baseia-se em princípios gerais, como: a adaptabilidade do Samba-Rock como estilo de dança incorporando-se a diferentes estilos musicais. Mesmo em face da ausência da letra, que poderia causar algum estranhamento, tal traço é, na verdade, elemento central de identificação dos praticantes¹⁰¹, já que,

⁹⁹ [...] Not all African societies were alike, but a common denominator was the use of music as an integral part of their lifestyle (VASSBERG, 1976, p. 35).

¹⁰⁰ A feature common to the music of all black Africa is its intimate and quasi-subsidiary relationship with dance. In fact, it would be superficial to speak of one without taking the other into consideration, because for blacks there is a symbiotic relationship between music and dance (VASSBERG, 1976, p. 37).

¹⁰¹ Essa dimensão pode ser constatada a partir das diversas traduções de músicas norte-americanas para o português fidedignas ao ritmo e menos interessadas em manter a originalidade na escolha das palavras. Ver nota 49.

independentemente de idioma, a expressão corpórea converte-se em prática de sociabilidade, realização pessoal e estabelecimento de vínculos coletivos. Por fim, o Samba-Rock é a corporificação do próprio estilo, tanto a partir da sua prática por meio da dança; quanto da adoção de vestimentas, adereços, cortes de cabelo os quais vinculam e diferenciam simultaneamente.

O corpo torna-se o espaço para o exercício da humanidade e a construção de novas comunidades, nas quais a expressão da liberdade, da criatividade e a continuidade dos elementos distintivos dos povos do continente africano compartilham a memória e os sentimentos construídos no processo diaspórico em tensão com a ideia de que a nação é elaborada como uma novidade histórica (ORTIZ, 2012, p. 2). O caráter histórico do estado-nação, ou seja, esta forma de organização política, social e cultural “naturalmente” moderna, pressupõe a adesão a uma língua como um código de comunicação comum enquanto a diáspora pressupõe a importância do corpo, em que música – língua - dança se realizam.

O nacionalismo utilizou-se da raça para a consolidação de uma identidade nacional a partir da ação dos intelectuais e das políticas estatais para consolidar a “homogeneidade” em um território marcado pela diferença. Os debates relacionados à questão nacional em toda a América Latina caracterizaram o início do século XX em torno da formação de uma identidade nacional preocupada em suprimir uma questão extremamente malvista pelos europeus: a miscigenação¹⁰² (DIWAN, 2007, p. 85).

Para Ortiz (2012, p. 13), “[...] a questão racial, tal como foi colocada pelas Ciências Sociais no Brasil, adquire na verdade um contorno claramente racista”, já indicando a identidade racial como uma problemática constante na história do país. Desta forma, um grande número de intelectuais se debruçou sobre a busca de uma identidade étnica una, entre eles listamos, Silvio Romero, Euclides da Cunha, Alberto Torres, Manuel Bonfim, Nina Rodrigues, João Batista Lacerda, Edgar Roquete Pinto, Oliveira Viana, Gilberto Freyre que se preocuparam com a compreensão do tipo étnico brasileiro (MUNANGA, 2004, p. 55). A influência do determinismo biológico (RODRIGUES, 1894)¹⁰³ do fim do século XIX e início do século XX, reitera a distância entre teoria e

¹⁰²Miscigenação, a mestiçagem no sentido biológico, volta-se à hibridez do patrimônio genético (MUNANGA, 2004, p. 20).

¹⁰³ Refiro-me a Nina Rodrigues, na obra *As raças humanas e a responsabilidade penal* (1894), quando o autor afirmou que não seria possível desenvolver no Brasil um povo resultante do cruzamento das três raças, brancos, negros e índios, visto que as duas últimas eram consideradas por ele inferiores, “espécies

sociedade, a qual será reinterpretada pelas análises sobre o meio e a raça como justificativas para o atraso do país (ORTIZ, 2012, p. 15).

Em síntese, o ideal disseminado pela nova república tratou da produção de um povo homogêneo, aperfeiçoado moral e fisicamente (DIWAN, 2007, p. 96). A busca pela homogeneidade forjada na ideia do compartilhamento de signos e na similaridade fenotípica apresentou-se então como um grande desafio para estes intelectuais, a ponto de se tornar uma importante tensão: como tratar a identidade nacional diante da disparidade racial (ORTIZ, 2012, p. 20). Logo, a mestiçagem representou, no sentido real e simbólico, um amálgama étnico, traduzindo as aspirações nacionalistas do país (ORTIZ, 2012).

O mestiço, como resultado do cruzamento de raças desiguais, concentrava os defeitos da herança biológica ao mesmo tempo em que, simbolicamente, traduzia o desequilíbrio moral e intelectual, além da inconstância, como qualidades naturais do “povo brasileiro”. A nação realizar-se-á no futuro, a partir do branqueamento da sociedade, “o que politicamente coloca a construção de um Estado Nacional como meta e não como realidade presente” (ORTIZ, 2012, p. 21).

O cenário da Revolução de 30¹⁰⁴ trouxe ainda diversas mudanças no Estado orientadas para o desenvolvimento social. Segundo Ortiz, esse é o quadro em que as teorias raciológicas¹⁰⁵ perderam sua totalidade explicativa. O contexto nacional traria outros elementos para o debate e, conseqüentemente, as interpretações sobre o nacional extrapolariam tais teorias. Para Ortiz, as análises de Gilberto Freyre ganham importância justamente nesse momento com vias a atender os interesses dessa “demanda social”.

Gilberto Freyre (1963), na obra *Casa-Grande & Senzala*, desloca o eixo da discussão sobre a identidade nacional, o caráter específico da brasilidade e da raça para a cultura. Segundo Munanga (2004), a abordagem de Freyre (1963) subverte a

incapazes”, logo, os resultados desses cruzamentos não seriam benéficos para o desenvolvimento da nação, provocando distúrbios psíquicos e desequilíbrios e perturbações psíquicas (MUNANGA, 2004a, p. 57).

¹⁰⁴ O contexto histórico da Revolução ancora-se na alternância do poder entre São Paulo e Minas Gerais, típica da chamada República Café-com-Leite. Era esperado que o presidente à época, Washington Luís, indicasse um mineiro para sucessão, o que não ocorreu. O sucessor indicado foi Júlio Prestes, acirrando os ânimos dos grupos, em específico do grupo mineiro, que firmou uma aliança com o Rio Grande do Sul e a Paraíba para lançarem um candidato próprio. Nessa costura é lançado em 1º de março de 1930 o candidato Getúlio Vargas. Getúlio chega então ao poder, por meio de um golpe, que destituiu Washington Luís, e, conseqüentemente, impediu a posse de seu sucessor, Júlio Prestes. Esse movimento enfraquece o domínio oligárquico de São Paulo e Minas Gerais e coloca o país em um novo período político (PIORI & VENANCIO, 2001, p. 314-315).

¹⁰⁵ Como faziam Euclides da Cunha ou Nina Rodrigues.

compreensão da miscigenação transformando-a em um conceito positivo. Segundo Ortiz (2012, p. 41), Freyre transforma a negatividade do mestiço em positividade. Ao subverter a imagem da mestiçagem¹⁰⁶- a mescla de culturas, raças e valores civilizatórios poderiam transformar identidades múltiplas em uma única coletividade de cidadãos, isto é, em uma nação composta por um “povo brasileiro mestiço” (MUNANGA, 2004, p. 88-89).

Essa concepção irá configurar o mito originário da sociedade brasileira fundado no encontro das três raças: branca, negra e índia. Ao consolidar a ideia de um mito fundador, um mito do qual se originou tanto as características fenotípicas de seus cidadãos quanto seu modo de ser, agir e pensar; bem como os valores professados. Gilberto Freyre propôs novos termos para se pensar o nacional. Conforme Ortiz (2012, p. 43) “ao permitir ao brasileiro se pensar positivamente a si próprio, tem-se que as posições entre um pensador tradicional e um Estado novo não são imediatamente reconhecidas como tal, e são harmonizadas na unicidade da identidade nacional”.

No plano simbólico, a homogeneização transfigurou as práticas expressivas negras, como o samba, em símbolos de nacionalidade. A música afro-brasileira, não sendo africana nem europeia, mas o resultado da fusão de diferentes estilos (VASSBERG, 1976, p. 48), incorporou-se no imaginário nacional como expressão da mestiçagem e, esta, por sua vez, como expressão da nacionalidade. Tal qual o mestiço, que congregava as influências fenotípicas e culturais presentes no território, a hibridação presente na música afro-brasileira, segundo autores como Vassberg (1976) realizou-se justamente pela capacidade de seus produtores, os “mulatos”, tinham de congregar diversas influências. Apesar de apresentar importantes reflexões sobre as repercussões da música africana na música brasileira, Vassberg compreende a mestiçagem como elemento explicativo das práticas localizadas no território brasileiro.

Se por um lado, no Brasil, o caráter híbrido dessas práticas transatlânticas foi politicamente orientado para consolidação de uma identidade nacional igualmente híbrida, por outro, coube aos grupos negros se repensarem em termos de suas manifestações culturais ressignificadas pela brasilidade. Para Ortiz, (2012, p. 43-44) *“uma vez que os próprios negros também se definem como brasileiros tem-se que o*

¹⁰⁶A mestiçagem é compreendida como uma interpretação sociológica de um processo de fluxo genético que aproxima populações brancas, negras ou indígenas, dando enfoque não sobre o fenômeno biológico, mas sim sobre os fatos sociais, psicológicos, econômicos e político-ideológicos decorrentes desse fenômeno biológico inerente à humanidade (MUNANGA, 2004a, p. 20). Para Freyre (1963), a mestiçagem era considerada como um valor positivo, pois negros, brancos e índios influenciaram profundamente o estilo de vida da classe senhoril. Ou seja, Freyre (1963) transforma a mestiçagem num valor positivo e não negativo, sob o aspecto da degenerescência, como afirmou Nina Rodrigues (MUNANGA, 2004a, p. 88).

processo de ressignificação cultural fica problemático. O mito das três raças é exemplar: ele não somente encobre os conflitos raciais como possibilita a todos se reconhecerem como nacionais". Neste sentido, ao incorporarem em suas narrativas o termo diáspora, os negros brasileiros estariam subvertendo, tanto mito das três "raças", quanto ampliando suas formas de reconhecimento para além das fronteiras nacionais.

O termo diáspora passa a ser adotado a partir dos anos de 1960 e se, por um lado, está associado a dor, a ausência de humanidade e ao rompimento, por outro lado, ele traduz a criação entre "artistas, músicos e poetas palestinos, iranianos e africanos; trocas e encontros que atuam de maneira positiva à medida em que inspiram novas ideias"¹⁰⁷[tradução livre] (BAUMANN, p. 23). Outro ponto a se considerar é o papel que o Atlântico Negro representa na história dos movimentos de imigração forçada dos povos da África para a Europa, Caribe e Américas quanto a formação de ideias sobre nacionalidade e identidade (SILVÉRIO, 2018, p. 270-271). Considerando a obra de Gilroy, o Atlântico Negro seria o espaço onde as viagens, as quais resultaram no transporte de milhões de africanos, representam tanto os fluxos de trocas culturais simbólicas, quanto os processos de conversão e conquista que resultaram nas formas de criouliização e hibridação (SILVÉRIO, 2018, p. 270-271).

No projeto moderno nacionalidade e cultura materializaram-se, a partir do final do século XVIII e início do XIX em um "nacionalismo cultural" fundamentado na ruptura entre as histórias e experiências do povo "negro" e do povo "branco" (GILROY, 2012, p. 34-35). A formação dos estados nacionais coaduna diferentes grupos, culturas, línguas, fenótipos em uma ideia homogênea e totalizante, esse processo pode ser apreendido pela realidade brasileira, onde a democracia racial, enquanto ideologia que orientou as políticas públicas estatais, inverteu o "problema da raça" transformando-o na "solução pela raça". Essa solução tem retardado o reconhecimento das heranças culturais, das memórias e das experiências particulares dos grupos africanos e indígenas na medida em que ela se opõe ao caráter homogeneizante do projeto nacional.

Os limites da nação, naquilo que Gilroy (2012, p. 42) nomeia como perspectivas nacionais e nacionalistas, reavaliam os significados do estado-nação moderno em sua unidade política, econômica e cultural, corroborando, desta forma, com o surgimento de movimentos políticos transnacionais. A ideologia da integridade e da pureza étnica

¹⁰⁷ Palestinian, Iranian, and African artists, musicians and poets in exile all refer to the possibility of meeting other people, of benefiting from exchange and encounter, and finding inspiration for new ideas.

contida na ideia de nação aparece articulada a este debate. Raça, nação e etnia se tornam sinônimos em uma nacionalidade forjada no apagamento da circulação dos sujeitos, do deslocamento de signos, códigos, práticas e estéticas de grupos específicos para uma nacionalidade homogeneia, além de contribuírem com a desarticulação das formas de viver.

Se por um lado a constituição dos Estados Nacionais prezou pela homogeneização e a construção de um povo único, sobre o manto de uma identidade nacional, articuladores de elementos expressivos, relacionados aos grupos de origem africana, sendo parte do conteúdo de símbolos e práticas nacionais, “o ingresso dos negros na vida nacional tornou-se um fator poderoso na formação dos estudos culturais e de uma política da Nova Esquerda na Europa” (GILROY, 2012, p. 48). No Brasil, a formação das associações religiosas, de clubes sociais e de jornais, como estratégias de articulação dos grupos negros, alavancou a construção de espaços e a manutenção de práticas as quais, ao mesmo tempo, tencionam e negociam com um ideário nacional, resvalando em dinâmicas de preservação e de recriações simbólicas de um ‘eu coletivo’ africano, escravizado na América e, agora, livre no Estado Nacional em formação.

O Atlântico representa uma zona de contato no qual o exílio, o deslocamento, as conexões e as transformações foram suficientemente capazes de fazer emergir a criatividade e o imprevisto como elementos de sobrevivência e construção de estratégias comunitárias de organização (GILROY, 2012). “*O Atlântico como sistema de trocas culturais*” (GILROY, 2012, p. 55) anuncia a importância do mar como um espaço de circulação, expansível à pressuposição das trocas físicas, materializada nos negros escravizados, vindos da África para o continente americano.

Esse sistema de trocas reflete uma oposição a lógica nacionalista absolutista racial e etnicamente homogênea sob a qual os estados nação se consolidaram. O Atlântico é uma unidade de análise complexa vinculada ao desenvolvimento da perspectiva transnacional e intercultural (GILROY, 2012). A ênfase de Gilroy recai, portanto, na análise dos africanos para além de sua “suposta predisposição natural ao trabalho forçado”, construída pela economia colonial, pois eles se tornaram atores na definição de um modelo social e cultural híbrido de vida no mundo atlântico, no qual eles e seus descendentes se encontram (RICHARDSON, 2010, p. 29)¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Yet, as Gilroy emphasizes, Africans were more than simply the raw labor on which the post- Columbus Atlantic economy was built; they became actors in shaping the hybrid social and cultural life of an Atlantic world in which they and their descendants found themselves (RICHARDSON, 2010, p. 29).

A dança e a música atualizam a metáfora dos trânsitos e das conexões quando as entendemos como materialização de uma comunidade de memória. Os navios “*eram os meios vivos pelos quais se uniam os pontos naquele mundo Atlântico [...], atuando como elementos móveis que representam os espaços de mudança entre os lugares fixos que eles conectavam*” (GILROY, 2012, p. 60), ou seja, as articulações entre as histórias descontínuas dos portos da Inglaterra e suas interfaces com o mundo mais amplo.

Esta análise quer convidar seus leitores e interlocutores a pensar cada sujeito como agente das articulações coletivas de uma política negra diaspórica, a partir da sua presença física e dos elementos traduzidos e produzidos tomando-se a expressão do corpo em estreita conexão com a comunidade de memória. São dessas memórias da origem, da travessia, da chegada e seus atravessamentos de dor, sofrimento, exílio, e criatividade que interligam a estética à política, transcendendo tanto as estruturas do estado-nação como os limites da etnia e da particularidade nacional (GILROY, 2012, p. 65).

O ativismo político transnacional negro, resultou na construção intranacional de estratégias de preservação da vida, da articulação do direito a ter direitos e, também, na construção de uma narrativa comum do deslocamento e da origem africana como única identificação da experiência de negação da humanidade e da discriminação racial dos africanos e seus descendentes em contextos nacionais distintos; seja pela negação, seja pela afirmação (SILVÉRIO, 2018, p. 272). Um exemplo pode ser observado na agenda das conferências e festivais, na qual a participação de sul-americanos caribenhos, africanos e norte-americanos reitera o caráter transnacional destas práticas e expressões. Particularmente os festivais de artes negras e os congressos de escritores negros congregaram um número de literatos, artistas e simpatizantes em torno de expressões e práticas culturais diaspóricas, os quais questionavam os limites geográficos impostos pelos Estados Nacionais às suas práticas.

2.2. Os congressos e festivais de arte e cultura negra

Os primeiros registros sobre os Festivais de arte negra datam do final do século XIX nos EUA. Tanto no Sul quanto no Norte esses eventos ofereciam aos negros, oprimidos pelo regime escravocrata, a oportunidade de se reunirem para dançar nutrindo e mantendo vivas as memórias sobre eles mesmos e seus lugares de origem (GLASS,

2007, p. 59). Entre esses festivais estão o *Pinkster*¹⁰⁹ em Nova Iorque Nova Jersey; o *John Canoe*¹¹⁰ na Carolina do Norte, *Negro Election Day*¹¹¹ em Massachusetts, Connecticut, New Hampshire e Rhode Island. O *General Training Day*¹¹² em Nova Orleans, a colheita do milho ao redor do Sul, e ainda as danças na *Congo Square*. Segundo Glass (2007, p. 59), nessas ocasiões os negros escravizados eram autorizados, por algumas horas, dias ou até semanas, a praticarem os costumes e tradições africanas, em alguns casos, até falar as línguas de seus ancestrais e se socializarem com a famílias e amigos.

A multiplicidade, característica inerente aos povos da diáspora, representa um dos elementos centrais na elaboração de uma proposta dos fluxos e dos espaços, no qual uma cultura negra transnacional tem se realizado a partir dos festivais e congressos de arte. Ao mobilizar uma gama de congressos e de festivais negros, apresento parte de um circuito cultural, geográfico, intelectual e político contemplando as Américas, o Caribe, a Europa e a África. Parte das orientações para esta reflexão encontra-se no modelo teórico-metodológico adotado por Ali A. Mazrui. Segundo Mazrui (1975, p. 569), o traçado das formas de solidariedade negra, reconhecido pelo autor como *black solidarity*, orienta a definição dos movimentos da diáspora no sentido de seus fluxos – da dispersão dos negros do continente africano para o mundo.

Quando partimos da premissa do espaço do clube relacionado à prática do baile, não apenas porque o último se realiza, ou é promovido pelo primeiro, mas por ser possível

¹⁰⁹ By the eighteenth century, the Dutch religious festival had become a predominantly African American celebration that took place in Albany, New York city, and Long Island, as well as in other New York towns and the eastern New Jersey. For as long as a week, blacks could gather on open land or in a market area, set up booths and stalls to sell food and other goods, and dance together. One of the largest Pinkster celebrations occurred regularly at Albany (GLASS, 2007, p. 62)

¹¹⁰ John Canoe, John Kooner, or John Kuner was a dance-masquerade custom practiced by blacks in North Carolina and some parts of Virginia at Christmas time during the eighteenth and nineteenth centuries. The custom had roots in Africa, by way of the Caribbean, and its performance characteristics are in many similar to those of other early African American celebrations.[...] The John Canoe tradition probably came with slaves to mainland North America from the Caribbean, where large numbers of black captives were taken from time of “seasoning” before being sold northward.[...] Throughout the Caribbean, in Jamaica, The Bahamas, Virgin Island, Belize, Bermudas, Sr.Kitss-Nevis, the Dominican Republic, and other island areas, the festival usually occurred on the scanty holidays permitted slaves at the turn of the year- Christmas Day, Boxing Day (December 26), or New Year’s Day (Id., p. 70).

¹¹¹ For about the century beginning around 1750, blacks in several New England colonies states were able to elect their own leaders. Mostly, these leaders were called governors, but in crown colonies, they were called kings. [...] On Election Day, as Aimes notes, the black community “took a holiday and gathered in the town to vote.” The annual American event represent both an important political activity and a time for enjoying African American cultural arts, especially dance (Id., p. 77)

¹¹² General Training Day, a military Holiday across New England in the seventeenth, eighteenth and early nineteenth century, arose out of the settler’s need to be ready for Indian attack. Eventually, the day became a sort of family outing day that had less and less to do with military service. It also became a black holiday in which blacks socialized and danced (Id., p. 79).

localizar dinâmicas de similaridades e de diferenças entre os sujeitos negros e suas práticas em ambos, pode-se argumentar a música e a dança compondo os elementos potenciais para a reconstituição de cadeias de significados, similaridades e diferenças, entre níveis específicos dos movimentos diaspóricos. Este estudo, portanto, sustenta que os eventos e espaços nos quais a cultura negra-africana se realiza transpassam as fronteiras nacionais se constituindo, ou configurando, uma comunidade de memória entre povos da diáspora no Novo Mundo e os povos africanos.

Segundo Mary Pratt (1992, p. 07), a zona de contato enquanto “o espaço em que os povos geográfica e historicamente separados entram em contato produzindo relações contínuas que envolvem condições de coerção, desigualdade radical e conflito intratável”¹¹³[tradução livre], estabelece no encontro colonial e na viagem transatlântica, momentos fundacionais de uma perspectiva diaspórica que integra os trânsitos e produz uma rede autorreferenciada de contatos. Os congressos e festivais, em certa dimensão, materializam-se enquanto atualizações das zonas de contato, promovendo a dança e a música como produtos dessas zonas intrinsecamente relacionados ao contexto colonial (PRATT, 1992), a narrativa da modernidade ocidental e as redes transatlânticas.

As reflexões propostas por Pratt orientam ainda a reelaboração da copresença de fatores geográficos, históricos, espaciais e temporais. Assim, o termo “contato” insere as dimensões da interação e do improvisado que caracterizam os encontros coloniais e a adoção do termo “zona” demarca uma dimensão tanto espacial quanto geográfica desses contatos. Assim, ambas dimensões estão presentes nos encontros coloniais. Logo,

uma perspectiva de "contato" enfatiza como os sujeitos são constituídos por suas relações entre si. Trata as relações entre colonizadores e colonizados, ou viajantes e "viajantes", não em termos de separação ou apartheid, mas em termos de copresença, interação, entendimentos e práticas interligados, muitas vezes dentro de relações assimétricas de poder [tradução livre] (PRATT, 1992, p. 06)¹¹⁴

Entre os fluxos históricos e geográficos dos sujeitos em diáspora três dimensões merecem serem ressaltadas: a relação com o local de origem, os sentidos dos deslocamentos, as relações com o local de chegada. A dispersão de africanos no Novo

¹¹³ [...] the space of colonial encounters, the space in which peoples geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations, usually involving conditions of coercion, radical inequality, and intractable conflict.

¹¹⁴ A “contact” perspective emphasizes how subjects are constituted in and by their relations to each other. It treats the relations among colonizers and colonized, or travelers and “travelees,” not in terms of separateness or apartheid, but in terms of copresence, interaction, interlocking understandings and practices, often within radically asymmetrical relations of power.

Mundo e os tipos de identidade desenvolvidas nas novas localidades interpõe o *link* entre a diáspora e o continente africano na América (incluindo o Caribe) com ênfase na demografia, na cultura, economia, política, ideologia e na iconografia. Nesse plano, segundo Zeleza (2005, p. 579), a diáspora se configuraria como um estado de estar em um processo de tornar-se, uma condição de consciência localizada no interstício entre “aqui” e “lá” que é marcada por uma viagem que se caracteriza pela negociação entre múltiplos interesses espaciais e sociais. Logo, o autor (ZELEZA, 2005, p. 580) critica a homogeneização das análises sobre o movimento de dispersão africana e sua aglutinação em torno da identidade negra.

Nesse sentido, proponho uma análise dos congressos e artes e cultura negra em três níveis. O primeiro da presença de intelectuais, historiadores, antropólogos, sociólogos, e ativistas entre os organizadores e participantes, neste nível também destaco as delegações; no segundo, da regularidade dos eventos e suas temáticas; e no terceiro, a ênfase recai sobre a distribuição geográfica e a reflexão de um possível circuito de congresso e festivais. Os níveis não pressupõem quaisquer distribuições hierárquicas entre si.

No primeiro nível, destacamos a presença de intelectuais como Richard Wright, Léopold Senghor, Aimé Césaire¹¹⁵, e Frantz Fanon¹¹⁶, Richard A. Long¹¹⁷, Cheikh Anta Diop¹¹⁸, e o brasileiro Abdias do Nascimento¹¹⁹. Participaram ainda associações/organizações internacionais como a revista *Présence Africaine*, a *Caribbean*

¹¹⁵ Aimé Césaire (1913-2008) foi um poeta, dramaturgo, ensaísta e ativista negro da Martinica, tendo presidido a Associação de Estudantes daquele país. Segundo Adi (2018, p. 103) Césaire foi o primeiro a empregar o termo negritude em seu poema “*Cahir d’un retour au pays natal*”.

¹¹⁶ Frantz Fanon (1925-1961), psicanalista e pensador martiniquenho, refletiu sobre os efeitos do racismo na psique, entre outros temas relevantes no debate pós-colonial na obra “*Pele Negra, Máscaras Brancas*” (1952). Além da sua produção acadêmica, Fanon integrou a movimento de libertação da Argélia a partir de onde publicou a obra “*Os Condenados da Terra*” (1961).

¹¹⁷ Richard A. Long (1927-2013) foi um historiador voltado a compreensão da história cultural americana, tendo lecionado nas seguintes universidades; University of Pennsylvania, University of Paris, University of Poitiers, Atlanta University, Emory University, Morgan State College e a West Virginia State College. Long é considerado um dos principais pilares da arte e da cultura afro-americana. Long desempenhou um papel central na organização dos Festivais da Diáspora Africana no Novo Mundo.

¹¹⁸ Cheikh Anta Diop (1923-1986) foi um Senegalês historiador, antropólogo, físico e político. Diop defendeu em sua tese de doutorado (1954) que o Egito tinha sido povoado por negros, rendendo-lhe muitas controvérsias.

¹¹⁹ Abdias do Nascimento tem sua trajetória política e intelectual atravessada pela cultura, sendo um dos fundadores do Teatro Experimental do Negro (TEN). Segundo Abdias “Engajado a estes propósitos, surgiu, em 1944, no Rio de Janeiro, o Teatro Experimental do Negro, ou TEN, que se propunha a resgatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante que, desde os tempos da colônia, portava a bagagem mental de sua formação metropolitana européia, imbuída de conceitos pseudocientíficos sobre a inferioridade da raça negra. Propunha-se o TEN a trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte.” (NASCIMENTO, 2004, p. 210).

Conference Committe, a UNESCO, o *Center for African and African American Studies* (CAAS), da *Atlanta University*, a Federação das Entidades Afro-Brasileiras do Estado de São Paulo- FEABESP, o Grupo de Divulgação e Arte e Cultura Negra – GANA, o Centro de Cultura Afro-brasileira Congada-São Carlos, o Grupo de Divulgação de Arte e Cultura Negra-GANA/ Araraquara, e o Centro de Cultura e Arte Negra-CECAN- São Paulo entre outras instituições e intelectuais.

Embora, para efeitos do argumento central da tese, o interesse seja os festivais de arte e cultura¹²⁰, a Conferência Pan-africana (1900); o Primeiro Congresso Universal das Raças (1911), que antecedeu a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), os Congressos Pan-africanos (1919; 1921; 1923; 1927; 1945; 1974; 1994; 2015), que contaram com a organização e participação de autoridades, antropólogos, sociólogos e e/ou intelectuais como Booker T. Washington¹²¹, W.E.D Du Bois¹²², George Padmore¹²³, Melville

¹²⁰ O quadro síntese dos eventos [Festivais e Congressos de Arte e Cultura Negra], ocorridos no Brasil e fora dele apresenta ainda outros quatro elementos: o local de realização, ano, principais organizadores e principais participantes está disponível no APÊNDICE E.

¹²¹ Booker T. Washington (1856-1915) foi um importante intelectual afro-americano. Ele compõe um grupo de intelectuais negros nascidos durante o período escravocrata, tendo ainda vivido os regimes de opressão e violência dos linchamentos e da Jim Crow. Washington foi também um dos fundadores da *National Negro Bussines League*. Sendo ainda um dos últimos intelectuais negros a nascer no período escravocrata. Sua presença marcou a Conferência Pan-africana (1900). A conferência representa um dos principais marcos para a emergência dos Congressos Pan-africanos, cujo debate central relacionou-se ao reconhecimento das contribuições do continente Africano, da luta anti-imperialista e o do acesso aos direitos dos descendentes de africanos no Novo Mundo e aos africanos em África.

¹²² W.E.D Du Bois (1868–1963) “Certainly, Du Bois had become one of the key African American political figures, known for the publication of seminal work such as *The Souls of Black Folk* (1903), the creation of the Niagara Movement in 1907 and the founding of the National Association for the Advancement of Colored People (NAACP) in 1911. Du Bois also became the influential editor of the NAACP’s publication *The Crisis*” (ADI, 2018, p. 45). Du Bois participou da Conferência Pan-africana, 1900, do Primeiro Congresso Universal das Raças, Londres 1911, e esteve à frente da organização do primeiro ao quarto Congresso Pan-africano, 1919 a 1945. Os eventos inter-relacionam-se quando das possibilidades de equacionar a questão colonial no empenho da construção de uma agenda comum entre ativistas, políticos e estudiosos negros e africanos voltados ao desmantelamento deste sistema. Du Bois também esteve presente no 1º e 2º Congressos de Escritos e Artistas Negros.

¹²³ George Padmore (1903–1959) nasceu em Trindade, participou do Partido Comunista. Foi responsável, juntamente com Kwame Nkrumah pela organização do 5º Congresso Pan-africano, realizado em 1945 na cidade de Manchester- Inglaterra. De acordo com Adi (2018, p. 15) In the first half of the twentieth century, Pan-Africanism inspired the writings of key black intellectuals such as W.E.B. DuBois and George Padmore who sought to ‘reunite’ the black world through a series of major congresses (London, Paris, Brussels, Manchester). Then, in the era of decolonization, figures such as Ghanaian president Kwame Nkrumah aimed to give tangible political form to the Pan-African ideal through the attempted creation of a United States of Africa”.

Herskovits¹²⁴, Charles D.B. King, Hastings Banda¹²⁵, John L. Dube¹²⁶, Kamba Simango¹²⁷, Shapurji Saklatvala¹²⁸, Ida Gibbs Hunt¹²⁹, Eliezer Cadet¹³⁰; Gratien Candance¹³¹; Blaise Diagne¹³²; William Jernagin¹³³; Chief Amoah III¹³⁴, Dantès

¹²⁴ Melville Herskovits (1895- 1963) foi um antropólogo americano e fundador do Programa de Estudos Africanos da Northwestern University em 1948. Herskovits é uma figura influente nos estudos raciais no mundo e participou do 4º Congresso Pan Africano. O antropólogo esteve em pesquisa no Brasil entre 1941-1942 e influenciou os antropólogos Arthur Ramos e Edson Carneiro. A participação do antropólogo no 4º Congresso foi analisada por Adi (2018, p.58) “There were over 200 delegates in attendance at the congress, and over 5,000 participants overall, although most of these were from the United States. There were African representatives from Nigeria, Sierra Leone, the Gold Coast and Liberia but, as Du Bois admitted, Africa was ‘sparsely represented’. The Caribbean was represented by Haiti, the Bahamas, Barbados and the Virgin Islands. Some of the most notable speakers were non-Africans: Melville Herskovits, John W. Vandercook, author of *Black Majesty: The Life of Christophe King of Haiti* and other books on Haiti. Other speakers included Chief Amoah III from the Gold Coast and the Haitian Dantès Bellegarde, as well as the NAACP’s William Pickens and the historian William Leo Hansberry”.

¹²⁵ Hastings Banda (1898-1997) foi primeiro-ministro e presidente do Malawi entre 1964 e 1994. Banda participou do 2º Congresso Pan-africano (1921) e 5º Congresso Pan-africano (1945).

¹²⁶ John L. Dube (1871–1946) fundou e presidiu “South African Native National Congress”. Dube participou do 2º Congresso Pan-africano.

¹²⁷ “Columbus Kamba Simango (1890–1966) is now an almost forgotten figure but Du Bois stayed with him whilst in London. He was a missionary who was initially self-taught as well as educated in South Africa and at Hampton Institute in the United States. He collaborated with Franz Boas and Melville Herskovits and became one of the first African anthropologists. [...] Simango also attended the Lisbon session, organized by José do Magalhães and the Liga Africana, which was reportedly larger than the London session (ADI, 2018, p. 56).

¹²⁸ Shapurji Saklatvala (1874-1936) foi vinculado ao comunismo e um dos primeiros indianos a se eleger no parlamento britânico. Saklatvala participou do 2º Congresso Pan-africano.

¹²⁹ Intelectuais e ativistas, em conjunto com organizações de mulheres, atuaram significativamente nos Congressos Pan-africanos. Segundo Adi (2018, p. 152) as demandas por uma união africana, que correspondem as tentativas de realização dos Congressos Pan-africanos em solo africano, emergem a partir da influência de organização de mulheres no continente africano em 1962. O autor lista algumas das mulheres envolvidas na luta anticolonial, tais como Funmilayo Ransomeuti, Mbali Camara (1929–1955), Gisèle Rabesahala (1929–2011), Aoua Keita (1912–1980) e Jeanne Martin Cissé (1926–2017). Ida Gibbs Hunt (1862-1957), esteve presente no 2º Congresso Pan-africano e atuou na organização do 3º e 4º Congressos Pan-africanos juntamente com W.E.D Du Bois. “Ida Gibbs Hunt, who spoke on the ‘The Coloured Races and the League of Nations’ durante o 3º Congresso Pan-Africano” (ADI, 2018, p. 55).

¹³⁰ Eliezer Cadet (1895-1999) foi um líder religioso haitiano da religião Vodou. Cadet participou da *Universal Negro Improvement Association (UNIA)* e do 1º Congresso Pan-africano (1919).

¹³¹ Gratien Candance (1873-1953) foi um político de Guadalupe e serviu a Câmara dos Deputados da França de 1912-1942 e participou do 1º Congresso Pan-africano (1919).

¹³² Blaise Diagne (1872-1934) foi um senegalês que atuou como Comissário Geral francês do Ministério das Colônias Francesas e como deputado francês. Ele também atendeu ao 1º Congresso Pan Africano. De acordo com ADI (2018, p. 45) Diagne who had distinguished himself by acting in a similar manner to Du Bois and recruiting hundreds of thousands of Africans for the French war effort, was acting as an aide to the French president, Clemenceau.

¹³³ William Jernagin (1869-1958) foi um pastor afro-americano e uma figura importante do Movimento de Direitos Civis, além de um ativista do Pan-Africanismo. Jernagin participou do 1º e do Segundo Congresso Pan-africano.

¹³⁴ Chief Amoah III (1919) atuou participou das “*Anti Slavery Society*” juntamente com Booker T. Whashington e foi um dos membros do “*African Progress Union*” além de ter participado do 4º Congresso Pan-africano (1927).

Bellegarde¹³⁵, assim como William Pickens¹³⁶ e os historiadores William Leo Hansberry¹³⁷, Jomo Kenyatta¹³⁸; Abdias do Nascimento¹³⁹; Kwame Nkrumah¹⁴⁰; Dudley

¹³⁵ Dantès Bellegarde (1877-1966) foi um diplomata haitiano que participou do 2º e 4º Congresso Pan-africanos. Segundo Adi (2018, p.54) “Du Bois did hold some meetings with representatives of the League of Nations. He also submitted a petition from the Second Pan-African Congress to the League, through the Haitian diplomat Dantès Bellegarde (1877– 1966), who became famous for his opposition in the League of Nations to the occupation of Haiti by the United States and for exposing the so-called Bondelswarz Massacre by the South African government in what is today Namibia. Bellegarde had also attended the congress and Du Bois was late to call him ‘international spokesman of the Negroes of the world’”.

¹³⁶ William Pickens (1881-1954) foi orador, educador, jornalista e ensaísta. Pickens participou do NAACP e do 4º Congresso Pan-africano.

¹³⁷ William Leo Hansberry (1894–1965) foi um historiador e antropólogo afro-americano. Hansberry compôs, juntamente com Du Bois, o comtê americano formado a partir da Conferência Pan-africana e participou do 4º Congresso Pan Africano.

¹³⁸Jomo Kenyatta (1891–1978) foi presidente do Quênia e desempenhou um importante papel no movimento de luta anti-colonial do continente Africano. Kenyatta participou do 5º Congresso Pan-africano. Segundo ADI (2018, p.108) “One of the most significant was the International African Friends of Abyssinia (IAFA), formed in London in July 1935 by C. L. R James (1901–1989), Amy Ashwood Garvey, Chris Jones/Braithwaite (1885–1944), Jomo Kenyatta (1891–1978), George Padmore and others ‘to assist by all means in their power in the maintenance of the territorial integrity and political independence of Abyssinia’”.

¹³⁹ Durante a instalação do Ato Institucional Nº 5, Abdias do Nascimento estava em visita aos Estados Unidos para encontrar-se com lideranças afro-americanas, como Amiri Baraka, Bobby Seale e grupos relacionados ao Renascimento do Harlem e o Negro Theater Ensemble. Com o contexto de restrição quase que total dos direitos no Brasil. O intelectual, artista e ativista permanece nos Estados Unidos. No período de exílio Nascimento participará do 6º Congresso Pan-africano (Dar-es-Salaam, 1974), do Encontro por Alternativas para o Mundo Africano, da reunião de fundação da União de Escritores Africanos (Dakar, 1976). Leciona como professor visitante no Departamento de Línguas e Literaturas Africanas da Universidade de Ifé, na cidade sagrada de Ilé-Ifé, Nigéria e ainda do 2º Festival Mundial de Artes e Culturas Negras e Africanas (Festac '77), em Lagos, e do 1º e 2º Congressos de Cultura Negra das Américas (Cali, Colômbia, 1977 e Panamá, 1980) e é eleito Coordenador Geral do Terceiro Congresso de Cultura Negra das Américas. http://www.abdias.com.br/exilio/atuacao_internacional.htm acesso em 10 de julho de 2020.

¹⁴⁰Kwame Nkrumah (1909–1972) foi um político ganense, assumindo o posto de primeiro-ministro e presidente de Gana. Atuou junto ao movimento Pan-Africanista. De acordo com Adi (2018, p.152) “it was also the work of Kwame Nkrumah and others that created the conditions for the conference in Addis Ababa in 1963 and the founding of the Organisation of African Unity (OAU). Além disso Nwame foi importante no movimento de unificação do continente africano.

Thompson¹⁴¹; Obafemi Awolowo¹⁴² e Jaja Wachuku¹⁴³. Esses intelectuais e representantes políticos interligam-se aos festivais de arte e cultura negra quanto a sua circulação pelos eventos e das suas influências naquilo que estamos definindo como circuito afrodiaspórico de arte e cultura¹⁴⁴.

Os Congressos de Escritores e Artistas Negros (1956 e 1959) foram organizados e sediados, respectivamente, pela *Présence Africaine* em Paris, Londres e o *Caribbean Conference Committee*, em Roma, na Itália. A presença de intelectuais nos eventos voltados a cultura e a arte negra, como Richard Wright¹⁴⁵, Leopold Senghor¹⁴⁶ articula nosso argumento de a política negra transnacional ser uma derivação da cultura, logo, estaria conectada às dinâmicas produzidas pelos povos da diáspora dispersos no Novo Mundo.

¹⁴¹ Dudley Thompson (1917-2012) foi um Pan-africanista jamaicano, político e diplomata contribuindo politicamente no Caribe e no continente africano, participou ainda do 5º Congresso Pan-africano. Thompson teve uma importante contribuição no movimento de reparação, nas palavras de Adi (2018, p. 218) “The First Pan- African Conference on Reparations for Slavery, colonisation and Neo- Colonisation took place in Abuja, Nigeria in 1993. This Abuja Conference, as it is often known, was sponsored by the OAU and its Reparations Commission, the government of Nigeria and the OAU’s Group of Eminent Persons (GEP). The GEP, established by the OAU summit meeting in Dakar, Senegal, in 1992, was chaired by the Nigerian businessman and politician Chief M. K. O. Abiola (1937–1998) and consisted of eleven others including Graca Machel, Miriam Makeba and Professors Jacob Ajayi, Joseph Ki- Zerbo, M. M’Bow, Ali Mazrui and Samir Amin. The GEP also included those from the diaspora such as the Jamaican lawyer and diplomat Dudley Thompson and Congressman Ron Dellums from the United States. The GEP was especially established ‘for appraising the issue of reparations in relation to the damage done to Africa and its Diaspora by enslavement, colonization and neo-colonialism’.

¹⁴² Obafemi Awolowo (1909-1987) foi um estadista nigeriano, atuando no movimento de libertação da Nigéria, na primeira e segunda república e na Guerra Civil Nigeriana. Awolowo participou do 5º Congresso Pan-africano.

¹⁴³ Jaja Wachuku (1918-1996) participou do movimento Pan-africanista, foi advogada, político diplomata e humanista nigeriano. Wachuku foi o primeiro representante permanente das Nações Unidas e participou do 5º Congresso Pan-africano.

¹⁴⁴ Um quadro descritivo detalhado dos organizadores, participantes e local e ano de organização dos Congressos e da Conferência Pan-africanas está disponível no APÊNDICE F.

¹⁴⁵ Richard Wright (1908-1960) foi um importante escritor e militante dos direitos dos negros a partir do Sul dos EUA. Wright “foi o primeiro escritor negro a obter sucesso internacional e ser considerado por muitos o pai da literatura afro-americana. Os acontecimentos vividos e, ou observados na América Branca contribuíram para sua formação como sujeito e escritor. Wright, ao ser identificado como um excluído pelo centro de poder dominante, busca posicionar-se como escritor por meio de sua escritura” (CANDIA, 2011, p. 125). O autor viveu em Paris, e em Nova Iorque, desempenhando um papel de correspondente no Harlem do Daily Worker. O literato também se vinculou ao Partido Comunista. Entre suas obras destacam-se Os Filhos do Tio Tom (1938), Native Son (Um menino Nativo, 1940), Black Boy (1945).

¹⁴⁶ Léopold Senghor (1906-2001) era o presidente do Senegal durante a realização do FESMAN, além de possuir uma vasta produção intelectual e literária. Senghor foi o primeiro presidente do Senegal, após as lutas de libertação e permaneceu no cargo até 1980, além da carreira na política, Senghor, juntamente com Aime Césaire, é responsável pelo surgimento do Movimento da Negritude.

Além desse evento, Senghor, já como presidente do Senegal, teve uma participação ativa¹⁴⁷, ao lado de Alioune Diop e de membros da comissão da UNESCO no 1º Festival Mundial de Artes e Cultura Negra (FESMAN), em Dakar. O evento aconteceu em três edições, respectivamente em 1966, 1977 e 2010. No ano de 1977, ele foi realizado em Lagos, na Nigéria (FESTACC'77), sob a organização de Olusegun Obasanjo¹⁴⁸ e contou com apresentações de artistas afro-americanos, como Stevie Wonder; Tabu Ley e Franco do Congo, e do brasileiro Gilberto Gil, além de grupo sul-africanos.

O Primeiro Congresso de Escritores e Artistas Negros teve parte de suas exposições publicadas no volume especial da Revista *Presence Africaine*, em 1956. O volume contém contribuições de autores como Allione Diop, Leopold Senghor, Frantz Fanon, Aime Césaire, Cheikh Anta Diop, Richard Wright. Entre as contribuições, é possível identificar um debate relacionando colonialismo e as práticas culturais produzidas pelos negros dispersos pelo globo. O prefácio assinado pelo editorial da revista indicou, ainda, os impactos do debate sobre “a crise da Cultura Negra¹⁴⁹” (ADI, 2018, p. 187) entre os povos do continente africano e de seus descendentes. O debate produzido em Londres, pelos autores supracitados, influenciou países como EUA, Antilhas, Brasil, Índias Ocidentais, Nigéria, Golfo da Guiné [Gana], países Árabes, África do Sul, assim como países da Europa Central e Ásia¹⁵⁰.

No prefácio da revista, a cultura é definida como imanente ao sujeito e intrínseca à vida em sociedade (*PRÉSENCE AFRICAINE*, 1956, p. 04) e criticada, quando pensada sob o exclusivismo de alguns grupos em determinados momentos históricos. Esse é o argumento central de um debate sobre modernidade, que irá instituir a cultura, na qualidade de prática expressiva vinculada ao corpo, como imanente aos povos africanos e seus descendentes. Nesse sentido,

¹⁴⁷ “Although Senghor’s presiding spirit informed planning for the festival, from the outset, the practical organization fell to others. With the creation of the Association du Festival Mondial des Arts Nègres, formally launched on 21 September 1963, to act as the overall organizing committee at one remove from the Senegalese government, Senghor handed oversight of the festival to two of his closest allies: Alioune Diop, president of the Société africaine de culture and chair of the Association du Festival, and Aimé Césaire, vice-chair of the Association and Senghor’s longstanding literary” (MURPHY, 2019, p.20).

¹⁴⁸ Olusegun Obasanjo (1937-) foi um general, estadista e diplomata Nigéria, seu país de origem. Obasanjo serviu ao governo militar nigeriano (1976-1979) e como presidente civil (1999-2007).

¹⁴⁹ [...] the crisis of Negro culture.

¹⁵⁰ The theme of the first congress was ‘the crisis of Negro culture’ and it drew many eminent participants including Jean Price-Mars, Aimé Césaire, Frantz Fanon, Richard Wright, Mercer Cook, George Lamming, Cheikh Anta Diop, Jacques Rabemananjara, Mario de Andrade, Davidson Nicol, Peter Blackman, Léopold Senghor, James Baldwin, Chester Himes and Cedric Dover. In total, there were sixty delegates but many more observers and much of the conference was open to the public (ADI, 2018, p. 187).

não é mais uma decoração distinta reservada a um grupo de eleitos, nem uma atividade luxuosa. Isso ocorre porque a cultura moderna adquiriu várias dimensões e acentuou antigas. Ela está mais difundida do que nunca, graças à impressão rápida, reprodução automática, rádio e televisão, cinema e meios de comunicação cada vez mais rápidos¹⁵¹[tradução livre] (*PRÉSENCE AFRICAINE*, 1956, p. 04).

Tal como concebida no texto, a cultura questiona e tensiona uma das dimensões fundamentais da estrutura de pensamento e de organização das sociedades consideradas modernas, que seria a distinção entre um mundo civilizado e um mundo sem cultura. Ao tensionar essa distinção, estabelece-se [a cultura] como instrumento de ação política emancipatória. Além disso, a criatividade é salientada como o elemento que impede qualquer tipo de subordinação permanente.

Mas a cultura criativa rejeita qualquer subordinação e está determinada a cumprir ao máximo suas próprias responsabilidades, entre as quais a principal é manter a liberdade de expressão. Sabemos por experiência que não existe autoridade que possa confinar permanentemente a vitalidade cultural de um povo dentro dos limites de uma lei específica. Isso é o suficiente para que os homens de cultura sejam vigilantes pela sua própria liberdade. Fazer isso é estar vigilante pela Liberdade. [tradução livre]¹⁵² (*PRÉSENCE AFRICAINE*, 1956, p. 05)

Na conclusão, o texto indica duas das principais tarefas daquele evento: “trazer para a audiência do mundo as expressões das culturas originais, visto que elas constituem parte da vida, das pessoas e de suas personalidades na atualidade, e refletir sobre as imagens dos próprios negros e suas aspirações, suas experiências e contentamentos iluminados pelas experiências, contentamentos e esperanças do mundo” (*PRÉSENCE AFRICAINE*, 1956, p. 06). A ação autorreflexiva e autorreferenciada já estava presente no movimento de Renascimento do Harlem, como será discutido no próximo capítulo.

A carta convite para o 2º Congresso de Escritores e Artistas Negros, endereçada à W.E.D Du Bois, sintetiza nosso exercício de compreensão do momento histórico, que circunscreve o primeiro encontro, as expectativas daquele momento e apresenta os objetivos do segundo encontro. O convite intitulado “A unidade e as responsabilidades da cultura negro-africana” inicia com essa síntese:

¹⁵¹ is no longer a distinctive decoration reserved for themselves by a handful of elect, nor an activity for the luxurious alone. This is because modern culture has acquired a number of dimensions and has accentuated its old ones. It is more widely diffused than ever, thanks to rapid printing, automatic reproduction, radio and television, the cinema, and increasingly speedy means of communications.

¹⁵² But creative culture rejects any subordination and is determined to discharge to the full its own responsibilities, of which the main one is to maintain freedom of expression. We know from experience that there is no authority which can permanently confine the cultural vitality of a people within the limits of a specific law. It is enough for men of culture to be vigilant for their own liberty. To do that is to be vigilant for Liberty.

Nosso primeiro congresso, em 1956, teve como tema central: A Crise da Cultura Negra. Nossa principal preocupação, naquela época, era apontar as causas dessa crise e dissipar suas ambiguidades. A influência do colonialismo e de seus interesses orientou as nações ocidentais a aceitarem, erroneamente, a ideia de que pode haver uma nação sem uma cultura própria. Eles estavam cientes da ação consciente e sistemática exercida contra as “culturas indiferentes”. Eram governos coloniais e, portanto, tinham o que camuflar, diante dos olhos de seus próprios povos, e não poderiam permitir que nossas culturas testemunhassem contra o sistema colonial e sua ideologia (PRÉSENCE AFRICAINE, 1959, p. 09)¹⁵³

O texto de apresentação do volume da *Présence Africaine* e a carta convite expõem pontos substanciais do debate sobre cultura, colonialismo e diáspora. O primeiro deles é o questionamento acerca da separação entre civilização e cultura respaldado, por exemplo, na ideia de os povos do continente africano serem povos sem história (TROUILLOT, 1995), logo impossibilitados de produzir, registrar e disseminar sua cultura própria; o segundo trata dos parâmetros e limites da modernidade ocidental. Ambos indicariam uma das especificidades possíveis da cultura negra diaspórica – a criatividade como uma saída para as políticas de contenção e proibição, ou seja, para saída da dimensão da subalternidade.

As três edições do Festival Mundial de Arte e Cultura Negra ocorreram no continente Africano. O 1º Festival Mundial de Artes e Cultura Negra (1966) foi sediado em Dakar, no Senegal; o segundo (1977) em Lagos, na Nigéria; e o terceiro (2010), novamente em Dakar. O 1º festival representa um marco para o movimento de Negritude, protagonizado por ativistas e políticos, como Leopold Senghor. Além de congregar um número significativo de artistas, ativistas e intelectuais, o FESMAN¹⁵⁴ materializa o que podemos chamar de inflexão sobre o papel do continente africano nos movimentos

¹⁵³ Our first Congress in 1956 had for its central theme: The Crisis of Negro Culture. Our principal concern at that time was to point out the causes responsible for that crisis and to dissipate ambiguous conceptions. It was under the influence of colonialism and in its interests that Western nations wrongfully accepted the idea that there can be a nation without a culture of its own. They were aware of the conscious and systematic action exerted against indigenous cultures. Colonial governments. Having far too much to camouflage before their own peoples' eyes, could not allow our cultures to bear witness against the colonial system and its ideology.

¹⁵⁴ David Murphy publicou em 2016 a obra considerada como a mais completa sobre os festivais acima referenciados localizada em minhas pesquisas “*The First World Festival of Negro Arts, Dakar, 1966: Contexts and Legacies*” (MURPHY, 2016). A obra centraliza sua análise no FESMAN (1966), mas, também apresenta reflexões sobre o FESTACC’77 (1977) e o FESMAN (2010). Dentre os elementos analisados pelo autor, na introdução da obra, destacaremos três, o papel de Senghor e o debate sobre negritude; o vínculo do festival com outros congressos, festivais, ou movimentos políticos e artísticos protagonizados por negros; e a cultura como categoria central de organização do evento.

diaspóricos ao sediar o evento. Ressalta-se o fato do Primeiro e do Segundo Congresso de Escritores Negros serem sediados na Europa.

A realização do FESMAN foi o primeiro festival exclusivo de cultura negra organizado no continente africano, com as mesmas características e proporções dos eventos sediados no continente europeu (MURPHY, 2016), representando o retorno do circuito afrodiaspórico ao continente africano e podendo ser analisado como o momento da transfiguração, no qual se tensiona a subalternidade e se projeta a emancipação. O evento também contribuiu com a emergência do debate sobre Negritude proposto por seu principal financiador e organizador, o presidente do Senegal à época, Léopold Sédar Senghor.

A relação entre os eventos listados nesse tópico e a circulação das personalidades fica mais uma vez evidente ao considerarmos, que o Primeiro Festival contou com apresentações musicais, de danças, teatrais, de artes visuais e de literatura. Segundo Wofford (2014) e Murphy (2016) o FESMAN o festival ocorreu seis anos após a independência do Senegal, em 1960, projetando um dos principais movimentos de pós-independência dos países daquele continente, além de sua contemporaneidade com o Movimento de Direitos Civis norte-americano.

O FESMAN também se destaca pelo número de participantes e patrocinadores internacionais. Estiveram presentes delegações de países europeus, africanos, norte e sul-americanos. Dentre as exposições de arte, Mofford (2014) destacou a apresentação de obras de artes cedidas por museus africanos, europeus e norte-americanos. Ainda segundo o autor, a exposição intitulada “*Tendances, Confrontations*” contou com trabalhos de artistas contemporâneos da África e da diáspora africana, incluindo trabalhos dos artistas Skunder Boghossian (Etiópia), Frank Bowling (Inglaterra), Richard Hunt (EUA), Uche (Funa) Okeke (Nigéria), Bruce Onobrakpeya (Nigéria), Iba N’Diaye (Senegal) etc. Entre os participantes, destacamos Ben Enwonwu, Ekpo Eyo, Engelbert Mveng, e Wole Soyinka. Katherine Dunham, Langston Hughes, James A. Porter e Robert Farris Thompson, que compuseram a delegação norte-americana, somando-se aos acadêmicos da delegação europeia William Fagg e André Malraux. Estiveram no evento ainda, Cheikh Anta Diop; os dançarinos Arthur Mitchell e Alvin Ailey; Duke Ellington; Marion Williams; os cantores Julie Akofa Akoussah e Bella Bellow; o escritor Aimé Césaire e os ativistas Sarah Webster Fabio e Nelson Mandela; e o representante da delegação brasileira Mestre Pastinha.

A primeira edição do Festival Mundial de Cultura e Arte Negra representaria “uma revolução política que deveria agora ser acompanhada por uma filosofia e cultura revolucionárias” [tradução livre] (MURPHY, 2016, p. 03). Nesse sentido, o FESMAN está diretamente vinculado às dinâmicas dos congressos, festivais e movimentos políticos e artísticos protagonizados por africanos e seus descendentes. A organização do evento interliga-se a dois eventos específicos, o Segundo Congresso de Escritores e Artistas Negros e a Conferência de Bandung¹⁵⁵. O grupo formado por Senghor e Alioune Diop, entre outros ativistas e intelectuais, fundou a *Société Africaine de Culture*¹⁵⁶ durante o Primeiro Congresso de Escritores e Artistas Negros, sendo responsáveis pela primeira proposta de realização do FESMAN durante o Segundo Congresso (1959).

O FESMAN representa, ainda, um dos movimentos no qual a cultura será o expoente máximo de organização, trânsito e agência política. Segundo Senghor, o evento propunha elaborar um novo modelo de humanismo, de caráter geral e universal. Para tanto, o festival, em que ele [Senghor] foi a principal figura, situou a cultura como o elemento central da luta anticolonial no mundo, inspirado pelos congressos e eventos panafricanistas, pelo Segundo Congresso de Artistas e Escritores Negros, pelo Movimento de Negritude iniciado na França, em 1930, cuja inspiração, por sua vez, no movimento do Renascimento do *Harlem*, em Nova Iorque e ainda pelo movimento dos Direitos Civis Norte-Americano, e pela Conferência de Bandung, em 1955. Nesta última

¹⁵⁵ Ao todo, compareceram a Bandung 29 delegações oficiais. Dentre essas, 23 eram de países asiáticos e seis eram de países africanos. A lista de membros vindos da Ásia contava com o Afeganistão, a Arábia Saudita, o Camboja, a China, as Filipinas, o Irã, o Iraque, o Japão, a Jordânia, o Laos, o Líbano, o Nepal, a Síria, a Tailândia, a Turquia, o Vietnã do Norte, o Vietnã do Sul e o Iêmem. Em meio a esses participantes, estavam também Burma (atual Myanmar), Ceilão (atual Sri Lanka), Índia, Indonésia e Paquistão, conhecidos como Potências de Colombo (Colombo Powers), que, no ano anterior, haviam projetado e organizado a reunião de Bandung após dois encontros – o primeiro realizado na cidade de Colombo, no Ceilão. Do continente africano, foram à Conferência na Indonésia as seguintes delegações: a Costa do Ouro (atual Gana), o Egito, a Etiópia, a Líbia, a Libéria e o Sudão. “[...] O evento realizado em Bandung destaca-se por ser o primeiro de seu tipo a gerar euforia em torno da ideia do domínio dos meios diplomáticos como possibilidade para a criação política e para a promoção do diálogo terceiro-mundista. O principal diferencial de sua proposta era o incentivo à tomada de decisões em um novo eixo geográfico e político.” (REIS, 2018, p. 181).

¹⁵⁶ O contexto do Congresso de 1955, do qual participaram intelectuais como Alioune Diop e Richard Wright, havia provado a possibilidade de diálogo e alianças frutíferas em termos nacionais e foi, portanto, destacada como um modelo para o Primeiro Congresso de Escritores e Artistas Negros, em 1956. A conclusão do evento de 1956, pela demanda de vários congressistas, é criada a Associação Internacional dos Homens de Cultura Negros, que posteriormente será intitulada de *Société Africaine de Culture*. A SAC foi sediada na edição da *Présence Africaine*, em Paris. Com o desenvolvimento da SAC e sua abrangência internacional, a Sociedade se tornou uma organização não governamental associada à ONU em 1958. No mesmo período Alioune Diop migrou da direção da *Présence Africaine*, assumida por sua esposa, Christiane Yandé Diop – A *Présence Africaine* se torna um órgão da SAC no mesmo período, tornando-se diretor da sociedade (Id., p. 219).

reunião, Senghor, com a presença de Alioune Diop, propôs uma conferência similar a Bandung, direcionada ao continente africano.

A participação da delegação estadunidense facilitada pela relação diplomática entre o Senegal e os EUA. Essa relação estava alicerçada na proximidade entre dois sujeitos, o embaixador americano para o Senegal, Mercer Cook e o embaixador Senegalês nos EUA, Ousmane Socé Diop. Cook e Diop estavam estreitamente relacionados por meio de seu apreço pela cultura, Cook era musicista e estudioso de literatura francesa e Diop, um romancista. O embaixador americano Cook, cresceu em Washington, em um bairro de classe média negra, onde teve contato com Edward Kennedy Ellington, que anos depois se tornaria o famoso jazzista Duke. Cook, também morou e pesquisou o Haiti e colaborou com trabalhos de Langston Hughes, uma figura importante do Renascimento do Harlem. Essas relações o transformaram em um dos sujeitos, que estabeleceu o trânsito entre anglófonos e francófonos. Na análise de Murphy sobre o festival, Senghor havia atribuído a Hughes o vínculo cultural entre o continente Africano e seus descendentes, logo, sua presença em Dakar significava o fechamento do circuito entre o continente e os países da diáspora.

A dançarina, estudiosa e coreógrafa Katherine Dunham¹⁵⁷ foi outra figura importante do Festival. Dunham, pois, foi a única participante nomeada por Senghor para atuar como consultora do festival e passou vários meses em Dakar, com o objetivo de coreografar o Ballet Nacional do Senegal. Ela, também foi indicada, pelo governo

¹⁵⁷ Katherine Dunham (1909-2006) “had a special training in field techniques from noted anthropologist Melville Herskovits, who influenced her to choose the West Indies as the location for an anthropological investigation of Negro dance. [...] It was through a combination of dance and anthropology that Dunham received the chance to go to the West Indies. Dunham arrived in the West Indies in 1936 and studied the dances of the Negro in Martinique, Jamaica, Trinidad, and particularly Haiti for a period of eighteen months. Her Master’s thesis, *The Dances of Haiti*, was a result of this trip. [...] Shortly after her return from the Caribbean, Dunham was invited to appear in the inaugural program of the New York YMHA series: the *Negro Dances Evening* presented in 1937. In 1939 Dunham was made dance director of the New York Labor Stage, where she choreographed the dances for a musical, *Pins and Needles*. Late in 1940 Dunham and her group appeared in the all Negro Broadway musical *Cabin in the Sky*. From Broadway she moved on to Hollywood and made the movie *Star Spangled Rhythm* (1941). Other films which she either appeared in or choreographed include *Stormy Weather* (1943), *Casbah* (1948), *Pardon My Song* (1952), *Green Mansions* (1959), and “the really superior Technicolor short of her own dances, *Carnival of Rhythm*. In 1965-66, Dunham was “technical cultural advisor to both the President and the Minister of Cultural Affairs” in Dakar, Senegal. She filled the position of United States Specialist in Senegal’s *First World Festival of Negro Arts*. For the past few years, she has been the director of the Performing Arts Training Center, a program at Southern Illinois University, East Louis branch (EMERY, 1972, p.252-259). No ano de 1951, Dunham e seu grupo de dança, em visita ao Brasil, na cidade de São Paulo, tiveram sua estadia na primeira classe do Hotel Esplanada recusada. Àquela altura, o hotel recebia várias personalidades e empresários americanos. Certa de a recusa estar embasada na discriminação racial, Dunham tornou o fato mundialmente conhecido. A publicização acarretou um longo debate no Brasil e propulsionou a aprovação da Lei Afonso Arinos em 1951, que tornou a discriminação racial em lugares públicos uma contravenção penal.

americano, como representante oficial do país em Dakar, além de ser amiga íntima de Léopold Senghor, presidente do Senegal e ter representado uma das figuras femininas centrais do evento. A coreógrafa discordava do que considerava a promoção de uma noção fixa de negritude proposta pelo organizador e amigo. Além dos artistas listados, a UNESCO teve uma participação importante na organização de um colóquio que antecedeu o FESMAN e no financiamento da construção do *Musée Dynamique*¹⁵⁸(1966).

O presidente do Senegal fora àquele momento um dos líderes e precursores do movimento de Negritude. O movimento propunha, em linhas gerais, que todos os descendentes de africanos e africanas compartilhavam um sentimento comum. Sentimento esse capaz de estabelecer elos entre os descendentes dispersos pelo mundo e os africanos do continente (WOLFFOR, 2014). O Festival permitiu a articulação entre a arte tradicional africana e a arte moderna europeia, com o objetivo de apresentar as diferenças e complementariedades, as quais, conforme MURPHY (2016), seriam centrais na compreensão da cultura como elemento chave da Negritude, “[a negritude] frequentemente relacionada a um retorno ao passado, no contexto da descolonização em que emergiram interpretações que relacionam a ruptura com o controle imperial europeu sinalizando o ressurgimento de uma cultura anteriormente oprimida¹⁵⁹[uma cultura negra]” [tradução livre] (MURPHY, 2016, p. 26) .

Senghor foi ainda o responsável pela proposição de um debate entre escritores, intérpretes, artistas e estudiosos sobre o significado da arte no emergente contexto pós-imperial, além de enfatizar a cultura e as artes, como responsável por um papel global para o continente africano, no que se referia às disputas colonialistas e suas consequências e à aproximação entre africanos e seus descendentes. A ênfase de Senghor recaiu sobre a cultura, essencial para o desenvolvimento da África (MURPHY, 2016, p. 04). O festival, na visão de seu principal articulador, celebraria, portanto, o renascimento cultural da África.

¹⁵⁸ O Dynamic Museum foi inaugurado em 31 de março de 1966, no contexto das ações do festival sediado em Dakar, segundo Murphy (2016, p.14) [...]the exhibition at the Musée Dynamique ‘reunited’ many of Africa’s ‘classic’ works of art under one roof for the first time. In speeches prior to the festival, Senghor underlined this ‘classical’ theme, making remarkable comparisons between contemporary Senegal and ancient Greece”. A construção do museu foi financiada pela UNESCO, juntamente ao colóquio que antecedeu o festival, o “pre-coloquio”, em dezembro de 1964 em Paris (MURPHY, 2016, p. 22).

¹⁵⁹ Negritude was often perceived as turned towards the past, and, in the context of decolonization, some interpreted the break with European imperial control as signaling the re-emergence of a previously oppressed culture (Id., p. 26).

Nas palavras de Murphy (2016, p. 16), os vínculos entre o movimento de negritude, o pan-africanismo e o FESMAN, consolidaram-se à medida que o movimento se tornou uma das expressões do pan-africanismo. Essa aproximação não ocorreu sem um determinado nível de tensão pautado na africanidade como um elemento mais presente no Movimento de Negritude e mais ausente em algumas análises do pan-africanismo. Logo, o pan-africanismo se constituiu fomentado pelos elos, os quais visavam reconstruir, de maneira ressignificada, os vínculos propulsionados pelo tráfico transatlântico.

O FESTACC'77 teve como marco a mudança da sede do evento – agora realizado na cidade de Lagos, na Nigéria – e a correspondente alteração dos seus organizadores, Olusegun Obasanjo. O Festival contou, também, com a participação de artistas norte-americanos como Stevie Wonder, Orquestra Sun Ra e Donald Byrd. Os artistas Tabu Ley e Franco do Congo, os brasileiros Gilberto Gil e Abdias do Nascimento. Participaram, ainda, a Orquestra Nacional de Jazz Bembeya da Guiné e Louis Moholo, Dudu Pukwana e Miriam Makeba da África do Sul. O terceiro Festival (2010) retornou à cidade de origem, Dakar, 44 anos após a primeira edição, organizado por Abdoulaye Wade, Kwame Kwei-Armah, contando com a participação de artistas africanos e de países da diáspora africana, como EUA, Brasil, Haiti, França e Cuba. Entre os principais nomes, destaco Youssou N'Dour¹⁶⁰, Baaba Maal¹⁶¹, Angélique Kidjo¹⁶², Toumani Diabaté¹⁶³, Wyclef Jean¹⁶⁴. Na delegação brasileira, esteve presente o cantor Carlinhos Brown.

A realização dos Congressos de Escritores e Artistas Negros (1956; 1959) e dos Festivais de Arte e Cultura Negra (1966; 1977; 2010) posicionou a cultura no interior de um projeto transnacional de reconhecimento das contribuições e das produções do continente Africano e dos descendentes de africanos dispersos pelo mundo. Esse debate fora incorporado a partir do movimento pan-africanista e intelectuais de destaque no período, como Leopold Senghor, Alione Diop, Richard Wrigth e W.E.D. Du Bois. As formas transnacionais de comunidade, segundo essa proposta, estariam presentes na cultura e nas similaridades e diferenças produzidas pelo deslocamento transatlântico.

¹⁶⁰ Youssou N'Dour (1959-) é compositor e intérprete senegalês. Também atuou como ministro no Ministério da Cultura e do Turismo do Senegal (2012-2013).

¹⁶¹ Baaba Maal (1953-) é cantor e guitarrista senegalês, conhecido internacionalmente como um dos principais músicos do Senegal.

¹⁶² Angélique Kidjo (1960-) é cantora, compositora, dançarina, atriz, diretora, produtora e ativista do Benin. Segundo a revista Time Kidjo é “África’s premier diva”.

¹⁶³ Toumani Diabaté (1965-) é um músico do Mali, com colaborações artísticas com a música flamenca, o blues e o jazz entre outros estilos.

¹⁶⁴ Wyclef Jean (1969-) é rapper e ator nascido no Haiti e radicado nos EUA desde os 09 anos de idade.

Os Festivais da Diáspora Africana no Novo Mundo contaram com quatro edições, respectivamente programadas para Brasil (1978), Haiti (1979), Suriname (1982) e Barbados (1985). Essa foi a primeira vez, de que se teve registro, que o termo diáspora foi utilizado para nomear os congressos e festivais. Até 1978, ano da primeira edição dos Festivais da Diáspora Africana no Novo Mundo, realizaram-se 6 Congressos Pan-africanos; 2 Congressos de Escritos e Artistas Negros e 3 edições do Festival de Arte e Cultura Negra. Apesar dos eventos articularem – em diferentes níveis – africanos e seus descendentes, nenhum deles adotou o termo diáspora. É possível que essa incorporação esteja relacionada à emergência dos primeiros estudos que adotam o termo como conceito explicativo.

Durante o levantamento e a pesquisa bibliográfica realizada no intercâmbio, tive acesso aos programas das quatro edições do festival¹⁶⁵. A partir dos programas, sugiro outros três elementos para a reflexão. O primeiro refere-se aos organizadores dos festivais, o segundo, aos participantes e o último aos locais de realização.

O Primeiro Festival (1978)¹⁶⁶ foi planejado pelo *Center for African American Studies* da *Atlanta University*, a partir do grupo de trabalho norte-americano reunido no FESTAC (1977), com a organização de Richard A. Long, professor da *Atlanta University*, naquela época. Conforme o material promocional do Primeiro Festival,

[os Festivais pautaram-se na] ideia de realizar frequentes Festivais Binacionais o qual seria uma oportunidade de atrair e congregar os Afro-americanos em direto contato sobre os diversos setores de suas atividades e desenvolvimento no Hemisfério Ocidental.

Os objetivos deste primeiro Festival Mundial que está agora na agenda e a ter lugar no Brasil. Tem como foco principal mostrar a contribuição do Afro-americano no mundo das artes e das ideias.

Devemos salientar que a finalidade do Festival é de unir e promover o conhecimento e a criatividade Afro-americanas e elementos paralelos no Brasil, como um exemplo da continuidade das duas Culturas e divergências de suas fontes africanas. Esta ideia tem atraído mesmo interesse entre escolares e educadores como também artistas que representam, em ambos os países. É natural e próprio ter o Brasil como foco do esforço inicial por causa de sua riqueza cultural.

¹⁶⁵ Os programas das quatro edições foram disponibilizados pela *Smithsonian Libraries*, Sistema de bibliotecas norte-americano, incluindo a edição brasileira, que não foi realizada e compõe os ANEXOS D, E, G e F.

¹⁶⁶ O evento programado para acontecer no Brasil não foi realizado. Segundo matéria do *Jornal Washington Post*, de autoria de Hollie I. West, publicado em 26 de janeiro de 1979 “The First New World Festival was held in 1978 in Brazil. That event, however, was plagued by a lack of financial support from the Brazilian government”. As informações que constam sobre o evento estão relacionadas em seu material de divulgação, ou seja, referem-se à programação do evento e não à sua concretização, a incorporação do material ao debate foi pensada em termos da análise de um projeto de circulação, efetivadas ou planejadas, intelectuais e artistas da diáspora africana [no novo mundo]. Os eventos subsequentes [segundo terceiro e quarto festival] foram realizados.

Os festivais orientavam-se quanto a existência de um mundo comum, compartilhado por descendentes do continente africano, dispersos no continente americano e no Caribe. Aqui dois dos elementos que percorrem a reflexão presente no texto reaparecem, o conhecimento e a criatividade como emancipação e continuidade e ruptura entre as práticas expressivas culturais diaspóricas no Novo Mundo

A *Atlanta University*, atualmente é integrada à *Clark University*, recebeu importantes intelectuais, dentre eles uma figura conhecida nos Congressos Pan-africanos e nos Congressos de Escritos e Artistas Negros, W.E.D Du Bois¹⁶⁷. A *Atlanta University* foi o espaço de atuação profissional de W.E.D Du Bois entre 1897 e 1910. No mesmo período, Du Bois é condecorado pelo trabalho sobre o desenvolvimento econômico do negro; estabelece um acirrado debate com Book T. Washington; publica *The Souls of Black Folk*(1903); colabora na organização do *Niagara Movement*(1905) e ocupa a secretaria geral do movimento; coordena a elaboração da *Encyclopedia Africana*(1909); até que, em 1910, é eleito Diretor de Publicações e Pesquisa da *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP), quando se muda para Nova Iorque, onde funda e trabalha como editor da “*The Crisis*”(DU BOIS, 1999, p. 31-33). Durante sua passagem pela instituição, Du Bois atuou como professor de economia e história, desenvolvendo o Departamento de Sociologia daquela universidade e a Primeira Escola de Americana de Sociologia – a Escola de Atlanta¹⁶⁸ (MORRIS, 2015, p. 57).

O *Center for African American Studies* foi formado em 1968 nessa mesma universidade e contou com a contribuição de Richard A. Long, que também foi responsável pela organização das quatro edições do Festival da Diáspora Africana no Novo Mundo. O Centro atuou em diversas atividades culturais relacionadas a diáspora africana, organizando eventos como *Triennial Symposium on Traditional African Art*; *The Seventh Annual Atlanta University Center Workshop in Afro-American Music*. Richard A. Long¹⁶⁹ ensinou inglês e estudos Afro-americanos na *Atlanta University*, no período

¹⁶⁷Sobre a passagem de W.E.D Du Bois pela Atlanta University e seu projeto de estabelecimento de programa de pesquisa sociológica sobre os afro-americanos consultar “Morris, Aldon D., *The scholar denied: W. E. B. Du Bois and the birth of modern sociology*”. University of California Press, Oakland, California, 2015.

¹⁶⁸Here he developed a sociology department, taught sociology, and built a research laboratory in sociology. Du Bois remained at Atlanta for thirteen years, making a name in social science, letters, literature, and activism while pioneering the first scientific school of American sociology.

¹⁶⁹ Richard A. Long também atuou no Conselho Administrativo do *Smithsonian Museum of African Art* (Washington, D.C.), no Conselho Administrativo do *High Museum of Art* em Atlanta (Georgia), e no Conselho Administrativo da *Society of Dance History Scholars*. Long, também atuou como membro ativo do *National Planning Committee of the Zora Neale Hurston Festival*.

de 1968 a 1987 e no Instituto de Artes Liberais da *Emory University*, de 1987 até sua aposentadoria. Long engajou-se na comunidade acadêmica e artística americana e internacional sendo o principal acadêmico americano nos Festivais supracitados.

A edição brasileira do Festival não chegou a ser realizada. Os motivos para o cancelamento do evento não estão explicitados nos documentos e textos consultados durante a elaboração da tese. Apesar da suspensão do evento, seu material de divulgação anunciava a participação de Grupos Folclóricos do Nordeste, do Grupo Folclórico Duque de Caxias, de representantes da música popular, de sambistas e do Samba de Roda da Bahia. Também participariam do evento, músicos, grupos musicais afro-americanos e instrumentistas de Jazz, Gospel e Pop como *Billy Higgins Quartel*, *Vozes de Black Persuasion*, Robert Jordan, John Ross e Wendell Whalum. Participariam ainda os grupos *Marie Brooks Children's Dance Theatre* e o Grupo de Dança Contemporânea da Universidade Federal da Bahia. Entre os conferencistas, o evento contaria com a presença de Margaret Burroughs, John Henrick Clarke, Eugenia Collier, Hoyt Fuller, Helen A. Johnson, Richard A. Long, J. Fletcher Robisonson.

Na lista de participantes e personalidades, que iriam compor o evento, merece destaque a ausência de grupos de São Paulo e do Rio de Janeiro. Essa ausência coaduna-se com o período de eclosão do Movimento Black Rio e dos Bailes *Soul*, ambos movimentos políticos, artísticos e intelectuais relacionados às referências negras norte-americanas. Como hipótese para essa falta, relaciona-se uma certa predisposição do evento para aquilo que seria considerado como “cultura afro-brasileira tradicional”, representada pelos grupos folclóricos e pelo samba de roda.

A segunda edição (1979) foi realizada em Porto Príncipe, no Haiti, sob coordenação de Richard A. Long e do *Center for African American Studies*. O Comitê consultivo norte-americano contou com nomes como James Baldwin, Mattiwilda Dobbs, Jeff Donaldson, Toni Morrison, entre outros pesquisadores, artistas e ativistas. O Comitê Haitiano foi composto por Jean E. Saure, Diretor Geral do Comitê e da Secretaria Nacional de Turismo do Haiti, o sociólogo Jeanne Philippe, o antropólogo Gerson Alexis, Marie-Carmel Lafoniani, Vice-Diretora da Comissão Interamericana de Mulheres, o músico Charles Alexandre Abélard e Marie-Madeleine Price Mars, Coordenadora de Cultura vinculada à Secretaria Nacional de Turismo.

O Presidente do Haiti à época, Jean-Claude Duvalier, fez um pronunciamento, aos participantes do Festival, enfatizando a fraternidade, a renovação de uma identidade cultural comum, responsável pelas relações entre os participantes de diferentes nacionalidades e o compartilhamento de uma herança e um destino também comuns, além da solidariedade como elemento central dos diálogos promovidos pelo evento (ANEXO E). A Comissão se pronunciou frisando a posição e a história do Haiti e dos demais países do Caribe no compartilhamento de uma herança africana e fez referência ao país como “uma vibrante e dinâmica expressão da vitalidade africana¹⁷⁰”.

Outrossim, o evento conclamou as reflexões de pensadores e ativistas como Aimé Césaire, Toussaint Louverture¹⁷¹, Frederick Douglass¹⁷², W.E.D Du Bois, James Weldon Johnson¹⁷³, Alain Locke¹⁷⁴, Langston Hughes¹⁷⁵ e Mercer Cook¹⁷⁶, François Duvalier¹⁷⁷,

¹⁷⁰ Haiti is a vibrant and dynamic expression of African vitality.

¹⁷¹ Toussaint Louverture (1743-1803) nasceu na condição de escravo e se tornou, posteriormente, um dos principais líderes da Revolução Haitiana. Toussaint formou seu próprio exército rebelde de negros escravizados na ilha, apesar das investidas francesas, em 1801 as tropas de Toussaint tomaram a ilha e libertaram todos, os que ainda se encontravam na condição de escravos. Após esse evento, ele autoproclamou-se governador-geral vitalício. Ele governou até 1802 quando os soldados franceses conseguiram retomar o controle do Haiti – até o ano de 1804, quando a derrota francesa foi reconhecida.

¹⁷² Frederick Douglass (1818-1895), após escapar da escravidão, em Maryland, tornou-se um dos mais importantes líderes do movimento abolicionista, em Massachusetts e Nova Iorque. Além de abolicionista, Douglas atuou como editor, orador, autor e estadista. Entre suas obras mais importantes, está sua primeira autobiografia “Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave” publicada em 1845.

¹⁷³ James Weldon Johnson (1871-1938) foi poeta, diplomata e antropólogo dedicado a cultura negra e ativista do movimento de direitos civis norte-americano. Johnson trabalhou como professor na Fisk University. Entre suas obras estão o romance “*The Autobiography of an Ex-Colored Man*” (1912), a antologia “*Book of American Negro Poetry*” (1922), e os livros “*American Negro Spirituals*” (1925, 1926) e sua obra mais conhecida “*God’s Trombones*” (1927). Johnson desempenhou um importante papel no Movimento de Renascimento do Harlem, publicando obras importantes para o movimento e liderou o NAACP.

¹⁷⁴ Alain Locke (1885-1954) foi um educador afro-americano, escritor, filósofo e conhecido como líder e intérprete do Movimento de Renascimento do Harlem. Por quase 40 anos, Locke liderou o Departamento de Filosofia da *Howard University*. O pensador e ativista foi responsável pela edição da *Survey Graphic* (1925) e da versão expandida *The new Negro* (1925), ambos textos fundacionais do Renascimento do Harlem.

¹⁷⁵ Langston Hughes (1902-1967) compôs o grupo de artistas do Movimento de Renascimento do Harlem. Ele atuou como docente, na Atlanta University, de uma disciplina sobre escrita criativa. Hughes publicou sua primeira obra, o livro de poesias “*The Weary Blues*”, em 1926 e ficou conhecido por seus romances, peças de teatro, poesias e seu engajamento com o mundo do jazz. Fato que influenciou sua obra “*Montage of a Dream Deferred*”, em 1951. Hughes publicou um poema, que marca o movimento supracitado “*The Negro Speaks of Rivers*”, publicado na revista *The Crisis*. Entre outras obras de sua autoria, destacam-se “*The Weary Blues*” (1926), “*Fine Clothes to the Jew*” (1927), “*Not Without Laughter*” (1929) e “*The Ways of White Folks*” (1934).

¹⁷⁶ Mercer Cook (1903-1987) foi um diplomata americano e professor. Como diplomata atuou em Gambia, no Senegal e em Nigéria. Cook ensinou francês e inglês na *Howard University*, na *Atlanta University* e na *University of Haiti* e colaborou com musicais da *Broadway*. Em 1969, publicou, em coautoria com Stephen Henderson, o livro “*The Militant Black Writer in Africa and the United States*”.

¹⁷⁷ François Duvalier (1907-1971) foi presidente do Haiti entre 1957 e 1971. Duvalier era médico e participou de um grupo de escritores vinculado ao nacionalismo negro e ao vodu como elementos da cultura haitiana, o *Le Group des Griots*.

Jean Price Mars¹⁷⁸, Lorimer Denis¹⁷⁹. A pesquisadora, coreógrafa e dançarina Katherine Dunham conclui essa lista como homenageada. Entre os expositores destacamos o Instituto Americano-Haitiano, o Museu de Arte Haitiano e o Centro de Artes. Além deles, participaram músicos, grupos musicais, como os pianistas Micheline Laudun Denis e Joyce Johnson, a soprano Mattiwilda Dobbs e o grupo de Jazz Frantz Courloius, entre outros.

A terceira edição do Festival ocorreu no Suriname em 1982, sendo novamente organizada por Richard A. Long e pelo *Center for African and African American Studies* da *Atlanta University*. O Comitê local foi dirigido por Henk Polanem, Diretor de Turismo; Arthur Leuden, coreógrafo e gerente de marketing de Turismo, entre outros.

O Festival contou com um Comitê Caribenho, composto por membros de Trindade, Molly Ahye; da Jamaica, Louise Bennett-Coverley; de Porto Rico, Vincent Jubilee e Eneide Routté Gomez; do Haiti, Pierre Monosiset; o Embaixador do Haiti na UNESCO, René Piquion. O Comitê Americano teve novamente a presença de Toni Morrison e de Jeff Donaldson, presidente do comitê americano no FESTAC (1977), James Baldwin, entre outros pesquisadores e ativistas. Entre os artistas e expositores, o evento contou com Maya Angelou, Nancy Bishop, Sylvia del Villard, G. Johnson Hubert, Florence Robinson, Robert Jordan, o Trio de Afromusicólogos Koindo, o *National Center of Afro-American Artists*, o grupo brasileiro Viva Bahia¹⁸⁰ e artistas de Cuba e Curaçao¹⁸¹.

O compartilhamento de uma herança comum e do diálogo entre os diferentes países foi retomado no pronunciamento de Ramdat Misier, presidente do Suriname no

¹⁷⁸ Jean Price Mars (1876-1969) foi um médico, professor, político, diplomata, escritor e etnógrafo haitiano. Mars contribuiu para a instituição da antropologia em seu país, além de vincular-se ao movimento de Negritude e os pensamentos Caribenhos e Pan-africanista. Entre suas obras estão “*Ainsi parla l’oncle*” (1928), “*Formation ethnique, folklore et culture du peuple haïtien*” (1939) e “*De la préhistoire d’Afrique à l’histoire d’Haïti*” (1962).

¹⁷⁹ Lorimer Denis (1904-1957) foi um escritor de origem haitiana, que publicou obras sobre a história do seu país de origem, sobre folclore e etnologia, além de, também, publicar obras sobre parapsicologia.

¹⁸⁰ O grupo Viva Bahia tem sua origem aproximada no ano de 1962, a partir da folclorista, etnomusicóloga, professora, compositora e escritora Emilia Biancardi. A discografia do grupo conta com dois álbuns: o Viva Bahia nº1 e Viva Bahia nº2. O Viva Bahia realizou apresentações no Brasil e no mundo, como constatamos nos materiais de divulgação do evento, tendo sido conhecido como um dos mais importantes grupos folclóricos da cultura baiana. Entre os professores do grupo, o Viva Bahia teve Mestre Pastinha e João Grande (capoeira), Mestre Popó do Maculelê (maculelê) Neuza Saad (dança), D. Coleta de Omolu (dança do Candomblé), Sr. Negão de Doni (toques do Candomblé) e Mestre Canapun (puxada de rede).

¹⁸¹ Curaçao, Aruba e Bonaire são ilhas importantes no Caribe, principalmente, quando avaliamos suas contribuições culturais. [dos conquistadores ibéricos ficaram alguns traços] Valsas, quadrilhas e contradanças marcam a música local (Danza, tumba, está última também conhecida como Hispaniola) [...] a batucada é idêntica à do nosso samba, bem como a atmosfera. Existem ainda nuances de música espanhola (bolero). [...]. Certas interpretações pianísticas (gravações feitas no meio urbano), identificam-se com os processos do ragtime. Outro disco reproduz a habanera (piano) interpretada outrora também na Louisiana e revivida em seguida por Jelly Roll Morton num estilo mais sincopado (VIDOSSICH, 2008, p. 46).

momento de realização do Festival. Para Richard A. Long (ANEXO F) o Terceiro Festival da Diáspora Africana no Novo Mundo recuperava a tradição dos festivais diaspóricos, por meio de componentes artísticos, exposições e discussões sobre questões culturais, promovidos por intelectuais e artistas do Mundo Negro.

A quarta edição do evento (1985) foi realizada em Barbados, novamente sobre organização de Richard A. Long e do *Center of African and African-American Studies*. O Festival ocorreu concomitantemente aos Festival Nacional *Crop Over*¹⁸² e contou com apresentações musicais e de dança do Suriname. Long reiterou a tradição do evento, iniciado em 1978 e o papel do Centro no desenvolvimento de uma percepção sobre a cultura e as performances artísticas dos negros na diáspora. Na programação do evento havia os musicistas Mattiwilda Dobbs; Joyce Johnson; John Ross; Johnson Hubert; um grupo de *Clark University*, composto por James Patterson; Derick Ward; Bobby Walker e Charles Thomason; o Ellis Marsalis Group; a *Eta Creative Arts Foundation*; o grupo brasileiro Viva Bahia e artistas de Trinidad. Participaram, como conferencistas, John Henrik Clarke; Richard A. Long; Eugenia Collier; Anthony Barthelemy, entre outros.

Dentre os festivais sediados no Brasil, optei pela análise do Festival Comunitário Negro Zumbi (FECONEZU)¹⁸³ e as razões para a seleção deste festival consideram a sua temporalidade, a estreita relação com a produção cultural dos negros na região Sudeste, particularmente no estado de São Paulo e por fim, a sua regularidade¹⁸⁴. O FECONEZU tem suas primeiras edições intercaladas aos eventos listados até este momento e propôs, em seu primeiro encontro (1978), ocorrido na cidade de Araraquara, congregar, a partir da organização da Federação das Entidades Afro-Brasileiras do Estado de São Paulo (FEABESP) e do Grupo de Divulgação de Arte e Cultura Negra (GANNA), atividades culturais e reuniões políticas dos grupos negros da região.

¹⁸² O Festival *Crop-Over*, ocorre entre os meses de julho e agosto, no Suriname. O *Crop-Over* tem sua origem retida ao século XVII nas plantations de cana de açúcar em Barbados. A primeira menção ao cake-walk, dança popular nos Estados Unidos durante a colonização, foi feita a partir da descrição apresentada por Emery na qual os dançarinos reproduziam passos que lembravam o estilo, levantando a possibilidade de o *crop-over* representar a origem do popular estilo norte-americano. Segundo a autora “The actual dances done on this occasion [quando os senhores autorizam os negros escravizados a dançar] did not differ significantly from others done throughout the year. The main social difference was the intermingling of the races on these occasions (EMERY, 1972, p. 45). O festival das Baramas influenciou outras regiões e logo passou a ocorrer na Ilha de São Vicente, Trinidad e Jamaica, guardando similaridades com o carnaval no Brasil e em Trinidad.

¹⁸³ O Material de Divulgação das primeiras edições do FECONEZU (1ª a 4ª) está disponível no ANEXO H.

¹⁸⁴ A última edição do FECONEZU ocorreu no ano de 2019.

O primeiro encontro do FECONEZU foi realizado no mesmo ano em que se planejou a realização do Festival Mundial da Diáspora Africana no Novo Mundo – porém, sem a respectiva realização deste. A realização do FECONEZU, no interior do estado de São Paulo, não destoou de uma dimensão diaspórica da cultura negra, a qual produzia, naquele momento, grandes festivais, que contavam com a presença de brasileiros.

Segundo a reportagem publicada no JORNEGRO¹⁸⁵, o Primeiro FECONEZU tinha por objetivo finalizar as comemorações aos 283 anos da morte do líder quilombola Zumbi dos Palmares. Entre as atividades desenvolvidas na primeira edição do Festival, destacam-se ações esportivas, o Grupo Experimental de Dança/ Ismael Ivo, a peça teatral Navio Negueiro/Chico Rei, as Festas Negras/senzalas e origierança, o Batuque/CECAN, o Grupo Travessia, o Congada, poesia/Grupo do Ferreira, o Vissungo/jogral, a Ganga Zumba/peça teatral e o *baile de encerramento*.

O Segundo FECONEZU (1979)¹⁸⁶ foi realizado na cidade de Ribeirão Preto, no interior paulista. Entre os organizadores da segunda edição, constam a FEABESP, o Centro de Cultura Afro-brasileira Congada/São Carlos, o GANA/ Araraquara, o Centro de Cultura e Arte Negra (CECAN/ São Paulo), o Grupo Travessia/Ribeirão Preto e o Grupo de Capoeira Cativeiro/Ribeirão Preto. As atividades do evento relacionaram-se as habilidades esportivas, aos jogos e as brincadeiras. Manifestações coletivas, como samba de roda, danças e batuques, canto, capoeira, exibição de filmes – na ocasião foi exibido o documentário sobre o FESTAC, também compuseram o festival. Além do grupo musical do Osmair, lumumba, da presença do Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial/São Paulo, do Instituto de Pesquisas das Culturas Negras/Rio de Janeiro, do grupo de Congada de São Carlos, de um grupo de teatro de Araraquara e do *baile de encerramento*.

O FECONEZU¹⁸⁷ foi amplamente explorado na dissertação produzida por Luís Fernando Costa de Andrade (2015) e aqui, mais uma vez, reiteramos as relações do

¹⁸⁵ As informações sobre essa reportagem foram coletadas na dissertação de Luiz Fernando Costa de Andrade “O Movimento Negro e a Cultura Política no Brasil (1978-1988): o caso de São Paulo”, 2015, nos informa que o JORNEGRO se apresentava como um material de divulgação da FEABESP. A divulgação do Primeiro FECONEZU foi realizada na edição do Ano 1, N°5 do jornal, logo abaixo de uma entrevista concedida por James Brown, na ocasião em que o músico norte-americano esteve no Brasil, mais especificamente realizou um Show histórico no ginásio do Palmeiras na cidade de São Paulo, organizado pela equipe *Chic Show*. As informações sobre o primeiro festival e foram então coletadas na matéria intitulada “Primeiro Festival Comunitário Negro Zumbi-FECONEZU. VER ANEXO I

¹⁸⁶ Sobre o material de divulgação do Segundo FECONEZU, realizado em 1979, VER ANEXO J.

¹⁸⁷ O documentário Ôrí (1989) de Raquel Gerber e Beatriz Nascimento, explora a Quinzena do Negro de 1977, o FECONEZU de 1980 e o III Congresso de Cultura Negra das Américas de 1982, e a terceira edição

Festival com a cultura. No caso brasileiro, o FECONEZU integra o quadro de surgimento do movimento negro unificado na sua fase contemporânea¹⁸⁸. Segundo Andrade (2015, p. 133)

O FECONEZU, dentre as iniciativas organizativas do movimento negro contemporâneo paulista, foi aquele que talvez mais tenha se preocupado com o alcance e a coletivização da cultura negra e dos valores mais fundamentais associados a essa noção de cultura, especialmente em sua dimensão popular.

O Festival tem pautado a dimensão cultural da luta antirracista e das demandas do Movimento Negro Brasileiro, abrigando-a como elemento central de articulação. As práticas, em consonância com os eventos, contribuíram para as identificações positivas da população negra do interior do estado de São Paulo e para a dimensão de compartilhamento de atividades comuns, que atravessam as dinâmicas das casas, passando pelos bailes e chegando aos festivais. Para Andrade (2015, p. 150), a “perspectiva "culturalista" do FECONEZU propicia reflexões; tanto *à posteriori*, quanto retomando a iniciativa em si, no sentido de pensar um movimento social que age de forma endógena, na e para a formação das pessoas e suas posturas.”

O FECONEZU preconiza, até os dias atuais¹⁸⁹, uma organização coletiva. Esse elemento está presente nas Federações ou Grupos vinculados ao movimento negro, ou ainda, grupos como o Grupo Amigos do FECONEZU, responsável pela organização das edições mais recentes do evento¹⁹⁰. Essa perspectiva também está presente no slogan adotado pelo festival “O melhor do FECONEZU é a sua gente”.

Os congressos e festivais reiteram a produção cultural negra a partir de elementos que aglutinados constituem um circuito afrodiáspórico vernacular formal, ou seja, um

do FECONEZU, realizada na cidade de São Carlos. O documentário é hoje um dos mais importantes registros sobre o festival.

¹⁸⁸ Listo alguns autores que discutiram a emergência do movimento negro contemporâneo e sua relação com a cultura Michael Hanchard, George Reid Andrews, Henrique Cunha Jr., Clóvis Moura, dentre outros.

¹⁸⁹ No ano de 2017 tive a oportunidade de contribuir com a organização do FECONEZU, que foi realizado na cidade de Rio Claro. Na ocasião, o professor de Samba-Rock Santa-Maria foi convidado para oferecer uma oficina do ritmo, e eu para apresentar alguns dados preliminares da minha pesquisa de doutorado sobre o mesmo ritmo. Participamos também, por via remota, de algumas fases de organização do evento e do mesmo. O caráter popular e coletivo do FECONEZU se fez presente naquela ocasião quando constatei a divisão de tarefas entre os membros do festival, a ausência de hierarquias significativas, na condução dos debates, além da presença de ritos interligados a práticas religiosas de matriz africana. Além da oficina realizada por nos, houve uma oficina sobre bonecas negras e outra sobre cabelos afro. Nos anos seguintes, devido ao estágio de doutoramento no exterior, não tive a oportunidade de contribuir com o evento.

¹⁹⁰ O FECONEZU encontra-se na sua XL edição. O festival ocorre com certa regularidade desde o ano de 1978, no entanto, o acesso a materiais sobre o mesmo se mostrou bastante restrito. Atualmente a fonte que dispõe de maiores dados sobre o FECONEZU é a dissertação de Luís Fernando Costa de Andrade “O Movimento Negro e a Cultura Política no Brasil (1978-1988): o caso de São Paulo”. Optei, sendo assim, pela análise mais detalhada das duas primeiras edições do evento, sem, contudo, deixar de considerar três elementos: a ausência de registros históricos organizados, a regularidade e permanência do evento.

circuito geográfico elaborado por meio de instituições e grupos, a partir do qual emerge uma identidade negra diaspórica avessa ao binarismo e a fixidez dos processos de identificação culturais, estéticos, geográficos e espaciais. Portanto, entendo a circulação dos intelectuais, ativistas e representantes dos países africanos, americanos, caribenhos e latino-americanos como um aporte de uma circulação afrodiaspórica atualizadora das zonas de contato. Um dos processos emergentes deste circuito é o tensionamento causado pela dicotomia entre política e cultura imposta pela modernidade.

Gilroy (2012) entende o tráfico escravagista e a *plantation* como dois momentos centrais do estabelecimento das zonas de contato (PRATT, 1992). Escolas de pensamento distintas têm elaborado conceitos que dialogam com essa ideia; seja pela noção do *caribbean space*¹⁹¹ (DAVIES, 2013), ou mesmo, do *diasporic space*¹⁹² (BRAH, 1996). Essas abordagens de modo sintético, partem da interpretação dos movimentos de contato e de dispersão, oriundos do processo colonial.

Gilroy (2012) reposiciona a hibridação e a criolização a partir do tráfico de escravos e da formação das *plantations* lócus. Segundo o autor, manifestações estéticas culturais emergiram, atravessaram o Atlântico e foram recriadas no Novo Mundo – em condições violentas e opressivas. O circuito afrodiaspórico expressa parte desse trânsito transatlântico, enfatizando as zonas de contato entre africanos do continente e seus descendentes dispersos pelo Novo Mundo.

Ao expressar esses encontros, o circuito nos auxilia na reflexão da (re)criação das práticas expressivas negras e da codependência entre seus elementos. Com isso, quero demonstrar a impossibilidade de uma análise, por exemplo, do Samba-Rock consoante

¹⁹¹ "Caribbean Spaces" is my way of describing plural island geographies, the surrounding continental locations as well as Caribbean sociocultural and geopolitical locations in countries in North, South, and Central America[...] These are social and cultural places (spaces) that extended the understanding of the Caribbean beyond "small place", fragmented identifications. [...] Caribbean diaspora spaces, in the continental context, refer to those locations in which are distinctly identified re-creations of Caribbean communities following migration. [...] Entertainment in the form of excursions, dances, Caribbean block parties, parang, concerts, fetes, and other similar activities contributes to the re-creation of Caribbean culture in diaspora. [...] A certain intergenerational camaraderie and socializing, particularly in relations that have to do with the care of children and the elderly, shopping for food and their preparation, beach outing, and other transgenerational family celebrations with food, music, and dance also create Caribbean Space (DAVIES, 2013, p. 1-2).

¹⁹² "[...] diáspora space, as the site of this immanence. Diaspora space is the intersectionality of diaspora, border, and dis/location as a point of confluence of economic, political, cultural and psychic processes. It addresses the global condition of culture, economics and politics as a site of 'migrancy' and 'travel' which seriously problematises the subject position of the 'native'. My central argument is that diáspora space as a conceptual category is 'inhabited' not only by those who have migrated and their descendants but equally by those who are constructed and represented as indigenous. In other words, the concept of diaspora space (as opposed to that of diaspora) includes the entanglement of genealogies of dispersion with those of 'staying put' Throughout the chapter I have emphasised power relations embedded (BRAH, 1996, P. 176).

uma prática cultural expressiva negra, diáspórica e intrinsecamente paulistana ou brasileira, ou seja, sem que se considere esses circuitos.

Esse elemento também é reiterado quando observo a influência dos estilos musicais e de dança presentes na genealogia do Samba-Rock. O *bullerengue*, um estilo de música e dança afro-colombiano o qual também compõe essa genealogia, é tema de um festival anual que ocorre na Colômbia, conforme demonstrado por uma das entrevistadas, Kelly Mendoza,

(Kelly Mendoza). Então, naquele mês temos a nossa celebração, o povo negro, o povo negro sai para a rua e protesta, sai e desfila nas paradas, e mais alguma coisa... nós temos em geral 19 festivais diferentes, Carnaval de Barranquilla, Blanco e Negros em Pasto, e o Festival de Bullerengue, em Porto Escondido.

[00: 07: 34.27] Karina Sousa: E, a Luna Verde.

(Kelly Mendoza) Sim, o Festival del Luna Verde, Carnaval de Barranquilla.

[00: 07: 39.00] Karina Sousa: [onde ocorre o festival Petrônio Alves] que lugar?

(Kelly Mendoza) O festival de Petrônio Alvarez está no litoral do Pacífico, em Chocó, eu acho, e o Festival de la Luna Verde, [...] ¹⁹³ [tradução livre].

O movimento de deslocamento dos festivais para o continente Africano – quando ocorre o 1º Festival Mundial de Artes e Cultura Negra (1966), em Dakar, bem como o 2º Festival Mundial de Artes e Cultura Negra – FESTACC 77 (1977), em Lagos, marcam um processo emancipatório no continente, partindo do reconhecimento formal das relações entre ele e seus descendentes. Um segundo movimento de deslocamento privilegiou o Caribe e a América do Sul, tendo início com o 2º Festival da Diáspora Africana no Novo Mundo, em Porto Príncipe, 1979; o 3º Festival da Diáspora Africana no Novo Mundo, no Suriname, 1982 e o 4º Festival da Diáspora Africana no Novo Mundo, em Barbados, 1985 e contando ainda com o FECONEZU, com sua primeira edição no ano de 1978, na cidade de Araraquara/SP e ocorrendo regularmente até o ano de 2019.

¹⁹³ (Kelly Mendoza) So, in that month we have our celebration, the black people, the black people goes outside on the street and protesting, goes outside and do the parades, and, something else... we have during the general we have 19, 19 different festival carnivals, *Carnival de Barranquilla, Blanco y Negros en Pasto*, and.... a.... *Festival de Bullerengue in Porto Escondido*.

[00:07:28.15] Karina Sousa: I follow it. Petrônio??

(Kelly Mendoza) Petrônio Alvares

[00:07:34.27] Karina Sousa: and, The *Luna Verde*.

(Kelly Mendoza) Yes, Festival del Luna Verde, Carnival the Barranquilla.

[00:07:39.00] Karina Sousa: which place?

(Kelly Mendoza) The Festival the Petrônio Alvarez is in, in the Pacific Coast, in Chocó, I think, and Festival the La Luna Verde [...]

A circularidade dos eventos expressa algumas das conexões traçadas pelas práticas expressivas negras de uma política negra transnacional, da qual emanaram movimentos imprescindíveis para podermos compreender a diáspora atualmente, ou seja, pelo movimento de deslocamento do continente europeu para o africano, americano e caribenho e seu posterior retorno ao continente europeu, seguido do espraiamento pelo Caribe e América do Sul. Esses movimentos vincularam-se ainda ao resgate e/ou reivindicação de terem como referentes acontecimentos a Revolução Haitiana, a Independência do Senegal, o Renascimento do Harlem e foram críticos à Primeira e Segunda Guerras Mundiais, à Ditadura Militar no Brasil.

PARTE II

2.3 Cultura Negra e Diáspora Africana

O Samba-Rock, os CSNs e os bailes *black* expõem as experiências forjadas nas memórias compartilhadas da escravidão negra, do deslocamento e dos contatos, elementos que configuram uma cultura expressiva negra transatlântica, que entra em conflito com a definição dos Estados Nacionais. O deslocamento forçado e a negação da humanidade vivenciadas a partir dos horrores da escravidão, justificada a partir da colonização, foram capazes de (re)criar zonas de contatos (PRATT, 1992), além de definir espaços específicos que não guardam em si a homogeneidade, ou neutralidade, mas, a multiplicidade e a heterogeneidade das práticas expressivas culturais negras diaspóricas.

Examinados consoantes processos históricos, a colonização e a escravização, produziram o trânsito de estratégias de dominação e de agência entre negros escravizados em relação aos brancos escravocratas. Paul Gilroy sustenta que tanto a colonização, quanto a escravidão, devem ser vistas como uma maldição responsável pela ausência de lar, pelo exílio forçado e, também, pelos deslocamentos, migrações (forçadas ou não), novos contatos e novas espacialidades, os quais produziram parte das condições prévias da especificidade das culturas negras atravessadas pelo contato e pelo trânsito de sujeitos, signos e práticas (GILROY, 2012, 224).

O autor, também, propõe que o terror vivenciado nas sociedades escravocratas e imperiais, constituiu-se como marco inaugural da modernidade negra, embora fosse indizível, não era inexprimível (GILROY, 2012). Ele localizou na música produzida por

esses sujeitos os traços dessas memórias dolorosas cuja contribuição para a construção do cerne da criação cultural afro-atlântica, as formas culturais expressivas – dentre elas a dança, a música, as artes plásticas e visuais e a literatura, produzidas pelos negros desde a colônia – questionadoras das hierarquias à medida que representam estratégias em um contexto político-social-cultural marcado pela violência e pelo deslocamento e como culturas expressivas indagadoras das hierarquias as quais, por sua vez, centralizaram a razão e a palavra como símbolos da modernidade. Nesse sentido, as expressões, traduzidas na música e na dança circunscrevem os marcos dos limites impostos pela palavra e pela racionalidade branca-ocidental, apontando para outras fronteiras da consciência humana.

As populações da diáspora africana nas Américas têm suas experiências inscritas no corpo, seja a partir dos trabalhos forçados, do período escravocrata, ou, do domínio dos ritmos expressos nos movimentos, ou ainda, pela hipersexualização dos traços, órgãos e movimentos interpeladas pela estética do abjeto e do animalesco. O campo semântico das narrativas coloniais pressupõe a dicotomia “natureza versus cultura” a partir da relação “humano versus não-humano”. Essa dicotomia sustenta os parâmetros do que posteriormente foi classificado como civilização e barbárie. Logo circunscrever as dinâmicas corpóreas e inscrevê-las no mundo da natureza representou, na lógica colonialista, a contribuição dos negros para aquilo que seria forjado como estados nacionais.

Assim, ao se retirar a inscrição do corpo negro “do mundo da natureza” e inscrevê-lo no “mundo da cultura”, podemos refletir sobre sua centralidade e de seus movimentos, como elementos produtores de novas historicidades, memórias e experiências a partir dos sentidos e processos advindos do trânsito transatlântico, da violência colonial e das estratégias individuais e coletivas dos negros na diáspora.

Os registros e narrativas da memória dos grupos que compõe a nação estruturam-se a partir do que os sujeitos da diáspora africana “naturalmente” produziram e produzem. Tradição no sentido da herança no decorrer das gerações e do aprendizado fora do escopo da razão ocidental. Neste ponto, quero inserir o contra-argumento elaborado por Stuart Hall (2006), ao questionar a noção de cultura negra como uma cultura única e homogênea, na medida em que questiona, também a ideia de popular contida na “cultura popular negra”. Ao interrogar o vínculo entre o popular, o folclórico e o tradicional, Hall questiona

a existência de um negro homogêneo responsável pela produção da “cultura popular negra” na dimensão folclórica e tradicional.

A ideia da diáspora africana tem permitido uma ampla revisão nos pressupostos que orientam a produção do conhecimento no interior da modernidade de modo geral e, em especial, em relação aos africanos e seus descendentes espalhados pelo mundo. (...) (SILVÉRIO, 2018, p. 281).

A partir de Silvério, penso as práticas culturais negras, componentes constitutivos da diáspora, como “uma lente através da qual se pode ver alguns percursos de formação de ideias sobre nacionalidade e identidade” (SILVÉRIO, 2018, p. 271), traçando um outro trajeto não tradicional, ou seja, posicionado para além da ideia de nação como referência e escopo de sua produção.

Nesse sentido, a centralidade da diáspora nos trânsitos culturais configurou uma cultura popular negra específica, porém, com características diversas em cada formação social nacional, em relação a cultura euro centrada. Parte dessa especificidade é manifesta nos próprios sujeitos por meio dos seus corpos e de uma estética negociada, a partir do cotidiano do período colonial como, por exemplo, na adaptação de instrumentos musicais, a partir de novos materiais, novos usos do corpo como espaço das experiências pregressas, nas viagens transatlânticas, das longas jornadas de trabalho e, também, de autonomia e emancipação, mesmo que, por vezes, momentâneas. A cultura produzida nesse cenário materializa conseqüentemente o encontro do continente de origem com o Novo Mundo por meio da produção de práticas e expressões atravessadas pelo deslocamento, pela negociação, pela criatividade, pela hibridação e criouliização (SILVÉRIO, 2018, p. 271) e pela restrição.

Se o processo social e político de construção do Estado Nacional primou por políticas de desagregação, desterritorialização e marginalização dos elementos capazes de contribuir para a identificação dos sujeitos negros, acredita-se na possibilidade das práticas expressivas negras, mesmo quando atravessadas pelos interesses mercadológicos, indicar-nos dinâmicas próprias da comunidade afrodiaspórica. No caso da região Sudeste do Brasil, por exemplo, os diferentes estilos de dança e música, como o samba, o Samba-Rock, o samba de gafieira, a umbigada e o Maracatu, representam práticas de vinculação, reconhecimento e memória negras elaboradas no contato e na transfiguração com movimentos políticos, sociais, culturais de outras localidades, também atravessadas pela experiência de diáspora.

Pós- contemporâneas, as culturas negras vivem um processo de recriação cultural diverso e cosmopolita baseado na troca de informações entre repertórios artísticos, comportamentais e ideológicos moldados em

combinações particulares nos diversos portos do “mundo grego” (GUERREIRO, 2010, p. 13 *apud* APPIAH, 1997, p. 250).

Stuart Hall (2006) demonstra a centralidade, na ideia do popular, das contribuições da diáspora africana, permitindo a “cultura popular” carregar uma ressonância afirmativa advinda, exatamente, do sentido desta palavra. O popular baseia-se em “experiências, prazeres, memórias e tradições do povo” (HALL, 2006, p. 322), no entanto, seu papel na cultura popular foi o de fixar a autenticidade das formas expressivas. Popular, tradição e natureza assemelham-se produzindo um sentido de autenticidade e fixidez, que foi facilmente traduzido em estereotipia e subalternidade com fins a atender os interesses coloniais no Novo Mundo. Ou seja, trata-se do enraizamento dos elementos, os quais conferem dinamicidade, movimento, historicidade, resistência, criatividade e inventividade às expressões culturais das comunidades populares, direcionando-as como expressões de uma vida social subalterna e específica. Nas palavras de Hall (2006, p. 322-323), “que resiste a ser constantemente reformulada enquanto baixa e periférica. [...] Ela está enraizada nas experiências populares e, ao mesmo tempo, disponível para expropriação”.

Hall trabalha com a ideia de ser necessário e inevitável considerar o caráter contraditório, tanto para a cultura negra, quanto para todas as culturas populares do mundo moderno (2006, p. 323), como “lugares” de práticas de contestação estratégica, em oposição a simplificação, a naturalização, a essencialização, constantemente acionadas para garantir oposições binárias usadas para mapear as culturas negras, como alto ou baixo, resistência versus cooptação, “autêntico versus inautêntico, experiencial versus formal, oposição versus homogeneização” (HALL, 2006, p. 323).

A cultura popular é construída por tradições e práticas culturais populares e pela forma com que estas se processaram em tensão permanente com a cultura hegemônica (HALL, 2006, p. 322), nesse sentido, ela não se resume à tradição e ao folclore, nem ao que mais se consome ou se vende; não se define por seu conteúdo, nem por qualquer espécie de “programa político popular” preexistente. Sua importância reside em ser um terreno de luta pelo poder, de consentimento e resistências populares, abarcando assim, elementos da cultura de massa, da cultura tradicional e das práticas contemporâneas de produção e consumo culturais.

Segundo as reflexões de Bhikhu Parekh (2000, p. 219), a cultura se articula em diversos níveis, desde os mais básicos, refletidos na linguagem, na sintaxe e no vocabulário utilizado para escrever e compreender o mundo, aos mais complexos,

refletidos no nível dos provérbios, mitos, rituais, símbolos, memórias coletivas, linguagem corporal, formas de comunicação linguísticas, costumes, tradições, instituições e ainda formas de saudações. A cultura estaria perpassada por um conjunto de significações, que as teorias sustentadoras da modernidade ocidental não aportam. As culturas latinas, como o caso brasileiro, são atravessadas por influências dos grupos negros, modulando formas de ser e agir. A ideia de modernidade, construída para os países colonizados, parte então da oposição entre a negação da presença nativa e africana em um contexto complexo e diverso de elaboração de sentidos e significados a partir da cultura, tão logo o autor nos propõe deslocar a questão da cultura a partir das ações dos novos movimentos sociais, no caso específico do Brasil, a partir da emergência de grupos, que buscavam a positivação de uma representatividade sobre a comunidade negra.

Por este ângulo, o contraponto entre uma noção de cultura popular negra estática, não apenas se referindo ao passado, mas também fixada nele, é interpelado a partir das novas políticas da diferença, defendidas por Cornel West (1990), e interpeladas também pela noção de *New Negro* (LOCKE, 1997), a partir das transformações artísticas e culturais advindos dos EUA na década de 1920. Interessa-nos destacar a ideia de que, mesmo pautada na experiência vivida, a cultura negra, tal como buscamos apresentar, ser transnacional em seus elementos centrais, conferindo-lhe características distintas quanto aos estilos, às matrizes e, particularmente, às influências, já que essas expressões culturais dialogam em parte com a articulação das experiências presentes e passadas, intercaladas pelas consequências advindas do *gap* proporcionado pelo trânsito e pelo estabelecimento de espaços de circulação, além das negociações entre as diferentes configurações dos estados nacionais e ainda, dos locais e, conseqüentemente, dos grupos vinculados as essas práticas expressivas.

O *New Negro*¹⁹⁴ reinscreve o passado e o presente da produção cultural negra na história, oferecendo pressupostos para um movimento artístico, estético e cultural. O Renascimento do Harlem, movimento de onde emerge o conceito, representa um ponto de inflexão entre uma representação dos negros americanos e, de modo geral, de todos os negros e do próprio continente africano, associada ao passado. Essa guinada pode ser

¹⁹⁴ A publicação organizada por Alain Locke, é a versão expandida do número especial da revista *Survey Graphic* de março de 1925. O número voltou-se ao movimento estético ocorrido no Harlem em Manhattan, ao norte dos Estados Unidos da América. Ainda segundo Rampersad (1925) a ênfase do volume no movimento artístico escapava aos temas mais comuns da revista, que circundavam o tema do trabalho social de algumas organizações e pessoas, incluindo o trabalho filantrópico e a caridade, transformando-se no mesmo na publicação "*The New Negro: Voices of the Harlem Renaissance*" ano na versão que inaugura o *New Negro* na representação artística, estética, cultural e intelectual.

apreendida a partir do rompimento com uma ideia de passado compreendido como sinônimo de atrasado e de ausência em contraposição a uma representação construída pelos próprios negros sobre eles e sobre a África, como lugar de origem. Tal representação seria caracterizada pela criatividade e pela construção de narrativas sobre sua própria experiência, a partir de manifestações expressivas da literatura, da música, da dança. Segundo Locke (1997, p. XXV), “[...] nós alteramos a direção dos elementos presentes nas representações mais verdadeiras e descobrimos hoje na autoexpressão artística do negro uma nova figura no cenário nacional e uma nova força de destaque¹⁹⁵” [tradução livre].

O movimento estabeleceu novos parâmetros para o autorrespeito e a autodependência, contribuindo com uma nova dinâmica da vida comunitária dos negros, a partir do populoso e diverso Harlem. O Novo Negro [*new negro*] inscreve-se na perspectiva de um novo mundo e especialmente de uma nova América, a partir da contribuição da diversidade de sujeitos e de suas produções. Ele também se distingue de uma representação, que servia aos interesses da expansão colonial, ao se deslocar da imagem do passado, da selvageria, da estranheza, ou mesmo da ingenuidade infantilizada. A emergência do Harlem atualiza, deste modo, a cultura negra, por meio de suas formas expressivas, de modo a inseri-la no que Locke (1997) nomeia como uma “cultura de um novo estilo de vida negro na vida americana”. O movimento identifica um estilo urbano, nascido a partir do contato de grupos advindos da Europa, das Américas e do Caribe, especificamente, a partir daqueles elementos produzidos pela negociação entre grupos negros e as culturas eurocêntricas locais.

Dois elementos são, portanto, centrais na análise da produção e circulação das culturas expressivas negras, tomando os estudos da diáspora africana como referência: o primeiro trata da colonização e o segundo do trânsito/deslocamento. Logo, poderíamos concatenar esses elementos, visto que parte fundamental do que sustenta e determina o trânsito e o contato, no nosso entendimento, ser o processo colonial.

A colonização, o trânsito e os espaços de circulação representam os pilares da diáspora africana, quando nos referimos as práticas expressivas e espaços emancipatórios produzidos pelos grupos negros nas Américas. Em estreito diálogo com Hall (2006) e West (1990), demarcamos a negociação/hibridação como produto primeiro desses

¹⁹⁵ We turn therefore in the other direction to the elements of truest portraiture, and discover in the artistic self-expression of the Negro to-day a new figure on the national canvas and a new force in the foreground of affairs

processos. Aos grupos negros diaspóricos coube, desde o princípio, negociar junto aos repertórios da cultura dominante os únicos espaços performáticos que lhes restavam e, conseqüentemente, por suas heranças e pelas condições produzidas pelo deslocamento, a condição primeira (HALL, 2006, p. 324-325). Para (WEST, 1990, p. 102), “a apropriação, cooptação e rearticulação seletiva de ideologias, culturas e instituições europeias, junto a um patrimônio africano” conduziram a inovações linguísticas na estilização retórica do corpo, nas formas de ocupação do espaço social, nas expressões potencializadas, nos estilos de cabelo, nas posturas, nos gingados e nas maneiras de falar, bem como nos meios de construir e sustentar formas de solidariedade.

O Samba-Rock representa a recepção do transnacional, do nacional e do local, a partir dos elementos resultantes do processo colonial e dos trânsitos, naquilo que Cornel West e autores, como Alain Locke, nomearam como *New Negro*. O Novo Negro, pensado por estes autores, é um sujeito e/ou coletivo, que não se define pura e simplesmente por meio da experiência da dor e da ausência de humanidade, ou dos grupos supostamente sem história e memórias, mas, os que, mesmo não tendo vivenciado os horrores da escravidão, passaram a produzir outras representações sobre si e sobre o grupo (WEST, 1990).

Desta feita, as possibilidades de exploramos as culturas negras expressivas a partir de suas similaridades estão em profunda conexão com as possibilidade de explorá-las a partir de suas diferenças, ou seja, as cadeias de similaridades indicam o estabelecimento de uma rede de relações e laços de solidariedade, que extrapolariam o modelo da comunidade lógico-racional-ocidental, indicando práticas, as quais dialogam com elementos de identificação coletiva, por meio de uma comunidade de memória transnacional. Essas culturas dialogam, portanto, com as diferenças/rupturas, com o deslocamento, a fragmentação e a hibridação resultante dos processos de (re)alocamento e (re)inscrição de si e do mundo, de modo que ambas influem na elaboração de expressões culturais, que extrapolam a lógica da modernidade ocidental.

A ausência das formas puras, quando analisamos a cultura popular negra (HALL, 2006), ou, as práticas expressivas culturais negras transatlânticas (GILROY, 2012), significa que todas as formas, incluindo o Samba-Rock, o *swing*, o samba, o rock, são produto da negociação de formas e/ou memórias africanas, norte-americanas, caribenhas, europeias, latino-americanas, com os arranjos políticos, sociais, culturais do local de chegada e de estabelecimento. São ainda transformadas no tempo de uma mesma

sociedade, ou grupo. No caso do Samba-Rock, por exemplo, podemos listar três diferentes estilos, compreendendo uma única nomenclatura, o Samba-Rock Antigo¹⁹⁶, o Samba-Rock Tradicional e o Samba-Rock Moderno¹⁹⁷.

Todas essas formas, são sempre o produto de sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas, de estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais preexistentes. Essas formas são sempre impuras, até certo ponto hibridizadas a partir de uma base vernácula. [...] adaptações conformadas aos espaços mistos, contraditórios e híbridos da cultura popular. Elas não são a recuperação de algo puro pelo qual, finalmente, podemos nos orientar. Somos obrigados a reconhecer que elas são o que o moderno é, naquilo que Kobena Mercer chama a necessidade de estética diaspórica (HALL, 2006, p. 325).

Retomando o exemplo do Samba-Rock, os estilos variam em alguns passos, nas músicas mais apreciadas, porém, mantêm a nomenclatura originalmente atribuída. No caso deste estilo, assim como dos outros que compõem o estudo, essas transformações são propulsionadas por uma economia política da cultura negra. Essa economia vincula-se a popularização da dança, a diversificação dos praticantes, as alterações nos locais de execução, dos estilos musicais e dos movimentos da dança.

Essas práticas atuam como uma espécie de receptáculo das influências, o que tende a garantir a manutenção da identificação do grupo não com a prática em si, pois, historicamente, estilos musicais como o próprio rock e o samba tornaram-se mais nacionais e menos negros, mas com a potência criativa e inventiva dessas práticas, as quais configuram sua capacidade de transmutação e de negociação e, por esse motivo, um dos elementos definidores da estética diaspórica ser sua habilidade mimética. A mimese dessas práticas não se orienta para o absoluto desenraizamento das formas e memórias, mas sim, culminando na sua constante (re)criação, por um constante movimento de hibridação e de negociação, o qual é atravessado pela criatividade, pelo improvisado, pelos fluxos, pelas negociações – como pretendo trabalhar no tópico seguinte.

¹⁹⁶ Nesse vídeo é possível observar dois casais dançando samba-rock. O casal no segundo plano da cena performa o Samba-Rock antigo, enquanto o casal em primeiro plano o Samba-Rock tradicional. Destacamos a dificuldade em localizar um vídeo com acesso livre na internet e maior qualidade de gravação. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=CSSHRX5171s&list=PLEPbiu0-hGr8uxiXf3iHIEheTCA8HChbx&index=11&t=0s>.

¹⁹⁷ Para melhor compreensão ver o vídeo do casal Claudio e Zanza Nostalgia no evento Baila Mundo de 2015, no qual o casal executa o Samba-Rock moderno. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=zAkyYyyw0Ck&list=PLEPbiu0-hGr8uxiXf3iHIEheTCA8HChbx&index=12&t=0s>.

Hall (2006) destaca a importância do estilo, dentro do repertório negro e para o autor, nas culturas expressivas negras o estilo supera as análises dominantes e deixa de ser apenas uma casca, um involucro para o que viria a ser o conteúdo *per se*. No repertório negro o estilo torna-se conteúdo. O autor prossegue indicando essas formas expressivas, como enunciamos, deslocando um mundo fundamentado no domínio da escrita, o logocentrismo, para uma forma transcendente à palavra. Forma localizada tanto na música, quanto na dança. Por fim, mas não menos importante, Hall ressalta o “corpo como subversivo a medida em que o mesmo tem sido usado como se ele fosse, muitas vezes foi, “o único capital cultural que tínhamos””. O corpo será interpretado então como telas de expressão (HALL, 2006, p. 323).

No Brasil, a formação de Clubes Negros e os chamados Bailes Black representam parte do repertório cultural do Atlântico Negro, em que as dores e as marcas advindas do processo colonial e dos deslocamentos foram traduzidas e materializadas no corpo – por meio da dança e da música – a partir da subversão da lógica logocêntrica e do questionamento do estilo como involucro sem conteúdo, para o movimento, marcado pelos ritmos produzidos sobre a matriz do deslocamento, da hibridação, da criatividade e do corpo. Ambos como expressão máxima da contradição entre a dor e a alegria, a desumanização e a humanização, o cativo e a liberdade, o isolamento e a congregação.

Essa expressão é traduzida em uma das entrevistas realizadas durante a pesquisa de campo. Ao questionar meu entrevistado sobre seus sentimentos como praticante, professor e militante do Samba-Rock, partindo-se dos significados da dança, nossa conversa se desenvolveu no sentido ora apresentado.

[00:21:07.11] Karina Sousa: e o que você sente [quando está dançando] Santa?

(Santa Maria) [...] é eu entro em êxtase, eu, você fica hipnotizado, eu não consigo ver quem tá perto. Eu não consigo. Quando você começa a dançar, você fica tão concentrado na pessoa que tá lá com você, na sua frente que eu não consigo enxergar quem tá perto. No Samba-Rock Day eu não vi você, eu não vi você. [...]então, e naquela hora que eu entro e aquela música “amigo”, muito linda, eu olhei na tia, que é a mulher do Cláudio, nesse dia eu olhei nela e fixei nela. Ao lado e não consegui [ver] ninguém, não consegui[...] nem vi vai para outro lugar [...] então você viaja, você fica tão concentrado nos passos que você tem que isso (entrevista concedida em julho de 2018).

Nesse trecho, nós nos referimos a um dos eventos componentes do grupo de atividades nos quais eu observei como participante, trata-se do Samba-Rock Day. O evento ocorre com certa regularidade na cidade de São Paulo e tem como objetivo congregar os principais professores de Samba-Rock da capital e do interior do estado.

Nesta edição, Santa-Maria e Danitielle, prepararam uma coreografia atendendo ao convite dos organizadores. Assim como os demais eventos tratou-se de um evento particular, com cobrança de taxa de entrada. O evento ocorreu próximo ao centro de São Paulo, em uma academia de dança conhecida no município. Para este evento, nós nos deslocamos até a cidade de São Paulo, Santa Maria, Danitielle e eu. Durante a apresentação da dupla, momento ao qual ele se refere neste trecho da entrevista, eu me posicionei na primeira fila dos espectadores, pois, além de acompanhar e oferecer meu suporte à dupla de professores e amigos, eu me disponibilizei a realizar o registro fotográfico e audiovisual da apresentação. Daí minha expressão de surpresa ao saber que, mesmo estando em uma localização privilegiada, meu interlocutor não se lembrava da minha presença. Continuamos o diálogo da seguinte forma, eu o questionei, novamente, sobre esse processo de “transe”.

[00:22:12.18] Karina Sousa: é o que acontece nos bailes também?
(Santa Maria) nos bailes

[00:22:15.29] Karina Sousa: Aquele dia foi uma apresentação, certo?
(Santa Maria) nos bailes já é diferente, o homem, tem alguns que vão na intenção de encontrar uma pessoa né.

[00:22:31.13] Karina Sousa: mas, eu digo assim, quando você dança no baile o que você sente?
(Santa Maria) não! É diferente, é diferente porque no baile você não tem a responsabilidade de fazer os passos, a marcação. No baile você dança livre.

[00:22:43.24] Karina Sousa: mas, e a sensação de êxtase?
(Santa Maria) dá, dá, dá, dá uma sensação de prazer de você divertir. Um prazer de você dançar e curtir.

[00:23:11.28] Karina Sousa: você acha que as pessoas dançam? Porque por exemplo a maior parte dos lugares que tem festa de preto tem que ter dança.
(Santa Maria) tem dança, todo lugar [...] mas tá no nosso corpo tá embutido na história você nasce, já nasci dançando a negra é isso Você vai lá na África e africanos né eles nascem com uma criança vira festa eles dançam (continuação da entrevista concedida em julho de 2018).

A sociabilidade produzida a partir da música e da dança representa uma espécie de fio condutor para que possamos refletir sobre o estabelecimento de formas expressivas de uma cultura negra transatlântica no Brasil, ou seja, dança e música são formas integradas de produção expressiva negra, nas palavras de Santos (2002) “*os aspectos que mencionamos no aprendizado da dança podem ser verificados também nas outras áreas (música, canto). De fato, arte, no conceito tradicional, é integrada*”. Trata-se de elementos de identificação coletiva, vinculados a uma comunidade de sentimento e

memória, no qual o corpo, a dança e a música indicam ser os elementos que expressam cadeias de similaridades e rupturas dentro de uma “política negra da diferença” (WEST, 1990).

Com base na hipótese de que a música e a dança são formas de expressão transversais, de identificação e sociabilidade das comunidades transnacionais negras, compreendemos clubes e bailes como espaços de criação e recriação de sociabilidades e de uma memória coletiva derivada da experiência comum da escravidão, das barreiras constituídas pela racialização e, também, como espaços de entrelaçamento e produção de sentidos particulares, ao mesmo tempo em que delineiam modos de ser, estar e fazer a partir dos deslocamentos dos sujeitos, de suas influências e de suas produções.

As práticas sociais e culturais, manifestas a partir da constituição de uma cultura expressiva negra transatlântica, surgem como uma possível matriz compreensiva das formas coletivas de resistência e constituição societária entre os descendentes de africanos. Destarte, as culturas expressivas negras possibilitariam o exame dos trânsitos e das conexões transatlânticas. Nesse caso, a análise do trânsito de sujeitos, de movimentos políticos, geográficos, e culturais a partir dos CSNs e dos bailes *black* promoveria a interpretação de um sujeito diaspórico pensado a partir do compartilhamento da experiência observável nas práticas da cultura expressiva negra. Sendo assim, seria possível refletir sobre as conexões entre a estética afro-brasileira e as experiências afro-americanas, afro-latinas e afro-caribenhas na diáspora.

No Atlântico Negro, Gilroy (2012) aponta a insuficiência de debates sobre a modernidade pensada a partir da experiência dos povos negros em e na diáspora. O autor apresenta uma reconstrução da narrativa da modernidade que contribui para problematização de uma modernidade negra que não estaria contemplada pelas epistemologias tradicionais

As sucessivas fases de luta dos negros no Ocidente têm alargado os limites mesmo daquilo que a modernidade euro-americana delineou como espaço autorizado para a política no interior de suas formações sociais. Ideias convencionais de cidadania moderna as vezes tem sido esticada de forma a poderem acomodar as esperanças negras. Outras vezes, tem sido comprimida até o ponto de implosão pelo peso morto do sofrimento negro (GILROY, 2012, p. 228)

A música é também registro da modernidade negra, vinculando-se aos processos emancipatórios e de resistência que permitem a constituição de epistemologias não, necessariamente, contempladas por uma perspectiva de modernidade tradicional (GILROY, 2012). Nesse sentido, as interpretações e a própria constituição do que se

convencionou por modernidade apresenta limites, seja quanto a sua capacidade de compreensão dos processos e expressões da modernidade euro-americana. Utilizando-se do jogo semântico entre as palavras rota e raízes, Gilroy (2012) explora os trânsitos transatlânticos a partir da rede de significados e sentidos produzidos. Esse jogo pode ser interpretado partindo da metáfora da raiz, ou seja, pelo que se fixa ou é fixo em contraposição ao que se movimenta, nesse caso a ideia de rota. A metáfora das rotas, em contraposição a raízes, está intrinsicamente relacionada a ideia de movimento, assim como a dança e o corpo nas comunidades negras, a partir da música que se conecta a uma cadeia histórica de estilos.

As rotas, portanto, pelas quais as culturas expressivas negras do atlântico se constituem são incorporadas às práticas culturais e estéticas, significando dizer que as culturas expressivas negras são elaboradas no e em movimento. Este, por sua vez, propicia os encontros e estabelece continuidades e rupturas a partir das dinâmicas transnacionais, nacionais, regionais e locais entre práticas societárias, artísticas, estéticas e performáticas.

Desse ponto, as culturas expressivas canalizariam influências convertendo-as, como um receptáculo, em expressões culturais negras. De acordo com Gilroy (2012, p. 225) os movimentos pan-africanos levaram a junção de duas formas de abordagem da política negra moderna- a política de realização e a política de transfiguração- que ao se juntarem produzem uma síntese entre interesses nacionais e transnacionais. Segundo o autor (GILROY, 2012, p. 225), esses movimentos nos permitem perceber manifestações da inquieta sensibilidade política negra que foi obrigada a se mover para lá e para cá pelo Atlântico e ziguezaguear pelas fronteiras de estados nações.

A pesquisa de campo permitiu localizar a dança, neste mesmo registro, como um elemento importante da cultura expressiva negra que se elabora a partir deste trânsito. Ao destacarmos a dança, partimos de uma experiência local e regional, a qual dialoga com experiências latino-americanas, caribenhas e norte-americanas, captadas a partir da elaboração de uma narrativa da genealogia dos estilos de dança e música sintetizados no Samba-Rock.

As manifestações da cultura expressiva negra irão ocorrer nos vãos do que se nomeou por processo civilizatório moderno, ao nascer das frestas dos horrores da escravidão, narrando a dor, a dança, enquanto movimento do corpo propriamente dito, seria, primeiramente, a expressão corpórea da libertação e o sinônimo de liberdade

surgidas nos poucos momentos fora do trabalho forçado, ou até mesmo enquanto apropriação do corpo durante a colheita e a vida cotidiana durante a escravização. A dança também estará presente e estruturará trocas coletivas a partir das experiências dos indivíduos que compartilhavam os horrores e as negações intrínsecas ao período escravocrata. Sendo assim, a dança expõe a luta e a resistência pela manutenção da humanidade, das memórias de África e da tradução dessas memórias em um contexto geográfico, étnico, social e político, representando, portanto, o espaço de construção da liberdade, a partir do corpo em movimento e o marco interpretativo inicial da diáspora africana a qual considerava as manifestações de uma cultura expressiva negra transatlântica.

O movimento dos negros fora da África, quanto as suas formas organizacionais, da política cultural e das culturas políticas criadas pelas populações da diáspora africana implicaram um movimento tripartite de engajamento político. Esse movimento tripartite, direcionou nossa análise sobre o campo. Parafraseando Gilroy (2012, p. 225) o primeiro [movimento], seria a *“busca ativa da auto-emancipação da escravidão e seus respectivos horrores; o segundo, rumo a aquisição da cidadania substantiva negada pela escravidão e, finalmente, na busca de um espaço autônomo no sistema de relações políticas formais que caracteriza a modernidade ocidental”*.

O primeiro movimento, da busca ativa da autoemancipação da escravidão irá contribuir para a descoberta da subalternidade; o segundo, direcionado à aquisição da cidadania, é marcado pela reação à subalternidade e o terceiro, a busca pela autonomia seria representada pela reação ativa com a construção de alternativas ao mundo branco. Como citado, as etapas da compreensão da modernidade, elaboradas por Du Bois e sistematizadas pela leitura de Gilroy, possibilitam o estabelecimento de relações entre os CSNs e os bailes *black*, naquilo que compreendo dessas instituições como espacialidades para o exercício de uma cultura expressiva negra - a música e a dança, e compreendidos na forma de espaços da diáspora.

É possível relacionar a formação dos clubes à fase de descoberta da subalternidade (GILROY, 2012). Nos clubes, esse momento retratará a própria formação dos espaços, ou seja, os clubes foram forjados no contexto de reconhecimento da exclusão como alternativa para manutenção de espaços de contato e do exercício das práticas culturais expressivas negras. A impossibilidade da circulação, fruto das restrições sociais e da percepção da descoberta da subalternidade, mobilizou os grupos negros no Brasil a

construírem seus próprios espaços de sociabilidade, ou seja, não se trata de uma inserção periférica no pós- abolição, se trata da manutenção de mundos divididos.

A estratégia discursiva e política de construção de um mundo comum passa a ter visibilidade a partir dos anos de 1930. Anteriormente, as iniciativas caminhavam para um acirramento dos mundos divididos a partir de medidas de exclusão e eliminação do negro. A imagem dos negros representou a expressão do atraso e do subdesenvolvimento que, àquela altura, se associava ao período escravocrata. Os clubes teriam, assim, seu surgimento demarcado por grupos negros organizados que, na impossibilidade de acessar espaços antes destinados a homens e mulheres não escravizados, organizam-se em grupos e espaços para realização da cultura expressiva do Atlântico Negro.

O acesso negado aos “clubes brancos” não ocorreu apenas no que se relacionava à interdição às espacialidades brancas. As interdições também ocorreram em relação às formas expressivas negras (a dança e a música)¹⁹⁸. Vale lembrar que esse momento corresponde à fase nacionalista. A fase em que se busca construir uma nação em que o negro e suas expressões ainda serão vistos como distorção e entrave à modernidade. Essas duas perspectivas serão articuladas pela necessidade em se eliminar os resquícios desse povo e construir/forjar uma cultura autêntica no território. Articulam-se, conseqüentemente, em um mesmo espaço à descoberta da subalternidade dos negros recém libertos e a formação da nação.

¹⁹⁸ As leis de proibição das músicas e danças performadas por negros na colônia caracterizam praticamente toda a América e Caribe, sendo que muitas perduraram ou adotaram novas características e estão orientando medidas estatais, implícita ou explicitamente, até a atualidade. Muitas dessas medidas entendiam que a aglomeração dos negros nesses momentos era perigosa respaldados na incapacidade de compreender a totalidade do que se escutava e performava. Em outros casos, como na *Congo Square* e no caso do batuque as performances foram autorizadas por se acreditar que os momentos compartilhados auxiliariam no controle dos escravizados, mas mesmo nesses casos os saberes estiveram sobre o controle e a vigilância colonial. De qualquer modo, a criminalização das práticas diaspóricas atravessa gerações. No Brasil criminalizou-se o samba na década de 1930 e procedimento similar, mesmo sem base legal explícita, pode ser verificado na criminalização dos bailes funk, por exemplo. Em 2017 um projeto de lei tramitou no Senado com a proposta de criminalizar o funk, outro ritmo produzido na diáspora. Em 2019 um baile funk na periferia de São Paulo terminou com uma invasão policial e a morte de 9 jovens pisoteados depois de terem sido encurralados pela tropa policial. Cenas como essa em maior ou menor gravidade se repetem cotidianamente.

A criminalização nesses casos não se aplica apenas aos estilos reproduzindo uma simbiótica relação de medo e deslegitimação da cultura, muitas vezes entendido como único espaço de garantia, mesmo que etérea da humanidade. Entre as leis de proibição dos ritmos e danças praticados pelos negros cito, alguns exemplos Barbados (1688); Nova Iorque (1692); Jamaica (1696); Martinica (1700); Sr. Kitt (1711); Antigua (1723); Carolina do Sul (1736); Georgia (1755); República Dominicana (1854); Brasil (1890) - trata-se da criminalização da capoeira e das expressões religiosas; Santa Lucia (1920); Cuba (1925); Gana (1928); Trinidad e Tobago (1940) e Nigéria (1960). Essa lista foi produzida pelo projeto “*Rhythms of the Exodus: A blak music and cultural kinship Project*” e pode ser acessada em <https://www.upliftmint.org/> acesso em 07/07/2020.

Os CSNs serviram como espaços de congregação, gerando ou reforçando as noções de solidariedade e mutualismo a partir de eventos recreativos pagãos e na vivência dos espaços urbanos, além do trânsito de influências artísticas, musicais e estéticas. Esses grupos irão se organizar e construir suas sedes sociais as quais representaram e muitas ainda representam até os dias atuais espacialidades negras nas cidades e nos centros urbanos reconhecidamente brancos, como é o caso do Flor de Maio. Há no Brasil formação dos clubes iniciada nos anos finais da escravidão e se estendeu até os anos de 1960.

A reação à subalternidade se dará na ocupação dos clubes; tanto na sua forma, quanto em seu conteúdo. Há aqui uma preocupação definida aproximada ao modelo de conduta e estética branco. As indumentárias se espalharam nos modelos de baile dos clubes, onde a presença negra era interdita. A preocupação com o comportamento e controle da sexualidade feminina, negociada com uma preocupação estética relacionada ao corpo, ao cabelo e aos trajes, atuaria na garantia do distanciamento deste grupo em relação aos demais grupos negros (GIACOMINNI, 2006).

A figura a seguir exemplifica o que acabamos de observar, ela reproduz um baile de coroação da rainha do Grêmio Recreativo e Familiar Flor de Maio, evento recorrente em muitos CSNs, realizado no ano de 1951.

Figura 18: Coroação da Rainha Ivani Block, Grêmio Recreativo e Familiar Flor de Maio, São Carlos, 06/10/1951



Fonte: material de campo, cedido pela presidência do Grêmio Recreativo Flor de Maio, 2018.

A imagem nos permite identificar tanto o espaço dos clubes, quanto de seus participantes. Observa-se nesses eventos traços de *glamour*, mesmo que distantes dos salões das elites brancas nacionais; por meio da preponderância do traje social, calças, ternos e gravatas para os homens e, para as mulheres, longos vestidos de baile, esses, dentre outros registros da época, indicam padrões estéticos bem definidos, tanto nos clubes localizados no interior, quanto na capital do estado de São Paulo.

Registre-se também o uso dos salões dos clubes de elite brancos para a realização dos bailes. Clubes negros com maior poder aquisitivo chegavam a ocupar espaços como o Copacabana Palace, recebendo personalidades negras e brancas. Circulavam também nesses espaços artistas, músicos e dançarinos brasileiros e americanos. Essas personalidades inclusive circulavam nos clubes negros do interior. Gilroy (2012) elabora a metáfora do navio como o elo transatlântico, sugerimos que, na diáspora contemporânea, os sujeitos metaforizam o trânsito e as conexões culminando nas cadeias de similaridade e de diferença.

Além de personalidades negras, como as apresentadas nos registros fotográficos, a presença de brancos nos espaços nunca foi interdita devido a sua pertença racial e podemos examiná-la a partir de algumas direções; na primeira, essa presença atua

enquanto um indicador do processo de integração, ou melhor da busca de integração desses grupos à sociedade mais ampla, ao mundo dos brancos. Na segunda, trata-se da projeção externa necessária para validação das práticas e organizações negras. Como desvendou a pesquisa, uma característica fundamental das espacialidades negras, ou seja, os clubes e bailes, é a porosidade desses espaços.

A presença de outros grupos, especialmente além dos grupos negros, configuraria a capacidade de transmutação e negociação das práticas expressivas culturais negras na diáspora e dos espaços onde essas práticas se realizam. Ainda sobre a segunda direção, a presença de figuras públicas e políticos brancos poderia ser compreendida como a construção da figura daquele que guarda e é porta voz do segredo, nesse sentido, os brancos estariam habilitados apenas a assistir, quase como mero espectadores.

Abaixo apresentamos um registro fotográfico do *City Auditorium*, localizado na cidade de Atlanta, EUA. O *City Auditorium* foi um espaço segregado até os anos de 1960. Na foto, vemos representado um baile, parte da turnê da banda de *swing de* Lionel Hampton¹⁹⁹ e Dinah Washington²⁰⁰, entre 1942 e 1943. Nesta ocasião, houve uma seção especial reservada para os brancos. O fato descrito pode ser observado na foto na qual se vê os negros no salão de baile no segundo plano da imagem e os brancos assistindo na área reservada apenas para eles, no primeiro plano. Segundo Driskell (apud Baran)²⁰¹ “Os brancos não estavam habilitados para dançar. Os negros poderiam dançar.... Em alguns casos, algumas atividades configuravam praticamente um show, no qual os brancos assistiam os negros no salão de baile dançando”.

¹⁹⁹ Lionel Hampton é um dos mais importantes jazzistas negros norte-americanos, tendo iniciado sua carreira na Califórnia. O artista é considerado o primeiro vibrafonista do jazz, mas também atuou no piano, na bateria, na percussão e liderando bandas. Em 1963 Lionel lançou o álbum *Bossa Nova Jazz*. O álbum chama atenção pela junção do jazz com a bossa nova e ainda ter sua lírica em português.

²⁰⁰ Dinah Washington foi uma das maiores cantoras afro-americanas de jazz do século XX. O maior sucesso da sua carreira foi o álbum *Dinah Jams* lançado em 1954.

²⁰¹ The whites could not dance. Blacks could dance. ... In some instances, some of the activities that went on provided almost a show, watching them out on the floor.

Figura 19: Show de Lionel Hampton e Dinah Washington, City Auditorium, Atlanta, 1942-1943.



Fonte: <https://bittersoutherner.com/jitterbugging-with-jim-crow-lindy-hop-swing-music?fbclid=IwAR0u2Au3VN-00EzJmZ1t-APS8KAqBLuNFmVmQFKICYN2t5FvXaBdRb-1Xp4> acesso em janeiro de 2020. Original *Auburn Avenue Research Library on African American Culture and History, Atlanta-Fulton Public Library System.*

Assim como na primeira fase, as práticas da cultura expressiva negra atravessaram as articulações nacionalistas na qualidade de estratégias políticas e societárias, argumento que pode ser capturado pelos registros fotográficos dos eventos os quais contavam com a presença de personalidades e políticos brancos como os já apresentados. Logo, os bailes sempre foram o ponto auge dos clubes, momentos nos quais as portas eram abertas para outros negros, desde que convidados por membros do grupo, e de divulgação ao mundo branco.

A reação à subalternidade se dará desde a (re)criação das culturas expressivas das quais destaca o *swing*, ritmo disseminado a partir dos anos de 1920, nos EUA, por incorporar variações estilísticas e rítmicas, influenciadoras, posteriormente, o Samba-Rock. Esta fase também será marcada pela emergência de artistas negros no cenário nacional e a incorporação de personalidades internacionais, tanto da música quanto da dança. Essa reação se dará por meio de um movimento de fechamento e abertura, atravessado pela realização da liberação e das memórias que a dança, por meio do ritmo, trazia para o grupo.

A reação também se deu no âmbito da organização política clássica na vinculação de membros a partidos políticos, ou mesmo da construção de bailes que ajudavam, não apenas na manutenção financeira dos clubes, mas também na manutenção e apoio ao próprio movimento negro. Correia Leite relata que o Clube Negro de Cultura Social acabou se transformando em um chamariz para os jovens devido às suas atividades esportivas e culturais, as quais, de certa maneira, afastou os antigos editores do jornal *O Clarim d'Alvorada*. O intelectual ativista tinha como objetivo reeditar o jornal na mesma linha de atuação da luta antirracista e de pregação de ideias.

Um dia apareceu no Clube Negro de Cultura Social um enviado da Frente Negra e convidou vários moços para ingressarem. Dizia que não ficava bem os pais, os tios serem da Frente Negra e os filhos e sobrinhos do Clube Social Negro. Eu sei que três aceitaram o convite: o Raul Joviano Amaral (parece que o pai dele militava na Frente Negra), o chamado Rubens Costa, filho do presidente Justianiano Costa e um rapaz que chamava Oswaldo Santiago, sobrinho de um dos membros da Frente (LEITE, 1951, p. 111).

A ação política também foi constante nos bailes durante a ditadura militar brasileira. As manifestações culturais negras, historicamente, sofrem com a resistência das elites brancas locais antes de terem suas práticas culturais desenraizadas e identificadas com o nacional, no caso, por exemplo, do samba no Brasil; ou sendo incorporadas por grandes indústrias midiáticas e produtoras e, conseqüentemente, tendo suas origens relegadas a outros grupos, como no caso do swing e rock-and-roll norte-americano. O caso dos bailes black durante o movimento Black Rio também é ilustrativo desta resistência.

O Movimento Black Rio atingiu seu auge, justamente, no período ditatorial brasileiro, época na qual os participantes e organizadores dos bailes foram espionados por agentes do DOPS. Alguns dos organizadores chegaram a ser interrogados. Havia, dentro do regime militar, naquele momento, um forte indício de que o movimento possuía relações diretas com o *Black Panther Party*²⁰² norte-americano. Segundo o jornalista Sabadelhe & Peixoto (2016, p. 84)

A perseguição nessa época se tornou evidente, quando alguns dos principais produtores e DJs das equipes de maior visibilidade começaram a ser convocados para averiguação policial. Paulão Black Power foi detido algumas vezes por agentes especiais do DOI-CODI, pois insistiam que o nome da equipe Black Power teria ligação direta como o partido norte-americano dos Panteras Negras”

Os níveis diferentes de abertura e integração do grupo, em razão do compartilhamento de memórias marcadas pela experiência negra, era, ao mesmo tempo, uma preocupação à época. Essa fase é desenvolvida no período da demarcação e consolidação dos clubes, da realização de eventos glamorosos, até uma mudança demarcada, também, pela alteração geracional e a maior circulação de influências de práticas culturais expressivas do Atlântico, incentivada, em um primeiro momento, pelo contato entre os sujeitos, seguido da ampliação ao acesso à rede mundial de computadores, informando o que vira a ser a terceira fase.

²⁰² O *Black Panther Party* foi uma organização política fundada em 1966 por Huey Newton e Bobby Seale em oposição a brutalidade policial contra a comunidade afro-americana. O partido tinha orientações marxistas como plataforma política.

A terceira fase, correspondente à fase da recriação ativa de uma alternativa ao mundo branco, coincide com a fase diaspórica exposta por Gilroy (2012). Enquanto na fase anterior à metáfora fanoniana havia teor explicativo, isto é, a ideia de “pele negras, máscaras brancas” nas quais negros buscavam a reprodução de normas e valores da sociedade branca, principalmente, pela indumentária e o caráter dos eventos festivos; aqui já é possível notar a constituição de uma estética negra diaspórica, como o caso do Movimento Black Rio.

Por estética negra diaspórica entendemos um processo de mudança da subjetividade, a ressignificação da África e a ideia de que a presença negra não estará mais restrita aos espaços racializados, como os clubes sociais. A cultura expressiva negra passa a ser realizada em uma quantidade significativamente maior de espaços. Esse momento irá culminar com a diminuição dos clubes, seja por tensões internas, divergências políticas, entraves financeiros e, até mesmo, pela diminuição do número de membros. A diminuição dos membros merece destaque pois foi fruto de uma dificuldade dos clubes em manter a identificação dos jovens com o espaço. Essa demanda foi apresentada de modo recorrente pelos membros mais antigos e/ou fundadores dos clubes.

Apoiada nesse argumento, inferimos o distanciamento das novas gerações do modelo clube social também pautados no não reconhecimento desta forma com as demandas trazidas pelo maior fluxo de influências e trocas culturais, estéticas e políticas advindas da fase diaspórica. A partir dos anos de 1980, nota-se o início da decadência dos grandes e luxuosos bailes de gala sediados nos clubes. A partir desse momento, os bailes, antes concentrados nesses espaços, assumem o movimento próprio dessa fase, acontecendo em casas noturnas, clubes militares, antigas sedes de clubes sociais ou simplesmente em espaços para realização de eventos. O Samba-Rock continua sendo o grande aglutinador da população negra, mas agora esse estilo não se restringe aos espaços racializados, alcançando a mídia nacional, isto é, o rádio e a televisão entre outras mídias contemporâneas.

2.4 Clubes Sociais e os deslocamentos nas formas expressivas negras

O surgimento dos CSNs demonstra a configuração do racismo a partir das dinâmicas históricas, políticas e sociais dos diferentes contextos nacionais. É sabido, por exemplo, a existência da imposição das formas de segregação à América Latina, as quais

se distinguíram das impostas aos EUA²⁰³; no entanto, elas ainda guardam similaridades permissivas ao reconhecimento nas Américas associações surgidas no interior de sociedades excludentes e discriminatórias. De acordo com Andrews (2007) “os afrodescendentes prósperos no pós-abolição perceberam tal segregação e buscaram meios de integrar os espaços de sociabilidade típicos da classe média branca, por meio da construção de espaços similares voltados para uma parcela da população negra que estava, em sua maioria, entre a classe média branca e o proletariado negro” -organizações sociais e cívicas paralelas às criadas pela classe média branca.

Estas incluíam clubes sociais de elite, como El Progreso (Santiago, Cuba); Club Atenas (Havana), La perla Negra (Santo Domingo), Kósmos (São Paulo) e outras, menos prestigiosas, porém mais numerosas as “sociedades recreativas” (Cuba, Uruguai) e os “clubes de dança” (Brasil); associações atléticas como a Alianza Lima (Lima) e a Associação Atlética São Geraldo (São Paulo), que patrocinavam times de futebol, competições de corrida e outros eventos; e organizações cívicas como a Federação dos Homens de Cor e o Centro Cívico Palmares, no Brasil e o Directorio Central de las Sociedades de Color em Cuba. No limite entre os níveis inferiores da classe média negra e os níveis superiores do proletariado negro estavam as sociedades de ajuda mútua, como o Centro de Cocheros (Havana), a Sociedade Protetora dos Desvalidos (Salvador) e La Protectora e o Centro Uruguay (Buenos Aires); e na Argentina, no Brasil, em Cuba e no Uruguai (e talvez em outros países, onde a pesquisa extensiva sobre organizações negras da virada do século está por ser feita), uma ativa imprensa negra registrava as atividades desses grupos (ANDREWS, 2007, p. 160-161).

Quando da análise das estratégias de articulação da população negra nas Américas, de modo geral e no Brasil, de modo específico, encontramos uma diversidade de modelos de organizações sistematizadas na figura abaixo. Para Santos (*apud* GOMES, 2017, p. 22), “os movimentos sociais em uma concepção mais alargada englobam um conjunto de ações de mobilização política, de protesto antirracista, de movimentos artísticos, literários e religiosos (...) fundados e promovidos por negros(...)”. Apresentaremos abaixo o modelo esquemático elaborado por Paulo Roberto dos Santos²⁰⁴.

²⁰³ Diferentemente dos EUA, durante o regime de segregação racial, em que as divisões pautadas na raça eram públicas e explícitas, o Brasil passou por intensos processos políticos que ora, apontavam para o embranquecimento como alternativa para o processo de modernização nacional (vinda de imigrantes europeus e ausência de políticas públicas destinadas aos negros); ora pautava-se na anulação da discussão racial, considerando-se que esta não se configurava enquanto marcador dos processos de subalternização.

²⁰⁴ Santos, Paulo Roberto dos. Instituições afro-brasileiras (A prática de uma contemporaneidade). Centro de Estudos Afro-Asiáticos. Rio de Janeiro, 1984 Mimeo. O documento original não foi localizado.

Figura 20: Organograma das instituições afro-brasileiras



Fonte: Santos, Paulo Roberto dos. Instituições afro-brasileiras (A prática de uma contemporaneidade). Centro de Estudos Afro-Asiáticos. Rio de Janeiro, 1984 Mimeo

As organizações negras são caracterizadas por atores, modelos, demandas e estratégias majoritariamente coletivas de enfrentamento e organização. Santos (1994, p. 95) observa as instituições religiosas e recreativas- como é o caso dos clubes- como possuidoras de caráter político. Partindo desta definição, quilombos, irmandades religiosas²⁰⁵, associações, sociedades e agremiações, blocos carnavalescos, escolas de samba, jornais, grupos teatrais coletivos, blocos afro, manifestações políticas-artísticas como o hip-hop, o funk, o samba, o Samba-Rock etc., o Movimento de Mulheres Negras, Movimento Negro -englobando suas inúmeras vertentes- são exemplos de organização da população negra, cujas dimensões políticas são exercidas por meio das práticas culturais. Os clubes e, posteriormente, os bailes realizados fora das sedes sociais representariam desde sua fundação, nesta perspectiva, espaços negros em uma sociedade racialmente organizada.

²⁰⁵ Segundo Rolnik (p. 4, 1989), as irmandades funcionavam como ponto de agregação. Em seus terreiros, nas festas religiosas, os negros dançavam batuque. Muitas, como a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de São Paulo, chegaram a abrigar libertos e, como a Confraria dos Remédios, envolveram-se diretamente na campanha abolicionista, articulando quilombos rurais às redes de apoio urbanas.

No que toca as organizações negras, como agentes políticos na diáspora africana, sua ação política vincula-se as representações culturais produzidas a partir do elo, do deslocamento e da produção e criação de novos sentidos, “Não apenas os negros passaram pelas experiências de vida e morte, escravidão e liberdade, mas também criaram representações dessas experiências no canto e na literatura, nas práticas familiares, no vestuário e na vida espiritual (MANNING, 2009, p. 22)²⁰⁶.

Os CSNs articulam representações por meio da música e da dança sob um modelo de organização mais comunitário do que individual, e atuam como um dos espaços de elaborações culturais e políticas. A partir desta dimensão, tomo como exemplo os bailes *black*, os quais ganharam notoriedade por sua associação aos clubes. Quando relacionamos o termo *black* aos usos adotados pelo movimento negro norte-americano no intuito de distinguir as referências racistas atribuídas ao *nigger* e, então, refletimos sobre o uso do mesmo termo no Brasil adjetivando um conjunto de eventos, os quais englobam os bailes charme, Samba-Rock e nostalgia, podemos observar alguns elementos das dimensões supracitadas. Além disso, essas referências também podem ser observadas nos padrões estéticos e em movimentos, como o Movimentos de Direitos Civis²⁰⁷ e partidos políticos, a exemplo do *Black Panther Party*, o qual interliga os ritmos, os estilos de dança, as músicas, os trajés, os acessórios e um conjunto de práticas que correlacionam três dimensões pensadas nesse capítulo, o espaço, a dança e a música.

O envolvimento das entidades negras com a educação formal e não formal manifesta a percepção destes grupos pela educação como elemento fundamental de mobilidade social na sociedade ocidental. De acordo com Gonçalves e Silva (2000, p. 139) “As organizações desempenham vários papéis no interior da população negra [...] se

²⁰⁶ Not only did black people through the experiences of live and death, slavery and freedom, but they created representations of those experiences in song and literature, in Family practices, in dress, and in their spiritual life. (MANNING, 2009, p. 22).

²⁰⁷ Wilson Simonal lançou em 1967 o single “Tributo a Martin Luther King”. A música foi produzida durante o regime militar brasileiro, chamando a atenção da censura devido ao seu conteúdo explicitamente político. Na letra Simonal aponta para a luta como saída para conquista de direitos iguais para os negros, em uma aberta referência ao movimento de direitos civis norte-americano, liderado por Martin Luther King. Além dessa referência Simonal interpretou as canções “Opinião/O morro não tem vez/Batucada surgiu”, “Samba do negro”, “Naná”, e “África, África” em que resgatava a ideia de orgulho negro. Uma das frases mais emblemáticas do Tributo a Martin Luther King é “com a canção também se luta”. Simonal foi o primeiro artista negro a apresentar sozinho um programa de TV no Brasil. De acordo com Moraes (2016, p. 33) “Ainda em janeiro de 1965, Simonal, contratado pela TV Tupi, passou a apresentar o sofisticado programa Spotlight, tornando-se o primeiro negro a apresentar sozinho um programa de TV no Brasil. Em março de 1966, o cantor já havia mudado para a TV Record e estreava como atração fixa do programa O fino da bossa, apresentado pela dupla Jair Rodrigues e Elis Regina”. Ao redor de Simonal pairam muitas controvérsias, entre elas de que ele teria contribuído para o regime militar. Simonal fez parcerias com importantes nomes da música negra norte-americana, como Sarah Vaughan, sendo um dos primeiros artistas negros brasileiros a incorporar claramente os elementos do jazz e do *soul*, resultando em um novo estilo musical no qual muitas das suas canções, anos depois, seriam reconhecidas como Samba-Rock e embalariam os bailes.

configuram como instâncias educativas, na medida em que os sujeitos que participam delas as transformam em espaços de educação política”. Podendo ser contatado ainda pelo envolvimento dos Clubes com a alfabetização de ex-escravizados e a criação de espaços de sociabilidade, como apresentamos o caso da escola primária sediada no Flor de Maio.

Em relação ao continente americano, levantamentos preliminares me permitiram identificar, desde o período das abolições, nos séculos XVIII e XIX, em vários países como Cuba, Uruguai, Peru, Argentina, EUA e Brasil, a presença de organizações negras com diferentes funções. Estas operaram na construção de formas de sociabilidade distintas desde a ajuda mútua ao lazer ocupando, por vezes, o mesmo espaço físico. As contribuições desses espaços para os processos de identificação dão ênfase aos processos de subjetivação das inúmeras identificações passíveis de serem atribuídas ou adotadas pelo sujeito em meio social (HALL, 2008). Para o autor (2005, p. 38), “a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento”. Os espaços comumente associados às práticas expressivas culturais negras diaspóricas, mesmo temporariamente, podem fomentar o reconhecimento e as disputas constituindo-se em referências geográficas e simbólicas dos processos de identificação.

A data de fundação das sociedades negras remonta ao período da Primeira República (1889-1930), período esse em que emerge no Brasil a sociedade de classes em oposição à sociedade escravocrata. O contexto sócio-histórico e político, o qual seria responsável por colocar fim aos impedimentos formais para a integração da população negra, não se efetivou, permitindo a manutenção das restrições quanto ao acesso a direitos e aos bens antes destinados apenas aos "homens livres". Parte daí a reflexão sobre o modelo de participação dos negros na nova organização social, e do cenário de emergência dos CSNs no Brasil.

Em uma economia em plena expansão, pautada nas exportações, as ideologias do racismo científico, em voga desde o século XIX, instauravam uma situação bastante contraditória para a população afrodescendente a qual, em alguma medida, conseguia fazer parte do crescimento econômico da época devido ao seu ingresso nas atividades econômicas. Enquanto o acesso aos espaços era assegurado aos sujeitos em ascendência

social, negros conviviam com a recusa à admissão em restaurantes, barbearias, hotéis, e, até mesmo, estabelecimentos públicos, além dos clubes sociais.

A interdição dos membros desta “nova elite” nos espaços de uma “elite tradicional”, bem como seu reduzido ou nulo acesso aos bens e serviços de responsabilidade do Estado, aponta como um dos principais motivos para a constituição dos clubes. Os clubes também surgiam para o objetivo de angariar recursos para custear a alforria de negros escravizados, além de auxiliar nas despesas de funerais, na educação de seus associados e na defesa de seus direitos (ESCOBAR, 2010; DOMINGOS, 2010). Portanto, os CSNs foram fundados, em sua maioria, no final do século XIX nas regiões Sul e Sudeste, atuando em três principais atividades: associações recreativas, assistenciais/beneficentes e culturais.

Os Clubes Sociais Negros são espaços associativos do grupo étnico afro-brasileiro, originários da necessidade de convívio social do grupo, voluntariamente constituído e com caráter beneficente, recreativo e cultural, desenvolvendo atividades num espaço físico próprio (OLIVEIRA, *apud* ESCOBAR, 2010, p. 61)²⁰⁸.

Segundo Medeiros (2013, p. 225), a ideia de crise social a partir da abolição e do fim do regime monárquico atuou como um princípio heurístico no contexto de uma sociedade em transição, de uma cidadania precária e de uma revolução burguesa incompleta. Para o autor, esta seria a tese de Bastide e Florestan na obra “Branços e Negros em São Paulo”, considerando a efetividade dos processos revolucionário abolicionistas e republicanos compreendidos como ações de modernização social. Ao questionarem o grau de emancipação que poderia ser alcançado pelos grupos subalternos e ainda as possibilidades dadas e forjadas pela população negra de superação do seu ponto de partida desvantajoso e socialmente desigual.

De acordo com Medeiros,

[...]a desagregação do antigo regime servil e da velha ordem escravocrata se processou na razão inversa à efetividade da igualdade jurídica entre ex-senhores e ex-escravos. Elementos residuais do antigo regime- por exemplo, o preconceito de cor- encravam as relações entre brancos e negros na aparente ordem social competitiva, impedindo-a de se realizar plenamente. [...] O

²⁰⁸ De acordo com a pesquisadora Giane V. Escobar “Em 29 de fevereiro de 2008, Oliveira Silveria e os integrantes da Comissão de Clubes Sociais Negros dos Estados do RS, SC, SP, RJ e MG elaboraram um conceito de Clube Social Negro” (ESCOBAR, 2017, p. 236). O conceito mencionado tem sido amplamente utilizado nas pesquisas sobre o tema, e em todos os casos localizados têm sua fonte primária na referência elaborada no trabalho de dissertação de Escobar, a saber: ESCOBAR, G. *Clubes Sociais Negros: lugares de memória, resistência negra, patrimônio e potencial*. 2010. 205f. Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural) - Programa de Pós-Graduação Profissionalizante em Patrimônio Cultural. Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria/RS, 2010.

preconceito [de cor] é igualmente provocador de reações, como os movimentos associativos entre negros, manifestações explícitas entre brancos etc. (2013, p. 227).

A configuração da emergente sociedade de classes e do processo de modernização social delineou o papel e os espaços ocupados pela população negra, os "novos" homens livres. Adotando a perspectiva de análise desenvolvida por Bastide e Fernandes na obra *Branco e Negro em São Paulo*, observa-se tanto o grau de emancipação, quanto as possibilidades de superação forjadas pela população negra como resultantes do processo de modernização. Segundo os autores, a principal queixa da população negra nesse novo contexto se referia ao que poderíamos chamar de “*pecado da omissão*”, ou seja, “*a falta de política governamental a favor da ascensão do homem de cor na sociedade, por um auxílio econômico e medidas educativas apropriadas, quando há tantas leis a favor dos imigrantes* (BASTIDE; FERNANDES, 2008, p. 155)”.

Algumas das principais reflexões sobre as formas de associação dos negros são desenvolvidas pelo historiador Petrônio Domingues. Dialogando com os demais autores, podemos apontar que o novo sistema político e econômico, emergente no cenário republicano como parte do processo de modernização, não foi capaz de assegurar ganhos materiais ou simbólicos para a população negra (DOMINGUES, 2007, p. 102). Logo, como estratégia de reversão da permanente marginalização ou da manutenção das ausências do Estado frente ao atendimento as necessidades dessa população, “libertos, ex-escravos e seus descendentes instituíram os movimentos de mobilização racial negra no Brasil criando inicialmente dezenas de grupos (grêmios, clubes ou associações) em alguns estados da nação” (DOMINGUES, 2006, p. 103).

Sendo assim, os CSNs resultam dos acontecimentos históricos e sociais do período pré e pós-abolição, os quais impactaram na estrutura social brasileira, para além da alteração das formas e do regime de trabalho. O fim da escravidão negra demarcou a emergência de um novo modelo de organização social. Essa, diferentemente da anterior, partiu do pressuposto de todos os indivíduos, indistintamente de sua cor, poderem ascender socialmente, ou seja, essa seria a principal inflexão da sociedade de classes para a população negra.

A possibilidade de mobilidade social e conseqüentemente ascensão por meio do trabalho remunerado alterou as demandas de parte desta população. De acordo com Escobar (2010, p. 70) "os trabalhadores negros, que fundaram os primeiros CSNs no período pós-abolição e mesmo anteriores a este, eram oriundos de profissões e empresas,

em especial públicas, que viabilizaram mobilidade social aos negros". No contexto de exclusão e negação de suas origens e valores, os Clubes surgiram como possibilidade de romper com a sociedade ao fundar os próprios espaços de sociabilidade, solidariedade e defesa de direitos (ESCOBAR, 2010, p. 73).

Ao surgirem como agrupamento dos negros, criando formas de sociabilidade internas ao grupo, os CSNs influenciaram significativamente para a criação de condições que determinariam a eclosão dos movimentos sociais com recorte racial (BASTIDE; FERNANDES, 2008, p. 231). Assim como a imprensa negra, as associações também empreenderam ações com êxito no sentido de " fazer do negro um participante ativo", no que diz respeito às discussões em torno da realidade racial brasileira, provocando uma dada atuação consciente em sua própria história (BRAGA, 2015, p. 87). Segundo Gusmão e Simson (1989, p. 237),

[...] a criação de associações negras, diferentemente das irmandades negras e das confrarias, na maioria das vezes voltadas ao lazer conseguiu manter, mesmo contra uma tendência social e política da época, sistemas de relacionamentos e ajuda mútua que permitiram o fortalecimento e crescimento dos grupos.

A democracia racial impediu, em muitas situações, o conflito aberto gerando circunstâncias para a violência racial se disfarçar sobre a classe. Segundo Hall, uma abordagem conceitual que vê as dinâmicas econômicas como únicas estruturantes de uma formação social, e vê as outras apenas como reflexo desta "reduz toda a formação social como algo direta e imediatamente correspondente ao econômico" (2006, p. 285) e "não deixa espaço teórico para outros tipos de diferenciação social, como as que surgem em torno da raça, do gênero, da etnia e da nacionalidade". Os CSNs, nesse contexto, atuam como espaços por excelência para a compreensão da intersecção entre outras categorias analíticas em um período de profundas transformações nacionais. Como explicita a seguinte passagem,

A elite que se formou nessas associações, e que as formou para si, para resolverem problemas seus, seu status, de aspirações, de mobilidade e de resistência que encontra à sua mobilidade e às suas aspirações, sofre, por sua vez, do mal incalculável de não saber falar outra linguagem que não seja a do seu horizonte de extrato médio, *duplamente asfixiado por sua condição de raça e classe* (gripo nosso) (MEDEIROS, 2013, p 241).

O caráter não homogêneo do "sujeito de classe" (HALL, 2006, p. 331), indica como as diferenças étnicas e raciais podem ser e resultar em modos de produção, que conduzam, não apenas a especificidades e irregularidades regionais, mas a modos diferenciados de incorporar os chamados "setores retrógrados" dentro do regime social

do capital (HALL, 2006, p. 331). A emergência de uma classe média negra, explicitaria essa análise.

Porém, segundo Bastide e Fernandes (2008, p. 195), essa classe média participaria do novo regime social com preocupações oriundas do modelo de modernização delineado para a nação, ou seja, voltados à garantia da respeitabilidade e honorabilidade – características antes restritas aos brancos, ambas garantidas pela substituição (protagonizada em parte pela Imprensa Negra e pelos Clubes Sociais) da imagem do “antigo preto, mais africano que ocidental, mais exótico que nacional pela imagem de um novo negro”(BASTIDE; FERNANDES, 2008, p.198), o qual evitará qualquer ato que poderá desprestigiá-lo, ou desqualificá-lo frente à opinião pública e, por fim, garantirá sua “elevação social ao aceitar fazer parte das associações culturais de pretos” (BASTIDE; FERNANDES, 2008, p. 195).

Segundo Medeiros (2013, p. 241), Costa Pinto²⁰⁹, no estudo sobre a cidade do Rio de Janeiro, tece profunda crítica a tais organizações na medida em que representam “*associações de elite, de elite negra, que em face da massa negra age, reage e se comporta como elite em face de qualquer massa*”, embora apontem para a singularidade do novo negro, elas romperiam com a estigmatização de seu passado escravo, a contraposição da formação dessa nova elite, que sai de seu lugar predeterminado, é o enorme número de, nos termos do autor, “negros-massa”.

Para Bastide e Fernandes, restaria ao negro duas opções “*aceita a sociedade de classes para subir progressivamente[...] ou entra num movimento de ampla reivindicação, mais ou menos inspirado nas sociedades negras norte-americanas*” (BASTIDE; FERNANDES, 2008, p.207). Enquanto para Hall (2006, p. 313), “*a estruturação racial e étnica da força de trabalho[...] pode inibir às tendências globais racionalmente concebidas do desenvolvimento capitalista*”, o que significa dizer que nas sociedades racialmente estruturadas em dominância, onde raça e classe se articulam no processo histórico, a educação escolar, as organizações culturais, a vida sexual e em família, os padrões e modos de associação civil, entre outros, exercem uma função vital na produção, sustentação e reprodução desta sociedade.

Os aspectos recreativo e cultural têm longa duração quando nos referimos aos CSNs no decorrer do tempo, já que o caráter assistencial foi paulatinamente deixando de

²⁰⁹ Projeto similar ao realizado por Roger Bastide e Florestan Fernandes, acerca das relações entre brancos e negros na cidade de São Paulo, foi elaborado por Costa Pinto na cidade do Rio de Janeiro.

ser exercido. Isso se deu muito provavelmente devido à precarização das condições materiais de manutenção dos clubes. Esse fato pode ser explicitado, por exemplo, no fechamento e perda da sede do Clube 13 de Maio na cidade de Piracicaba. O clube teve sua sede embargada pela justiça para a execução de dívidas trabalhistas. No caso do Grêmio Recreativo e Familiar Flor de Maio, a direção articulou a retirada do termo “Beneficente” sob a alegação de tal termo vincular o clube à manutenção dos auxílios financeiros para seus sócios, membros da comunidade negra.

Santos (1994, p. 104) demonstra uma perspectiva antagônica em relação aos movimentos negros. Segundo o autor, esses irão se dividir em dois polos. O polo da integração *versus* o polo da rejeição

[...] de um lado os que visam a perfeita integração do negro à sociedade brasileira, tal como funciona nesse momento [referindo-se aos clubes sociais]; de outro, os que investem na subversão da atual sociedade brasileira como exclusivo caminho para a redenção dele.

A análise dos clubes sobre a ótica de integração *versus* a rejeição oferece certa complexidade. Nesses espaços, enquanto se observa a reprodução estética dos padrões normatizados, as atividades exercidas em seu interior indicam vínculos com práticas expressivas culturais negras da diáspora, principalmente, por meio da música e da dança. Essas muitas vezes atuando como elementos centrais das sociabilidades construídas no interior desses espaços. Além disso, a cultura da festa e a cultura comunitária reinscrevem práticas de origem afrodiaspórica. Esses padrões são elencados a partir dos eventos em si e dos estilos musicais que os compõem.

Os integrantes dos clubes, para além da formação de espaços próprios de socialização, buscaram reconhecimento como membros integrais de uma “nova elite nacional”. No entanto, para isso era preciso negociar os aspectos passíveis de negociação. Daí, nossa visão de nesses espaços, muito mais do que o corpo, as práticas realizadas a partir do corpo reiteram a sua centralidade como espaços de negociação entre os anseios de reconhecimento pela sociedade brasileira e os elementos de uma cultura negra transnacional. O corpo passou então a apresentar-se como um espaço sóbrio, formal, correspondendo aos padrões valorativos e morais das sociedades de sua época.

Com base em aproximações iniciais ao debate proposto por Frantz Fanon (2008), em sua obra “Pele Negra, Máscaras Brancas”, propomos uma análise alternativa sobre a representação da estética branca pelos frequentadores dos clubes em relação aos negros, os quais não estariam habilitados para frequentar aquele espaço. Esses mais aproximados dos negros africanos.

A noção de estereótipos negativos relacionados à população negra não era desejada pelos membros dos clubes, mas, pelo contrário, havia um interesse em demonstrar seu distanciamento e a conduta então, foi a ação possível. Aspectos positivados não foram apagados, como por exemplo, a capacidade de realização de eventos, as habilidades musicais e rítmicas, a partir dos quais podemos hoje reconstruir algumas rotas para o estabelecimento de circuitos históricos transatlânticos comunitários.

Podemos ainda analisar os clubes a partir de dois momentos distintos, o primeiro pensa a formação e sua consolidação como espaços destinados a uma “elite negra emergente” se expressando por meio dos suntuosos bailes. E o segundo, relacionado ao declínio desses espaços, que *é marcado pela diminuição do público, a perda das sedes sociais, o acúmulo de dívidas e muitas vezes seu fechamento.*

De acordo com Figueiredo (2002), estudos brasileiros clássicos demonstraram ser possível, no Brasil ascender apenas a partir da negação da identidade negra, da assimilação de valores e dos comportamentos brancos. A observação de Figueiredo traz o questionamento sobre os CSNs, na medida em que representaram espaços de sociabilidade da parcela economicamente emergente da população negra, em que traços de sociabilidade da população branca foram reproduzidos, a fim de legitimar um lugar de classe em detrimento, inclusive, de uma parcela da população negra empobrecida e marginalizada. Para Santos, o isolamento do negro na nova condição social e econômica resultava da ideologia da democracia racial a partir da qual se acreditou no desenvolvimento econômico do país, entendido como modernização, industrialização e, vagamente, como “realização de um destino manifesto”, colocando os pretos, na competição pela vida, em igualdade com os brancos (SANTOS, 1994, p. 90).

De acordo com Giacomini (2006, p. 34-40) as dinâmicas de sociabilidade do Clube Renascença²¹⁰, os acessórios, os calçados, os penteados e as posturas corporais estariam diretamente associados a uma posição social,

Em outros termos, é como se o grupo reivindicasse que o critério de classe viesse a substituir o critério de cor (raça) no sistema classificatório(...) A aparência- o corpo- fala não somente das condições sociais, mas igualmente do espírito, da moralidade, indissociáveis da aparência (grifo nosso).

²¹⁰ De acordo com Giacomini (2006, p. 28) “O Renascença Clube foi fundado em 17 de fevereiro de 1951 na cidade do Rio de Janeiro, então Distrito Federal, como “clube social, recreativo, cultural e esportivo.” Sobre o clube consultar GIACOMINI, Sonia Maria. A Alma da festa: família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro- O Renascença Clube- Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2006.

O destaque para o cumprimento de determinados padrões estéticos não está registrado apenas nas fotografias, apesar de poder ser apreendido por elas. Os registros fotográficos dos bailes ocorridos, ou promovidos pelas sedes sociais dos clubes, destacam um padrão corpóreo e de vestimenta. Segundo o relatório preparado na ocasião do pedido de abertura do processo de tombamento da sede social do Flor de Maio, além da questão recreativa, o clube tinha o objetivo de ressocializar o negro e tentar eliminar os estereótipos atribuídos a eles. Assim,

a associação mantinha regras rígidas com relação a conduta de seus sócios, tanto dentro como fora do clube. Havia regras relacionadas ao vestuário de acordo com a ocasião, regras de comportamento e, também, sanções e até mesmo expulsão do clube para qualquer membro que se comportasse de forma considerada infame ou que fosse preso. (RELATÓRIO TOMBAMENTO FLOR DE MAIO, 2011, p. 03).

Há relatos de que durante a organização do bloco carnavalesco composto pelos sócios do Grêmio Recreativo e Familiar Flor de Maio, sua então organizadora, Odette dos Santos²¹¹, não autorizava a participação de membros que não estivessem limpos, bem-vestidos e de ela própria verificar cada um dos componentes, também, não sendo autorizados a desfilar os membros embriagados. Alguns dos meus interlocutores, membros do clube, informaram que minutos antes do bloco ganhar as ruas da cidade, Odette perfumava todos seus participantes. Esses e outros relatos podem ser identificados a partir dos registros colhidos sobre os clubes e seus famosos bailes.

O Clube Aristocrata²¹², por exemplo, tornou-se uma referência para a elite negra paulistana, tendo entre seus participantes advogados, médicos, profissionais liberais etc. De acordo com seus fundadores, os membros do clube eram todos negros da alta sociedade. São Paulo é a cidade mais populosa do país inserida na dinâmica das grandes metrópoles mundiais. O Aristocrata, construído como um clube para elite negra do estado durante os anos de 1960, apresenta elementos, os quais nos permitem compreendê-lo

²¹¹ Odette do Santos foi diretora social do clube e uma das suas integrantes mais lembrada pela comunidade negra que participava do mesmo. No ano de 2006, durante as atividades comemorativas em alusão ao Mês da Consciência Negra, foi inaugurado o Centro Municipal de Cultura Afro-Brasileira “Odette dos Santos”. O Centro representou um novo equipamento cultural aberto à comunidade, que ofereceu cursos, palestras e outras atividades relacionadas à arte e cultura. Projetado para atender a diversidade artística e cultural de São Carlos, o Centro de Cultura possui espaços temáticos, onde foram desenvolvidos ações e projetos como a Sala de Africanidades, o Espaço Hip-Hop e a Sala Expositiva de Artes. O Centro também possui um auditório, sala de audiovisual e sala de dança, à época sede do Projeto Dançar. O espaço homenageia Odette dos Santos, conhecida como “dama do samba”. Fonte: <http://www.saocarlos.sp.gov.br/index.php/cultura/115304-centro-municipal-de-cultura-afro-brasileira.html> acesso em 01/12/2018

²¹² Sobre o clube ver Aristocrata Clube. Itaú Cultural e máquina produções Direção Jasmin Pinho e Aza Pinho, 2014, colorido, 27min 13 seg.

como uma referência de clube bem-sucedido.

Os sócios fundadores eram integrantes de dezenove famílias e decidiram unir-se para formar um clube negro, que proporcionasse opções de lazer (SOARES, 2004, p. 34). Outro fator a ser considerado é a intensa circulação de personalidades nos eventos propostos pelo clube, contando com a presença de personalidades como: Cassius Clay, Simonal, Jair Rodrigues, Jamelão, Elizete Cardoso, Sombra da Noite, Ray Charles, dentre outros, demonstrando o fato do clube estar diretamente conectado com personalidades negras, nacionais e internacionais, artistas, músicos e políticos, além de representar um espaço exclusivo para uma classe média negra. Seus sócios fundadores relatam que coube ao clube a possibilidade da criação de um espaço de lazer, entretenimento, formação e debate²¹³.

Além da quantidade, cabe destacar a suntuosidade dos eventos promovidos pelo Aristocrata. De acordo com Soares (2004), o apogeu do clube aconteceu entre as décadas de 1960 e 1980, chegando a possuir cerca de 3000 associados. Dentre as atividades do clube estavam os almoços preparados no bar da sede social e os jogos de salão. Havia ainda uma biblioteca instalada na sede. Os eventos de maior sucesso do clube eram os bailes carnavalescos e as famosas festas da cerveja, os bailes de debutantes, festivais esportivos, bailes de primavera, festas juninas, *pré-reveillon* e a festa das crianças.

O clube enfrentou uma séria crise financeira durante os anos de 1980, devido à queda drástica do número de associados. Essa crise culminou, no início dos anos de 1990, na invasão da sede de campo, a qual já havia sido símbolo do esplendor do clube e dos associados. O documentário “Aristocrata” (2005) retrata a importância da sede de campo para os associados, devido principalmente à piscina²¹⁴ construída para permitir aos frequentadores aproveitarem melhor os finais de semana e sua construção na sede do clube foi uma resposta imediata as interdições sofridas pelos clubes da elite branca. As piscinas desses espaços sempre significaram proibição para os negros e pânico para os brancos. Construir uma piscina era, portanto, um símbolo de *status* e uma resposta as restrições perpetradas. O clube passaria um longo período inativo, sendo reaberto no ano

²¹³ Aristocrata Clube. Itaú Cultural e Máquina Produções. Direção Jasmin Pinho e Aza Pinho. Colorido, duração 27min13seg.

²¹⁴ As referências a piscina do clube de campo foram colhidas do documentário produzido sobre o Aristocrata. É a partir dos relatos apresentados no documentário que nossas análises também se constroem.

de 2015 com a nova sede²¹⁵ localizada na Av. Piassanguaba, no bairro Planalto Paulista. Uma região cercada de árvores, ruas largas e casas de médio e alto padrão.

Até aqui temos apresentado os clubes como espaços constituídos pela necessidade e como alternativa para espaços de socialização da população negra, a qual passava a integrar o mercado de trabalho formal e remunerado. A imagem expõe a reprodução de padrões estéticos aproximados aos padrões estéticos de uma classe média alta branca. Os clubes seriam espaços de realização de uma sociabilidade negra circunscrita ao padrão da elite branca nacional, pautado na reprodução de padrões europeus? Seriam esses os mesmos padrões os quais, àquela altura, orientavam uma nova classe média emergente?

A partir dos registros fotográficos, utilizados na análise, observa-se um grande rigor nos trajes, que indica uma preocupação com a moralidade e reprodução de padrões de classe até então apartados da população negra. É notória a recorrência do uso de vestidos brancos, trajes alinhados, em sua grande maioria com cortes formais e poucos decotes ou quase nenhuma parte do corpo exposta. Os homens seguem a mesma linha de formalidade na orientação de suas vestimentas.

No entanto, no que se relaciona à moral, seu caráter mais restritivo recai sobre as mulheres. Considerando ainda, os clubes como espaços de construção de laços afetivos voltados ao matrimônio e a manutenção da moral do grupo, recai sobre as mulheres a garantia do *status* familiar e da formação e manutenção de alianças entre as famílias (GIACOMINI, 2006).

Segundo o interlocutor principal da pesquisa, quando questionado sobre as possíveis transformações dos bailes sediados pelos clubes e sobre os bailes atuais, no que tange à indumentária, ele respondeu:

(Santa Maria) Ah... mudou muito do estilo de roupa, o pessoal era bem mais bem vestido. Pessoal ficava no sábado, dia inteiro, se arrumando para ir para o baile. Era estilo, era calça de tergal, era a camisa social. Hoje não, hoje é diferente. Tem gente que se você deixar entrar de chinelo entra de então tem uma grande diferença de jeito de roupa (entrevista Santa Maria julho de 2018).

A presença das mulheres nos clubes ocupou espaços de valorização de um determinado modelo de feminilidade, atrelado à representação de um modelo familiar distinto e restrito aos valores morais. Novamente a preocupação em se distanciar da

²¹⁵ Durante o evento de 58 anos de aniversário do clube pude conversar com alguns membros de sua diretoria, realizar registros fotográficos e observações. Atualmente o clube encontra-se em plena atividade, com uma agenda constante de eventos direcionados a população negra. Os eventos podem ser acompanhados a partir das redes de divulgação do Aristocrata. <http://www.aristocrataclubes.com.br/> acesso em 29/08/2018.

baderna, do estereótipo da pobreza, da desordem atribuída às famílias negras têm papel central. Tal preocupação pode ser observada no modelo de feminilidade construídos nos bailes de debutantes e até mesmo nos desfiles de misses. Coube às mulheres e meninas, filhas e esposas dos sócios e/ou fundadores dos clubes, a centralidade em um processo de mobilidade social desenvolvida pelos maridos e pais. Considerando ainda que *os clubes como espaços de construção de laços afetivos voltados ao matrimônio e a manutenção da moral do grupo* recaía sobre as mulheres a garantia do *status* familiar e da formação e manutenção de alianças entre as famílias (GIACOMINI, 2006).

Essas inquietações expressas pelo grupo eram observadas também nas relações entre os possíveis casais de dançarinos. Já, segundo Santa Maria, outra diferença entre os eventos sediados pelos clubes e os atuais deve-se às dinâmicas pré-estabelecidas entre os casais de dançarinos:

(Santa Maria) aí era diferente é mais diferente é muito diferente muito diferente a gente eu falando na minha época a gente saía, a gente ia para paquerar, mas a abordagem era diferente era diferente. A dama ficava esperando você ir lá chamar ela para dançar, e a maioria dos homens aceitavam (...) quantas vezes eu cortava o salão. “Vamos dançar moça? Não. Aí dava um tempo, dá um tempo, aí eu voltava pro meu lugar, mas aceitava né?! Hoje não, hoje tem homens que xingam as moças não aceitam não aceitam (entrevista Santa Maria julho de 2018).

O investimento na imagem foi incentivado no intento de “apagar do estigma da cor” (GIACOMINI, 2006, p.35). Na impossibilidade de mudar a cor da pele, a construção do embranquecimento operava no sentido de proceder ao deslocamento do olhar e à neutralização do estigma (GIACOMINI, 2006). A boa aparência exposta pelos cabelos, as roupas alvas, os comportamentos regrados e a moralidade buscavam reproduzir a relevância da família dentro dos moldes da sociedade mais ampla.

O desfile de misses para a escolha das rainhas do baile²¹⁶ poderia indicar certo afrouxamento de tais valores, contudo, essa hipótese pouco se confirma. Autoras como Giacominini (2006) e Escobar & Moraes (2016) indicam que a escolha das rainhas nos clubes e sociedades atuou no estabelecimento e/ou manutenção do *status* social em relação à reprodução do feminino como belo, elegante, educado, gentil, sensível e servil.

(...) a questão do corpo estava absolutamente relacionada à moral, aos códigos de civilidade de uma época. O conceito de beleza reproduzido pelos tantos concursos, de tantas organizações, condizia com aquele conceito do qual já falava o século XVIII (...): “que tem por característica fundamental não separar a beleza física das virtudes morais”, de modo que a rainha era considerada porta-voz da associação que a elegia não apenas por motivos estéticos, mas,

²¹⁶ Ver ANEXO I.

principalmente, por representar, ela mesma, os valores sociais pelos quais a própria associação almejava ser reconhecida (BRAGA, 2015, p. 192).

Assim como nos bailes de debutantes, a escolha das rainhas representava um espaço de construção de sociabilidade no interior dos clubes. Uma sociabilidade preocupada com a distinção deste grupo em relação aos demais negros, os desagregados, marginalizados, empobrecidos, associados à imoralidade e à vagabundagem. A beleza das mulheres excedia os limites de seus corpos, chegando aos preceitos ditados pela moral e pelos bons costumes, e ao papel de boa esposa, boa mãe, dona de casa e, ainda, aos valores culturais cultivados cuja defesa reverberava em favor dos seus (BRAGA, 2015).

O destaque das mulheres negras eleitas misses, se dava por meio de características pertencente às condutas e valores das mulheres brancas. a valorização de um feminino gentil, dócil, educado, sensível, servil. A atribuição direta às mulheres estendia-se a suas famílias. A moralidade, a conduta e os valores daquela sociedade. As mulheres são, portanto, nesse cenário, baluartes da moralidade desses grupos. Elementos capazes de causar estranheza ao serem confrontados com o argumento central desta reflexão. Uma sociabilidade negra, constituída nos atravessamentos entre a música e dança. Pois bem, é importante afirmar a constituição de uma sociabilidade negra, a qual não visa concretar e homogeneizar as distintas estratégias do grupo, considerando os contextos e dinâmicas. Resguardamos, neste ponto, as contradições internas e mesmo a busca por reproduções de padrões externos, pelos mais diversos fins, buscamos apresentar aspectos, os quais, para esse grupo, ocupam lugar central.

Em relação às mulheres negras, a tradição seletiva se forma no plano da moral, pois não era “qualquer mulher negra” que poderia frequentar o Clube Treze de Maio. Além das relações de poder legitimadas pelo crivo do homem negro, isto é, os dirigentes (sempre homens) que definiam quem podia ou não permanecer dentro do clube, elas precisavam também passar pelo “olhar” das mulheres bem-casadas ou moças “que não se perderam” para poder ali frequentar. Ou seja, o clube não admitia em seus quadros mulheres separadas, viúvas, mães solteiras ou aquelas viviam junto aos seus companheiros, fora do casamento (Escobar & Moraes, 2010, p. 123).

Assim como nos bailes de debutantes, a escolha das rainhas representava um espaço de construção de sociabilidade no interior dos clubes. Uma sociabilidade negra preocupada com a distinção deste grupo aos demais negros da sociedade, os desagregados, marginalizados, empobrecidos associados à imoralidade, à vagabundagem. A beleza das mulheres excedia os limites de seus corpos, chegando aos preceitos ditados pela moral e pelos bons costumes, chegando ao papel de boa esposa, boa mãe e dona de

casa e ainda aos valores culturais que cultivava e fazia reverberar em defesa dos seus (BRAGA, 2015).

Logo, clubes e associações, principalmente nos eventos nos quais as mulheres desempenhavam um papel central, pautaram-se na construção de um “feminino desejável”, conformado a partir da definição dos papéis de gênero submerso em um modelo de socialização pautado em valores familiares ocidentais em que havia quase nenhum espaço para transgressão ou trânsito de normas. De acordo com Amâncio (1994), apud Escobar & Moraes, tinha no clube a ambiência para a cristalização de tradições seletivas as quais associavam papéis sociais a cada um dos sexos, determinando as diferenças no comportamento de homens e de mulheres.

Observações atuais sobre o Clube Aristocrata indicam, ao menos àquela época, o padrão de sociabilidade, pautado no gênero, sem ser totalmente modificado. Apesar da existência de duas mulheres em seu quadro de presidência, os eventos dos clubes, atualmente distinguem em sua dinâmica os locais a serem ocupados pelas mulheres e os locais ocupados pelos homens. É fato, também, caber às mulheres outras atividades responsáveis por tecerem de modo quase invisível, a sociabilidade entre os membros do clube. Segundo Félix (2015, p. 158),

Estudos recentes apontam a presença da mulher negra exercendo atividades de educadora, auxiliando atividades de escritório, atuando na manutenção e limpeza dos recintos, cantando, dançando, atuando como garçonetes nos recintos que recebiam os frequentadores em atividades de “preparo” ou “finalização” do visual para a entrada devida ao recinto. A efetiva presença vem sendo ratificada através do testemunho destas protagonistas confirmado pela documentação registrada nos arquivos dos clubes sociais às quais pertencem.

Certa moralidade permanece respaldada pelo coletivo nos eventos realizados nos Clubes e nos bailes Black atualmente, mesmo quando esses ocorrem fora dos Clubes Sociais. Essa afirmação é constatada pelas incursões realizadas nos Clubes e Bailes, bem como pelos cartazes de divulgação dos bailes. Quando se trata dos bailes, e, especialmente, dos Bailes *Black* de Samba-Rock na capital e interior do estado de São Paulo, observamos uma regularidade nos eventos de maior representatividade para a cultura negra urbana do estado de São Paulo. A cultura²¹⁷ Samba-Rock ganha, então, novos e importantes contornos. A inclusão do Samba-Rock²¹⁸ como dança de salão e,

²¹⁷ A obra “o Atlântico Negro” – Paul Gilroy é indicada como referência na compreensão da cultura da diáspora africana constituída politicamente por meio da música.

²¹⁸ No dia 30 de agosto é comemorado no estado de São Paulo o dia do Samba-rock. Segundo fontes jornalísticas e interlocutores/as da pesquisa. A data foi escolhida homenageia Jackson do Pandeiro, o

consequentemente, sua inserção nas academias de dança, tem contribuído para a formatação de novos cenários referentes ao papel e à representatividade das mulheres negras.

A preocupação com a moralidade, com a garantia do baile enquanto um espaço de estabelecimento de relações valoradas socialmente é mantida. As regras em torno das vestimentas dão base para esta afirmação, mesmo transformando, atualmente, os modelos padrão de roupas. Dessa forma, neste período, é possível ver mulheres com roupas coloridas, decotes, roupas mais curtas, entrando em contradição com os cartazes de divulgação dos bailes. Ademais, cabe um importante destaque: a depender do perfil do evento, o padrão estético segue muito próximo aos eventos do passado. Em alguns bailes foi possível observar um padrão mais coloquial de vestimenta, enquanto em outros isso não se reproduziu. Em nossas análises, isso varia de acordo com o perfil do evento, definido pelo perfil de seus organizadores e o vínculo do evento com a tradição festiva do local onde se realiza, e, por fim, do local de realização do mesmo. Os bailes, os quais compõem a Festa do Carmo²¹⁹, são exemplos ilustrativos das nossas afirmações.

O tradicional Baile de Gala segue à risca a orientação de vestimenta. Só é possível adentrar ao espaço do baile com trajes de gala e, pude perceber essa situação durante a minha observação. Enquanto aguardava na fila para entrar no baile, uma mulher, logo atrás de mim, mostrava apreensão com a possibilidade de ser barrada na entrada por estar vestindo um longuete (um modelo de vestido, cujo comprimento é abaixo dos joelhos, porém seu tamanho não chega até os pés). Enquanto realizava a compra dos ingressos, assisti à mulher ser impedida de entrar. Houve insistência por parte dela e, portanto, responsáveis pelo evento foram chamados para solucionar o caso, o que não resultou em nada, pois a entrada apenas seria autorizada com a alteração da vestimenta. Segue um registro realizado no baile supracitado, no qual poderemos observar, além da execução

primeiro músico a usar a palavra “samba rock” em uma canção (Chiclete com Banana, 1958). E um dos grandes nomes da música brasileira. No mês de agosto ocorrem diversos eventos em comemoração ao dia do Samba-rock. Destaco o “Encontro de Samba-rock”, que ocorre anualmente no mês de agosto na cidade de Campinas, reunindo dançarinos, professores, equipes de dança e amantes do Samba-rock durante 12 horas de festa.

²¹⁹A Festa do Carmo é considerada um dos eventos que marca a luta e a resistência da população negra no interior do estado de São Paulo. No ano de 2018 a festa completou 130 anos. Dentre suas atividades, que duram cinco dias, estão eventos de futebol, baile de Samba-rock, uma feijoada e um baile de Gala. Também compõe o evento uma feira popular. A festa do Carmo foi tema da pesquisa realizada por Valquíria Pereira Tenório intitulada ““Baile do Carmo”: Memórias, sociabilidade e identidade étnico-racial em Araraquara” (Tenório, 2013).

de passos do Charme, mulheres vestidas com roupas de gala. Traje definido pelo vestido longo e salto alto.

Além da preocupação com a vestimenta, as condutas se orientam sempre por comportamentos indicadores de relações com a moralidade e valores, de certo modo, relacionados aos bailes organizados nos clubes sociais. Cenas explícitas de casais enamorados são raras, por exemplo. Atenta-se para a dança e para os códigos de paquera quase imperceptíveis, traçados antes do convite para a dança, durante a dança e, quando bem-sucedidos, prosseguem. A discrição no estabelecimento dos casais foi observada por mim também durante as aulas semanais²²⁰ de Samba-Rock, os quais acontecem na sede do Flor de Maio.

O feminino tem se mostrado menos atrelado às imagens da docilidade, da gentileza ou da reprodução de papéis como boa mãe e a boa esposa. Observo uma valorização das mulheres negras a partir da dança. Nos salões as dançarinas mais habilidosas disputam a atenção dos presentes e são valorizadas, em geral, por suas habilidades com o domínio do ritmo e dos passos de Samba-Rock.

A inclusão do Samba-Rock como dança de salão e, conseqüentemente, sua inserção nas academias de dança tem contribuído para a formatação de novos cenários referentes ao papel e à representatividade das mulheres negras. Essa alteração coaduna com a segunda fase dos CSNs, caracterizada pela diminuição do público e de associados; a realização dos bailes fora das sedes sociais; os debates sobre patrimonialização das sedes e das práticas exercidas no seu interior, como é o caso do Samba-Rock; o aumento das dificuldades financeiras, posteriormente, a suspensão dos auxílios financeiros e, por fim, como já nos referimos em alguns casos, o fechamento dos clubes.

Nos bailes de Samba-Rock o traje esporte “chic” foi substituído por trajes os quais fazem referência a estilos afro-americanos, com referências ao Hip-Hop e ao Break ou ainda aos jogadores de basquete. Esse mesmo perfil marcou o auge dos bailes *blacks*, nas décadas de 1970’ e 1980’. Além da preocupação com a indumentária, as condutas se orientam sempre por comportamentos indicadores de relações com a moralidade e valores, de certo modo, atrelados às narrativas dos bailes organizados nos clubes sociais. Cenas explícitas de casais enamorados são raras, por exemplo. Atenta-se para a dança e

²²⁰ Durante os dois anos e meio em que frequentei o projeto “Família Samba-Rock” tomei conhecimento da formação de vários casais, especialmente entre os integrantes mais jovens do grupo, o que indicou que aquele espaço de sociabilidades se tornara também um espaço de possíveis relações afetivo-sexuais entre os jovens negros.

para os códigos de paquera quase imperceptíveis traçados antes do convite para a dança, durante a dança e, quando bem-sucedidos, prosseguem. A discrição no estabelecimento dos casais foi observada também durante as aulas semanais²²¹ de Samba-Rock na sede do Flor de Maio.

Quando entendemos a dança como um elemento de trânsito entre o corpo e a ancestralidade, assim como Santos (2002, p. 21) o qual elabora uma síntese das tradições familiares expressas na conexão entre a comunidade africana e a comunidade negra, ela [a dança] passa a ser vivida como um meio de expressão e síntese de experiências empíricas, intelectuais, emocionais e espirituais que resultam de modo vital e dinâmico nas atividades corporais. Assim,

A dança integra o físico, o psíquico, o intelecto e o emocional (...). No que tange à sociedade, a dança tem tido o poder de reforçar a importância do corpo como instrumento e símbolo de poder. Tem também revigorado um conjunto de valores e crenças (SANTOS, 2002, p. 21).

As transformações nas inscrições dessa identidade, hoje marcadas por uma maior valorização dos elementos africanos em relação ao passado, inscreve nos corpos elementos simbólicos de uma cultura negra hibridizada. Para além disso, ela se une aos demais elementos, os quais marcam a segunda fase dos clubes.

No decorrer da história, clubes e sociedades construíram, paulatinamente, suas próprias sedes sociais, muitas vezes por meio de mutirões, os quais ocorreram, normalmente, durante os finais de semana, tendo em vista os membros- ferroviários, professores e professoras, servidores públicos- desenvolverem atividades profissionais durante a semana. Muitas dessas sociedades e clubes construídos a partir do fim do regime escravista foram extintas. Nos clubes em atividade, a demanda pelo reconhecimento das sedes enquanto patrimônio material tem sido crescente. O tombamento das sedes é, em muitos casos, demandado tanto para a manutenção da memória quanto para a manutenção material desses espaços.

O reconhecimento das sedes sociais enquanto patrimônio material se vincula, deste modo, às demandas pelo reconhecimento das atividades culturais nelas desenvolvidas. A rearticulação dos Clubes Sociais e Sociedades Negras, marcada pelos

²²¹ Durante os dois anos e meio em que frequentei o projeto “Família Samba-Rock” tomei conhecimento da formação de vários casais, especialmente entre os integrantes mais jovens do grupo, o que indicou que aquele espaço de sociabilidades se tornara também um espaço de possíveis relações afetivo-sexuais entre os jovens negros.

dois encontros nacionais²²² e em especial pela publicação da Carta de Santa Maria (2006), soma-se à emergência de uma série de trabalhos (dissertações, teses e artigos)²²³ os quais visam analisar sob diversos aspectos, os Clubes e Sociedades Negras no Brasil. Dentre esses aspectos, duas dimensões apresentaram maior projeção, a primeira trata da preservação desses espaços; a segunda trata do reconhecimento do desenvolvimento, no interior dos clubes, das formas específicas de sociabilidade negra. Uma terceira dimensão pode ser construída a partir das reflexões apresentadas na tese, nela os clubes são reconhecidos por meio das práticas culturais- a dança e a música- responsáveis pela inserção em um circuito afrodiaspórico, ou seja, são reconhecidos por meio de práticas excedentes à sua incorporação à sociedade brasileira.

O Grêmio Recreativo e Familiar Flor de Maio teve seu patrimônio material tombado em um processo para o reconhecimento do valor histórico e arquitetônico do prédio e o vincular as atividades realizadas em seu interior, como mostramos anteriormente. O modo de ocupação do prédio, ou seja, sua função social, atribuiu um valor imaterial ao patrimônio material. É sobre esse valor imaterial a demanda de parte da comunidade negra em sua participação nas instâncias decisórias e na definição das atividades realizadas pelo clube. O tombamento se tornou o argumento central da comunidade para o retorno dos bailes de Samba-Rock ao Flor de Maio. Existe, ainda, uma preocupação por parte da comunidade quanto a perda de sede por dívidas contraídas junto à prefeitura do município. O tombamento também é visto como uma garantia da não comercialização da sede do clube.

As práticas culturais afrodiaspóricas ressignificaram, por meio da luta de seus membros, tanto a associação das mesmas com a exclusão dos sujeitos responsáveis por as produzirem (estratégia de sobrevivência patrimonialista), quanto passaram, direta ou indiretamente, a partilhar de um *ethos* transnacional tensionando a sua incorporação ao nacional e, ao mesmo tempo, se associando ao transnacional/diaspórico. No primeiro caso, a fixação dos espaços transforma os mesmos em patrimônio material e exclui os

²²² *I Encontro de Clubes Sociais Negros* ocorreu no ano de 2006 na cidade de Santa Maria, no Rio Grande do Sul. O encontro produziu a *Carta de Santa Maria* que consiste em documento que apresenta as demandas do movimento clubista e de intelectuais negros presentes no evento. O *II Encontro Nacional de Clubes Negros* ocorreu na cidade de Sabará, em Minas Gerais, no ano de 2010. E produziu como documento final a *Carta de Sabará*. Este documento teve como objetivo apresentar as demandas do Movimento Clubista daquele momento. O documento na íntegra não foi localizado, no entanto, sua apresentação consta no ANEXO K.

²²³ Sobre pesquisas relacionadas aos Clubes e Sociedades Negras indica-se a leitura das seguintes referências: ESCOBAR (2010); HERMANN, (2011), JESUS, (2005); SILVA, (2011), DOMINGUES, (2010).

sujeitos (cristalizando-os em um tempo passado). No segundo caso, a agência dos próprios sujeitos está em causa na produção e reprodução da cultura enquanto prática estético-política, nos termos de Gilroy da política de transfiguração/emancipação.

CAPÍTULO 3

Trânsitos, articulações e memórias: as performances de uma cultura política negra moderna

As canções são, na verdade, o resultado da seleção de séculos; a música é muito mais antiga que as palavras e nela podemos rastrear, aqui e ali, sinais do seu desenvolvimento.
(DU BOIS, 1999, p. 301)

As práticas culturais podem ser compreendidas a partir de um circuito transnacional de (re)criação, produção e consumo. O capítulo propõe uma reorientação interpretativa a partir das influências, dos estilos e dos processos sociais os quais nos orientaram a pensar em termos de cadeias de similaridades e de diferenças a produção cultural no Novo Mundo. O percurso do capítulo sugere uma narrativa dos gêneros musicais e das danças, as quais contribuem para a (re)criação do Samba-Rock, sem pretender reconstruir a história dos estilos, à medida em que se atém a apresentar um proposta de narrativa interligando duas dimensões; a primeira, entende as práticas enquanto elementos de expressão, alívio, suporte psíquico e sobrevivência do corpo, os quais, ao serem incorporados às dinâmicas de uma economia política da cultura negra, acionam seu caráter criativo e híbrido em direção a novos estilos. Esse movimento criativo define a identificação das gerações com estilos de dança e música muitas vezes distintos. Ao não se observarem ativos na produção dos estilos criados por eles próprios, os grupos negros tendem a (re)criar de novos estilos em um constante movimento de criação e (re)criação. A consequência, no campo das investigações empíricas, é característica de uma suposta descontinuidade geracional, seguida da incorporação, em alguns casos, das práticas no âmbito do Estado Nacional, como é o caso do samba, do Samba-Rock, da *cumbia*, da salsa, e até mesmo do rock. Defendo, para além dessa suposta descontinuidade, esse movimento como representação da materialização da agência ativada/criativa por meio da resignificação frente à preservação e à assimilação atuantes na fixação das fronteiras e do tempo.

Assim, a proposta de narrativa se volta às similaridades e às conexões, reconhecendo e pautando as diferenças passíveis de análise quando associadas a quatro outros elementos: à dispersão, à hidridização, à criatividade/ao improviso e aos sentidos atribuídos ao corpo na constituição de uma cultura negra diaspórica. Ambos projetados,

em termos de elementos expressivos e de espaços do seu surgimento, e se realizam noções de pertencimentos, as quais podem ser apreendidas no decorrer das cadeias de significados relacionados à memória, os quais são manifestados em todo o corpo por meio da dança e da música.

A transnacionalidade dos estilos é apresentada a partir da exposição de alguns pontos desta mesma cadeia, partindo da premissa: “As canções, são na verdade, resultado da seleção dos séculos” (DU BOIS, 1999, p. 301) o Samba-Rock representa uma dimensão empírica do Atlântico Negro ao articular o transnacionalismo, a hibridização e a criatividade/improvisação e a centralidade do corpo em oposição a nacionalização, pureza, a reprodutividade a subalternização do corpo.

As práticas culturais negras são elaboradas em um percurso de compreensão da indissociabilidade entre música e a dança. Esse caminho corresponde à ausência de compartimentação entre a música e outras formas de arte, bem como sua integração à vida cotidiana desde o continente africano, onde a música e dança faziam parte da essência da vida africana. A dança (religiosa, funeral, caça, guerra e amor) era uma instituição profundamente arraigada entre os povos africanos atraídos como escravos pelo tráfico brasileiro²²⁴[tradução livre] (MARIANI, 2002, p. 79); (VIDOSSICH, 1975); (ASANTE, 2002); (GLASS, 2007). A quase totalidade dos estilos pesquisados aponta a conjunção entre música e dança, entre eles o próprio Samba-Rock, expressando exatamente a conjunção de estilos musicais às práticas performáticas. Além disso, a pluralidade das práticas e dos praticantes nos informa não haver, entre ambos, restrição apenas aos músicos ou dançarinos profissionais.

Nas sociedades onde música, dança e vida social estão justapostas, emergem também interpretações das habilidades musicais e performáticas dos seus habitantes como naturais, divinas ou genéricas. Esse argumento permanece na sustentação de uma modernidade estruturada a partir de uma compreensão sobre o corpo enquanto um corpo cindido, no qual razão, emoção e memória parecem distintos na experiência humana. Nos grupos nos quais a música e a dança estão presentes em praticamente todas as fases e momentos da vida, a descoberta e o desenvolvimento de talentos seria facilitada. Portanto, podemos chegar ao entendimento das interpretações de negros, tanto no continente

²²⁴ Music and dance were part of the essence of African's life. The dance (religious, funeral, hunting, war and love) was a deep-rooted institution among the African people from whom the slaves for the Brazilian trade were drawn.

africano, quanto nas américas e caribe, com maior musicalidade e sendo mais performáticos em relação aos brancos, possuindo, desta forma, razões explicativas deslocadas. Chegamos, então, a um outro ponto do traçado desta narrativa.

Os estereótipos atribuídos aos negros africanos e da diáspora como afeitos à cultura [dita popular] naturalizam, com fins de hierarquizar, práticas de sociedades nas quais a música era, e continua sendo realizada regularmente; fruto disso, um maior número de talentos artísticos seria facilitado em detrimento de sociedades como a europeia. A compartimentalização da análise levou à impressão de haver nos negros mais talento em relação aos brancos; em contrapartida, devo mencionar como possibilidade a frase: “*talvez possamos dizer que os negros são mais musicais que os brancos, mas baseado em uma diferença é cultural e não genética*”²²⁵(VASSBERG, 1976, p. 36). Portanto, o proposto por mim é uma releitura sociológica de práticas culturais, as quais nos oferecem uma perspectiva de interpretação da diáspora africana por meio da cultura.

A presença de africanos em Nova Orleans, no Caribe e no Brasil, oferece uma visão das (re)criações da cultura negra diaspórica e um trabalho simbólico sobre a relação das práticas com espaços específicos. Estabelecer as rotas do Samba-Rock só se tornou possível, então, ao considerar esses espaços numa rede de articulações extracontinental das produções das práticas expressivas negras diaspóricas.

A elaboração de uma proposta de narrativa sobre as rotas do Samba-Rock exigiu inicialmente a compreensão de diversos temas emergindo desse o qual é um complexo e móvel terreno onde cultura, nacionalismo, gênero, raça, estética e política se entrelaçam produzindo diferenciações, na maioria das vezes, incomensuráveis. Uma genealogia se propõe a apresentar as diferenciações e, ao mesmo tempo, busca similitudes entre elementos materiais e imateriais, destacando o processo musical e performático nos quais se alicerçam “*ora como expressão de um eu racial essencial, imutável e soberano, ora como efluente de uma subjetividade constituída que emerge casualmente do jogo interminável de significação racial*” (GILROY, 2012 p. 93).

A perspectiva do eu racial essencial pode ser desfeita a partir dos sentidos inerentes e sociais à música e à dança, adquiridos na própria sociedade nos quais são estruturados, a partir de elementos da diáspora africana, como a ritualidade e o entrelaçamento com o cotidiano. Na perspectiva da subjetividade, a textualidade atua

²²⁵ In conclusion, perhaps it could be said that blacks (whether in Africa or in America) are more musical than whites, but the basis for this difference is cultural rather than genetic.

como estratégia de apreensão da significação racial, como já discutido anteriormente, instaurando um movimento diametralmente oposto à vitalidade e complexidade da cultura musical e performática, emergente do Atlântico Negro, a qual produziu o espaço de sobrevivência subjetivo, espiritual e físico frente aos horrores da escravidão e da racialização, expressando-se nos poucos momentos em que lhes eram permitidos o escape para a restituição, mesmo que temporária, de sua humanidade.

No período colonial, os cantos entoados como dialetos irreconhecíveis para os senhores e os movimentos do corpo, os quais representavam não apenas a expressão do ritmo, ou próprio ritmo, mas também, a autonomia dos corpos, foram adotados como estratégias de manutenção do controle colonial, permitindo a restituição da humanidade, a partir dos desejos e das expressões memorialísticas, além da reconexão com o local de partida, como já discutido.

Parece particularmente significativo que as expressões culturais que essas músicas nos permitem mapear não procuram excluir a desigualdade ou fazer da justiça racial uma questão exclusivamente abstrata. Sua ética bastante fundamentada oferece, entre outras coisas, um comentário contínuo sobre as relações sistemáticas e generalizadas de dominação que condicionam sua existência. Sua estética, também bastante fundamentada, nunca se isola num domínio autônomo onde regras políticas familiares não possam ser aplicadas[...] (GILROY, 2012, p. 98)

Sendo a cultura musical uma produção e expressão da transvaloração de valores, a associação entre a política da realização e a política da transfiguração nas culturas vernaculares da diáspora, como elaborado por Gilroy, é transpassada por tensões, as quais apontam para uma reflexão da política de realização sobre o controle racional dos meios e dos processos produtivos, imanente a modernidade, e da transvaloração que invoca a noção de utopia na formação de uma comunidade de necessidades e de solidariedade, audível e performática nas suas relações com a cultura.

A interpretação dos elementos musicais e de dança do continente africano entende aquele continente como um dos espaços orientadores de modos e significados cujas práticas expressivas culturais negras são atravessadas nas Américas e no Caribe, para tanto, podemos destacar alguns elementos que nos permitiram pensar em termos dos trânsitos e das articulações transnacionais dessas práticas.

A heterogeneidade interna²²⁶ dos africanos escravizados nas Américas e no Caribe demonstrava a integração deles em diferentes grupos étnicos com mais de cinquenta diferentes línguas, tradições artísticas e religiosas as quais também são diversas (GLASS, 2007, p. 06); (EVANS, 2011, p.76). Essa diversidade era superada pela existência de um *background* cultural, compartilhado entre as nações africanas por meio da movimentação ou permutação no próprio continente das concepções filosóficas, das trocas culturais entre as cidades e grupos étnicos, além das similaridades linguísticas existentes, como já mencionado. Logo, um dos elementos necessários à constituição da cultura negra diaspórica relaciona-se a heterogeneidade.

Ademais, a indissociabilidade entre música e dança, explorada no início deste capítulo, interliga, através da sua relação simbiótica com a dança, as práticas a elementos ritualísticos- religiosos ou espirituais. Diferentes autores (VIDOSSICH, 1975); (ASANTE, 2002); (GLASS, 2007) indicam a conjunção entre a música percussiva polirrítmica²²⁷ e as danças zoomórficas²²⁸ estando na base de um processo de “transe”, comumente observado em rituais religiosos de origem ou influenciados pela cultura africana. A melopeia, marcada na repetição prolongada de palavras ou frases, atua em uma espécie de automatismo psíquico. Essas seriam as principais características dos elementos ritualísticos da música de origem africana, acompanhadas das reviravoltas rítmicas, pelo clima místico, pelos movimentos uniformes, a atitude hierática, as flexões em intervalos regulares, o ritmo implacável da percussão e dos estremeções que abalam o corpo (VIDOSSICH, 1975, p. 17-189).

O ritmo é mais proeminente na música negra do continente africano em relação à melodia²²⁹ e à harmonia²³⁰ típica das produções musicais do continente europeu. Segundo Vassberg (1976), ele é o responsável pelo elo de proximidade entre música e dança. Essa

²²⁶ As Américas e o Caribe receberam milhares de africanos na condição de escravos entre os séculos XVI e XIX, majoritariamente da região costeira- Bantus da Angola e do Congo; Yorubas da Nigéria e Dahomey, Ashanti de Gana e Muslim e Hausa (VASSBERG, 1976, p. 39).

²²⁷ A polirritmia é a característica de um único estilo musical incluir muitos ritmos ao mesmo tempo, na dança ela se caracteriza pela capacidade de dançar mais de ritmo ao mesmo tempo.

²²⁸ Danças zoomórficas são aquelas que se relacionam ao universo da natureza, onde se busca reproduzir ou produzir referências aos movimentos dos animais, como um leopardo, um tigre, por exemplo.

²²⁹ Melodia é a combinação de sons em ordem sucessiva estabelecendo a horizontalidade, uma nota após a outra. A relação dessas notas sobrepostas gera acordes com suas respectivas particularidades. A melodia é a parte proporciona a memorização da música: <https://www.encorda.com.br/blog/o-que-e-harmonia-na-musica/> acesso em 09/08/2020.

²³⁰ A harmonia musical é a combinação de notas de maneira organizada, para gerar sons que se equilibram entre si. Trata-se de um conjunto de sons dispostos em ordem simultânea ou sobrepostos concebendo o conceito de verticalidade em música, ou seja, som sobre som: <https://www.encorda.com.br/blog/o-que-e-harmonia-na-musica/> acesso em 09/08/2020.

heterofonia rítmica²³¹ foi, aparentemente, incompreensível aos europeus, os quais não distinguiram aquele novo esquema musical. Musicólogos estabelecem um debate sobre ela, uma das características da música produzida por negros no continente africano, a tradição de músicas sincopadas. A rítmica estuda a expressão musical nas suas relações, e, com o tempo, é presente como fator físico e imprescindível sendo produzida pelos instrumentos de trabalho, as batidas das mãos e dos pés contra o corpo, as batidas dos pés contra o chão produzindo uma música polirrítmica (VIDOSSICH, 1975, p. 14). Nesse sentido, o canto, a dança e o ritmo formam um trinômio homogêneo (VIDOSSICH, 1975, 14) predominantemente percussivo.

O elemento linguístico tem relação direta com o canto, e, nesse caso, é importante destacar a emergência de idiomas mistos já no continente africano. Eles foram fruto do encontro com os colonizadores e se mantiveram nas colônias quando africanos de diferentes grupos étnicos buscavam pontos comuns para o estabelecimento de conexões. No canto, a presença de onomatopeia é marcada pela emissão da voz, a qual reproduz o som de objetos, animais ou práticas; ou seja, pelo reflexo de qualquer ação física ou sensorial por meio da voz desempenhando a função dos instrumentos musicais (VIDOSSICH, 1975, p. 15).

Segundo Vassberg, (1976, p. 38) o ritmo é um dos elementos centrais de diferenciação entre a música africana e a europeia, enquanto ambas guardam similaridades quanto à harmonia. As similaridades, apesar de obscurecidas, se alicerçam no fato da música árabe ou de influência árabe ter se espalhado pelo Norte da África, separando as duas culturas, e ainda pelo desenvolvimento da harmonia na música europeia. Essa similaridade na origem da música africana e europeia foi um dos elementos a garantir os aspectos de estilo e valores da música africana sobrevivessem no Novo Mundo²³² (VASSBERG, 1976).

Os dançarinos africanos conjugam a capacidade de mover os ombros em um ritmo, o quadril em outro e os joelhos em outro. Segundo Glass (2007, p. 21) nas danças afro-americanas essa característica irá aparecer na formação básica do *ragtime*, do *jazz* e do *rock and roll*. O elemento percussivo também caracteriza as danças no continente africano, no qual a percussão representa um dos elementos centrais da música daquele

²³¹Uma pequena variação que suprime algumas notas, alonga durações, distorce ligeiramente figuras rítmicas (ROSSE, 2013, p. 105)

²³² A mistura entre músicas africanas e europeias estará presente em estilos como o maxixe no Brasil, uma das variações do lundu, que rapidamente é incorporada pela alta sociedade, criando desde o princípio uma das características centrais das práticas culturais expressivas negras no novo mundo, a hidridização.

continente, e, também, está presente na maioria dos estilos. No caso do Samba-Rock, já influenciado pelas alterações produzidas no rock, a guitarra irá atuar como um elemento percussivo em substituição aos tambores.

Ainda segundo Glass (2007, p.21)

muitas danças africanas refletem os movimentos da vida. O movimento da dança pode, de maneira estilizada, imitar o comportamento de um animal- danças zoomórficas- como o voo da garça, reencenar tarefas humanas, como bater o arroz, ou expressar o poder dos espíritos em movimentos turbilhonantes e fortes (GLASS, 2007, p.21, tradução nossa)²³³.

Essa característica recebe o nome de pantomima.

Os rituais envolvem a dança na África e, normalmente, incorporam o uso de algum objeto especial, podendo ser máscaras ou fantasias, pedaços de roupas; essa característica também estará presente em algumas danças no Novo Mundo, como o jongo, a congada, ou o bumba-meu-boi, no Brasil. Uma das características também observada nas investigações realizadas como suporte desta pesquisa, são as competições de dança. Elas estavam presentes, de mesmo modo, nas danças africanas no Oeste da África e na África Central. Tanto nos EUA como no Brasil, a junção dessa característica do continente africano com a mesma característica presente nas danças do continente europeu orientará a manutenção da prática.

Divergindo das danças de origem africana combinadas com o caráter secular e ritualístico, as danças da corte nos EUA e no Brasil eram quase inteiramente seculares e realizadas em bailes fechados. Essas danças também se diferenciavam quanto ao caráter estético envolvendo uma base política e elitista, na qual as interações eram mediadas pela posição social dos indivíduos. Glass, (2007, p. 23) apresenta um exemplo e possibilita a tradução com nitidez esse processo de diferenciação inerente a posição social do sujeito no grupo,

As danças italianas *balli* ou danças pantomimas são excelentes exemplos: “qualquer [pessoa] de status poderia participar da *danzi* [dança comum de casal], mas o *ballo* era reservado para as personagens mais nobres. Eles representavam, apenas através da dança, a etiqueta da corte - avanço, recuo, cerco - que governava suas vidas²³⁴.

²³³ Many Africans dances reflect the motions of life. Dance movement may, in a stylized fashion, imitate animal behavior like the flight of the egret, reenact human tasks like pounding rice, or express the power of spirits in whirling and strong movements.

²³⁴ The Italian *balli* or pantomime dances are excellent examples: “any[persons] of quality could take part in the *Danzi* [ordinary couple dance], but the *ballo* was reserved for the most noble personages. They acted out, through dance alone, that etiquette of courtliness-advance, retreat, encirclement- which ruled their lives.

No caso europeu, a dança tornou-se a principal ocupação e diversão da corte, divergindo das danças no continente Africano, e significando a capacidade de dispendir tempo para o lazer, de níveis educacionais avançados, trajes e acessórios caros, cômodos decorados para receber os bailes, músicos performando estilos clássicos europeus e a reprodução dos comportamentos da corte. Resumidamente, a dança atuava como um elemento de distinção²³⁵ entre a nobreza e os plebeus. Os bailes nos grandes salões da corte eram ainda espaços para arranjos políticos e alianças matrimoniais. Nesse padrão, não havia relações com aspectos ritualísticos, mas com a reprodução das posições sociais dos sujeitos frente a sociedade.

A Revolução Francesa impactou no deslocamento de membros da aristocracia europeia para os EUA, esses padrões foram repassados e a dança passou a ser ensinada como distinção social apenas para uma elite colonial (1800). O *country* ou *contre dance*, exportadas da França, foram revisadas pelos ingleses e por populares na Alemanha, viajaram para as Américas se tornando as contradanças, e contribuíram para o desenvolvimento da *square dance*. Entre 1700 e 1800 esses estilos foram preponderantes entre a elite dos salões de baile (GLASS, 2007, p.24). Outra divergência característica das danças de origem europeia é a possibilidade de se dançar sozinho, um exemplo é o *jig*²³⁶, uma forma emergente das danças *country solo* do século dezesseis nos EUA.

De acordo com Hitchcok e Gann (2000, p. 02) a influência da música europeia nas colônias americanas não se dará pelas produções da alta aristocracia, o grupo, o qual migrou para a América, não fora composto pelos homens ricos da corte europeia. Esse grupo produzia e ouvia músicas consideradas, pelos autores, mais simples e funcionais, sendo as músicas sociais e músicas religiosas.

A história da "música americana", no primeiro século da colonização de Inglesa, provavelmente começou com a música de culto da Nova Inglaterra, especialmente a *psalmody*, cantada em reuniões religiosas e nas casas, que teve origem nas seitas protestantes de meados do século XVI no oeste da Europa²³⁷ (HITCHCOK & GANN, 2000, p. 02)

²³⁵ O torso se move como um todo, ombros e quadris não se articulam separadamente. *Quadrille*, *cotillion* e *minuet* representam algumas dessas danças relacionadas as posturas do balé (GLASS, 2007 p. 24). Segundo Emery (1972, p. 98), esses estilos também influenciaram os negros escravizados, de modo que, segundo nos anos finais do período escravocrata era possível constatar essa influência em diversos tipos de dança.

²³⁶ O *jig* também foi praticado pelos negros nos Estados Unidos, no entanto, a condição para a prática diferia consideravelmente, visto que os negros escravizados eram obrigados a performar para os brancos, que na ocasião do natal deslocavam-se para as senzalas par assistir a espécie de competição de dança [tradução livre] (EMERY, 1972, P. 90).

²³⁷ The history of "American music", in the first century of British colonization, may best begin with New England worship music, especially the psalmody, sung in religious meetings and at home, that had originated in mid-sixteenth-century Protestant sects on the western Europe.

Outra característica encontrada na dança de origem europeia- as escolas de dança- está reproduzida dentro de um modelo métrico e lógico permitindo a reprodução baseada na repetição e no aprimoramento da técnica. Esse é um dos elementos distintivos mais importantes quando se analisa as duas matrizes culturais em perspectiva. No caso dos estilos originários no continente africano, o elemento criativo exige, não apenas a reprodução, mas o conhecimento amplo de ritmos, passos e estilos ao ponto de garantir a execução a partir de um certo nível de improvisação.

Quanto às rotas a serem discutidas nos tópicos seguintes, pretende-se expor uma visão panorâmica dos estilos de dança e música, permitindo compreender suas similaridades e diferenças, (re)criando as práticas culturais expressivas negras. Para tanto, apresentamos abaixo um mapa²³⁸ para sintetizar as conexões e o espraiamento das práticas da África para as Américas e Caribe.

²³⁸ A versão interativa do mapa por ser acessada no link: <https://diasporasambarock.com/mapas/>

Figura 21: Práticas expressivas culturais negras: a dança e a música



Fonte: fontes diversas, banco de dados da pesquisa, 2016-20203.1

3.1 Os Circuitos da Música e da Dança

Nas Américas a *plantation* além de sintetizar a dor, o sofrimento e a desumanização que representaram um espaço físico da convivência de negros cujo encontro com as expressões rítmicas e com o movimento dos corpos e formas de estabelecerem conexões entre os elementos da África no local de chegada. As canções de trabalho, as quais, no contexto do continente africano, somavam aos cantos e danças próprios das cerimônias religiosas e cotidianas (nascimento, puberdade, casamento e morte, vitórias, caçadas, confraternizações); sugerindo uma relação entre as entidades religiosas, a natureza e as ações humanas rompidas com a escravidão.

As consequências deste rompimento levaram os negros escravizados a uma necessária adaptação dos seus costumes, dirigindo-se aos poderes ocultos da natureza, passando a usar versos em seus cantos para conversar entre si, ao mesmo tempo em que, devido ao emprego de uma outra linguagem, composta pela mistura do português com línguas africanas, promoviam a ocultação dos sentidos.

Esse diálogo compreensível apenas para os participantes do grupo, com cujo domínio de sentido dos versos no Brasil do século XIX, o qual seria chamado de fundamento (TINHORÃO, 2012, p. 126). Até a segunda metade do século XX, tornou-se impossível compreender, por exemplo, os cantos dos negros mineiros chamados de vissungos²³⁹, somando-se aos batuques e os calundus para compor o grupo dos primeiros ritmos registrados no produzidos pelos negros.

O termo batuque²⁴⁰ aparece aplicado tanto à percussão, executada por tocadores de tambores, quanto às danças praticadas ou mesmo ao som dessas percussões (LOPES & SIMAS, 2015, p. 40).

²³⁹ Sobre o tema ver: SILVA, Marlon Garcia. Ontogênese do estético e vissungos: cantos de trabalho dos negros escravizados na mineração. Rev. katálysis, Florianópolis, v. 23, n. 2, p. 348-356, ago. 2020. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-49802020000200348&lng=pt&nrm=iso>. acessos em: 08 ago. 2020. Epub 01-Jul-2020. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-02592020v23n2p348>

²⁴⁰ O termo batucada também pode servir de exemplo: Batucada: além de designar o ato ou efeito de batucar e a canção que acompanha o batuque, o termo “batucada”, no mundo do samba, é uma das denominações do jogo atlético também conhecido como pernada, cujos praticantes são referidos como “batuqueiros”. Nele, um dos jogadores, no centro de uma roda e ao som de refrãos de sambas cantados em coro, tenta arredar do chão uma das pernas do adversário, deslocando sua base de apoio para fazê-lo cair. Segundo voz geral, tratar-se-ia de uma diversão dos antigos africanos procedentes de Angola, desenvolvida principalmente no rio de Janeiro, sendo considerada, por alguns autores, uma forma derivada da capoeira ou a ela integrada. (LOPES & SIMAS, 2015, p. 39).

Segundo Neto²⁴¹ (2017, p. 28) “Os batuques promovidos por João Alabá, nos fundos do número 174, da rua Barão de São Félix intercambiavam os signos da religião e da festa, alternando cânticos sagrados e danças profanas”.

A migração de negros das fazendas cafeeiras do Vale do Paraíba para o Rio de Janeiro adensava-se às significativas periferias (morros) daquela cidade, formando ao chamado por Neto de uma pluralização de pequenas Áfricas, (2017, p. 29). O processo de exclusão era acompanhado pelas “festividades originárias de tradição branca e portuguesa cuja apropriação gradual foi experimentada pela comunidade negra” (NETO, 2017, p. 38).

Esse é um dos cenários em que se pode mapear o deslocamento, a hibridização, a criatividade e a centralidade do corpo em um processo de (re)elaboração das produções de uma cultura negra diaspórica. Neto reitera essa tese e, ao discorrer sobre o cenário carioca naquele momento “[nesse cenário], informa como emergiam novas sonoridades, coreografias, ritos, saberes, crenças, formas de lazer. Instrumentos trazidos da Europa como, por exemplo, os violões, violas, bandolins, flautas e sanfonas passavam a dialogar com atabaques, xerequês, ganzás e marimbas” (NETO, 2017, p. 38).

Dessas rodas ancestrais de batuque derivaram os principais ritmos e danças rurais identificáveis nos mais diferentes confins do país. Do jongo do Sudeste à embolada nordestina, do tambor de crioula maranhense às chulas do Recôncavo Baiano, do bambelô potiguar ao coco de praia cearense, todos parecem ter bebido da mesma fonte original. Em comum entre eles, além da eventual troca de umbigadas, o acompanhamento de palmas ritmadas, a percussão intensa dos tambores e o padrão característico do canto responsorial- o solista entoava versos, por vezes improvisados, seguido pelo estribilho fido, em forma de coro.

Nas zonas urbanas, o contato com danças de salão e estilos musicais de origem europeia se encarregaria de promover fusões e assimilações posteriores, dando origem a um gênero afro-brasileiro de música e dança que herdou a característica umbigada dos batuques angolanos, combinada com o estalar dos dedos, os braços elevados e as mãos à cintura, típicos de bailados ibéricos, como o fandango espanhol. Era o lundu, o avô do samba (NETO, 2017, 39).

²⁴¹ Neto (2017, p. 28) deixa implícito a centralidade do Cais do Valongo, enquanto espaço da prática da música e da dança na cidade do Rio de Janeiro e, ao discorrer sobre Hilário Jovino Ferreira - negro pernambucano, criado em Salvador- o qual instalou-se em um beco próximo à pedra do sal “formação rochosa vizinha ao Valongo, local onde um dia funcionava o infame mercado de escravos e que, após a abolição, tornou-se ponto de encontro para a comunidade negra, invariavelmente pobre”.

O Cais do Valongo passou a integrar a Lista do Patrimônio Mundial da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) e, a partir de 1º de março de 2017, sendo reconhecido como o “Principal porto de entrada de africanos escravizados no Brasil e nas Américas.

O Brasil recebeu perto de quatro milhões de escravos, durante os mais de três séculos de duração do regime escravagista. Pelo Cais do Valongo, na região portuária da cidade do Rio de Janeiro, passou cerca de um milhão de africanos escravizados em cerca de 40 anos, tornando-se o maior porto receptor de escravos do mundo. [...] - <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1605/> acesso em 04/08/2020.

Os calundus que, posteriormente, seriam chamados de lunduz ou lundus têm seus primeiros registros relacionados às manifestações religiosas, protagonizadas nos quilombos. Gregório de Matos²⁴² reproduz essas manifestações em seus versos sobre os rituais incluindo tambores e atabaques, além das danças das filhas de santo e daquelas cujas manifestações eram procuradas por diversão (TINHORÃO, 2012, p. 37-39). Os batuques e calundus também eram conhecidos nas casas e terreiros de Salvador, Bahia. Segundo Santos (1997, p. 17) os lundus, eram as danças ou bailes dos negros africanos e seus descendentes[...], enquanto os calundus, termo de origem bantu, designava as práticas religiosas de origem africana, presentes desde o século XVI, naquela e em outras regiões do país. Santos (1997, p. 20) demonstra a preocupação dos governos locais com o espraio dessas danças, considerados perigosas e imorais pelos centros urbanos. A preocupação dos poderes locais era de conter esses encontros promovidos por negros não restritos mais apenas às senzalas, passando a ser frequentados e cultivados por brancos e mestiços das camadas mais baixas das zonas urbanas.

Controvérsias pairavam em torno do caráter repressivo, observa-se isso, por exemplo em 1780, quando Martinho de Melo enviou ao então governador de Pernambuco um aviso, ordenando-lhe da parte de sua majestade a proibição das danças supersticiosas e gentílicas²⁴³, quanto às demais, essas seriam liberadas com a revolta dos grupos negros. Ainda nesse despacho, o ministro pede que o governador “use de todos os meios suaves para ir destruindo poupo a pouco um divertimento tão contrário aos bons costumes” (TINHORÃO, 2012, p. 52).

A referência mais antiga ao lundu data de 1780, apresentando-o como uma música em cujo ritmo era ditado pela percussão dos batuques dos negros escravos, mas com uma dança imitadora, em parte, dos seus gestos à dança espanhola denominada de fandango (TINHORÃO, 1986, p. 51).

Na descrição de Nei Lopes e Luiz Simas (2015), trata-se de uma música e de uma dança executada de par solto, com presença das umbigadas - típicas das danças dos bantos angolanos,

²⁴² Tinhorão (38-39) cita a estância de 36 versos intitulada Preceito 1, de autoria de Gregório de Matos, no qual o autor se refere aos calundus na seguinte passagem “Que de quilombos que tenho/com mestres superlativos, / nos quais se ensinam de noite/os calundus, e feitiços [...] Não há mulher desprezada,/galã desfavorecido,/que deixe de ir ao quilombo/dançar seu poucadinho.”

²⁴³ A distinção oficial entre o batuque e o lundu fica clara nas resoluções do Presidente da Província. As de 17 de agosto de 1838 e 11 de fevereiro 1840, que se referem à proibição de “vozeiras e batuques nas ruas, e casas ou em qualquer lugar desta vila”, sob pena de quatro mil réis e oito dias de prisão (1838) ou quatro dias de prisão (1840), omitem o interdito ao lundu. Esse será incluso na Resolução de oito de abril de 1840 um artigo consideravelmente abrangente das manifestações afro-baianas pois proibia, na cidade e nas povoações, todo o “divertimento estrondoso”, como “batuques, danças de pretos, e outros de igual natureza, bem como toda dança indecente, e especialmente lundus em teatro, ou lugar onde concorra o público”, mantendo-se a mesma pena de resolução anterior, em fevereiro de 1840, a “toda pessoa, que tomar parte do dito divertimento (SANTOS, 1997, p. 20).

cuja coreografia apresentava certas características de danças ibéricas, com alteamento dos braços e dos estalar de dedos (LOPES & SIMAS, 2015, p. 177).

Du Bois (1999) analisa a importância da música produzida nos campos de trabalho (*fields shouts, hollers*), nos poucos momentos de descanso (*Cakewalk*²⁴⁴) e nos momentos religiosos (*spiritual*²⁴⁵), durante o período escravocrata norte-americano. Para o autor, essas canções de dor, entendidas como variantes das *work songs*, e das *slaves songs*, cantadas em igrejas, reuniões à frente dos casebres, em domingos e feriados ou nas praças e periferias das cidades, como por exemplo, a *Congo Square* e possivelmente o Cais do Valongo tinham a capacidade de manter a vitalidade e a memória por meio das batidas dos tambores, dos gritos e das danças dos negros na América.

As comunidades criadas no espaço da *plantation* serão essenciais na concepção das artes africanas e afro-americanas como a dança²⁴⁶ [tradução livre] (GLASS, 2007, p. 31). A cultura negra emergente dessas comunidades será modela pelas restrições à prática da dança e aos instrumentos musicais, além de serem influenciadas pela Europa, culminando no *ring shout*²⁴⁷, uma das primeiras expressões da influência mútua, mas não homogênea, dos grupos nos EUA. A *ring shout* é a dança afro-americana mais antiga praticada naquele território e a mais antiga dança religiosa.

Hoje à noite, estive em um "shout", que me parece ser remanescente de antigas práticas de adoração a divindades. Os negros cantam em uma espécie de coro, três deles estavam separados do grupo liderando-o e batendo palmas enquanto os demais se movimentam em círculos, seguindo um ao outro com pouca regularidade, virando-se ocasionalmente, dobrando os joelhos e batendo com força no chão de modo que o

²⁴⁴ O vídeo é uma sessão do documentário "The Spirit Moves: A History On Black Social Dance On Film, 1900-1986- The African America Jazz Tradition" produzido pela "Library Congress". O documentário apresenta a história da dança afro-americana entre 1900 e 1986. No trecho citado é possível observar a execução do Cake Walk. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=qcAKj7QrCb4>

²⁴⁵ "However, the term spiritual is so entrenched and widespread that I have continued to use it specifically to refer to folksongs composed in slavery whose content was manifestly religious or philosophical, frequently containing material drawn from the Bible. Songs of this nature constitute the majority of African America folk songs. One fact supporting the classification "spirituals" for this body of songs is the powerful religious symbolism they frequently employ, fact that has contributed to their survival and widespread appeal (JONES, 2005, p. 09-10).

²⁴⁶ Such slave communities were crucial in fostering African and African American arts like dance.

²⁴⁷ O *ring-shout* adquiriu duas formas, uma primeira conhecida como *ring-shout* encontrado na Georgia e na Carolina do Sul, e o *shout* performado na Carolina do Norte e na Virginia, nesse caso performado como uma dança solo [tradução livre] (EMERY, 1972, p. 121). Os *shouts* guardam similaridades quanto a cinco pontos 1) São estilos de música dançados com todo o corpo, mãos, pés, barriga e quadril; 2) são fenômenos que não separam a dança da música; 3) os dançarinos sempre se movem no sentido anti-horário ao redor do local da dança; 4) a música é formada por um coro líder com muita repetição. O foco é o ritmo e não a melodia, estabelecendo uma forma convidativa a qual enfatiza a atividade do grupo de modo cooperativo; 5) a música é repetida continuamente por mais de uma hora, com o aumento e a aceleração da intensidade, até ocorrer uma espécie de hipnose em massa. A *Library of Congress* tem conduzido pesquisas sobre o estilo, e é a principal divulgadora do grupo "McIntosh Country Shouters Gullah Geechee Ring Shout" da Georgia. No vídeo é possível observar uma apresentação de *Ring Shout* executada por este grupo <https://www.youtube.com/watch?v=Rvza1fWOG4s&list=PLEPbiu0-hGr-UJLMkrzJacvGOct9BB3ZG&index=2>

ele balançava. Eu nunca vi algo tão selvagem. Eles nomeiam como uma cerimônia religiosa, mas me parece mais uma brincadeira regular (TOWNE apud GLASS, 2007, p. 36)²⁴⁸

O estilo de dança foi incorporado na Louisiana, no Texas, na Georgia - onde até hoje pode ser encontrado, nas Bahamas, e no Haiti por meio das práticas de *Voodoo*. (GLASS, 2007, p. 37-38)²⁴⁹. O estilo tem ainda sua história atrelada aos campos de arroz onde os negros escravizados trabalhavam cultivando diariamente o cereal no Sul dos EUA. Negros, particularmente da *Senegambia e Windward Coast*, que já possuíam longa tradição²⁵⁰ no cultivo do arroz foram ainda os responsáveis pelas *plantations* em Charleston, na Costa e nas *Sea Island* (GLASS, 2007, p. 34).

No Sul dos EUA emerge ainda a *Congo Square*²⁵¹, a centralidade deste espaço relaciona-se à sua contribuição para a formação da música afro-americana que àquela altura já surgiria conectada com os estilos afro-caribenhos e sul-americanos. Segundo Sublette²⁵², esse era o único lugar nos EUA onde os afro-americanos escravizados podiam realizar reuniões públicas para dançar, tocar bateria e cantar em idiomas ancestrais, embora sob supervisão da polícia. Essas danças, realizadas aos domingos foram vanguardistas, estabelecendo um local não apenas de memória e tradição, mas também de comunicação criptografada e um laboratório de onde um novo vocabulário musical e lírico evoluiu. Selecionei dois trechos que expõe a

²⁴⁸ Tonight, I have been to a "shout," which seems to me certainly the remains of some old idol worship. The negroes sing a kind of chorus, three standing apart to lead and clap, -and then all the others go shuffling round in a circle following one another with not much regularity, turning round occasionally and bending the knees, and stamping so that whole floor swings. I never saw anything so savage. They call it a religious ceremony, but it seems more like a regular frolic to me. (TOWNE apud GLASS, 2007, p. 36)

²⁴⁹ (1)the song is "danced" with the whole body, with hands, feet, belly, and hips; (2) the worship is, basically, a dancing-singing phenomenon; (3) the dancers Always move counter-clockwise around the ring; (4) the song has the leader-chorus form, with much repetition, with a focus on rhythm rather than on melody, that is with form that invites and ultimately enforces cooperative group activity; (5) the song continues to be repeated sometimes more than an hour, steadily increasing in intensity and gradually accelerating, until a sort mass hypnosis ensues.

²⁵⁰ Segundo a autora "[...] because de task system under which the slaves worked on rice plantations, a system that was itself brought from Africa, there was less direct supervision than slaves had in other parts of the country. This higher degree of seclusion, in spite of the hardship that often came with it, permitted the retention of many African customs, as did the tightly kind communities of African Americans living on plantation in the Sea Island. Among these customs was the dancing of the Ring Shout, whose preservation required a cohesive community that remained together over time (GLASS, 2007, p. 35).

²⁵¹ Nova Orleans é reconhecida como o berço da música afro-americana, tendo entre seus cantores mais ilustres nomes como Louis Armstrong. O Parque construído em homenagem ao musicista afro-americano incorpora a praça que atualmente é um posto de visitação de parte dos turistas que se dirigem a cidade.

²⁵² It [The Congo Square] was the only place in antebellum United States where enslaved African Americans were allowed to hold public gatherings to dance, play ancestral drums, and sing in ancestral languages, albeit under police supervision. Those Sunday dances must have been avant-garde, if you will: a site not only of memory and tradition, but also of culturally encrypted communication, and a laboratory where a new musical and lyrical vocabulary evolved (SUBLETTE, 1951, p. 119).

importância da cidade de Nova Orleans e, mais especificamente, da *Congo Square* para a música e dança afro-americana emergida naquele contexto,

O fato de as danças realizadas aos domingos serem parte da tradição local foi um fator crucial para a sobrevivência das mesmas na era anglo-americana. Nunca houve dúvida de que haveria prática de dança aos domingos, já que sempre houve dança neste dia em New Orleans. Esse registro vem de tão longe quanto qualquer pudesse se lembrar. Até hoje, domingo é o dia em que a música negra ocupa as ruas em New Orleans, e isso sempre foi assim.

Essas reuniões de domingo em Nova Orleans tiveram uma importância sem paralelo para a história da música afro-americana - ou seja, a história da música americana. Não obstante, a importância de outros lugares, os conceitos musicais da África foram expressos de maneira mais livre e ampla na cidade dinâmica, criativa e violenta de New Orleans se comparado com qualquer outro lugar do Estado dos Estados Unidos²⁵³ (SUBLETTE, 1951, 120).

A indissociabilidade entre dança-música-espço pode ser localizada na *Congo Square*, como um local de articulação, produção e (re)criação das práticas musicais trazidas com os negros africanos escravizados e da interação entre eles com o local de chegada, produzindo algo cujo nome mais tarde chamaríamos de bailes negros, ou *los tangos* (SUBLETTE, 1951, p.123). Parece ter sido esse o primeiro registro do uso da palavra tango na história, ou seja, o registro relacionado às práticas realizadas por negros na *Congo Square*. A referência ao tango²⁵⁴, segundo Sublette, seria encontrada novamente em Cuba, e no Brasil expondo uma relação entre os lados do Atlântico.

A música que emerge no Brasil e nos EUA segue a sofisticação rítmica das músicas produzidas no continente africano, baseada na rica variação de instrumentos. Alguns desses instrumentos, provavelmente, a menor quantidades deles não foram trazidos junto com os negros durante o trânsito transatlântico, o que de fato ocorreu foi a construção desses instrumentos nos locais de origem²⁵⁵. Além disso, a ausência de instrumento percussivos, em

²⁵³ That the Sunday dances were party of the local tradition was a crucial factor in their survival into the Anglo-American era. There was never any question whether there would be a dance on Sunday, because there had been a dance on Sunday in New Orleans as far back as anyone could be remember. To this day, Sunday is the day for black street music in New Orleans, because it always has been. Those Sunday gatherings in New Orleans were of unparalleled importance to the history of African American music-which is to say, the history of American music. Notwithstanding other places of importance, the musical concepts of Africa were more freely and more widely expressed in the dynamic, creative, violent city of New Orleans than any-where else in the United State (SUBLETTE, 1951 120).

²⁵⁴ Tango, como discutimos nas páginas anteriores foi também o nome dado as variações do maxixe para que pudesse ser aceito entre o público da elite nacional. Atualmente tango se refere ao ritmo, também de origem nas culturas negras diaspóricas, que se tornou símbolo nacional na Argentina, tal qual o samba no Brasil.

²⁵⁵ A maioria dos instrumentos foi reconstruída no Brasil a partir dos materiais disponíveis. O que marca as mudanças sofridas pela ausência dos mesmos materiais ou mesmo pelas modificações necessárias para o novo espaço. Os tambores, instrumentos principais, foram reconstruídos em vários tipos, grandes, pequenos, médios, de apoio a tiracolo, cilíndricos, redondos, chatos, a fricção, -cuíca; agogô; berimbau; marimba; essa muito comum na Colômbia e praticamente extinta no Brasil

sua maioria, exigiu a adaptação do corpo como instrumento rítmico, produzido pelas palmas, pelos pés contra o solo, ou por movimentos ritmados das mãos em contato com o corpo. Esses serão elementos originários dos estilos musicais e de dança como o sapateado no EUA. A proibição dos tambores, usados não apenas para expressão musical, mas também para estabelecer comunicação entre os grupos promoveu a adaptação do corpo como instrumento percussivo, surge daí a *clap music* e a *tap music*²⁵⁶, como já mencionado.

A música foi utilizada pelos senhores como estímulo para o trabalho e manutenção de certo nível de coesão e harmonia entre os negros escravizados, esse elemento originaria tanto os cantos de trabalho no Brasil quanto as *work song* norte-americanas. A música de algum modo sempre acompanhava os negros, em cantos performados principalmente em trabalhos manuais que demandavam regularidade na execução, ou seja, ritmo. Negros africanos escravizados foram autorizados a cantar, tocar e dançar nos tempos de descanso do trabalho da *plantation* em festivais como os *Pinkstey* em Albany, Nova Iorque, ou, na *Congo Square*, em New Orleans, nas senzalas Brasil.

Nas danças africanas todas as partes do corpo se movem, diferente da maioria das danças de origem europeia, nas quais os movimentos estão concentrados nas mãos e pernas. As danças são compostas por um mix de movimentos das mãos, pernas, torso, ombros e quadris. Arrastando, saltando e batendo os pés, que caracterizam movimentos assimétricos e fluidos do corpo. Os movimentos pélvicos e dos quadris, irão causar horror nas elites coloniais, tanto no Brasil quanto nos EUA, considerados vulgares e mundanos, no continente africano eles expressaram o profundo envolvimento daqueles grupos com a fertilidade, tanto das pessoas quanto da terra (GLASS, 2007, p. 16).

A improvisação constantemente observada nas práticas de Samba-Rock e em aulas de *lindy hop*, também irá caracterizar as danças africanas, compondo aquilo que identifico enquanto um dos elementos mais ricos na (re)criação dos estilos de dança na cultura negra da diáspora responsável pela incorporação de diversas matrizes. Esse elemento também está presente da análise de Glass (2007, p. 18), “[...] a capacidade fundamental de aceitar modificações, adaptar-se a novos ambientes e atitudes e responder a estilos musicais,

²⁵⁶ A apresentação de *tap e clap dance/music* são o trecho de um filme musical produzido no ano de 1943 “*Stormy Weather*”. O trecho explicita a interpretação de que o corpo também foi utilizado como um instrumento percussivo, e a relação entre inseparável entre a música e da dança nos estilos vinculados a diáspora africana no Novo mundo. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=GVWl6OIQrg8&list=PLEPbiu0-hGr9bmdqL2G1c6t0dbiYQQZUQ&index=3>

continuando a reivindicar a admiração dos espectadores, é a principal característica que garantiu sua sobrevivência [da influência das danças de origem africana]²⁵⁷ [tradução livre].

A prática comum de danças em linha (*line dance* e o *charme*²⁵⁸) facilitou a troca entre as danças de origem africana e as de origem europeia, ou seja, entre negros e brancos. Africanos já performavam em linha ou em círculos, acompanhados de intensos, vigorosos e rápidos movimentos com o corpo entre os dançarinos de Dogon, em Dama, assim como as lentas procissões dos dançarinos de Egungun entre os Yorubas (GLASS, 2007, p. 18-19). Nos EUA do período colonial, essa característica estará presente no *ring shout*, e no Brasil, do mesmo período nas rodas de lundu, que mais tarde influenciariam as rodas de samba e de capoeira.

Em vários grupos do oeste africano, o senso de unidade cultural coletiva é internalizado de forma a poder assegurar um complexo uníssono entre sons e danças polirrítmicas. As danças de casais como, por exemplo, as danças parte de nossa genealogia- *lindy hop*, *charleston*, Samba-Rock, maxixe, samba de gafieira etc., só passaram a ser aceitas no grupo quando africanos do continente pararam de chegar nas *plantations*, e ainda pelo fim dos regimes de escravização e a mudança social e organizacional ocasionada a partir do surgimento das unidades familiares nas Américas (GLASS, 2007, p. 21).

No Brasil, durante o início do século XVIII o lundu foi incorporado por brancos e mestiços aos espaços marginais da sociedade, logo, a dança subiria aos palcos dos teatros populares de Portugal e entraria nas salas das famílias brancas durante o início do século XIX

²⁵⁷ The fundamental capacity to accept modification, to adapt to new surroundings and attitudes, and to respond to new musical sounds, while continuing to claim the admiration of onlookers, is the key feature that guaranteed its survival.

²⁵⁸ O charme é um estilo música inspirado na sonoridade do *soul* e do hip hop e nas *lines dances* que influenciaram a produção cultural norte-americana. Segundo Glass (2007, p. 24) as danças com padrões geométrico, como o *minuet*, o *cotillion* e a *quadrille* que tiveram sua origem entre europeus e refletiam no movimento dos corpos uma lógica matemática e intelectualizada segundo aquela sociedade. Para a autora “In America, however, the lower classes- many of whom were both illiterate and untutored- danced the forms as well. In this, they were aided by the fiddler, often African American, who called out the figures so that the dancers did not have to know them in advance. The African American caller had simply transmuted the African tradition in which drum rhythms signaled certain kinds of movement” (Id. p. 24-25). Nos bailes de charme nota-se a predominância de música internacionais, com grandes nomes da cultura negra norte-americana. É uma individual executada coletivamente, em que todo o grupo desenvolve passos idênticos ao ritmo da música. O baile Charme do Viaduto de Madureira ocorre a mais de 25 anos. Nos bailes *black* do estado de São Paulo (capital e interior) o charme ocupa os intervalos entre grupos musicais ou djs. O primeiro vídeo foi retirado do filme “*The Best Man*”, onde os figurantes se dispõem paralelamente na pista de dança e passam a performar passos muito similares ao que se conhece como charme no Brasil, além disso o estilo musical também apresenta similaridades com os bailes frequentados no Brasil. O segundo vídeo trata-se de um dos registros feitos durante a pesquisa de campo, no Baile do viaduto de Madureira, famoso baile charme que ocorre no bairro de Madureira da cidade do Rio de Janeiro. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=eXaGQqnprOo> e https://www.youtube.com/watch?v=1_1p69-quiM

com o nome de maxixe²⁵⁹. O maxixe surge por volta de 1870 como uma alternativa às músicas em voga na época, por exemplo, a polca, a *schottisch* e a mazurca, ambos de origem europeia. O estilo aparece como a maneira livre de dançar tais gêneros, pertencentes aos salões das elites, e apresenta na coreografia volteios e requebros de corpo, nos quais mestiços, negros e brancos do povo teimavam em complicar os passos das danças de salão, conforme aponta Tinhorão (1986). A novidade aparece na expressão corporal, obrigando e inspirando os músicos da época a se adaptarem ao ritmo das músicas.

A polca, ritmo criado na Europa no contexto das primeiras urbanizações provenientes da Revolução Industrial, tratava-se de uma dança rápida, em tempo binário²⁶⁰. O tempo binário trazia uma vivacidade sem perder a intimidade, originalmente, pertencente a valsa, sendo uma dança de par unido substituindo os volteios da valsa pelos pulinhos sobre as pontas dos pés e era executada em tempo ternário²⁶¹.

O maxixe foi apresentado pela primeira vez no Brasil em 1845. A apresentação ocorreu no Teatro São Pedro do Rio de Janeiro, um local frequentado pela elite nacional, assim “é compreensível que o novo ritmo da polca, criado na Europa por exigência das primeiras gerações urbanas, filhas da Revolução Industrial, tenha servido inicialmente no Brasil, à expansão da classe média” (TINHORÃO, 1986, p. 60).

Em contrapartida, os músicos das senzalas, em um momento no qual a vida era, predominantemente, rural e, posteriormente, os músicos livres, também especialistas em raspar barbas e aplicar ventosas (VASSBERG, 1976, p. 45), produziam as chamadas músicas de barbeiro típicas da cidade e foram responsáveis por transmitir seus estilos aos grupos da baixa classe média urbana, animando as festas nas casas onde não chegavam o piano; receberam, posteriormente, o nome de chorões já no fim do século XVII e início do século XIX.

Transformada a polca em maxixe, via lundu dançado e cantado, através de uma estilização musical efetuada pelos músicos dos conjuntos de choro, para atender ao gosto bizarro dos dançarinos das camadas populares da Cidade Nova, a descoberta do novo gênero de dança ia chegar ao conhecimento das demais classes sociais do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX quase simultaneamente com sua criação. E os veículos para a tomada de conhecimento da nova dança do povo pelas classes

²⁵⁹ O vídeo expõe a representação televisiva do surgimento do maxixe a partir da hibridação de elementos do lundu e da polca. Essa representação foi produzida na minissérie da Rede Globo de Televisão, Chiquinha Gonzaga no ano de 1999. Ver <https://www.youtube.com/watch?v=LpiKD61hZi8>

²⁶⁰ O tempo binário é entendido na teoria musical como uma célula rítmica formada por dois tempos. O pulso é forte-fraco, ou seja, o primeiro tempo do compasso é forte e o segundo é fraco. Exemplo: marchas ou o próprio samba.

²⁶¹ O tempo ternário é entendido na teoria musical como uma célula rítmica formada por três tempos. O pulso é forte-fraco-fraco, ou seja, o primeiro tempo do compasso é forte, seguido de dois tempos fracos. Exemplo: valsa

mais elevadas seriam os bailes das sociedades carnavalescas e os quadros de canto e dança do teatro de revista²⁶² (TINHORÃO, 1986, p. 64).

O maxixe tornou-se popular nos bailes do povo, sendo executado pelos grupos de choros. Nos bailes carnavalescos, sua popularidade aparece como um estilo de dança livre e exótica e nos teatros de revista ilustrava cenas cômicas. A elite via no maxixe imoralidade e insignificância. Esse fato implicou, não apenas na negação da dança nos salões da alta sociedade, como também das músicas compostas com a utilização das partituras. Essas, por sua vez, não encontravam compradores, geralmente, os pianistas de classe média e da elite.

Por este motivo, em 1885, o maxixe volta aos palcos do teatro de revista em uma cena cômica chamada “Aí, caradura!”, de Francisco Correia Vasques. Nessa ocasião, o estilo além de transformado em canção recebeu o nome de tango brasileiro, denominação essa a qual a consagraria. Esse tango – um lundu definitivamente “amaxixado” e cuja letra fácil agradou, pois sua facilidade ajudava a fixação na memória – chamava-se Araúna e tinha como autor o músico e ator Xisto Bahia²⁶³. Esse fato possibilitou a permanência do maxixe nos palcos de teatro revista, revelando diversos músicos e artistas.

Em 1897, a compositora Chiquinha Gonzaga lançou o tango brasileiro Gaúcho²⁶⁴, denominando-o de “Dança do Corta-Jaca”, apresentado no teatro revista Zizinha Maxixe, de Machado Careca. Tornando-se um ponto de reflexão para os músicos semieruditos os quais perceberam a possibilidade de aproveitamento das particularidades do maxixe para a criação de um gênero musical novo da música popular e ainda a possibilidade de promover o mercado das partituras.

²⁶² Teatro de revista: Espécie de espetáculo teatral que compreende números falados, musicais e coreográficos referido simplesmente como “revista”. Segundo o cronista Vagalume (cf. Guimarães, 1987:33), foi o compositor Sinhô (1888-1930) “quem levou o samba para o teatro”, numa estratégia em que, durante muito tempo, as revistas teatrais recebiam “o nome de suas produções, facilmente lançadas na [Festa da] Penha, no meio de um sucesso ruidoso”. Segundo Ruiz (1984:112), eram tais o prestígio e a popularidade do compositor e de sua obra “que a simples inclusão de uma produção sua, numa revista, já lhe dava direito à citação de seu nome como um dos ‘autores’” (LOPES, 2017, p.281,283).

²⁶³ Xisto Bahia é o primeiro artista a realizar uma gravação comercial no Brasil (1902). A gravação foi do lundu “Isto é Bom”; composto por volta do ano de 1880, pelo artista. Este lundu está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_7RUHcly3PI.

²⁶⁴No ano de 1897 Chiquinha Gonzaga, consagrada compositora brasileira, gravou aquele que seria considerado um dos primeiros maxixes/tango “Gaúcho”, popularmente conhecido como “Corta-Jaca”. A gravação está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GvJIS-UoS6A&list=PLEPbiu0-hGr8joRZEAXiVeakRhgFLyeeT&index=6>.

Chiquinha Gonzaga abriu precedente para uma nova forma de composição musical, segundo Tinhorão (1986) fora estilizada inicialmente pelo pianista Ernesto Nazareth²⁶⁵. Seu virtuosismo no piano e sua exagerada preocupação em sofisticar as composições, fez Ernesto Nazareth não se tornar um compositor de maxixes populares em oposição a Chiquinha Gonzaga.

Quando Chiquinha Gonzaga chamou seus maxixes de tango, fazia-o para garantir a circulação de suas partituras nas casas de família. No caso de Ernesto Nazareth, seu refinamento virtuosístico criou um ritmo novo²⁶⁶ considerado até um tango, mas não maxixe, devido à criação particular gerada nas suas composições, de modo que

Tudo somado, a conclusão é de que, na realidade, não houve uma criação, mas duas criações: uma popular – a do maxixe surgido aos poucos, na área dos músicos chorões, como síntese de uma forma de acompanhar um estilo de dança espevitada – e outra semierudita – a do tango de Ernesto Nazareth, composto para piano com requintes de virtuosismo técnico, e possivelmente influenciado pela habanera, sempre mais aproveitada pelos músicos eruditos do que o maxixe nacional (TINHORÃO, 1986, p. 74).

Se a forma extravagante, ritmada, com passos e volteios de braços de dançar polcas, schottisches, mazurcas e lundus levou progressivamente os compositores da segunda metade do século XIX à descoberta de um gênero musical novo, essa mesma forma de dançar propiciou a fixação da dança do maxixe como estilo com características próprias. A dança teve sua estrutura de passos moldada, experimentada e criada pelos frequentadores de bailes das classes mais baixas que estilizavam e incorporavam ao estilo de dança de salão vigente na época, suas formas de dançar e de se expressar. Seus entraves encontravam-se na avaliação de que a alta sociedade fazia do estilo. Diante desta dificuldade, o maxixe só conseguiu descer dos palcos do teatro de revista por volta de 1897 para fazer parte dos bailes de carnaval, sendo a primeira grande tentativa de nacionalizar e animar os bailes de máscaras carnavalescos.

²⁶⁵ Ernesto Nazareth nasceu em 1863, no morro do Nheco, depois morro do Pinto, no limite extremo da Cidade Nova e, sua primeira produção, aos catorze anos, a polca -lundu *Você bem sabe*, indicava em 1877 a atenção com a qual o aluno de piano ouvia em seu bairro a música produzida pelos conjuntos de choro. (TINHORÃO, 1986, p. 73). Sendo da baixa classe média do Rio de Janeiro, foi ele, junto a Chiquinha Gonzaga, os mais indicados a transpor para o piano o novo estilo musical sintetizado pelos conjuntos de choro a partir da polca e do lundu.

²⁶⁶ Percebe-se essa diferenciação pelo impacto popular conseguidos pelos tangos de Ernesto Nazareth e de Chiquinha Gonzaga, ambos pianistas. Chiquinha Gonzaga teve seus tangos muito mais aceitos pelo povo. Ela foi uma compositora que transitou tocando em bailes populares ao lado de conjuntos de choro e, que sob o disfarce do tango, conseguiu emplacar o maxixe Gaúcho, citado anteriormente, ou o tango “*Não se impressione*”, que focalizava um baile na Cidade Nova. Outra característica da compositora foi a criação de letras nas músicas, gerando canções que facilitava e aproximava o público, pois todos podiam cantar. Por outro lado, a obra de Ernesto Nazareth figurou entre a música popular e erudita, alcançando uma posição menos popular e singular, sendo a obra praticamente exclusiva para a prática de piano, obras exclusivamente para serem ouvidas.

No entanto, a popularização do maxixe²⁶⁷ não ocorreria no Brasil como dança da moda, tendo se popularizado na Europa com a Revolução Industrial. O aumento de produção de bens e a necessidade de expansão – conseguida à custa da dominação dos países de economia pré-industrial – dinamizou o ritmo de vida das cidades, caracterizado por um aumento de circulação de riquezas e de mobilidade social. Nas camadas urbanas das grandes capitais, no qual Paris se constituía como padrão e símbolo desta nova era, expandindo fronteiras e criando grande receptividade para tudo quanto era novo e exótico (TINHORÃO, 1986, p. 79).

Entre as novidades importadas para o consumo e curiosidade parisiense, uma apresentação no teatro *Marigny*, nos *Champs-Élysées*, em 1906, chama atenção: uma dupla de dançarinas francesas, *Rieuse* e *Nichette*, dançaram o maxixe brasileiro. Naquela época, foram comuns as *tournées* de companhias de operetas francesas no Brasil, indicando que essas dançarinas aprenderam o maxixe no Brasil e se apresentavam em Paris com o mesmo gênero, o qual era desvalorizado no Brasil. Passado algum tempo, o dentista baiano Antônio Lopes de Amorim Diniz, o Duque²⁶⁸, inscreveu o maxixe internacionalmente. Duque passou a se dedicar à dança quando percebeu poucas pessoas capazes de executar os passos do tango e ainda menos pessoas capacitadas a ensiná-lo. Duque aproveitou a oportunidade e abriu no número 5 da *Cité Pigalle*, em Paris, um curso, no qual passou a ensinar tango argentino e, logo, “*le vrai tango brésilien*”²⁶⁹ (TINHORÃO, 1986, p. 83).

Sob o nome de “*le vrai tango brésilien*” ou “o verdadeiro tango brasileiro”, Duque passou a ensinar maxixe aos franceses. Em poucos meses, o nome de Monsieur Duque se tornou conhecido em Paris não apenas como professor das novas danças, mas como bailarino cobiçado pelas companhias de teatro do início do século. Duque e suas parceiras (Maria e Gaby), foram premiados em festivais internacionais, dançaram para o Rei Jorge V, para o matemático Poincaré (inaugurando o *Dancing Palace*, no *Luna Par de Paris*) e, finalmente, perante o próprio Papa Pio X, na Roma de 1913, a qual pretendia avaliar, pessoalmente, o grau de pecaminosidade existente na dança do maxixe e, curiosamente, obteve do Pontífice a

²⁶⁷ O maxixe foi incorporado as produções de Broadway e de Hollywood, como podemos observar no trecho do documentário “Maxixe, a dança perdida”, de 1980. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=f19Brv4VTz0>

²⁶⁸ Antônio Lopes de Amorim Diniz, conhecido como Duque, foi um dentista baiano que viajou a Paris na tentativa de ter uma vida melhor sendo farmacêutico. Enquanto tentava estabelecer-se na cidade, Duque passou a frequentar as casas noturnas e percebeu a ostensiva presença do tango argentino e como este gênero causava entusiasmo nos parisienses. Os poucos meses em Paris foram suficientes para revelarem que a ideia de ser representante farmacêutico seria um fracasso.

²⁶⁹ O verdadeiro tango brasileiro.

informação de o clérigo, quando jovem, haver dançado uma velha dança italiana, chamada *furlana*, de ritmo quase tão vivo quanto o tango brasileiro (TINHORÃO, 1986, p. 85).

Mesmo o maxixe ganhando novas possibilidades internacionalmente, no Brasil ainda era considerado imoral e causava dúvidas quanto a sua fama internacional. Por outro lado, mantinha-se vivo nos teatros de revista e crescia nos clubes esportivos e recreativos, quando perto de 1915, começaram a aparecer no mercado brasileiro as criações culturais norte-americanas, como a dança, a música e o cinema, contribuindo assim para o surgimento de novos ritmos musicais.

Nova Orleans registrou a presença de organizações negras similares aos clubes sociais, formando grupos de assistência social protagonizados e destinados aos afro-americanos, atuando em atividades de assistência e eventos recreativos. O tipo de sociedade que engloba tanto os clubes, longamente discutidos no capítulo anterior, quanto as sociedades afro-americanas, guarda similaridades com formas associativas encontradas no continente Africano. Essas sociedades chegaram a envolver milhares de associados em Louisiana²⁷⁰ e foram fundamentais para os negros no sul dos EUA, particularmente, durante a Reconstrução, a Jim Crow e o período seguinte à I Guerra Mundial. As associações comunais, como os CSNs e as *Social Aid and Plesure Clubs (SAPC)* nos EUA, desenvolveram funções primordiais no desenvolvimento das comunidades negras. As sociedades norte-americanas incluíram grupos maçônicos, grupos benevolentes e de ajuda mútua, grupos militares, grupos de remo, sociedades religiosas, clubes sociais e literários, associações de orfanatos, sociedades para a melhoria da raça, clubes de basquete, e afiliados de organizações de igrejas (JACKSON, 2018, p. 05). Essas associações, tais como os CSNs,

surgiram da necessidade de cuidados adequados para a comunidade negra, para seus doentes, para garantia de enterros e cuidados adequados com familiares, bem como para o desenvolvimento de atividades de entretenimento e vida social²⁷¹

²⁷⁰ 226 sociedades afro-americanas foram registradas apenas em Nova Orleans no período de 1866 a 1880 (BARLOW *apud* JACKSON, 2018, p. 05)

²⁷¹ These associations grew out of a need for Black people to care for their community, provide for their sick, properly bury their dead, and care for the families of deceased members, as well as for entertainment and social life.

As sociedades negras norte-americanas desenvolviam, tal qual as sociedades negras brasileiras, atividades recreativas e de lazer, envolvendo a música e a dança, além de prover auxílio financeiro aos pobres e auxílios para problemas de saúde e em caso de morte. No caso de Nova Orleans, era frequente a participação nas paradas com trajes de gala em comemoração as datas de fundação das sociedades. As sociedades, também contribuíram com as comemorações das comunidades às quais estavam vinculadas. A relação inseparável entre música e dança, também se reproduziram na cultura negra produzida no Sul dos EUA.

Segundo o estilo dos festivais negros os elementos de espetáculo e de performance são sempre predominantes, na África e na Diáspora. E assim, ao vermos os rituais de rua de Nova Orleans - funerais acompanhados pelas bandas de jazz e os desfiles dos *Second Line*- somos imediatamente lembrados dos eventos dramáticos da África Ocidental e Central, que sempre incluem música e dança. Essa consciência e estética africanas têm uma influência duradoura no espaço urbano culturalmente único de Nova Orleans (JACKSON, 2018, p. 06)²⁷².

A autora reitera as similaridades entre as práticas expressivas, remissivas ao continente africano nos movimentos, ritmos e formas de organização dos negros da diáspora no destaque ao *continuum*²⁷³, entre os elementos festivos, que regem as dinâmicas sociais nos dois espaços. O *continuum* a que me refiro também estará presente em celebrações de carnaval no Haiti, Martinica, Guadalupe, Trinidad e Tobago, Baramas e no Brasil – países com significativa tradição católica e influência africana. Nesse sentido, há de se expressar a relação desses grupos com a origem de um dos maiores eventos festivos norte-americanos que ocorre, anualmente, em Nova Orleans, o *Mardi Grass*.

Hermano Viana, em seu texto sobre o carnaval em Nova Orleans, destaca a relação de inversão como ponto crucial entre o carnaval norte-americano e o brasileiro. Segundo o autor, naquela sociedade pairam a igualdade de direitos e oportunidades, enquanto no Brasil uma tradição aristocrática, traduzida na frase “Você sabe com quem está falando?”, imperando a relação a qual seria invertida durante os carnavais. Viana (1997, p. 177) se refere aos grupos dos *Mardi Grass* quando situa essa inversão temporária da ordem associada ainda ao futebol e as práticas dos terreiros de umbanda. Não pretendemos traçar uma discussão com o texto, mas

²⁷² In the black festival style, elements of spectacle and performance are always prevalent, in both Africa and the Diaspora. And so, as we view New Orleans Street rituals -Jazz funerals and Second Line Parades- we are immediately reminded of West and Central African dramatic events, which always include music and dance. This African consciousness and aesthetic have had a lasting influence on New Orleans’ culturally unique urban space.

²⁷³ Essas similaridades foram destacadas, também, entre outros autores, como Gibson (2013), quando a autora se referia a sua experiência como dançarina da Casa Samba, em Nova Orleans. Segundo a autora, o grupo convidou um coreógrafo de Olinda/Pernambuco para ministrar um workshop de dança e elaborar novas coreografias. Naquela oportunidade, Gibson destaca, que, apesar da ausência de contato prévio com o frevo, rapidamente pode traçar as linhas de continuidade entre aquele ritmo e as performances executadas pelos *Second Line Groups*.

sugerir um outro caminho, pois, enquanto aquele autor parece ter se debruçado sobre o evento “oficial”, os grupos do *Mardi Grass Indians*, os *Second Line* e a própria *Congo Square* compartilhavam a estrutura de uma sociedade americana historicamente racializada, mesmo adotando outros moldes, tanto quanto a sociedade brasileira. Há ainda a possibilidade de refletir, a partir da visão do autor sobre a festa brasileira, que ele a entende como “verdadeiramente inclusivista, aberta e democrática” (VIANA, 1997, 169).

Os CSNs, assim como os SAPC, apresentam estreita relação com o carnaval, muitos blocos carnavalescos, alguns transformados em escolas de samba²⁷⁴, surgiram nas comemorações promovidas pelos CSNs, assim como alguns CSNs surgiram dos blocos carnavalescos, como por exemplo, os blocos “Fica Ahi pra ir Dizendo”, “Depois da Chuva”, “Chove Não Molha”, grupo carnavalesco que se transformou no “Clube Cultural Chove Não Molha”, além dos grupos “Quem Pode Pode”, “Não Venhas Assim”, “Fogão” e “Pão com Pele”, ambos localizados na cidade de Juiz de Fora/MG.

A mais antiga sociedade beneficente brasileira, a Sociedade Beneficente Floresta Aurora, além de prestar assistência aos membros, realizava bailes, festas jovens, carnavais e atividades esportivas e seu exemplo se expande para CSNs distribuídos no Sul e Sudeste do país, como o Clube Mundo Velho, pioneiro no estado de Minas Gerais nas primeiras décadas do século XX, que posteriormente criou um bloco carnavalesco batizado com o mesmo nome do clube. Anos depois, o clube se desmembrou formando as primeiras escolas de samba do estado (BATISTA, 2015, p. 133). No mesmo escopo, encontramos a Associação Satélite Prontidão, fundada em 12 de abril de 1902, na cidade de Porto Alegre/RS e o Clube Elite/MG, que também surgiu vinculado ao universo carnavalesco, a partir da dissidência entre alguns membros de um rancho carnavalesco o “Quem são Eles?” (BATISTA, 2015, p. 182). O Flor de Maio, também tem sua trajetória atrelada ao carnaval e, como já mencionado, o clube realizava bailes carnavalescos, fundando um bloco de carnaval o qual se tornou uma escola de samba.

²⁷⁴ De acordo com o Dicionário da História Social do Samba, podemos elencar as seguintes variações de samba: samba batucado; samba de breque; samba de caboclo; samba de chave; samba de embolada; samba enredo; samba de gafieira; samba de matuto; samba de morro; samba de primeira; samba de raiz; samba de roda; samba de rua; samba de salão; samba de terreiro; samba de velho; samba do crioulo doido; samba duro; samba esquema novo; samba moderno; samba sincopado; samba-canção; samba-choro; samba-exaltação; samba-jazz; sambalanço; samba-lenço; samba-reggae; samba-rock; samba-roda; samba-soul; samba de angola; samba joia/pagode romântico; samba trançado.

Segundo Vianna (2002), seria apenas nos anos de 1930, que o samba²⁷⁵ passaria a dominar o carnaval carioca e, antes disso, ele dividia a posição de destaque com outros ritmos, os quais iam da polca ao sertanejo. A Será a partir deste momento, no contexto do Estado Novo, que o samba se tornaria símbolo de nacionalidade, relegando outros gêneros a regionalidade (2002, p. 110). Nesse sentido, a “nacionalização” do samba representaria o “bem-sucedido projeto de modernização da sociedade brasileira”, a qual passaria a encontrar, na mestiçagem, seu caráter nacional “*a Companhia Siderúrgica Nacional, o Conselho Nacional do Petróleo, partidos políticos nacionais, um ritmo nacional. Na música popular, o Brasil tem sido, desde então, o Reino do Samba* (VIANNA, 2002, p. 127).

A nacionalização do samba, já àquela altura promovia a emancipação do estilo de seus principais produtores e consumidores, os negros das periferias das grandes cidades, ao passo que esse movimento também projetaria o estilo e alguns dos artistas vinculados a ele nacional e internacionalmente. O estilo embalava os blocos e bailes carnavalescos, no caso brasileiro, saíria dos espaços restritivos, onde foi (re)elaborado – as periferias e os CSNs – tornando-se símbolo da “harmônica” relação entre brancos e negros no país.

Além de *New Orleans*, o *Harlem*, bairro localizado na cidade de Nova Iorque, agregou grupos afro-americanos, afro-caribenhos e latinos oriundos de movimentos de deslocamentos provocados pelo racismo e *apartheid* racial dos estados sulistas e da busca por novas condições de vida em relação ao Caribe e a América do Sul, sendo palco de um importante movimento de renascimento da cultura negra, o *Harlem Renaissance*. O *Harlem*, ao lado da *Congo Square*, protagonizou uma fundamental transformação estética, a qual influenciaria a arte produzida por negros na América e na Europa e, como descrito no capítulo anterior, seria a base para o conceito do Novo Negro.

O movimento representou um processo sem precedência de peças de teatro, novelas, poesia, música e artes visuais, produzindo e representando os negros em seus diferentes contextos – urbano e rural, masculino e feminino, abastados e empobrecidos, héteros e

²⁷⁵ Em 1916 o primeiro samba gravado foi registro no nome de Donga. De acordo com Vianna (2002, p. 112) “Foi numa das noitadas musicais na casa da tia baiana que foi composto, coletivamente, o samba *Pelo telefone*, que acabou entrando para a história como o primeiro samba registrado (como composição de Donga -um golpe que rendeu muitas desconfianças e até inimizades entre os sambistas pioneiros” O vídeo reproduz uma apresentação de Donga com o também cantor Chico Buarque, na TV Record no ano de 1966 <https://www.youtube.com/watch?v=C4aO0axFJ54>

homossexuais. O *Harlem* foi o epicentro²⁷⁶ de um movimento cuja expansão se deu para os centros urbanos, tornando-se destinatários de parte dos afro-americanos migrantes do Sul dos EUA, após a Guerra Civil, evento o qual encerrou o regime escravocrata nos estados sulistas estadunidenses, aderentes àquele momento às restrições impostas pelas políticas de *apartheid* racial, a *Jim Crow*.

Esse movimento foi projetado também pela emergência de grupos extremistas brancos, como a *Ku Klux Klan*. Os impactos da grande migração²⁷⁷ percorreram as cidades de Boston, Los Angeles, Detroit, Chicago, Filadélfia, Washington, estendendo-se do centro oeste ao norte do país viviam a expansão dos empregos industriais e um ambiente racialmente menos violento, cujos afro-americanos às centenas de milhares, migraram para as cidades supracitadas²⁷⁸.

Muitos brancos participavam dos clubes onde podiam ouvir as inovações do jazz, produzidas pelo encontro dos diferentes grupos, que migraram para a região e passaram a produzir e se auto influenciar (FERGUSON, 2008, p.08). Além disso, o *Harlem* agregava clubes de música e dança, onde ainda era possível consumir bebidas alcoólicas, como o *Cotton Club* e o *Connie's Inn*. Eles atendiam apenas clientes brancos e o *Barron Wilkins's Exclusive Club*, estes atendiam negros e brancos das classes altas. Na década de 1920, pouco após a Primeira Guerra Mundial, uma dança agitava o sul dos EUA – o *charleston*²⁷⁹. O estilo era executado em salões de danças e cabarés, sendo uma dança muito popular, mas considerada

²⁷⁶ A área que compreende o bairro do *Harlem* teve um crescimento populacional, passando de 92 mil habitantes, em 1910, para 328 mil, em 1930. Nesses blocos surgiram organização de luta pelos direitos civis, como a UNIA e a *National Urban League*, além dos intelectuais W.E.B. Du Bois, Marcus Garvey, Cirilo Briggs e Walter Francis White; os artistas Josephine Baker e Paul Robeson; escritores e poetas Zora Neale Hurston, Effie Lee Newsome, Countee Cullen; artistas visuais Aaron Douglas e Augusta Savage; músicos como Louis Armstrong, Countie Basie, Eubie Blake, Caballoway, Duke Ellington, Billie Holiday, Ivie Anderson, Josephine Baker, Fats Waller, Jelly Roll Morton, entre outros. O ambiente de efervescência cultural envolveu, ainda, jornais, como o *Opportunity* (publicado pela Urban League); o *Negro Word* (publicado pela UNIA); e os jornais *New York Age* e *Amsterdam News*, além de companhias de música, teatros, casas de show, clubes e cabarés.

²⁷⁷ A migração dos negros sulistas para o norte dos Estados Unidos e Canadá, como estratégia de fuga do regime escravagista *Underground Railroad*, constituiu rotas clandestinas pelas quais os negros conseguiam fugir. A rota representou ainda parte do percurso de deslocamento interno das produções culturais negras diaspóricas e o estabelecimento de novos centros culturais, como o Renascimento do *Harlem* no início dos anos de 1900, a emergência do jazz em Chicago. No Brasil, as ferrovias representam um percurso de formação dos CSNs, considerando que muitos dos membros fundadores destas associações haviam encontrado no trabalho nas ferrovias estratégias de integração à sociedade de classe.

²⁷⁸ Na primeira onda migratória, entre 1915 a 1918, 500 mil afro-americanos migraram para o Norte, a segunda onda contou com 700 mil, nos anos de 1920. Além disso, recebeu imigrantes do Caribe, da África e da América Latina.

²⁷⁹ O *Charleston* poderia ser dançado solo, com par, ou, em grupos. Envolvia chutes com as pernas e balanços com os braços, que desempenhavam um papel característico, uma vez que seus movimentos deveriam ser opostos ao movimento das pernas, ou seja, se a perna esquerda chutar para trás, o braço direito deveria balançar para frente.

escandalosa para a época devido, principalmente, à atitude das jovens mulheres, consideradas rebeldes por usar vestidos e cabelos curtos e ainda, por serem ouvintes do *jazz*.

O *charleston* originalmente se tratou de uma dança dos negros do Sul dos EUA, da cidade de Charleston, na Carolina do Sul. Sua popularidade começou a aumentar a partir do show da *Broadway*, intitulado “*Runnin Wild*”, exibido em 1923, trouxe como destaque a dança, durante a performance da música “*The Charleston*”²⁸⁰, do compositor James P. Johnson. Os locais propícios para a prática da dança eram as pistas de clubes, e ela era realizada ao som de orquestras formadas, exclusivamente, por negros mesmo que, a princípio, fossem frequentados também pela elite branca.

O *lindy hop* nasce no cenário de segregação racial do *Harlem*, executado ao som de *swing jazz*, música que surgiu com as grandes orquestras, as “*Big Bands*”, como Glenn Miller, Count Basie, Duke Ellington, Chick Webb, entre outras. Em 1927, o aviador Charles Lindbergh, cujo apelido era Lucky Lindy, fez o primeiro voo solitário transatlântico sem escalas. O feito rendeu diversas notícias nos jornais, sendo chamado, no *Chicago Daily Tribune*, de “*Lindy hops for St. Louis*”²⁸¹. Essa façanha serviu como inspiração para o nome do novo ritmo, que nascia no *Harlem*, *lindy* – em homenagem ao aviador, e *hop* que em inglês significa “salto”. A dança chegou a ser proibida em diversos salões durante a década de 1920, por ser considerada imoral e escandalosa. No entanto, sua presença em salões como o *Savoy*, possibilitou o desenvolvimento do ritmo, que ganhou os salões do *Harlem*, trazendo ainda conformações para o *lindy hop*²⁸².

O salão *Savoy*, localizado no *Harlem*, foi inaugurado em 1926 e é considerado o local onde a dança nasceu, devido às inúmeras competições semanais realizadas em seu interior. As

²⁸⁰ Josephine Baker é considerada uma das principais dançarinas afro-americanas. Nos anos de 1926 ela se tornou uma proeminente dançarina em Paris, tendo sido reconhecida nos EUA por volta de 1951. Segundo Emery (1972, p. 230-231) “Josephine Baker will probably be most remembered for her introduction of the Charleston and Black Bottom to European audiences [...]. In addition, there certainly was a new interest in dance. These black dancers moved from being spectator dances to being participant dances. The dancing spread throughout the country as everyone tried the Big Apple, the Charleston, and the Black Bottom. There even was a premium placed on the hiring of Negro domestics who could Charleston well enough to teach it to the lady of the house. During the period, however, the dances became greater attractions than the black dancers performing them. It was not until Blackbirds of 1928 that a Negro dancer achieved stardom, and that dancer was the inimitable Bill “Bojangles” Robison. da era do Jazz”. Ver: https://www.youtube.com/watch?v=50_sLdl5oJ0

²⁸¹ Lindy salta para St. Louis [tradução livre]

²⁸² Em 1927, após o lendário voo de Lindbergh pela primeira vez atravessando o Atlântico criou-se o “*lindy-hop*” (literalmente o pulo de Lindbergh). O acontecimento revolucionou a tradição da dança, os bailarinos tornaram-se acrobatas dançando afastados; cavalheiros e damas abandonaram-se a evoluções funambulescas e divertidas sem, contudo, perder a noção do ritmo. As figurações requerem enorme agilidade como se se tratasse de uma competição esportiva” (VIDOSSICH, 1975, p. 43). VER https://www.youtube.com/watch?v=8P0zWZ2dYyI&list=PLEPbiu0-hGr-Tt--pnyFprJ4oJZ_OuvVH&index=6

competições incentivavam os dançarinos a acrescentarem passos ao estilo, propiciando o crescimento da dança e sua posterior consagração. Apesar da segregação racial existente no país, o *Savoy* foi o primeiro local a integrar negros e brancos, o que possibilitou o contato, impossível de acontecer em outros locais, e gerou a troca de experiências e novos passos para a dança praticada pelos frequentadores.

Alguns dançarinos do *Savoy* formaram o grupo *Whitey's Lindy Hoppers*, dirigido por Frankie Manning. O grupo ficou famoso e fora convidado para participar do filme *Hellzapoppin*²⁸³, cuja apresentação virou fonte de inspiração para dançarinos do mundo inteiro, sendo considerada uma das melhores cenas de *swing dance* filmada na história, com presença do próprio Frankie Manning.

Os *Whitey's Lindy Hoppers* percorreram os EUA em turnês por diversas regiões, foram conhecidos no mundo com a popularização dos filmes e chegaram ao Brasil em 1941, contratados para uma turnê, cuja duração eram de seis semanas e percorreria as cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, São Vicente e pelo estado da Bahia. No entanto, a viagem perdurou dez meses, pois a volta ao EUA se mostrou inviável, devido a Segunda Guerra Mundial. No momento da turnê, os alemães estavam afundando navios americanos no trajeto entre América do Sul e EUA, prolongando a estada do grupo no Brasil.

Após a Segunda Guerra Mundial, o *lindy hop* foi perdendo seu destaque e passou a ser reservado há alguns salões. As mudanças ocorrem a partir das mudanças musicais e das experiências ainda vividas na época da guerra. O *swing*²⁸⁴ *jazz*, base para o *lindy hop* perdia o *status* de música favorita da cultura popular norte-americana juntamente com as *big bands*. O surgimento do *bee bop*²⁸⁵, estilo de *jazz*, com tempos mais rápidos e harmonias mais complexas

²⁸³ Frankie Manning é conhecido como o embaixador do *lindy hop*, protagonizando cenas do auge da Era do *Swing*, como a clássica cena de dança na comédia musical de 1941 "*Hellzapoppin*". Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=VdnDnKLCJk4&list=PLEPbiu0-hGr-Tt--pnyFprJ4oJZ_OuvVH&index=1

²⁸⁴ O termo será utilizado, também, para nomear um estilo musical e de dança, a *swing era*. O *swing* tanto como gingado/balço, quanto como estilo musical e de dança, está relacionado às práticas culturais expressivas negras, que emergiram no movimento de Renascimento do Harlem. O *Swing* tem duas denominações principais. A primeira como elemento ritmo central do *Jazz* e a segunda como estilo musical nascido nos anos de 1930 (BERENDT, 2014, p. 39). No Brasil o termo se refere a estilos de dança e de música executados nos bailes *black*. Sua designação como balço está presente desde os primeiros bailes dos Clubes Sociais e pode ser entendido ainda como uma sensação psíquica e física básica, emotiva, que se manifesta numa constante oscilação rítmica. É a pulsação do *jazz*, ou seja, o seu elemento físico. Essa sensação emotiva também é, naturalmente, um impulso à dança. Na gíria "jazzística" diz-se: este músico tem "swing", isto é, sabe ritmar, tocar, etc. (VIDOSSICH, 1975, P. 42).

²⁸⁵ Tecnicamente, o *bebop* se define por "subgênero do *jazz* [e precursor do *jazz* moderno] desenvolvido a partir dos anos 40, que privilegia melodias velozes, cheias de pequenas notas". (OLIVEIRA, 2008, p. 60) O estilo foi criado pelo saxofonista Charlie Parker e sua principal alteração se deu na aceleração do ritmo. De acordo com Vidossich (1975, p. 75) o *bebop* surge no contexto da segunda guerra mundial, que polarizou as atenções da nação

acabou impossibilitando a dança do *swing*. Os espaços vazios foram preenchidos por novas expressões musicais, como o *rhythm and blues*, o *rock'n roll*,²⁸⁶ a *disco music*²⁸⁷, os quais possibilitavam novas formas de dançar, como, por exemplo, o *jive rock*.

No período de guerra, os soldados norte-americanos levaram o estilo de dança para a Europa e dessa experiência surgiram os principais passos do *jive rock*. demandaram a simplificação dos movimentos do *lindy hop*, a fim de os europeus poderem dançar ao som do *swing jazz*. Dessa forma, o tempo dos passos foi reduzido, alguns passos complexos foram retirados, foram acrescentados alguns jogos de pés e alterações transformaram o *lindy hop* em outra dança e o *jive rock* rapidamente começou a ser dançado em diversas partes do mundo.

No cenário de efervescência musical do *Harlem*, a casa de festas Cheetah, dirigida por Ralph Mercado, introduziu muitas das futuras estrelas da salsa²⁸⁸ ao público latino da cidade de Nova Iorque. Em 1975, Roger Dawson, percussionista e arranjador local, criou o programa "*Sunday Salsa Show*" no qual criou o semanal "*Salsa Meets Jazz*"²⁸⁹, com concertos no *Village Gate*, clube onde músicos de *jazz* atuavam com bandas de salsa. A partir de Nova Iorque, a salsa rapidamente se internalizou, expandindo-se para Porto Rico, República Dominicana, Colômbia, México, Venezuela e outros países latino-americanos. O número de grupos e bandas de salsa, tanto naquela cidade quanto no restante da América duplicou, acompanhado pelo surgimento de diversas rádios e gravadoras exclusivas do gênero.

A salsa é um estilo de música e de dança com influências de vários outros estilos, como o mambo, o cha-cha-cha, dança originária das bandas cubanas de charanga e a rumba cubana, além de receber influências do merengue, originário da República Dominicana, do Calipso, de

estadunidense. Músicos foram escalados para a guerra, para servirem o exército, ou, para integrar as bandas das Forças Armadas. No mesmo período, em Nova Iorque, alguns jazzistas desenvolviam novas experiências musicais, como Charlie Parker e Dizzie Gillespie e a produção que surgiu daí recebeu o nome de *bop*. O *bop* se afastava das tradições do *jazz* de Nova Orleans e de Chicago principalmente pela inclusão da guitarra elétrica. Ver: https://www.youtube.com/watch?v=TL_7Q0KYfiw

²⁸⁶ Sister Rosetta Tharpe é reconhecida como a fundadora do *rock and roll* contemporâneo. No vídeo apresento uma de suas performances com a guitarra, instrumento central nesse estilo de música. Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=eSGupLiwXiU&list=PLEPbiu0-hGr-kEmBXP5eztL2_LHwCqtjA&index=3.

²⁸⁷ O termo "*disco music*" deriva da palavra francesa "discothèque" – coleção de discos – que se refere ao clube, ou boate, aonde as pessoas vão para dançar. Nos Estados Unidos, o gênero inicialmente foi associado a bares gays, se difundindo mais após o sucesso do filme *Os Embalos de Sábado à Noite* (1977), cuja trilha sonora foi composta, entre outras, por canções do grupo inglês Bee Gees (Id., p. 77)

²⁸⁸ A salsa, assim como o *soul*, tem sua origem vinculada ao espaço urbano. A salsa é um estilo que integra música e dança, a partir da fusão de diversas influências. Apesar das controvérsias sobre sua origem, a maioria das pesquisas indica a ilha de Cuba, localizada na América Central, como seu local de surgimento, por volta dos anos de 1960. A salsa recebe influências do Merengue (da República Dominicana), do Calipso (de Trinidad e Tobago), da Cumbia colombiana, do Rock norte-americano, do Reggae jamaicano e do Samba brasileiro. O país com maior número de produções da Salsa é a Colômbia.

²⁸⁹ Um desses encontros está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=zIGUIDQIG0o>

Trinidad e Tobago, do rock norte-americano, da cumbia colombiana, do reggae jamaicano e do samba brasileiro. O estilo resulta ainda da produção de afro-cubanos, em Nova Iorque, na década de 1940.

Cuba e as demais ilhas do Caribe têm uma significativa influência na produção da música e da dança em todo continente americano, tanto devido a contribuição das práticas culturais trazidas e (re)criadas por negros escravizados e livres, quanto pelo encontro com os estilos de origem francesa, absorvidos pelos primeiros e incorporados, com adequações às culturas negras. Um exemplo disso é a contradança francesa “cujos passos exigiam grande habilidade coreográfica que recebeu radicais transformações e foi adotada com entusiasmo pelos negros das Antilhas. Da contradança francesa nasceram a *clave*, a *criolla*, a *guajira*, a *habanera*²⁹⁰ e o *danzon*” (VIDOSSICH, 1975, P. 44).

Em Cuba a salsa surgiu de um gênero musical chamado *son montuno*. Até então, o termo salsa não existia com essa designação, passando a ser utilizado a partir dos anos de 1970, após a popularização da música nos EUA. No início dos anos de 1962, Nova Iorque contava com várias bandas de charanga, lideradas por ícones da salsa, como Johnny Pacheco, Charlei Palmieri e Ray Barreto. O embargo sofrido por Cuba em 1962 impactou, não apenas as relações políticas, mas também, o fluxo das práticas culturais. Assim, o primeiro gênero cubano observado nos EUA após o embargo foi o *mozambique*. Antes da salsa, um outro subgênero latino esteve no cenário nova-iorquino, o *boogalo*²⁹¹. Um ritmo vindo de Porto Rico, que expressa a mescla entre o *rythym and blues* e os ritmos caribenhos.

Com fim da Segunda Guerra Mundial, o *jive rock* também passa por modificações e encontra dificuldades como as do *lindy hop* em relação à música, uma vez que sua base inicial era o *swing*, o qual estava perdendo popularidade. O desenvolvimento do *jive rock* se deu pela utilização *rock'n roll* no pós-guerra. Esses jovens atribuíram uma cara mais “rebelde” para a

²⁹⁰ A rabanera, que ficou sendo uma das expressões mais populares do povo cubano, exerceu certa atração sobre compositores europeus. (VIDOSSICH, 1975, p. 44).

²⁹¹ No vídeo o “pai da *soul music*”, James Brown performa o boogaloo, no ano de 1964. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=S1EnDHRZUTE&list=PLEPbiu0-hGr-tSP96elcRNN9p4fUOQz7e> Segundo o site “*BLUES AND JAZZ DANCE BOOK CLUB*”, “Latin boogaloo music developed among Puerto Rican musicians in Spanish Harlem in NYC in the 1960s and was promoted through the Fania record label. It incorporated Latin rhythms with an R&B or blues backbeat: it involves a characteristically funky cha-cha rhythm. It seems to have developed contemporaneously with Soul music. According to Goldman (2014), the music style may have taken its name from the dance of the same name. (By 1970, Latin boogaloo as a musical genre gave way to the popularity of salsa, as Fania decided to focus its recordings on salsa music. The song “Boogaloo LeBron” by the LeBron Brothers reflects that transition in the music. Not all of the ‘Latin boogaloo’ music is well suited to blues dancing”<https://bluesjazzbookclub.com/2019/12/15/what-we-know-about-boogaloo-the-dance-of-the-1960s/> acesso em 17/08/2020.

dança, promovendo o *rockabilly*²⁹². O *Rockabilly* no Brasil assumirá formas próprias de dança, com giros e improvisações com base no *rock* dos anos de 1950.

A imagem do Novo Negro, versado em artes e contrário ao *status quo* da sociedade estadunidense, será o ponto de inflexão crucial do movimento de Renascimento do *Harlem*, propulsionando as transformações rítmicas e performáticas, que culminaram, por exemplo, no surgimento do *swing* e da salsa, uma das principais influências do Samba-Rock. Nas palavras de Alain Locke (1997, p. XXVII)

A vida dos negros não é apenas estabelecer novos contatos e encontrar novos centros, como também encontrar uma nova alma. Há um novo foco espiritual e cultural. Temos, como anúncio dele uma explosão incomum da expressão criativa. Existe um renovado espírito negro que se distingue consciente e orgulhosamente (ALAIN LOCKE, 1997, p. XXVII, tradução nossa)²⁹³.

O Renascimento do *Harlem* contribuiu, desta feita, significativamente, com as expressões artísticas afro-americanas e diaspóricas ao provocar a realidade desses grupos, a identidade, o cotidiano e a cultura, desafiando os estereótipos racistas depreciativos, os quais, naquele momento, estavam em disputa com a emergência dos movimentos supremacistas brancos, a migração de afro-americanos, caribenhos e latinos para Nova Iorque e os impactos desses grupos na nova infraestrutura urbano-industrial da cidade de Nova Iorque, além da forma com a qual a sociedade via a contribuição do grupo, a partir do novo espírito de autodeterminação e reconhecimento, da consciência social e do compromisso com o ativismo político.

O movimento alternativo criado despertou a atenção de grandes gravadoras, como a *RCA*, *Columbia* e *Victor*, que resolveram lançar seus próprios catálogos. Esses catálogos foram, pejorativamente, chamados de *race music*²⁹⁴ ou *race records*. Surge o *rhythm and blues* (*R&B*)²⁹⁵, em 1950, como um grande elemento, congregando quase todos os tipos de canção

²⁹² O *rockabilly*, predecessor do rock and roll, era uma fusão do blues e da música country do sul dos Estados Unidos. Atingiu o auge em meados dos anos de 1950, e seus principais representantes foram Elvis Presley (na fase da gravadora Sun Records), Jerry Lee Lewis e Roy Orbison. O som era apoiado no uso do eco, impulsionado pelo baixo, de ritmo nervoso e acima do tempo, acentuado nos tempos fracos (XAVIER, p.54).

²⁹³ Negro life is not only establishing new contacts and finding new centers, it is finding a new soul. There is a fresh spiritual and cultural focusing. We have, as the heralding sign, an unusual outburst of creative expression. There is a renewed race-spirit that consciously and proudly sets itself apart.

²⁹⁴ “Na configuração da organização da indústria musical contemporânea norte-americana, desde os anos 40, a *Billboard*, dentre outras revistas especializadas em música, ao montar suas listas de discos mais vendidos de música popular, passou a separar a música “branca”, voltada para esse público específico, das categorias de música “racial” (*race music*), para audiências segregadas, reproduzindo divisões existentes no interior das companhias discográficas” (OLIVEIRA, 2008, P. 61)

²⁹⁵ Vale ressaltar que as gravadoras não costumavam pagar os direitos autorais aos artistas negros, oferecendo apenas o “privilégio” da gravação. Outro hábito comum era denominado de “cobertura” que consistia em contratar

negra. Esse foi o termo escolhido pelas grandes gravadoras para substituir a designação *race music*, utilizada para classificar toda e qualquer música composta ou interpretada pelos negros.

A partir da década de 1950, a grande maioria dos consumidores da *R&B* era jovens norte-americanos pertencentes à classe média branca. Diante deste mercado, as rádios rapidamente divulgaram um tipo de *R&B* de andamento acelerado batizado pelo DJ da época, Alan Freed, como *rock and roll*. Segundo Chacon (1985), foi nesse contexto que Alan Freed, um *disc jockey* de Cleveland, Ohio, percebeu a música negra como um filão mercadológico consumível pelo branco, apenas tocando o nome *rhythm and blues*, demasiadamente negro, por algo mais branco, surgia assim o *rock and roll*.

Em 1954, foi lançado, por Bill Haley, o hit *Rock Around The Clock*²⁹⁶. Esse foi o “ponto de partida” para o desenvolvimento do *rock and roll*, por meio da mescla do jazz, do *blues*²⁹⁷ e da música *country*. O estilo seria desenvolvido ainda por Buddy Holly e popularizado em escala mundial entre os jovens brancos, a partir de Elvis Presley. O *rock and roll* inseriu a guitarra e os baixos elétrico (OLIVEIRA, 2008, p. 66), que se tornaram, anos mais tarde, características centrais no desenvolvimento do Samba-Rock, marcando a substituição da percussão pela guitarra.

Em contrapartida, a *soul music*²⁹⁸ surgiu nos EUA em meados de 1960, mesma época dos movimentos pelos direitos civis afro-americanos. Essa experiência musical derivou do processo de lutas e denúncias da segregação da população negra norte-americana. São duas principais bases compondo o *soul*, sendo uma delas o *blues*, considerada uma das grandes raízes

brancos para regravam *R&B*, tendo assim uma maior aceitação no mercado branco de canções, o que gerava grande lucro na venda, enquanto as versões originais permaneciam marginalizadas no mercado (CHAPPLE; STEVE & GAROFALO, 1989).

²⁹⁶ Lançado em disco um ano depois: *Rock Around The Clock*, Decca, 1956 VER: https://www.youtube.com/watch?v=RoDR-W1cCug&list=PLEPbiu0-hGr-kEmBXP5eztL2_LHwCqtjA

²⁹⁷ “Os blues (nostalgia, saudade) são profundamente dramáticos, porém mais profanos do que os “spiritual” com os quais são facilmente confundidos; recordam toda a odisséia dos negros norte-americanos, em versos de desilusão, protesto ou esperança. [...] Constituem uma das principais fontes do jazz de Nova Orleans” (VIDOSSICH, 1975, p. 34). Segundo BARAKA “Blues is the parent of all legitimate jazz, and it is impossible to say exactly how old blues is—certainly no older than the presence of Negroes in the United States. It is a native American music, the product of the black man in this country: or to put it more exactly the way I have come to think about it, blues could not exist if the African captives had not become American captives” (BARAKA, 2002, p. 16).

²⁹⁸ A tradução de *Soul* da língua inglesa para a língua portuguesa é alma. É essa música/alma, representando a expressão da música popular negra, a qual emergiu no século XX. O *Soul* é a fusão das do *Blues* com a música *gospel* norte-americana e terá sua trajetória diretamente vinculada às lutas políticas dos negros norte-americanos, durante a luta por direitos civis. A entrada do *Soul* no Brasil, principalmente pelo movimento Black Rio, trará o posicionamento político expresso pelo lema “*Black is beautiful*” como centro de interesses e disputas internas e externas. Segundo Oliveira (2008, p. 67), “No início dos anos 70, influenciados pelo rock psicodélico, cantores como Marvin Gaye (*What's Going On*, Motown, 1971) e Curtis Mayfield (*Superfly*, Curtom Records, 1972) lançaram os primeiros discos conceituais de soul, cujas temáticas das canções eram baseadas em críticas sociais”.

da música norte-americana, e a outra o *gospel*, desenvolvido nas igrejas protestantes dos EUA. A *soul music* passa a designar a música negra, de forma que

O termo soul, no linguajar negro norte americano, tem conotações de orgulho e cultura negros, mas seu uso em conjunção com a música negra apresenta uma genealogia complicada. Grupos de gospel, nos anos quarenta e cinquenta ocasionalmente usaram o termo como parte de seus nomes, como em *Soul Stirrers*. Por sua vez, o jazz que deliberadamente usava figuras melódicas ou *riffs* derivados da música *gospel* ou do *folk blues* veio a ser chamado *soul jazz* no final dos anos cinquenta. À medida que cantores e arranjadores começam a usar técnicas da música *gospel* e do *soul jazz* na música popular negra durante os anos setenta, a música soul passou gradualmente a funcionar como um termo abrangente para a música popular negra da época, com a música *gospel* em particular fornecendo um rico fundamento para os estilos de canto de vários astros. Além de sua associação com um agregado de práticas musicais, a ascendência do termo está inextricavelmente ligada ao movimento pelos direitos civis e ao crescimento dos nacionalismos negros culturais e políticos do período (BRACKET, 2009, p. 62).

Conforme a *soul music* se expadiu, por meio da grande mídia, ela contribuiu para o desenvolvimento de novas formas de expressão musical, afastando-a do antigo *R&B* da década de 1950, apresentando características de acentuação rítmica, utilização de instrumentos de metais e dando, às interpretações, diferentes motivos, sejam de elevação espiritual, dores amorosas, conflitos da comunidade, ou entoando a sociedade como um todo, a *soul music* reuniu o espiritual, o pessoal e o político na expressão musical da população negra norte-americana (BRACKETT, 2009).

Dois canções marcam a entrada do *soul* na cena política, a partir da exaltação da negritude e da linha *Black's beautiful*: “*I'm Black and I'm Proud*”, de James Brown, e “*Respect*”, gravada por Aretha Franklin em 1967. *Stax Records*, no estado do Tennessee e a *Motown*, em Detroit, foram duas gravadoras influentes da *soul music* e juntas emplacaram 240 hits nos tops 40 das paradas americanas. A conotação política da *soul music* começa a perder força no fim da década de 1960, passando a ser empregada como sinônimo de *black music*, o que musicalmente significou um retorno às raízes da música negra, com conotações mais emotivas, promovendo o surgindo assim o funk²⁹⁹.

No Brasil, podemos observar tais transformações musicais na cidade do Rio de Janeiro e em São Paulo, justamente por serem receptoras de um trânsito mais intenso de informações e

²⁹⁹ O Funk, estilo que integra música e dança, surgiu nos Estados- Unidos da fusão entre o *Soul*, o *Jazz* e o *Rhythm and Blues*. Sua principal referência é o cantor James Brown. O Funk sofreu várias transformações, a partir das quais foi popularizado no Brasil, no entanto, o Funk que se toca nos bailes black analisados, refere-se à primeira geração do Funk. Muitos interlocutores marcam essas transformações com pesar ao entenderem que o Funk atual se tornou música e dança incorporando palavras e movimentos pejorativos e vulgares.

sujeitos vindos das mais diversas partes do globo. O movimento *Black is Beautiful*³⁰⁰, traduzido e incorporado pelo Movimento Black Rio, na cidade do Rio de Janeiro, e pelo movimento dos bailes *black /soul*, na cidade de São Paulo, recebeu influências diretas da guinada estética promovidas pelo Renascimento do *Harlem*. Os estilos de dança e música produzidos no Caribe, nos EUA e no Brasil articularam-se por meio dessas duas dinâmicas e espaços, produzindo o que conheceríamos pouco tempo depois como Samba-Rock.

No Rio de Janeiro, o Movimento Black Rio³⁰¹ “confirmava os bailes não apenas como expressões simbólicas da trama social, mas também como exercícios de novas expectativas, experiências e subjetividades” (OLIVEIRA, 2018, p. 72). Os Bailes *Soul*³⁰², marcaram uma época em São Paulo, dialogavam diretamente com referências internacionais, respaldadas por um mercado musical e já com características mais globais, no tangenciando a circulação das produções e de sua influência, incorporadas pela juventude negra como uma alternativa à cooptação dos estilos e práticas [samba] pelo Estado e pela elite nacional e por uma perspectiva da economia política da cultura negra. A absorção dos artistas internacionais nos bailes relacionava-se, nesse momento, mais ao gosto pelo ritmo, pela sonoridade e pela pulsação, do que pela lírica em si, pois, muitos participantes dos bailes não tinham domínio da língua inglesa. Nesse sentido, “o consumo de produtos americanos também acentuava um desejo e uma demanda por ingressar em uma modernidade idealizada por parte desses jovens, que não mais se identificavam com produtos culturais tradicionais, como o samba e outros gêneros populares brasileiros” (OLIVEIRA, 2018, p. 135).

O movimento chamou atenção não apenas dos jornais e revistas da época, mas também dos militares. Nesses eventos, as referências musicais e estéticas da cultura negra norte-americana explicitavam o clima de sintonia com os debates políticos da época. Para Macedo (2006), o clima de politização dos Bailes *Soul* pode ser medido, se levarmos em conta que havia muito contato dos promotores de eventos brasileiros com jovens, os quais viriam a fundar organizações do movimento negro contemporâneo, no fim dos anos de 1970. O movimento

³⁰⁰[...] lema estadunidense que não denominava uma organização específica, mas foi apropriado por diversos movimentos civis e negros e tinha relação com a propagação do amor-próprio e da autoafirmação, exigindo respeito e difundindo a valorização de novos padrões estéticos de beleza negra, mas também se relacionava a noções de boa aparência, moralidade e bom comportamento (OLIVEIRA, 2018, p. 125)

³⁰¹ Big Boy foi o responsável pela popularização do *soul* nas rádios brasileiras, pois há registros de que ele foi o primeiro a tocar *soul* em uma emissora de rádio popular, ainda em 1967 (Id., p. 99)

³⁰² No ano de 1988 James Brown realizou um show no Maracanãzinho na cidade do Rio de Janeiro, marcando o auge dos Bailes Soul e da *soul music* no país. No vídeo é possível assistir trechos desse show, que foram produzidos para o programa “Radial Filo da TV Rio”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=B9WEtOEC_Vk&list=PLEPbiu0-hGr8NpU6AcPHmHU4gImleOTB&index=19&t=0s

levantou sérias polêmicas devido a sua forte vinculação com elementos da cultura norte-americana.

Uma reportagem publicada no ano de 1976, no *Jornal do Brasil*, de modo bastante contraditório, batizou o Movimento Black Rio. A reportagem “Black Rio – O orgulho (importado) de ser negro no Brasil” foi assinada pela jornalista Lena Farias. Reproduzo abaixo um trecho da reportagem

Um novo “poder” já está em afirmação na Zona Norte da cidade e em outras áreas periféricas do Grande Rio, mobilizando mais de um milhão de rapazes e moças orgulhosos de sua cor e espiritualmente mais próximos do Harlem do que das quadras de Samba. Eles se tratam de Brothers, se auto intitulam de Black, seguem o ritual coreográfico de saudação, identificam-se pelas roupas coloridas de modo próprio e têm como ponto principal a música soul, a única que escutam e tocam em seus bailes, alegres encontros de até 15 mil dançarinos. É o soul power que tem no artista americano James Brown seu ídolo e que está se preparando para recepcionar, em agosto, outro astro soul Archie Bell. No dia 31, um baile no Mourisco marcará na Zona Sul a chegada desse movimento, um dos mais intrigantes fenômenos sociológicos do Rio de hoje (SEBEDELLE, 2016, p. 22).

O texto do jornal expressa certa exaltação e preocupação com o impacto de cultura negra internacional na cidade do Rio de Janeiro. Como apresentamos acima, as referências musicais e artísticas foram incorporadas, constituindo o Movimento Black Rio associadas as referências políticas da época. Em sua pesquisa sobre o Clube Renascença, Sônia Giacomini retrata o impasse e as disputas geradas no interior do clube com a entrada da *Black Music* e suas referências.

Percebe-se que, para eles [os participantes do Soul], a emergência e o fortalecimento do Soul no Renascença Clube surgem como alternativa concreta de identidade negra, reatualizando, sob novas roupagens, algumas assertivas desde sempre reiteradas, tais como: “negro dança bem”, “tem talento”, “tem ginga”, “plasticidade”, “criatividade” etc. Por outro lado, esse talento *natural* não se aplicava ao que sempre foi visto como a vocação também *natural*, do negro brasileiro para o samba. Daí a frequência com que aparecem expressões como “revolução” ou “abalo sísmico”, utilizadas pelos participantes do movimento soul nesse momento. Elas sugerem não apenas a clara consciência, já à época, do impacto da inovação, mas também uma intencionalidade e direcionamento nas mudanças em curso [destaques da autora] (GIACOMINI, 2006, p. 208).

A chegada das influências norte-americanas coadunou com os anseios de uma juventude frequentadora não apenas o Renascença no Rio, mas também de os clubes em São Paulo, promovendo os Bailes *Soul*. As consequências do aumento da circulação das referências de cultura negra transacional afetaram o Clube Renascença, não se restringindo apenas a ele, pois, movimentos similares transformaram, paulatinamente, em São Paulo, os bailes dos clubes sociais, impulsionando um movimento de autonomização dos primeiros em relação aos segundos.

Parte dos frequentadores, em sua grande maioria os jovens, não se sentia representada pelas atividades desenvolvidas no espaço e pela pouca abertura dos membros mais antigos para os projetos e a participação política. Movimento muito similar ocorreu no Clube Aristocrata e no Flor de Maio. Existia uma demanda constante pela participação dos jovens no clube, sem, contudo, se apresentar uma contrapartida para atender aos anseios políticos e culturais da juventude. O Black Rio surge naquele contexto, exatamente como uma promessa de contribuir com a criação de uma consciência negra e a constituição de um movimento negro internacionalizado, ao qual essa nova geração estaria mais afeita (GIACOMINNI, 2006, P. 190).

Conforme a pesquisadora, a entrada das referências norte-americanas, a partir da *Black Music*, irá gerar disputas internas pautadas nos argumentos da defesa do nacional *versus* da cópia e, por outro lado, do fortalecimento de um orgulho negro e de ações politicamente engajadas *versus* o destaque do brasileiro e a ausência de trabalhos com a comunidade (GIACOMINI, 2006, p. 213). Defensores do samba como prática central do Clube Renascença serão árdios opositores das entradas das influências norte-americanas advindas do *Black Rio*. Entre eles, o sentimento era dessa prática, em complemento ao sucesso dos eventos dos bailes de misses, seduzir a todos promovendo o encontro entre as diferentes raças e classes sociais (GIACOMINI, 2006, p. 208). Para o outro grupo, que iria expressar sua identificação a partir da *black music*³⁰³ norte-americana, o *soul* seria capaz de traduzir, de fato, a representação negra. Para este grupo, o samba havia perdido esse poder de representação ao se tornar um símbolo de nacionalidade. Nas palavras da autora, o *soul* representaria a inserção de um novo sistema classificatório, permitindo separar o que teria sido misturado numa referência ao samba e seu vínculo direto com o negro e a nacionalidade.

Dada a dimensão do movimento, existem indícios da intervenção do governo militar na tentativa de desarticulá-lo por interligar os jovens negros do Brasil aos movimentos negros norte-americanos, os quais estavam, naquele momento, no auge da luta pelos direitos civis, além de questionar o lugar do Samba como música nacional e, conseqüentemente, colocar em questão um modelo de nacionalidade.

³⁰³ “Meta-gênero que acolhe sob seu guarda-chuva grande parte dos ritmos musicais produzidos por artistas negros, fundamentalmente aqueles produzidos nos Estados Unidos como *soul*, funk, R&B e rap. Nesse campo podem ser citados grupos e artistas como Jimmy Bo Horne, Earth, Wind & Fire, James Brown, Wilson Picketty, Marvin Gaye, Billie Paul, Cheryl Lynn, Kurtis Blow, Ini Kamoze, Brass Construction, dentre outros” (D’ALLEVEDO, 2017, p. 166)

As influências da revolução estética, promovida pelo Renascimento do *Harlem*, irão afetar, não apenas os bailes promovidos pelos clubes e os estilos musicais, mas também, os trajés dos participantes dos bailes e, a partir de então, um estilo “internacionalizado” ditava a regra para os integrantes dos eventos.

O ritual de preparação para o baile se mantém inalterado, quando se altera o estilo adotado por seus participantes. Segundo Giacomini (2006, 192), “nos anos de 1970, o esforço realizado visa dar ao cabelo uma aparência natural, chamada de *black*, enquanto, nos anos de 1950, o efeito perseguido era exatamente o oposto, isto é, a eliminação da ondulação característica dos cabelos negros”. Essas alterações foram propulsionadas pela inflexão promovida pelo *New Negro*.

Uma discussão centrada nos elementos nacionais e internacionais foi travada, na qual, estavam os negros, frequentadores dos bailes *black*, lidos como alienados por desprezarem um produto nacional, o samba, em favor dos ritmos e referências estrangeiras, como o *soul* e o funk. Segundo Macedo, os organizadores dos Bailes *Shaft*, no Rio de Janeiro, entendiam o samba como “destituído de “consciência racial, apesar de ser o melhor representante de algo genuinamente negro no Brasil”. Na mesma época, em São Paulo, DJs, em substituição das *Big Bands*, tocavam o *soul*, o samba, o *swing*, e uma série de ritmos, os quais não se enquadravam no binarismo nacional *versus* internacional.

A *soul music* se consolidaria possibilitando novas experimentações, com radicalizações, trazendo Glenn Miller, Ray Coniff, Frank Sinatra e George Clinton e suas bandas Parliament e Funkadelic. Tim Maia, Hildon, Tony Tornado, Sanda de Sá, Gerson King Combo, Dom Salvador, Cassiano, Carlos Defé, Jorge Ben, Banda Veneno, Wilson Simonal³⁰⁴, Jorge Bem Jor

³⁰⁴ Wilson Simonal lançou, em 1967, o single “Tributo a Martin Luther King”. A música foi produzida durante o regime militar brasileiro, chamando a atenção da censura, devido ao seu conteúdo explicitamente político. Na letra, Simonal aponta para a luta como saída para conquista de direitos iguais para os negros, em uma aberta referência ao movimento de direitos civis norte-americano, liderado por Martin Luther King. Além dessa referência, Simonal interpretou as canções “Opinião/O morro não tem vez/Batucada surgiu”, “Samba do negro”, “Naná” e “África, África”, em que resgatava a ideia de orgulho negro. Uma das frases mais emblemáticas do Tributo a Martin Luther King é “com a canção também se luta”. Simonal foi o primeiro artista negro a apresentar sozinho um programa de TV no Brasil. De acordo com Moraes (2016, p. 33), “Ainda em janeiro de 1965, Simonal, contratado pela TV Tupi, passou a apresentar o sofisticado programa *Spotlight*, tornando-se o primeiro negro a apresentar sozinho um programa de TV no Brasil. Em março de 1966, o cantor já havia mudado para a TV Record e estreava como atração fixa do programa O fino da bossa, apresentado pela dupla Jair Rodrigues e Elis Regina”. Ao redor de Simonal pairam muitas controvérsias, entre elas, de que ele teria contribuído para o regime militar. Simonal fez parcerias com importantes nomes da música negra norte-americana, como Sarah Vaughan, sendo um dos primeiros artistas negros brasileiros a incorporar claramente os elementos do jazz e do *soul*, resultando em um novo estilo musical, no qual muitas das suas canções, anos depois, seriam reconhecidas como samba-rock e embalariam os bailes. Disponível: <<https://www.youtube.com/watch?v=vPIOHsuSC6g&list=PLEPbiu0-hGr8uxiXf3iHIEheTCA8HChbx&index=4>>

seriam os representantes da *Soul Music* no Brasil, aos quais acrescento o Maestro Erlon Chaves e a Banda Black Rio. Esses estilos estariam presentes nos bailes promovidos pelas equipes³⁰⁵ de Baile como a Chic Show³⁰⁶, a Zimbabwe³⁰⁷ e transformam-se em significativas referências para os bailes negros, durante os anos de 1960.

Dada a dimensão do movimento, existem indícios da intervenção do governo militar na tentativa de desarticulá-lo, pelo motivo dele interligar os jovens negros do Brasil aos movimentos negros norte-americanos, no momento de auge da luta pelos direitos civis naquele país, além de questionar o lugar do samba como música nacional e, conseqüentemente, colocar em questão um modelo de nacionalidade em consolidação no auge de um regime de exceção.

O crescimento do Movimento Black Rio, no Rio de Janeiro e dos Bailes *Soul*, em São Paulo, inscreve os bailes como espaços de articulação e influentes na produção de uma cultura negra diaspórica, com a possibilidade deste ter sido, no Brasil, o momento inaugural na história, das práticas expressivas negras aqui produzidas em que as rotas de sua constituição tenham sido efetivamente desnudadas para o público, assim como a circularidade, as similaridades e as diferenças dos espaços e dos sujeitos.

Associado a esse movimento, o sambalanço foi se afastando da bossa-nova, ritmo de caráter mais elitista, surgido, também, na cidade do Rio de Janeiro, a partir das variações do samba produzido pelos negros cariocas. O sambalanço, marca a entrada das canções mais sincopadas, representando um tipo de samba urbano e mais moderno voltado para uma classe

³⁰⁵ Sobre o tema, ver a dissertação defendida por João Batista Felix "Chic Show e Zimbabwe e a Construção da Identidade nos Bailes Black Paulistanos". Disponível no link <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-08072010-135922/> (acesso em 19/06/2017).

³⁰⁶ Segundo a pesquisa realizada por Felix (2000), a Chic Show foi fundada por Luiz Alberto Silva – o Luizão, em 1968. Luizão possuía muitos discos e um bom equipamento de som, fato que o fazia receber convites para animar festas e bailes. Com o aumento dos pedidos Luizão percebeu a impossibilidade de manter a atividade de forma amadora e decidiu criar uma equipe de som. O nome escolhido foi Chi Show. O auge da equipe foi no ano de 1975, quando organizou um baile para 16 mil pessoas na Sociedade Esportiva Palmeiras. A equipe organizou shows de artistas nacionais, como Tim Maia, Gilberto Gil e Sandra de Sá e internacionais como James Brown, Gloria Gaynor, Earth Wind & Fire e Jimmy Bo Home (FELIX, 2000, p. 46).

³⁰⁷ A Zimbabwe começou no ano de 1975, criada por três jovens negros: Williams, Serafim e "Black", frequentadores dos bailes do Clube Aristocrata e com a desistência dos organizadores do evento, foram convidados a fazê-lo. Williams afirma, que ao tomar conhecimento das lutas contra o colonialismo, ocorridas na África, propôs, em forma de solidariedade, a alteração do nome da equipe de "A Pá do Soul" para "Zimbabwe". A equipe chegou a ter uma gravadora, a Zimbabwe Records, 43 artistas contratados e dois programas de rádio diários (Id., p. 48).

média distinta do público da bossa nova³⁰⁸ e do samba jazz³⁰⁹, sob influência do *be bop* e do *cool jazz* (OLIVEIRA, 2008, p. 59-60). Na mesma época, nos subúrbios do Rio de Janeiro e de São Paulo, o *rock* tinha maior penetração, influenciado por músicos como Erasmo Carlos, Roberto Carlos, Tim Maia, Jorge Ben Jor. Atingindo seu ápice nos anos de 1960, a Jovem Guarda orientou as bases do rock nacional, produzindo para um público jovem cujas canções influenciaram a produção musical no Brasil (OLIVEIRA, 2008, p. 61).

3.2 É Swing ou Samba-Rock?

As conexões entre os estilos musicais e de danças apresentados até aqui têm como objetivo apresentar as raízes do Samba-Rock e as rotas, as quais expressam as dinâmicas da prática e das relações, que tais conexões nos permitem refletir. Com isso, nossa pretensão, além de reconstruir as conexões entre a música e a dança em si, busca explicitar as conexões elaboradas entre os sujeitos indistintamente das fronteiras territoriais e temporais.

O Samba-Rock incorporou na dança e na música o *swing* associando aos movimentos do *charleston* em par, a velocidade do *lindy hop*, aos giros do *rockabilly* e a guitarra e o baixo do *rock and roll*, encontrando-se com a salsa também, dançada em par e marcada pelos giros e rodopios, com os passos do maxixe, do lundu e o requebrado dos batuques, sintetizados no samba.

O Samba-Rock tem em sua origem, portanto, a partir da hibridação de estilos, ritmos, melodias, harmonias e instrumentos, inserindo-o em uma cultura negra diaspórica, à medida em que se relaciona a movimentos de deslocamento e articulação, componentes de um circuito afrodiaspórico vernacular, do qual emanam características identificáveis nas culturas negras diaspóricas, como a hibridação, a criatividade e a centralidade do corpo com o espaço de reiteração da humanidade e expressão de sentidos irrestritos a um território. A partir dos anos de 1950, esse significado começou a se estruturar, definindo, posteriormente, associações entre

³⁰⁸ Nome pelo qual se tornou conhecido o movimento de renovação do samba difundido a partir da zona sul do Rio de Janeiro, no fim da década de 1950, e estendido ao estilo de interpretação e acompanhamento dele emergido. O marco fundado do movimento e do estilo então referido como “samba moderno” está em duas gravações do samba “Chaga de saudade” de Tom Jobim (1927-1994) e Vinícius de Moraes (1913-1980), em 1958 (SIMAS & LOPES, 2015, p. 46)

³⁰⁹ Vertente eminentemente instrumental do samba, consolidada no ambiente da bossa nova. Baseado na tríade piano-baixo-bateria e aos poucos acolhendo outras formações instrumentais, o samba-jazz consolidou a aproximação do samba com o *be bop*, que já era experimentado no ambiente das gafieiras, revelando ou consolidando o prestígio de inúmeros instrumentistas brasileiros e atraindo para nossa música grandes instrumentistas estrangeiros (Id., p. 268).

produção, consumo e práticas culturais transnacionais interligadas a dinâmicas de uma população negra urbana, e a novos processos identitários, que emergem a partir das periferias dos grandes centros (OLIVEIRA, 2008, p. 54).

A origem do estilo remonta, deste modo, aos estilos afro-americanos, afro-brasileiros e afro-caribenhos. Em sua execução, não há restrições quanto aos estilos musicais e, por exemplo, é possível dançar Samba-Rock no samba, desde que o ritmo respeite a marcação do tempo necessária para a execução dos passos. Esses por sua vez, permitem a seus executores reproduzirem movimentos já consagrados, mas, que também criem movimentos respeitando-se a base de quatro tempos.

O termo [Samba-Rock] foi adotado para nomear a prática conhecida por uma antiga geração de participantes dos bailes como *swing*, *solto* ou ainda *sambalanço*³¹⁰. Segundo o DJ Oswaldo, a música predominante na época era o jazz, estilo que dava aos casais um modelo de dança mais solto. Com a chegada dos filmes norte-americanos e, como indicamos, a turnê de algumas artistas pelo Brasil, a dança foi adaptada pelos negros brasileiros. Nas palavras do Seu Oswaldo, o ritmo vai ganhar sua forma atual, como *swing* brasileiro³¹¹, a partir da presença do cantor Jorge Ben³¹², o responsável pela (re)criação de um estilo de música associada aos bailes, tanto das sedes sociais dos CSNs, quanto dos Bailes *Soul*.

Para Oliveira (2008, p. 10), existem diferentes versões sobre o surgimento do termo Samba-Rock, relacionadas à ordem de execução das músicas nos bailes, alternando-se ora uma canção de rock, ora um samba. A mescla proporcionada pelos ritmos era reproduzida entre os

³¹⁰ Essas nomenclaturas representam as controvérsias estabelecidas entre os participantes dos bailes, quanto as influências e origem do estilo.

³¹¹ O Dicionário da História Social do Samba apresenta o termo *suíngue* como um sinônimo do Samba-Rock (LOPES, 2015, p. 208). Seu Oswaldo, conhecido como o primeiro DJ do Brasil, criou a função a partir da necessidade colocada pelo baile. Em entrevistas concedidas aos documentários sobre bailes, *Black music* Samba-Rock e no livro “Bailes: soul, Samba-Rock, hip-hop e identidade em São Paulo”, o DJ Oswaldo relata, que montou sua própria aparelhagem a partir de um curso de rádio, que fez na década de 1950 e dos conhecimentos adquiridos no exercício do seu trabalho com transporte, montagem e regulação de aparelhos de alta fidelidade. Fonte: Maestro Invisível - A História do Primeiro DJ”, dirigido por Alexandre de Melo. Realização: Universidade Anhembi Morumbi Superviver Produções Artísticas, Direção: Alexandre de Melo, colorido, 05min26seg.

³¹² O Primeiro CD de cantor, que popularizou o Samba-Rock, foi lançado em 1963 e leva o nome de “Samba Esquema Novo”. A primeira faixa do LP está disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=UtEL7FCJ_VU&list=PLEPbiu0-hGr8uxiXf3iHIEheTCA8HChbx&index=12&t=0s. Segundo Oliveira (2008, p. 117) “[a primeira faixa], apesar de denunciar a ligação estreita com a bossa nova, na estrutura harmônica e na melodia, já antecipava elementos do universo internacional da música pop, os quais chegavam ao Brasil naquele momento. A aliança da letra extremamente simples, de apelo popular, a complexos arranjos em, “*Mas que Nada*”, ainda que não promovesse uma ruptura completa com a bossa nova, apresentava uma espécie de manifesto musical em um conjunto de estratégias midiáticas de transição, que seriam apresentadas no álbum. O samba está presente, mas com elementos novos e influências diversas”. Em 1976, Jorge Ben lançou o disco *África Brasil*, fruto de uma longa pesquisa das influências rítmicas da música pop internacional, vinculado ao movimento Black Rio e a temáticas voltadas a identidade étnico-racial.

participantes do baile na dúvida quanto à categorização do “novo” estilo, primeiramente se falou em “rock-samba” e, até mesmo, utilizava-se apenas o termo “rock”, para, só depois, surgir o termo “Samba-Rock”. Expressões como “É bom esse rock?”, ou, “você sabe dançar esse rock?” eram frequentemente utilizadas, embora estivessem tocando no baile alguma música brasileira, ou até mesmo um jazz americano.

A nomenclatura Samba-Rock possuía uma circulação mais restrita ao contexto periférico paulista, e, para abarcar estas novas manifestações musicais híbridas desenvolvidas em diferentes regiões, outros nomes foram criados. Se “Samba-Rock” era mais recorrente em São Paulo, em Porto Alegre, costumava-se utilizar o termo “suíngue” (um abasileiramento de swing), também utilizado no Rio de Janeiro, onde convivia ao lado de expressões como “sambalanço” e, posteriormente, “samba-soul” e “samba-funk” (OLIVEIRA, 2008, p. 54).

O primeiro DJ dos Bailes de Samba-Rock, Seu Oswaldo, relata que suas referências musicais à época eram as orquestras de Glenn Miller, Tommy Dorsey, Ray Anthony, Ray Conniff. As referências eram das músicas americanas com origem no *swing*. Seu Oswaldo ainda inovou ao ser o primeiro a se apresentar em frente às cortinas. Naquela época, era comum os artistas realizarem suas apresentações atrás das cortinas. Essa prática, segundo relatos, daria a impressão de haver atrás das cortinas uma grande orquestra, como as *big bands*. Nesse cenário surgiu a *Orquestra Invisível Let's Dance* do Seu Oswaldo, em referências as *big bands* norte-americanas.

O nome Samba-Rock foi utilizado pela primeira vez na música *Chiclete com Banana* de autoria de Jackson do Pandeiro, artista nordestino, um reconhecido cantor de baião. O ritmo reproduzido por ele com a presença da sanfona, claramente propõe uma negociação entre os elementos da cultura negra norte-americana e da cultura negra brasileira. Entendo, por isso, o Samba-Rock como a síntese híbrida emergente da articulação dos estilos.

A música será reiterada pelo movimento de patrimonialização do Samba-Rock, expondo uma dissonância entre a proposta de Jackson do Pandeiro e o enquadramento dado por parte daqueles demandantes das mesmas políticas de patrimonialização. Apresentamos abaixo a letra da música considerada um marco para o Samba-Rock, a qual orienta a comemoração do dia do Samba-Rock na cidade de São Paulo.

Chiclete com Banana³¹³

³¹³ Para melhor compreensão sugerimos: <https://www.youtube.com/watch?v=S3LdhaGLNBs>. Segundo a dissertação de Luciana Oliveira (2008, p. 57), que tratou especificamente do Samba-Rock “Outros nomes também são defendidos como pioneiros do Samba-Rock. No circuito dos bailes paulistas, segundo a jornalista Cláudia Assef, em seu livro *Todo DJ já Sambou* Calmon (2003), disc-jóqueis e frequentadores afirmam que Waldir seria o “verdadeiro” precursor do Samba-Rock, por conta da gravação, em 1957, de uma versão instrumental de *Rock*

Eu só boto *bebop* no meu *samba*
 Quando Tio Sam tocar um tamborim
 Quando ele pegar
 No pandeiro e no zabumba.
 Quando ele aprender
 Que o samba não é *rumba*.
 Aí eu vou misturar
 Miami com Copacabana.
 Chiclete eu misturo com banana,
 E o meu samba vai ficar assim:

Tururururururi bop-bebop-bebop
 Tururururururi bop-bebop-bebop
 Tururururururi bop-bebop-bebop
 Eu quero ver a confusão

Bop-bebop-bebop
 Tururururururi bop-bebop-bebop
 Tururururururi bop-bebop-bebop
 Olha aí, o *Samba-Rock*, meu irmão

É, mas em compensação, Eu quero ver um *boogie-woogie*
 De pandeiro e violão.
 Eu quero ver o Tio Sam
 De frigideira
 Numa *batucada* brasileira.

Jackson do Pandeiro, 1959

A obra de Jackson enfatiza o movimento de resistência e de adesão aos estilos musicais norte-americanos e ainda da resistência do Brasil, diferentemente de outros locais onde o "Tio Sam botou o *be bop*", com a referência direta à *rumba* e ao *boogie-woogie*³¹⁴ e traz pela primeira vez a palavra Samba-Rock.

Como já mencionamos, o Samba-Rock não traz em suas letras dimensões de denúncia do racismo ou da condição social do negro. É nesse contexto de conexões e trânsitos que pretendemos aprofundar as análises sobre o Samba-Rock.

Nos bailes de Samba-Rock, nunca presenciei ou fui informada por qualquer interlocutor sobre intervenções verbais contendo denúncia do racismo ou da condição da população negra. A ação política a qual se constitui nos e a partir dos bailes configura-se de outros modos, ou

Around The Clock, de Bill Haley, em ritmo de samba (incluída no disco *Chá Dançante #3, Copacabana*). Como apresentado, o samba rock expressa a fusão de ritmos e estilos musicais, desta forma, é compreensível sua origem também ser questionada. Opto pela apresentação das duas versões justamente para reafirmar esse caráter. A faixa de Jackson do Pandeiro, mesmo não tendo sido a primeira a ser gravada, é citada na quase totalidade dos textos analíticos do Samba-Rock e ainda é ressignificada pelos praticantes como o dia do Samba-Rock. Além dos artistas supracitados, destacam-se Jorge Ben Jor (primeiro músico a produzir Samba-Rock em escala nacional), Tim Maia, Simonal, Bebeto, Clube do Balanço.

³¹⁴ O boogie-woogie surge a partir das habilidades musicais de tecladistas, da aceleração da percussão em um esquema fixo, coadunado com as improvisações. Entre os principais nomes do estilo, cito Lucky Roberts, Teddy Weatherford, Williw Smith "The Lion" e Earl Hine (VIDOSSICH, 1975, p. 39).

seja, a partir das possibilidades de repensar uma relação transnacional a partir das produções artísticas, culturais e estéticas dos povos da diáspora materializada na ocupação de espaços e realização de práticas.

Figura 22: Praticantes de Samba-Rock



Fonte: acervo da pesquisadora. Encontro de Samba-Rock. Campinas. 2017.

O Samba-Rock, como expressão de estilos musicais e passos de dança, é subdividido em três categorias por professores e praticantes, são elas: Samba-Rock antigo; Samba-Rock tradicional; e Samba-Rock moderno, ou Samba-Rock nó. Essa categorização, segundo meus informantes, dá-se a partir das transformações dos passos e do ritmo das músicas, tratando-se, portanto, de categorias nativas.

O Samba-Rock antigo era executado nos bailes promovidos pelos clubes sociais e neles o ritmo era menos intenso, os enlases mais simples e a dança prezavam pelo contato entre os dançarinos, respeitando-se as relações previamente estabelecidas no interior do clube. O Samba-Rock tradicional passa a ser executado nos bailes, tornando-se autônomos das sedes dos CSNs, apresentando maior dinamismo entre seus praticantes e suas influências.

É comum ouvir relatos de praticantes do interior os quais deslocavam-se para a capital, São Paulo, ao menos, uma vez por mês apenas com o objetivo de participar destes bailes. Para essas ocasiões, uma longa preparação dos cabelos, dos trajes e dos passos era realizada. O estilo apresenta ainda uma maior complexidade dos enlases, recebe influências dos outros estilos de

dança, como a gafieira, e também recebe alterações quanto a sua marcação básica, sofrendo uma aceleração rítmica. O Samba-Rock Nó ou Samba-Rock Moderno apresenta uma segunda aceleração do ritmo, a maior complexidade dos enlaces, sendo esses o aspecto central da dança – fazerem e desfazerem-se dos nós mais complexos, sem soltar as mãos. Esse estilo recebe maior influência da música eletrônica e tem sido intensamente disseminado na capital do estado a partir das academias de dança e da diversificação dos participantes além das comunidades negras.

O processo de disciplinarização do estilo, por meio da inclusão de aulas nas academias, promoveu consideráveis alterações no público, pois as aulas necessitam de investimentos financeiros, além de uma determinada organização cotidiana para a frequência nas academias. Esse processo promoveu ainda alterações quanto aos espaços de execução, além de alterações significativas nos próprios movimentos, visando, segundo algumas interlocutoras, a profissionalização da dança, por meio da padronização a partir de outros estilos de dança de salão.

O Samba-Rock foi esquematizado então para ser ensinado. Por outro lado, o processo de disciplinarização da dança não é total, sendo possível observar espaços, nos quais os movimentos e marcações considerados superados são apresentados e os corpos imbuídos de euforia e memória resgatam movimentos e passos embalados por trilhas sonoras “de antigamente”. É o caso de um renomado casal de dançarinos de Samba-Rock, Ana Célia e Shakila, conhecidos pela capacidade de criar novos passos. Atualmente, o casal figura entre os mais respeitados e competentes dançarinos de Samba-Rock. Em entrevistas e conversas com Ana Célia é possível observar a dimensão da criatividade na relação do casal com o Samba-Rock. Assistir aos vídeos³¹⁵ com as apresentações do casal é um movimento quase obrigatório dentro da cultura Samba-Rock.

O declínio das equipes, a partir da década de 1980, levou a dança e a musicalidade, praticadas nesses espaços, para um processo de “disciplinalização”, com o intuito de ensinar em academias de dança. Segundo algumas interlocutoras, professoras de dança de salão e de Samba-Rock, a “disciplinarização” da dança foi importante para o ensino por meio da referência de passos inspirados em outras danças de salão e a padronização dos movimentos, juntamente com a elaboração de métodos formais de ensino, permitiu ensinar, em academias, a dança

³¹⁵ Para saber mais, sugere-se o vídeo de apresentação do casal de dançarino Ana Célia e Shakila <https://www.youtube.com/watch?v=mz0sK37sm0g&list=PLEPbiu0-hGr8uxiXf3iHIEheTCA8HChbx&index=13>.

praticada nos clubes, nos quintais das famílias e nos bailes. O Samba-Rock, ritmo produzido pela influência do samba e de ritmos norte-americanos como o *jazz* e o *rock 'n roll*, é o exemplo mais ilustrativo do processo descrito acima.

Nota-se ainda a polarização entre os profissionais para se adequarem ao contexto, seja pela capacidade de investimento financeiro, seja pela profissionalização realizada em universidades ou em institutos importantes de dança e outros sujeitos em cujas dinâmicas não se enquadram.

As expressões culturais, elaboradas a partir dos trânsitos do Atlântico, distanciam-se de qualquer preocupação com a autenticidade, sendo marcadas pela fusão, que constantemente elabora novos sentidos e efeitos, como aconteceu e acontece com o Samba-Rock, um estilo musical e de dança, incorporando elementos rítmicos e corpóreos das produções da diáspora africana, inscrito nos Estados Unidos, no Caribe e na América Latina³¹⁶.

O rock, que compõe o nome do estilo, deriva de uma longa inscrição de práticas expressivas negras dispersas na América do Norte, as quais vieram a se fundir com os elementos do Samba, o outro termo da composição, e da Salsa, ritmo difundido a partir do Caribe. Esses estilos musicais e de dança transitam internamente nos territórios onde são praticados, produzindo diferentes tipos de dança e música. enquanto as fronteiras nacionais restringiam, o movimento, teimando na tentativa de fixar indivíduos e grupos, particularmente aqueles entendidos como subalternos, não demonstrando a mesma eficácia quando se fala do trânsito das práticas da cultura expressiva negra.

Nos próximos passos da pesquisa, pretendemos mapear mais detalhadamente e contextualmente os momentos, nos quais esses ritmos e passos se fundem produzindo novos significados e movimentos. Para este texto o objetivo central é experimentar essa possibilidade analítica.

³¹⁶ O aprofundamento das pesquisas poderá indicar a influência de novos estilos e ritmos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta central deste trabalho de pesquisa partiu dos autores os quais consideram a diáspora africana na perspectiva do transnacionalismo negro (GILROY) para pensar as práticas culturais expressivas negras da dança e da música como elementos constituintes de uma comunidade de memória (APPIAH), a partir da qual as experiências são constituídas por cadeias de similaridades e de rupturas (HALL), as quais se traduzem em estilos musicais e de dança potencialmente capazes de (re)elaborar práticas e saberes representando “um deslocamento de um paradigma da ausência para um paradigma da agência” (SILVÉRIO, 2018, p. 281).

As práticas, referidas na tese [música e dança], constituíram, conforme a análise apresentada, um tipo de linguagem que não se pautou na língua escrita ou no compartilhamento de códigos da escrita, mas sim, nos deslocamentos mapeados a partir do movimento dos corpos como *locus* de uma cadeia de significados transistórica e transnacional. Essa cadeia interliga-se a novas dinâmicas de sociabilidade que, por sua vez, atualizaram as zonas de contato, estabelecendo, paralelamente, um circuito afro-atlântico vernacular. O circuito a que nos referimos durante o texto, o qual considera os encontros e as separações inerentes às políticas do colonialismo na busca, ora do apagamento das práticas, dos espaços e dos sujeitos, ora na aglutinação dos mesmos sobre parâmetros do Estado Nacional.

Considerando essa interpretação, os processos de patrimonialização dos bens materiais, as sedes dos CSNs e das expressões, o Samba-Rock materializaria as contradições entre um discurso nacionalizante e dinâmicas e expressões transnacionais.

Em outras palavras, a pesquisa nos levou a considerar a diáspora africana, entendida a partir do deslocamento dos povos do continente africano e da atualização dos processos e criações iniciados a partir deste deslocamento, como um movimento de atualização das zonas de contato (PRATT, 1992) e da articulação entre cultura e política por meio da estética (GILROY, 1993) capazes de formular um circuito de práticas, espaços e sujeitos, englobando, majoritariamente, as experiências das Américas, da África e do Caribe.

A existência de um *background*, a partir do qual podemos traçar as cadeias de similaridades e de rupturas, conforma um dos elementos centrais das culturas estéticas negras do Atlântico e tem sido capturada desde a colônia por artistas em gravuras e pinturas, como por exemplo, as obras de Frans Post, Zacharias Wagener e E.W Kemble. Segundo Glass (2007, p.

13) “No Novo Mundo, os africanos se viram entre os europeus. Esse encontro deixou claro a valorização da dança entre africanos e europeus, mas que suas formas de dançar, a estética de dança e os movimentos eram dramaticamente diferentes³¹⁷”[tradução livre].

Na perspectiva desenvolvida nessa tese, as práticas expressivas culturais negras foram (re)criadas no Novo Mundo, a partir da centralidade do corpo entendido como espaço para exercício da criatividade e do improviso. Esses últimos, como produtores de práticas e expressões hibridizadas. Logo, os sentidos atribuídos ao corpo, como lócus de expressão das danças e dos estilos musicais, configurariam o elemento dramaticamente diferente ao qual Glass se refere na passagem supracitada, visto que os movimentos e estilos, na perspectiva do transnacionalismo negro reconfiguram os movimentos de luta, a agência e a elaboração de uma comunidade memorialística em diferentes momentos da história dos povos negros em diáspora.

O capítulo introdutório, apresentou, ainda, o Grêmio Recreativo Flor de Maio, organização a partir da qual a pesquisa foi desenvolvida e meu principal espaço de observação e interação durante a pesquisa de campo. A partir das dinâmicas observadas e vivenciadas no Flor de Maio e com o grupo “Família Samba-Rock”, no qual aprendi a dançar Samba-Rock, frequentei bailes, festivais e congressos do estilo no estado de São Paulo, além de me aproximar de dirigentes dos CSNs no Brasil, de tal modo que esse grupo, por meio de seus participantes e coordenadores, tornou-se meu principal interlocutor. Foi a partir dessas vivências que pude formular e compreender três questões estruturantes da pesquisa: a relação entre os clubes sociais negros e os bailes *black*; a autonomização dos bailes em relação as sedes dos clubes sociais negros; e, por fim, a centralidade das práticas expressivas culturais negras [Samba-Rock] para a comunidade negra.

Considerarei o fato de as políticas de patrimonialização, seja dos bens materiais como as sedes sociais dos clubes, ou dos bens imateriais, como o Samba-Rock, terem emergido em consonância com um projeto de modernidade, o qual permaneceu respaldado pela miscigenação, como horizontalidade e harmonia entre os diferentes grupos presentes no território nacional e ainda como estratégia de fixação desses sujeitos e de suas práticas a essa mesma dimensão. Esse contexto estaria relacionado aos projetos coloniais, quanto à constituição de relações econômicas e territoriais de exploração e hierarquização. O próprio

³¹⁷ In the New World, Africans found themselves among Europeans. It soon became apparent that both Africans and Europeans valued dance, but that their dance forms, their dance aesthetics, and their movement vocabularies were dramatically different.

surgimento do IPHAN, nesta perspectiva, expressou o contexto de “modernização” do Estado Nacional e de sua concomitante necessidade de rearranjo regido pelos moldes civilizatórios impostos por um projeto de modernidade estruturado a partir da lógica supracitada.

Nesse sentido, entendemos o reconhecimento de um bem ou uma prática como patrimônio municipal, estadual ou nacional, requerendo, primeiramente, o reconhecimento dos produtores, ocupantes ou praticantes como sujeitos de direito, não apenas na esfera legal, mas, reconhecidos como constituintes e contribuintes da efetivação de um modelo civilizatório e, conseqüentemente, identitário. No entanto, em outra dimensão da análise, o reconhecimento da relevância desses espaços e/ou práticas acaba por fixá-los no passado e como estado-nação.

Conforme Ortiz, intelectuais como Gilberto Freyre partiram de uma noção tradicionalista da cultura, na qual a preservação das expressões e manifestações configuram-se no passado da história brasileira e, nessa perspectiva, a cultura foi tomada como um “conjunto de valores espirituais e materiais acumulados através do tempo. Ela é um patrimônio e, por isso, deve ser preservada”. O patrimônio apresentaria então duas perspectivas: “a primeira é de natureza ontológica e se refere ao *Ser brasileiro*. [...]. A segunda dimensão diz respeito à objetividade dessa cultura e se traduz pelo acervo material legado pela história” (ORTIZ, 2012 p. 96).

Defendi que o tombamento inseriu novas questões a uma dinâmica, a qual já guardava em si suas próprias complexidades. Visto como positivo por maioria da comunidade, no aspecto material, ele transformou-se na garantia de manutenção dos espaços físicos guardiões de parte das memórias e registros históricos dos grupos, por pelo menos duas gerações, como é o caso das sedes dos CSNs, contexto no qual inseri o Grêmio Recreativo e Familiar Flor de Maio.

No aspecto simbólico, a patrimonialização propiciou aos membros estratégias de articulação com o objetivo de resguardar as práticas culturais e seu vínculo aos espaços. O tombamento nessa dimensão foi, para tanto, almejado pelas comunidades negras, as quais o entenderam, de modo geral, como suporte para o reconhecimento do grupo em contextos sociais de interdição quanto a ocupação dos espaços e ao exercício das práticas e ainda como suporte financeiro para a garantia da manutenção do espaço físico frente a transformações que o fragilizaram.

A patrimonialização, nesta perspectiva, tornou-se um aporte para uma modernidade, fixando, apagando e negando a criatividade, a importância do corpo, a hibridação dos códigos e práticas como parte de uma metateoria regulatória do projeto de modernidade em voga. Movimentos como o *Black Rio*, o *New Negro*, os *Bailes Soul* assumiram estratégias de

negociação com essa fase da modernidade e as estratégias de patrimonialização, como símbolo de fixação no passado, quando tensionam sua inscrição ao estado-nação, ou seja, a restrição dessas práticas e desses momentos às fronteiras nacionais tenderiam a criar obstáculos frente à reflexão dos processos de identificação atrelados a dança e a música, na perspectiva de comunidade diaspórica transnacional negra.

Os dados coletados, durante a observação participante, realizada no Brasil e nos EUA foram sintetizados no Capítulo 1, onde também busquei refletir sobre a autonomização dos espaços e dos estilos e sua incorporação a um circuito de produção cultural regido por uma economia política da cultura negra diaspórica. Essa economia orientaria a produção, o consumo e a regulação das práticas expressivas negras. Advogo que, entre as gerações, há uma atualização dos estilos, (re)inserindo no grupo de tal modo, passando os estilos a compor um circuito de criação e (re)criação, o qual envolve a pluralização de referências, praticantes e espaços. Ou seja, cada geração (re)cria os estilos à medida em que a produção e consumo passam a ser regulados pelo mercado, incorrendo na disseminação da prática condutora, por sua vez, da inserção de tais estilos em um mercado musical, no qual os negros não são majoritariamente responsáveis pela regulação, passando a conviver então com a pulverização dos sujeitos, os quais, neste caso, não se identificam necessariamente à comunidade de memória, da qual essas práticas foram componentes primordiais e então passando a elaborar significados outros.

Essa ressignificação conduziu à reflexão sobre a autonomização das práticas em detrimento da fixação, como proposta pelas políticas de patrimonialização. A autonomização ocorreria na esfera da produção, do consumo e da regulação. Nesse caso, uma economia política da cultura negra incorporaria todos aqueles e aquelas, os quais, de algum modo, constroem relações de identificação com essas práticas, independentemente ou não, dos significados atribuídos a elas. Enquanto a dança e a música, surgidas na diáspora são atravessadas pelas lógicas de mercado, de forma paradoxal, elas tendem, por sua vez, a acentuar seu caráter autônomo e plural.

Poderíamos assumir esse processo indicando o fim de uma expressão cultural? Acredito que não, visto não se tratar da manutenção e da fixação, mas, de algo caracterizante das culturas negras diaspóricas, do deslocamento, da hibridação, da criatividade, do improviso e da centralidade do corpo, reinventando-se no processo das lutas e agência negra na diáspora. Considerando essa definição, seria, portanto, contraditório uma análise pautada em termo de fixidez e permanência.

A síntese dos estilos observados e praticados buscou expressar uma atualização da experiência das comunidades de memória formadas a partir do deslocamento e assentadas a partir da *plantation*. A *plantation* entendida como marco material, simbólico e memorialístico de um espaço de encontro e de materialização da experiência de dor, do deslocamento e da fragmentação da vida de onde emergiram as práticas expressivas negras em contato com o Novo Mundo e as novas dimensões e dinâmicas apresentadas àqueles sujeitos, sobre a égide do colonialismo.

Ela representou, nesta perspectiva, o espaço a partir do qual (re)emergiram a música e dança, por sua vez, responsáveis pela (re)inscrição daqueles sujeitos na história, ao promoverem um elo entre a memória, as experiências do passado e a nova comunidade surgia e se expressava a partir dos momentos de autonomização e (re)criação vinculados ao movimento dos corpos, por meio das práticas expressivas.

Essa dinâmica representaria a base daquilo que Du Bois nomeou como as três dádivas “uma dádiva de narrativas e canções; uma dádiva do suor e da força muscular; e a terceira dádiva do espírito (Du Bois, 1999, p. 309). A dádiva de narrativas e canções atravessa o enredo dos ritmos e das líricas das canções de dor (*work Song, spiritual*), dos movimentos ritmados por essas canções e pelo próprio som dos corpos, como as palmas, o bater dos pés, ou, o das mãos por diferentes partes do próprio corpo, ou, objetos durante as rotinas intermináveis de trabalho (*clap songs, Tap dance, ring shout, cakedance, vissungos* etc). Essas narrativas se encontram na dádiva do espírito, quando o corpo em movimento, ritmado e coletivo, seria capaz de libertar, embora temporariamente, os sujeitos das experiências da dor e da fragmentação impostas pelo sistema colonial, (re)inscrevendo-os no escopo da humanidade, a partir das memórias e das experiências, da agência, do movimento dos corpos e os ritmos garantiam a vocês (DU BOIS, 1999, p. 309).

A passagem transatlântica representou o elo orientador de uma negociação rítmica dos estilos ressignificados a partir das zonas de contato (GILROY, 2012).

Propus, a partir do Capítulo 2, respaldada pela afirmação, iniciar o parágrafo com uma atualização dessa perspectiva em duas vias: a primeira considerando a relação inseparável entre música e dança, sendo possível inserir o corpo como dimensão fundamental de realização da diáspora, à medida em que a música e dança encontrariam no corpo o único espaço possível de realização no Novo Mundo; e a segunda, considerando a atualização das zonas de contato promotoras do trânsito transatlântico como o espaço inaugural do contato e considerou essas zonas constantemente recriadas a partir do trânsito dos sujeitos e de suas práticas.

Deste modo, a interpretação proposta se apresenta em contrapartida às análises tendentes a circunscrever os sujeitos, as práticas e os espaços às dimensões do território e da “cultura nacional”, ambos, fundantes dos Estados Nacionais modernos. Logo, é possível propor uma atualização das zonas de contato respaldada pelas narrativas das práticas expressivas negras, as quais, por sua vez, configuram-se por meio da constante negociação entre a fixação e a circulação de grupos e espaços, como por exemplo, a *congo square*, as senzalas, os CSNs, o *Harlem*, ou ainda, os bailes *black*.

Apresentei uma leitura da diáspora africana explicitando os estilos de música e dança como componentes de um circuito afrodiaspórico vernacular, no qual o trabalho com o corpo demarcaria diferentes fases dos processos de identificação, indo desde a identidade fixa, restrita e modelada pelas dinâmicas da interdição; passando pela identidade móvel e negociada, na qual, tanto os sujeitos, quanto suas práticas acionam símbolos e movimentos dos grupos negros de outras localidades e negociam essas referências com a nação, e a terceira fase, na qual a prática, os produtores, os consumidores e os espaços são ampliados permitindo aos vinculantes da prática as suas memórias, conquanto já não se veem representados como os únicos praticantes.

A análise do Samba-Rock, partindo desse escopo, destaca a emergência de novas influências advindas de uma classe média capaz de consumir o estilo. Esse grupo, por sua vez, não guarda necessariamente os mesmos sentidos em relação à música e à dança, logo, as práticas seriam constantemente reinscritas no circuito cultural, a partir de uma juventude negra, desejosa pela (re)elaboração de seus próprios processos de identificação e construção comunitária e da autonomia dos processos de produção, consumo e regulação.

No caso do Samba-Rock, o processo de disciplinarização e a consequente inclusão nas academias de dança, teve início apenas nos anos 2000, quando então nota-se os primeiros movimentos no sentido da padronização dos passos. Até aquele momento, o Samba-Rock vinculou-se aos espaços informais de aprendizagem e execução, como os bailes e as festas familiares, enquanto, por outro lado, a música europeia chegada às Américas desde o princípio esteve vinculada aos espaços formais de aprendizagem, como apresentam Hitchcock & Gann (2000, p. 07).

A centralidade do corpo, podendo apenas ser pensada à medida em que se assumiu o papel da dança, ao lado da música, para as populações da diáspora africana, orientou-me para o reconhecimento das cadeias de similaridade e de ruptura. Essas, por sua vez, permitiram-me refletir sobre a diáspora, a partir da apreensão da música e da dança como categorias de análise de uma cultura diaspórica, na qual o corpo, ou melhor, o trabalho com o corpo, potencialmente,

inseriu esses sujeitos no escopo da humanidade, no espaço da conexão memorialista e da constituição de uma comunidade de sentimentos. Logo, “(...) a dança precisa ser vivenciada de forma adequada como meio de expressão, o qual, depois de experiências empíricas, intelectuais, emocionais e espirituais, resulta de forma vital e dinâmica nas atividades corporais” (SANTOS, 2002, p. II).

Conforme a autora (SANTOS, 2002), na dança, os movimentos correspondem às possibilidades da ação do corpo humano, ou seja, “gestos, inclinações, extensões, torções e giros. Essas atividades são combinadas com a locomoção: andas, correr, pular, cair (sem falar das posições estáticas)”. Nessa posição ampla, os diferentes estilos dialogam com as diferentes possibilidades de comunicação, compondo parte dos elementos distintivos entre eles. Dentro dessa visão, as danças (re)elaboraram as possibilidades de comunicação entre os grupos e, no caso das danças (re)criadas na diáspora, elas deslocaram o corpo, situado no trabalho forçado, na violência e na fragmentação do processo colonial, para a representação de um espaço físico, simbólico e memorialístico da emancipação, do reconhecimento, da produção de sentidos coletivos, que negociaram, ora mais proximamente às memórias vividas no continente africano, ora às práticas expressivas culturais negras, as quais passaram a ser (re)criadas e guiaram a existência de um circuito cultural afrodiáspórico. Segundo Gilroy (2012, p. 162)

essa orientação para a dinâmica específica da performance possui um significado mais amplo na análise das formas culturais negras do que até agora se supôs. Sua força é evidente quando comparada com abordagens da cultura negra que têm sido baseadas exclusivamente na textualidade e na narrativa e não na dramaturgia, na enunciação e nos gestuários, ingredientes pré e anti-discursivos da metacornunicação negra.

Deste modo, no Capítulo 2, pretendi demonstrar as práticas demarcando as diferenças entre uma cultura de matriz ocidental, compreendida como popular e uma cultura de matriz diaspórica, na qual não há separação entre cultura, estética e política, refletindo uma noção de corpo integral e integrado.

Ainda neste capítulo, defendi o movimento das artes negras, no cinema, nas artes visuais e no teatro, bem como na música, criando aquilo chamado por Gilroy de uma nova topografia de lealdade e de identidade “na qual as estruturas e pressupostos do estado-nação tem sido deixado para trás porque são vistos como ultrapassados”. O ziguezaguear dos povos negros, representado na análise dos Congressos e Festivais de Artes e Cultura Negra, propiciou um meio de reexaminar os problemas da nacionalidade, do posicionamento [*location*], da identidade e da memória histórica (GILROY, 2012, p. 59).

A proposta do autor nos direcionou a uma releitura “dessa contracultura expressiva não só como uma sucessão de *tropos* e gêneros literários, mas como um discurso filosófico que rejeita a separação moderna, ocidental, de ética e estética, cultura e política” (GILROY, 2012, p. 98). A ação política nos bailes de Samba-Rock, tal qual elaboramos, partiu das possibilidades de repensar uma política transnacional da transfiguração a partir das produções culturais dos povos da diáspora.

Resgatei Hall (2006) no debate sobre cultura negra e cultura popular. no que coube à perspectiva da homogeneização imposta as práticas expressivas culturais negras representadas por um sujeito homogêneo[popular], o qual contribui para uma cultura, também, homogênea, tradicional e folclórica. Esse movimento foi aprendido a partir de Ortiz, quando o autor criticou o conceito de o povo permanecer “relativamente próximo àquele elaborado anteriormente, uma vez que o brasileiro seria constituído por esse elemento popular oriundo da miscigenação da cultura” (ORTIZ, 2012, p. 128). Partindo desta perspectiva, o debate sobre patrimonialização representou uma estratégia dúbia, se, por um lado, reconheceu e garantiu a existência física e simbólica das práticas e produções negras, como mencionado, por outro, fixou-as ao passado e a dimensões geográficas, estéticas e políticas, que apagam sua historicidade e, portanto, todo um sistema de representações e referências, as quais inserem essas práticas e os sujeitos em um circuito afrodiaspórico vernacular.

A segunda parte deste capítulo foi organizada no sentido de aprofundarmos a reflexão sobre os CSNs. Conforme os CSNs deixaram de corresponder às expectativas das novas gerações e passaram a conviver com o acirramento das questões internas, observou-se a defesa e preservação do espaço como alternativas à rejeição do grupo e de suas práticas. Nesse caso, ações individuais vinculam-se à manutenção dos espaços, nas perspectivas da sua memória, ou seja, na perspectiva do que eles foram/representaram no passado e quanto às práticas expressivas culturais negras, as quais inseriram esses espaços no âmbito do transnacionalismo negro. À primeira dimensão, vinculou-se o Samba-Rock antigo, por sua vez, também correspondente à fase dos bailes sediados pelos clubes.

Nessa fase prevaleceram eventos, os quais congregaram a restrição do acesso aos não sócios à orientação no campo dos valores e das condutas espelhada nos clubes da elite e classe média branca, à retidão da indumentária, associada ainda à música e dança, que preconiza a contenção dos movimentos corpóreos. Esses elementos, como nos lembra Giacomini (2006), representariam o espaço de negociação frente aos estereótipos atribuídos aos negros. Essa fase pôde ainda corresponder ao que Gilroy (2012) interpretou como fase da descoberta da

subalternidade e dialogou com as buscas por uma identidade nacional moderna. Moderna no sentido de retirar o país do passado, inscrito pela escravização dos negros do continente africano.

Essas propostas voltavam-se ao branqueamento como única saída para o ingresso dos negros na sociedade e para o ingresso da nação na modernidade. Daí a importância da dança e da música, ou seja, de as práticas constituírem processos de identificação, os quais indicam retidão, moral e status social e o fato dos bailes dialogarem com valores comumente atrelados às lógicas das famílias brancas dos estratos médios e altos. Representados ainda pela reprodução, nos bailes, das festas de debutantes, do controle dos corpos femininos, os desfiles de miss, que elegem as rainhas não apenas pela beleza, mas por sua capacidade de expressar os valores morais e comportamentais daquela sociedade e, claro, por uma indumentaria sóbria, formal, coadunavam aos movimentos, que afastavam o grupo dos registros de seus antepassados.

O Samba-Rock moderno, caracterizado pela primeira aceleração do ritmo, pela mudança da base, decorrente desta aceleração e pela inclusão de novos giros e nós, correspondeu ao período no qual os bailes se emancipam das sedes dos CSNs, passando a ser organizados pelas Equipes de Som, como apresentado no capítulo em questão. Esses eventos não se restringiram a um salão de baile específico, construindo uma verdadeira rede de clubes dispostos a sediar os bailes *black music*/ Samba-Rock /*soul*, inaugurando ao que nomeei como espaços ocasionais.

Essa fase marcou a relação entre as práticas diaspóricas e sua aproximação com a comunidade negra transnacional. Apesar da alteração geracional, os jovens dessa fase ainda remetiam o aprendizado da dança aos quintais da família, às tias, mães e avós que por sua vez dançavam e participaram dos bailes realizados nos clubes. Propus o fato dessa segunda fase marcar uma reação à subalternidade, surgida a partir de movimentos como o *black rio* e os bailes *soul*.

A partir desse momento, passaria a existir uma preocupação, não mais atrelada à reprodução do mundo branco, mas de sua superação no campo da estética, do comportamento, da música e da dança. Foi o momento de emergência do *soul*, dos passos mais espontâneos, mais expressivos e rápidos, de uma dança mais enérgica e caracterizada como espetáculo gerando mobilização do público frente a movimentos quase irreplicáveis.

Os dançarinos nesta fase não buscam a integração, a partir da mimese do mundo branco, mas sim, a afirmação de um mundo negro e de sua relação com os outros negros. As referências

se tornaram o cabelo *black power*, junto com as referências de um movimento político que emergia em consonância com o movimento estético, a indumentária ganha cor, formas geométricas, remetendo ao estilo cosmopolita afro-americano, ou seja, o momento corresponde a uma identidade negociada entre os elementos nacionais e as práticas expressivas transnacionais.

Defendo não haver um rompimento total da primeira fase, mas a possibilidade, nesse momento, de narrar as zonas de contato interligadas aos movimentos, daí por exemplo, a vinda de artistas afro-americanos para o Brasil e as alterações promovidas pela rede mundial de computadores e pela expansão da indústria fonográfica, que intensificaram os fluxos das músicas e dos passos de dança.

Entre 2000 e 2001, [...] O grupo de *big beat*⁵⁴, The Wiseguys, *sampleou* trechos de *Drive-In*, de Erlon Chaves (*Banda Veneno De Erlon Chaves*, Philips, 1971), para seu disco de 1998, *The Antidote* (Mammoth/Pgd). O *sample* de *Tu Veux Ou Tu Veux Pas*, de Brigitte Bardot, versão da gravação de Wilson Simonal, *Não vem que não tem* (*Alegria, Alegria*, Odeon, 1967), feita pelo grupo belga Lords of Acid, na música *Am I Sexy?* (*Am I Sexy*, Never Records, 1999) entrou na trilha do filme “Austin Powers – The Spy Who Shagged Me” (1999) (OLIVEIRA, 2008, p. 83).

Essa fase foi marcada, portanto, pela intensificação da interação entre artistas e suas produções, associados à ampliação do mercado, que por sua vez ampliou as trocas entre os signos das práticas culturais, tendo início com o pós-guerra e se estendendo até a patrimonialização do Samba-Rock. A popularização do Samba-Rock no mercado fonográfico nacional e internacional refletiu, nesse sentido, o surgimento dos novos mercados consumidores “que vêm contribuindo para a consolidação de uma nova etapa da música negra brasileira” (OLIVEIRA, 2008, p. 16).

Em parte, era uma reprodução do que já vinha acontecendo no exterior, especialmente em Londres, onde concorridas festas tocavam antigos sucessos da música brasileira. Inicialmente os DJs tocavam gravações de bossa nova e dos tropicalistas, e posteriormente acabaram voltando-se para a *black music* brasileira. Os primeiros LPs de Jorge Ben Jor, Banda Black Rio e Orlandivo passaram a ser vendidos a “peso de ouro”, e disputados por colecionadores e fãs estrangeiros em feiras e lojas de vinis antigos. Este interesse do mercado internacional acabou provocando o relançamento de discos antigos e de novas gravações de nomes como o Trio Mocotó e Dom Salvador, entre outros (OLIVEIRA, 2008, p. 11)

Uma terceira fase delimitaria, não apenas a autonomização dos espaços, as sedes dos CSNs, mas também, pela autonomização das práticas, agora vinculadas a um modelo de identificação transcendente das dinâmicas das comunidades negras. Essa fase foi caracterizada, por um lado, pelo processo de disciplinarização do Samba-Rock, visando sua incorporação às academias de dança, culminando na adoção de uma nova métrica capaz de ser reproduzida por

meio da técnica e da repetição. Essa nova métrica tem ao fim, como um dos seus objetivos, a inclusão daqueles participantes que se relacionaram com o estilo somente a partir das academias de dança.

A fase marcou ainda a profissionalização de dançarinos amadores, os quais aprenderam a dançar nos bailes do final dos anos de 1980 e de 1990 e nas reuniões familiares nos quintais das casas. Quanto ao estilo, destaquei, nessa fase, o fato do ritmo sofrer uma segunda aceleração, em alguns casos retirando, senão diminuindo drasticamente o *swing*, aquele movimento típico, também, encontrado no samba, expressado pelo movimento do corpo em diversas direções simultaneamente. A aceleração do ritmo esteve associada a alteração dos passos, agora definidos por uma sucessão de enlaces, dificilmente reproduzidos sem longas horas de treino e técnica.

Esse estilo já não se relaciona diretamente aquele primeiro, o Samba-Rock antigo, pois seus praticantes se identificam com a dança, mas não necessariamente com as memórias e as experiências, que configuram as práticas culturais expressivas negras. Nessa fase, aquilo que estava restrito aos grupos negros torna-se global dentro de uma nova lógica da econômica política da cultura negra. O estilo é acomodado a partir da regulação das academias, as quais, por sua vez, passam a definir os movimentos do Samba-Rock e a forma “correta” de se dançar.

Logo, a partir da ampliação dos gêneros e sua incorporação ao *mainstream*, naquilo que defendemos como terceira fase do Samba-Rock e da identidade, os estilos diluem-se na “apreciação do gosto médio, de acordo com o mercado pop *mainstream*” dos EUA e no Brasil. Esse movimento reinscreve novas práticas expressivas, vinculadas às culturas negras diaspóricas, de onde também pudemos refletir sobre a ideia de circuito, ou seja, de um sistema de autorreferenciamento e inserção de novas práticas negociadas pela criatividade, pela centralidade do corpo e pelos trânsitos (OLIVEIRA, 2008, p. 64).

No capítulo 3, empreendi uma crítica à narrativa hegemônica, que relaciona a origem do Samba-Rock à cidade de São Paulo e apontei partir essa narrativa originária de alguns pressupostos, entre eles, o de que o estilo musical e a dança se vinculam exclusivamente à comunidade negra paulistana responsável. Nesse capítulo, refleti ainda, que o estilo aparece relacionado aos suntuosos bailes promovidos pelos CSNs, passando pelos bailes promovidos pelas equipes de som, no auge do *soul* e do movimento *black* rio, até os dias atuais, com a entrada de dança nas academias e nos bares frequentados por classe média e alta branca da cidade. Dançarinos, DJs e músicos não titubeiam quanto a origem paulistana do estilo, orientando uma perspectiva na qual “o Samba-Rock, como um gênero de dança que

performatiza uma multiplicidade de gêneros musicais, se tornou um elemento bastante significativo no universo dos bailes afro-paulistanos, haja vista ter se consolidado como um *signo cultural específico dos afrodescendentes que vivem na cidade de São Paulo*” (DALLERVO, 2017, p. 24).

Ao propor uma narrativa outra, a partir da genealogia do Samba-Rock, respaldei-me na ideia de as práticas culturais expressivas negras, no caso a dança e a música, mesmo quando remetidas às diferentes nações, como o samba ao Brasil, a *cumbia* à Colômbia e ao Panamá, o *lindy hop* aos EUA, serem fruto de movimentos de aproximação, distinção e articulação entre elementos do processo de deslocamento e realocação de africanos e de seus descendentes nas Américas e Caribe, além das influências europeias, caribenhas e nativas, as quais atravessam os estilos, caracterizando os trânsitos internos na diáspora, ou seja, entre, por exemplo, Brasil, Colômbia e EUA e ainda entre regiões de um mesmo país, conformando aquilo que denominei como um circuito cultural afrodiaspórico vernacular.

Esse circuito foi composto, como já descrito, não apenas pelas práticas, mas também, por sujeitos, como por exemplo, os dançarinos norte-americanos renomados, como Bill Robinson, os Whitman Sisters, Josephine Baker, Sammy Davis Jr., os Berry Brothers, Ethel Waters, John Bubbles, os Nicholas Brothers, Florence Mills, Coles e Atkins, juntamente com artistas brasileiros, tais como Gilberto Gil, Carlinhos Brown, Tim Maia, Jorge Ben Jor, Bebeto, Maestro Erlon Chaves, entre muitos outros, os quais trabalharam com elementos diaspóricos na dança e na música. Elementos que estiveram presentes na Broadway e nos programas televisivos, transformando, tal como no Brasil o conceito de dança e da música.

Por fim, compreendo o Samba-Rock reconhecido como patrimônio paulistano no início do século XXI, no escopo da valoração do estilo, sendo reiterada pelos seus praticantes, no entanto, com essa dimensão circunscrita à prática aos limites geográficos, culturais e subjetivos do Estado Nacional. O estilo passou então por um processo de apagamento dos elementos que orientam as práticas expressivas culturais negras em prol de reconhecimento de sua imaterialidade por parte do Estado brasileiro. A inscrição do estilo como patrimônio imaterial da cidade de São Paulo, desconsideraria uma narrativa orientada pelas cadeias de similaridades e de diferenças, que compõe a (re)elaboração dessas práticas e a inserção das mesmas no escopo de um circuito afrodiaspórico vernacular e como constituintes de uma comunidade de memória inscrita nas práticas, as quais se expressam a partir do corpo.

Durante a elaboração da proposta de narrativa da genealogia do Samba-Rock, empreendi uma linha genealógica tentando representar os vários estilos, que compuseram um

repertório estético da população negra caracterizado, primordialmente, pela sua transnacionalidade, a qual pôde ser pensada em termos do deslocamento, da hibridização, da criatividade e do corpo como elementos que reinscreveram uma narrativa histórica da modernidade pouco explorada, até então.

A sociabilidade da comunidade negra estaria, assim, atravessada pelos Clubes e Bailes como espaços da diáspora africana, a partir de onde se elaboram as sínteses das tradições familiares, as quais expressam conexões entre a comunidade africana e a comunidade negra (SANTOS, 2002). A dança seria vivida como um meio de expressão e síntese de experiências empíricas, intelectuais, emocionais e espirituais, resultando, de modo vital e dinâmico, nas atividades corporais, assim, “A dança integra o físico, o psíquico, o intelecto e o emocional (...). No que tange à sociedade, a dança tem tido o poder de reforçar a importância do corpo como instrumento e símbolo de poder. Tem também revigorado um conjunto de valores e crenças” (SANTOS, 2002, p. 21).

Então, foi a partir do momento de assunção da dança e da música como indispensáveis à análise da diáspora africana na perspectiva do transnacionalismo negro, tornando o corpo central, não como o corpo fixo, estereotipado, mas como o corpo símbolo da agência, o movimento, a criatividade e a recriação de comunidades que se interligam ao passado e foram reinscritas no presente, projetando movimentos futuros. E esse processo pôde ser interpretado a partir da análise do Samba-Rock como prática expressiva cultural negra transnacional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Benedict. Raízes Culturais. In.: **Comunidades Imaginada**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo- São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ADI, Hakim. **Pan-Africanism**: a history. BLOOMSBURY ACADEMIC, London, UK, 2018.

AGUIAR, Marcio Mucedula. **As organizações negras em São Carlos**: política e identidade cultural. Dissertação de mestrado Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de São Carlos, 1998, São Carlos.

_____. Os clubes Negros e seu papel na constituição da identidade e movimento negro: a história do Grêmio Recreativo e Familiar Flor de Maio em São Carlos-SP. **InterAÇÕES-Cultura e Comuidade/v.2. n.2 p. 91-105/ 2007**

ANDRADE, Luiz Fernando Costa. **O Movimento Negro e a Cultura Política no Brasil (1979-1988)**: o caso de São Paulo. Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Sociologia no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de São Carlos. Orientador: Prof. Dr. Valter Roberto Silvério. São Carlos, 2015

ASSANTE, Kariamuwelsh (Org.). **African Dance**: na artistic, historical, and philosophical inquiry. African World Pres, INC. Trenton, NJ- 3ª edição, 2002

ANDREWS, G. "**Uma transfusão de Sangue Melhor**": O branqueamento, 1880-1930. *América Afro-Latina:1800-2000*. São Paulo: EDUFSCar, 2007, p. 151-186.

APPIAH, Anthony. **Lines of Descent**: W.E,B Du Bois and the emergence of identity. 2014. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England.2014.

_____. **Na casa de meu pai – a África na filosofia da cultura**. Editora Contraponto. Rio de Janeiro, 1997

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil, de 5 de outubro de 1988. In: **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**. Brasília, DF, 5 de outubro de 1988. Seção 1, p. 1.

BRASIL. **Editais de Mapeamento dos Clubes Sociais Negros**. Disponível em:<<http://www.brasil.gov.br/cultura/2014/03/clubes-sociais-negros-serao-mapeados-em-todo-o-pais>> Acesso em 31 ago. 2015.

_____. **Entrevista Ministro SEPPPIR**. Disponível em:<<http://www.sepppir.gov.br>> Acesso em 31 ago.2015.

BHAMBRA, Gurinder. **As possibilidades quanto à sociologia global**: uma perspectiva pós-colonial. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922014000100008&lng=en&nrm=iso> . Acesso em: 2015

BANKS, Marcus. **Using Visual Data in Qualitative Research**. Sage, Londres, Inglaterra. 2nd Edition. 2018.

BAUMANN, Martin. Exile In: KNOTT, Kim; McLOUGHLIN, Séan. **Diasporas: concepts, intersections, identities**. Nova York. Zed Books, 2010, p.19-24

BASTIDE, R.; FERNANDES, F. **Bancos e Negros em São Paulo: ensaio sociológico sobre aspectos da formação, manifestações atuais e efeitos do preconceito de cor na sociedade paulistana**. São Paulo: Global, 2008.

BATISTA, Rita de Cássia Souza. **Os Clubes negros na espacialidade urbana de Juiz de Fora**. 2015. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira. Universidade Federal do Ceará., 2015, Ceará.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Tradução Myrian Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BRAGA, A. **História da beleza negra no Brasil: discurso, corpos e práticas**. São Carlos: EDUFSCar, 2015.

BRAH, Avta. **Cartographies of diaspora: contesting identities**/Avtar Brah-(Gender, racism, ethnicity series). Routledge, London, 1996.

BACKETT, David. Música soul. **Revista Opus**, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 62-68, jun. 2009 Trad. Carlos Palombini.

BARAKA, Imamu Amiri. **Blues people: Negro music in white America**. HARPER PERENNIAL, Nova York. 2002

BENJAMIN, W. **Experiência e Pobreza e O Narrador**. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In. Walter Benjamin. Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CANDIA, Michela Di. Reconstruindo Identidades em Relato Autobiográfico de Richard Wright, **Revista Olho d'água**, São José do Rio Preto, 3(2): 1-192, 2011

CELESTIAN, Karen. Chapter 1. Up from Congo Square In: CELESTIAN, Karen(narrative); WATERS, ERIC (photographs). **Freedom's Dance: Social, Aid and Plesure Clubs in New Orleans**. Louisiana State University Press, Batom Rouge, 2018.p. 22-26

CHAPPLE, Steve e GAROFALO, Reebee. **Rock e Indústria**. Lisboa: Editora Caminho, 1989.

CHACON, Paulo. **O que é rock**. São Paulo: Nova Cultura-Brasiliense, 1985.

CELESTIAN, Karen(narrative); WATERS, ERIC (photographs). **Freedom's Dance: Social, Aid and Plesure Clubs in New Orleans**. Louisiana State University Press, Batom Rouge, 2018

CONSELHO MUNICIPAL DE DEFESA DO PATRIMÔNIO HISTÓRIA, ARTÍSTICO E AMBIENTAL DE SÃO CARLOS-comdephaasc. **Resolução nº 05 de 02 de março de 2011**. São carlos, 01 março de 2011.

COSTA, Joaze Bernardino; TORRES, Nelson Maldonado; GROSGOUEL, Ramón. Introdução:Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. In: COSTA, Joaze Bernardino; TORRES, Nelson Maldonado; GROSGOUEL, Ramón(orgs.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2018 (Coleção Cultura Negra e Identidades) P. 09-26

CONNELL, Raewyn. O Império e a Criação de Uma Ciência Social In: **Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar** v.2 n.2 Disponível online em: <http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/85/50>

D'ALLEVEDO, Pedro Tadeu Faria. **1958, o ano que não terminou**: memória e performance na cena do baile black nostalgia paulistano. Tese (Doutorado), 2017. Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Paraíba. 2017, João Pessoa.

DAVIES, Carole Boyce. **Caribbean Spaces**: escapes from twilight zone. University of Illinois Press.2013

DIWAN, P. **Raça Pura**: uma história da eugenia no Brasil e no Mundo. São Paulo: Contexto, 2007.

DOMINGUES, P. Esses intemoratos homens de cor: o associativismo negro em Rio Claro(SP) no pós-abolição. **Revista História Social**, nº 19, p. 109-134, segundo semestre de 2010.

_____. Conceito e história da mestiçagem. In: _____. **Identidade nacional versus identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004b. p. 17-52.

_____. **Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos**. Tempo, Niterói, v. 12,n. 23, p. 100-122, 2007.

_____. Cidadania por um fio: o associativismo negro no Rio de Janeiro(1888-1930). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 34, nº 67, p. 251-281, 2014.

DU BOIS, W.E.B. **As almas da gente negra**. Heloísa Toller Gomes [tradução, introdução e notas] Rio de Janeiro: Lacerda Ed. 1999

EMERY, Lynne Fauley. **Black Dance in the United States from 1619 to 1970**. National Press Books, California, 1972.

ESCOBAR, G. **Clubes Sociais Negros: lugares de memória, resistência negra, patrimônio e potencial**. 2010. 205f. Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural)- Programa de Pós-Graduação Profissionalizante em Patrimônio Cultural. Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria/RS, 2010.

_____. Museu Treze de Maio e as Políticas Públicas a favor da Preservação da Memória e Salvaguarda dos Clubes Sociais Negros do Brasil. In: SOARES, A. L. R. (org). **Anais do I**

Congresso Nacional Memória e Etnicidade, Casa Aberta Editora, Itajaí: 2010. ISSN: 21784981.

_____.; MORAES, A. L. C. A mulher negra no interior de um clube social negro: a festa como lugar de sociabilidade, rigidez, moralidade e relações de poder. In: CONGRESSO internacional em estudos culturais: gênero, direitos humanos e ativismos, 5., 2016. **Estudo apresentado no Grupo de Trabalho “Usos do corpo; comportamentos e quotidianos pós-gênero como estratégias de agenciamento”**, 2016.

_____. **“Para encher os olhos”**: identidade e representações culturais das rainhas e princesas do Clube Treze de Maio de Santa Maria no Jornal A Razão (1960-1980). Tese (Doutorado)- Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, RS, 2017.

EVANS, Freddi Williams Evans. **Congo Square**: African roots in New Orleans. University of Louisiana at Lafayette Press. Lafayette, LA, 2011.

FANON, Frantz. **Pele Negra Mascarás Brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FELIX, João Batista de Jesus. **Chic Show e Zimbaew e a construção da identidade nos bailes Black paulistanos**. 2000. Dissertação (Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade de São Paulo, 2000, São Paulo.

FIGUEIREDO, Angela. **Novas elites de cor**: estudos sobre os profissionais liberais negros de Salvador, São Paulo, Annablume, 2002.

FERGUSON, Jeffrey B. **The Harlem Renaissance**: a brief history with documents. Amherst College, Boston.2008

FALOLA, Toyin. Introduction: The Oold and New African Diaspora; Part 1. The Old Diaspora: Slavery and Identity Politics. In: FALOLA, Toyin. **The African diaspora**: slavery, modernity, and globalization. University of Rochester Press.Rochester, NY. 2013. p. 01-118

FREYRE, G. **Casa-Grande & Senzala**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.

FUNDAÇÃO PRÓ-MEMÓRIA. TOMBAMENTO DO GRÊMIO RECREATIVO E FAMILIAR FLOR DE MAIO. Nº processo: 57/2011. Data: 04/03/2011

GLASS, Barbara S. **African American Dance: an illustrated history**. McFarland & Company. North Carolina, 2007.

GIBSON, Annie McNeill. **Sambando New Orleans**: Dacing Race, Gender, and Place with Casa Samba. *Studies in Latin American Popular Culture*, Vol. 31, 2013 by the University of Texas Press. DOI: 10.7560/SLAPC3107

GILROY, P. **O Atlântico Negro**. São Paulo: Editora 34. Rio de Janeiro.2012

GIACOMINI, S. **A Alma da Festa**: Família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro. O Renascença Clube. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2006.

GIACOMINI, Sonia Maria. **Mulatas profissionais: raça, gênero e ocupação.** **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 14, n. 1, p. 85, jan. 2006. ISSN 1806-9584. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2006000100006/7604>>. Acesso em: 02 ago. 2020. doi:<https://doi.org/10.1590/S0104-026X2006000100006>

GIBSON, Annie McNeill. **“Sambando New Orleans: Dancing Race, Gender, and Place with Casa Samba”.** *Studies in Latin American Popular Culture*, Vol. 31, 2013. University of Texas Press DOI: 10.1017/S0161520913000107

_____. **“Parading Brazil through New Orleans: Brazilian Immigrant Interaction with Casa Samba”**, *Journal Latin American Popular Culture*. Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana , SPRING / SUMMER 2013, Vol. 34, No. 1 (SPRING / SUMMER 2013), pp. 1-30

GÓES, Fred. **Mardi Gras: carnaval americano na visão de um brasileiro.** ALEA VOLUME 7 NÚMERO 2 JULHO – DEZEMBRO 2005 p. 291-304. <https://www.scielo.br/pdf/alea/v7n2/a09v7n2.pdf>

GOMES, A.O Primeiro Congresso Nacional do Negro e a sua importância para a integração social dos negros brasileiros e a ascensão material da Sociedade Floresta Aurora. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais** Ano I - Número I - Julho de 2009. ISSN: 2175-3423

GONCALVES, L.; SILVA, P. Movimento negro e educação. **Revista Brasileira de Educação.** Rio de Janeiro, n. 15, p. 134-158, Dec. 2000.

GONÇALVES, L. A.; SILVA, P. B. Multiculturalismo e educação: do protesto de rua a propostas e políticas. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 29, n. 1, p. 109-123, jan./jun. 2009.

GUSMÃO, N. M.; SIMSON, O. R. M. A criação cultural na diáspora e o exercício da resistência inteligente. In.: **Ciências Sociais Hoje**, 1989. Anuário de Antropologia, Política e Sociologia. S. Paulo, Vértice/ANPOCS, 1989.

HALL, S. **Pensando a Diáspora: reflexões sobre a terra no exterior; Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Tradução Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p.25-48.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução Tadeu Tomaz da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

_____. Quem precisa de identidade? In: SILVA, T. T.; WOODWARD, K. **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais.** Petrópolis: Editora Vozes, 2008. p. 103-133.

_____. **Pensando a Diáspora: reflexões sobre a terra no exterior; Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Tradução Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p.25-48.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva.** São Paulo: Centauro. 2003

HERMANN, D. **Tempo de carnaval no cotidiano dos Clubes Tabajara e Mocidade**: etnografia das memórias dos habitantes negros de Encruzilhada do Sul. 2011. 115f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) -Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Pós-Graduação em Antropologia Social. Porto Alegre, 2011. HALL, Stuart. *The Fateful Triangle: race, ethnicity, nation*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, and London, England, 2017.

HITCHCOCK, H. Wiley; GANN, Kyle. **Music in the United States**: a historical introduction: Fourth Edition, Prentice Hall Gistory of Music Series, New Jersey, 2000

JESUS, N. **Clubes sociais negros em Porto-Alegre-RS**: a análise do processo de recrutamento para a direção das associações Satélite Prontidão e Floresta Aurora, trajetórias e a questão da identidade racial. 2005. Dissertação (Mestrado em Sociologia) 10f. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Porto Alegre, 2005.

JOHNSON, Jerah. **Congo Square in New Orleans**. Louisiana Landmarks Society, New Orleans, Second Printing, 2000

JONES, C. Arthur. **Wade in the Water**: the wisdom of the spirituals. Third edition, Leave A Little Room, Boulder, Colorado, 2005

KNOTT, Kim. Space and movement. In: KNOTT, Kim; McLOUGHLIN, Séan. **Diasporas**: concepts, intersections, identities. Nova York. Zed Books, 2010, p.79-87

LEITE, José Correia.1900-1989 ... **E disse o velho militante José Correia Leite**: depoimentos e artigos/ José Correia Leite. Organização e textos Cuti. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

LOIZOS, Peter. Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. In: BAUER, Martin W.,GASKELL, George(orgs.) **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático; tradução de Pedrinho A. Guareschi-13 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015/ p.137-156

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da história social do Samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

LOPES, Maria Aparecida de Oliveira. Cap. III- Espaços de visibilidade da beleza negra. In: _____. **Beleza e ascensão social na imprensa negra paulistana- 120-1940**. São José: Premier, 2011.

LOCKE, Alain LeRoy. **The New Negro**: Voices of the Harlem Renaissance. Touchstone, Nova York, 1997

MANNING, Patrick. **The African diaspora**: a history through culture. New York: Columbia University Press, 2009.

MACEDO, Márcio. Resenha **Renascença Clube: relações raciais e de gênero em ritmo de festa** GIACOMINI, Sonia Maria. *A alma da festa: família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro – o Renascença Clube Belo Horizonte*: Editora

UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2006, 308p. *PHYSIS: Rev. Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, 17(2):393-407, 2007

MARIANI, Myrian Evelyse. African Influences in Brazilian Dance. In.: ASSANTE, Kariamuwelsh (Org.) **African Dance: na artistic, historical, and philosophical inquiry**. African World Press, INC. Trenton, NJ- 3ª edição, 2002

MEDEIROS, Marcio Augusto. **O povo e a cena histórica: quarto de Despejo e a Intregração do Negro na Sociedade de Classes (1960- 1964). A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1969-2000)**. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2013.

MORRIS, Aldon D., author. **The scholar denied: W. E. B. Du Bois and the birth of modern sociology** / Aldon D. Morris. University of California Press, 2015

MICHEL, Maria Helena. **Metodologia e Pesquisa Científica em Ciências Sociais**. 2. Ed. São Paulo: Atlas, 2009.

MORAIS, Bruno Vinícius Leite. **“Sim, sou um negro de cor”. Wilson Simonal e a afirmação do Orgulho Negro no Brasil dos anos 1960**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre em História. Área de concentração: História e Culturas Políticas. Orientadora: Profa. Dra. Miriam Hermeto Belo Horizonte, 2016

MUNANGA, K. **A mestiçagem no pensamento brasileiro**. In: _____. *Identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004a. p. 53-90.

_____. *Conceito e história da mestiçagem*. In: _____. **Identidade nacional versus identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004b. p. 17-52.

MURPHY, David. **The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1966**. Contexts and Legacies. Liverpool University Press

NASCIMENTO, Abdias do. **Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões**. *Estud. av.*, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 209-224, Apr. 2004. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100019&lng=en&nrm=iso>. access on 06 Aug. 2020. <https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000100019>.

NETO, Lira. **Uma história do samba: as origens**. Volume I. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira & Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. **A cena musical da Black Rio: estilos e mediações nos bailes soul dos anos 1970** / Luciana Xavier de Oliveira. – Salvador: EDUFBA, 2018.

OLIVEIRA, Lucia Xavier. **O Swing do Samba: uma compreensão do gênero samba-rock a partir da obra de Jorge Ben Jor**. Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em

Comunicação e Cultura Contemporâneas, da Universidade Federal da Bahia. Orientador Profº Jeder Silveira Janotti Júnior. Salvador, 2008.

_____. **A Gênese do Samba-rock: Por um mapeamento Genealógico do Gênero.** Trabalho apresentado ao GT Práticas Sociais de Comunicação (Culturas Urbanas) do IX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação IX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste – Salvador – BA.

PRATT, Mary Louise. **Imperial eyes: studies in travel writing and transculturation.**1992. Routledge, London and New York.

PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA CONPRES - **Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo RESOLUÇÃO Nº 32 / CONPRES / 2016**

PAREKH, Bhikhu. **Rething Multiculturalism: cultural diversity and political theory.** Harvard University Press Cambridge, Massacusetts, 2002.

PRESENCE AFRICAINE. The 1st International Conference of Negro Writers and Artists. Special issue. **Cultural Journal Of The Negro World The New Bimonthly Series N° 8-9-10** June-November 1956

_____. **Cultural journal of the negro world, the new bimonthly series n'24-25 - february-may 1959**

PESAVENTO, Sandra Jatahy. A invenção do brasil - o nascimento da paisagem brasileira sob o olhar do outro. Fênix – **Revista de História e Estudos Culturais** Outubro/ Novembro/ Dezembro de 2004 Vol. I Ano I nº 1 2 ISSN: 1807-6971 Disponível em: www.revistafenix.pro.br

PEIXOTO, Clarice Ehlers. **Caleidoscópio de imagens: o uso do vídeo e a sua contribuição à análise das relações sociais.** In: Desafios da imagem: Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. Bela Feldman-Bianco, Miriam L. Moreira Leite (orgs.)-Campinas, SP: Papirus, 1998.

PRIORI, Mary Del; VENÂNCIO, Renato P. **O livro de ouro da história do Brasil.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

REIS, Raissa Brescia. **África imaginada: História Intelectual, pan-africanismo, nação e unidade africana na *Présence Africaine* (1947-1966).** Tese apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais e à École Doctorale de l'Université de Bordeaux - Montaigne sob a orientação da Profa. Dra. Vanicléia Silva Santos e do Profº. Dro. Michel Cahen. Belo Horizonte, 2018.

RICHARDSON, David. Slavery and the black Atlantic. In: KNOTT, Kim; McLOUGHLIN, Séan. **Diasporas: concepts, intersections, identities.** Nova York. Zed Books, 2010. p. 29-33

RODRIGUES, N. **As raças humanas e a responsabilidade penal.** Brasiliana: Biblioteca Pedagógica brasileira, 1894.

ROLNIK, R. Territórios Negros nas Cidades Brasileiras (etnidade e cidade em São Paulo e Rio de Janeiro). **Revista de Estudos Afro-Asiáticos** 17-CEAA, Universidade Cândido Mendes, Setembro 1898.

ROSSE, Leonardo Pires. "Você mandou eu cantar, na mente que eu não sabia": estruturação formal e camuflagem em um gênero musical camponês do médio Jequitinhonha. **Per musí**, Belo Horizonte, n. 27, p. 103-114, June 2013. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992013000100010&lng=en&nrm=iso>. access on 09 Aug. 2020

SABADELHE, Zé Octávio; PEIXOTO, Luis Felipe de Lima. **1976 Movimento Black Rio**. 1ª edição- Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

SANCI-ROCA, Roger. **De armas do fetichismo a patrimônio cultural**: as transformações do valor museográfico do Candomblé em Salvador da Bahia no século XX. In.: Museus, coleções e patrimônio: narrativas polifônicas. Org. Regina Abreu, Mário de Souza Chagas. Myrian Sepúlveda dos Santos- Rio de Janeiro: Garamond, Minc/IPHAN/DEMU, 2007.

SANTOS, Inaicyrá Falcão. **Corpo e Ancestralidade**: Uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. EDUFA, Salvador, 2002.

SANTOS, Jocélio Tele. **Divertimentos estrondosos**: batuques e sambas no século XX. In: RITMOS EM TRANSITO: sócio-antropologia da música baiana. SANSONE, Lívio; SANTOS, Jocélio Teles [orgs]. Programa a Cor da Bahia, Projeto S.A.M.B A., Mestrado em Sociologia/FFCH-UFBA. Dynamis editorial: São Paulo, 1997

SCHULLER, Gunther. **The Swing Era**: the Development of Jazz, 1930-1945. New York: Oxford University Press, 1989. 919 pp

SILVA, Marlon Garcia. Ontogênese do estético e vissungos: cantos de trabalho dos negros escravizados na mineração. **Rev. katálysis**, Florianópolis, v. 23, n. 2, p. 348-356, ago. 2020. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-49802020000200348&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 08 ago. 2020. Epub 01-Jul-2020. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-02592020v23n2p348>

SILVA, Gleicy Maily. **Cultura negra e empreendedorismo**: Sensibilidades políticas a reivindicações econômicas e o engajamento através do mercado, Anuário Antropológico [Online], I | 2018, posto online no dia 26 maio 2019, consultado o 25 agosto 2020. URL: <http://journals.openedition.org/aa/2744>; DOI: <https://doi.org/10.4000/aa.2744>

SILVA, F. **Os Negros, a constituição de espaços para os seus e o entrelaçamento desses espaços**: associações e identidades negras em Pelotas(1820-1943). 2011. 228f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pós-graduação em História. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2011, Porto Alegre.

SILVA, M. **Encontro na Encruzilhada: Literatura Negra e Sociologia do Negro**. A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1969-2000). Rio de Janeiro, Aeroplano, 2013, p. 168-248

_____. **O povo e a cena histórica:** quarto de Despejo e a Integração do Negro na Sociedade de Classes (1960- 1964). A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1969-2000). Rio de Janeiro, Aeroplano, 2013, p. 330-403.

SILVÉRIO, Valter. O programa Brasil-África na construção da ideia de diáspora africana – p. 131-162. **Novos Olhares Sociais.** <https://www3.ufrb.edu.br/ojs/index.php/novosolharessociais/article/view/418/179>

_____. Quem negro foi e quem negro é? Anotações para uma sociologia política transnacional negra. In: GROSFOGUEL, Ramón. **Introdução:** Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico. In: COSTA, Joaze Bernardino; TORRES, Nelson Maldonado; GROSFOGUEL, Ramón(orgs.) Autêntica. Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2018 (Coleção Cultura Negra e Identidades. P. 269-284

SOUSA, Karina. Rainhas do clube e musas do samba-rock: raça e gênero na sociabilidade negra. **Revista Desigualdade & Diversidade.** D &D [n . 1 8 | 2 0 2 0 | p p . 3 3 - 5 4]

SOUSA, Karina Almeida. **Unir para Festejar, Unir para Lutar:** os clubes sociais negros e o patrimônio material do Grêmio Recreativo e Familiar Flor de Maio. Trabalho de Conclusão do Curso de Especialização em Educação e Patrimônio Cultural e Artístico do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Orientador Profº Drº Clovis de Carvalho Britto. São Carlos,SP, 2018.

SOUZA, Sérgio Luiz. **Fluxos da Alteridade:** Organizações Negras e Processos Identitários no Nordeste Paulista e Triângulo Mineiro (1930-1990)” defendida no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UNESP-Araraquara em 2010.

SOURCE, Chris Clark.Reviewed Work(s): **The Swing Era:** The Development of Jazz, 1930-1945 by Gunther Schuller: Popular Music , May, 1991, Vol. 10, No. 2 (May, 1991), pp. 242-248 Published by: Cambridge University Press Stable URL: <http://www.jstor.com/stable/853065>

SUBLETTE, Ned. **The World that made New Orleans:** from Spanish silver to Congo Square. Lawrence Hiil Books, Chicago, Illinois, 2008.

SURVEY associates, Harlem Mecca of the New Negr. **Survey Graphic.** March, 1925.Vol. VI nº 06) New York.

TENÓRIO, Valquiria Pereira. **Baile do Carmo:** memória, sociabilidade e identidade étnico-racial em Araraquara. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil.** Cantos, danças, folguedos: origens. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **O samba agora vai... A farsa da música popular no exterior.** São Paulo: Editora 34, 2015 (2ª edição).

_____. O som do negro na devoção do branco. In: **Festa de negro em devoção de branco. Do carnaval na procissão ao teatro no círio.** São Paulo: Ed. Unesp, 2012.

_____. **Pequena história da música popular brasileira**. Círculo do livro S.A, 1986.

TROULLOT, Michael. Ralph. **Silencing the past: power and the production of history**. Library of Congress by Wilard Taylor, 1995.

WAGENER, Zacharias. **Zoobidlion- Livro de animais do Brasil**. Brasiliensia Documenta, moderatore et auctore Edgard de Cerqueira Falcão. IV. MCMLXIV

WEST, Cornel. The New Cultural Politics of Difference. October, Vol. 53, **The Humanities as Social Technology** (Summer,1990), p. 93-109). Published by The MIT Press. Acesso em 23 10 de 2019.

WOFFORD, Tobias. **First World Festival of Negro Arts** [Premier Festival mondial des arts nègres; FESMAN] <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T2263706>
Published online: 28 July 2014

VASSBERG, David E. African Influences on the Music of Brazil. **Luso-Brazilian Review**, Vol. 13, Nº1 (Summer, 1976), p. 35-54

VELHO, Gilberto. Patrimônio, **Negociação e Conflito**. MANA 12(1): 237-248, 2006.

VELOSO, Mariza. O fetiche do patrimônio. In.: **Museus, coleções e patrimônio: narrativas polifônicas**. Org. Regina Abreu, Mário de Souza Chagas. Myrian Sepúlveda dos Santos- Rio de Janeiro: Garamond, Minc/IPHAN/DEMU, 2007.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 4ª edição, Jorge Zahar Editor, Editora UFRJ- Rio de Janeiro, 2002.

VIDOSSICH, Edoardo. **Sincretismo na música afro-americana**. Edições Quíron/MEC/ Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura: São Paulo, 1975

ZELEZA, Paul Tiyambe. Diaspora, In.: **New dictionary of the history of ideas** / edited by Maryanne Cline Horowitz. volume 2-Communication of Ideas to Futurology p. 578-583, 2005.

OBRAS CONSULTADAS

BARAN, Nicole M.. **Jitterbugging**: with jim crow. with jim crow. 2020. Disponível em: <https://bittersoutherner.com/jitterbugging-with-jim-crow-lindy-hop-swing-music?fbclid=IwAR0u2Au3VN-00EzJmZ1t-APS8KAqBLuNFmVmQFKICYN2t5FvXaBdRb-1Xp4>. Acesso em: 02 ago. 2020.

BARBOSA, Marcio. **BAILES BLACK**. 2012. Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/historia-e-memoria/bailes>. Acesso em: 02 ago. 2020.

DANÇAR, Vai. **Maior e Melhor Encontro de Samba Rock do Estado de São Paulo**. 2020. Disponível em: <https://vaidancar.com.br/Evento/1690>. Acesso em: 02 ago. 2020.

FRANS Post. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9982/frans-post>>. Acesso em: 08 de Set. 2020. Verbete da Enciclopédia.

LOUISIANA, Biblioteca Digital da. **Foto de arte: the bamboula**. The Bamboula. 2020. Disponível em: <https://louisianadigitallibrary.org/islandora/object/lsm-jaz%3A3706>. Acesso em: 02 ago. 2020.

MARACATU.ORG.BR. **Rochedo de Ouro**. 2020. Disponível em: <http://maracatu.org.br/integrantes/rochedo-de-ouro/>. Acesso em: 02 ago. 2020.

NEWS, Bbc. **Senegal inaugura Museu das Civilizações Negras**. 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/world-africa-46467098>. Acesso em: 02 ago. 2020.

PAULO, Assembleia Legislativa do Estado de São. **Audiência debate problemas enfrentados pelos Clubes Sociais Negros: problemas fiscais e necessidade de resgate da história da população negra**. Problemas fiscais e necessidade de resgate da história da população negra. 2011. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/noticia/?id=303607>. Acesso em: 02 ago. 2020.

FILMOGRAFIA

Bill “Bojangles” Robinson The Sand Dance In.: Stormy Weather. Direção Andrew L. Stone; Produção William LeBaron, 78 min, 1943 Estado Unidos da América (03:13 min) Disponível <https://www.youtube.com/watch?v=GVWl6OIQrg8&list=PLEPbiu0-hGr9bmdqL2G1c6t0dbiYQQZUQ&index=3>

Bill Haley and His Comets, “Rock Around The Clock”, Columbia Pictures Corporation, (02:05 min) preto e branco, 1956. Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=RoDR-W1cCug&list=PLEPbiu0-hGr-kEmBXP5eztL2_LHwCqtjA

Charlie Parker and Dizzy Gillespie performam Hot House, 1951 (04:22 min), preto e branco Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=TL_7Q0KYfiw

Cake Walk. Section extract by Library of Congress. Preto e branco (0:41 seg). In.: The Spirit Moves: A History On Black Social Dance On Film, 1900-1986- The African America Jazz Tradition. Produção, edição, direção e narração Mura Dehn. Produção: [Flemington, N.J.]: Dancetime Publications, 2008. 3 videodiscs (118 min.) : sd., b&w : 4 3/4 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qcAKj7QrCb4>

Chiquinha Gonzaga. Direção-geral: Jayme Monjardim. som, vídeo (03min24s), Rede Globo de Televisão, 1999. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LpiKD61hZi8>

FUNDAÇÃO PRÓ-MEMÓRIA DE SÃO CARLOS. FLORES DE MAIO – documentário. 2011

Gaúcho. Intérprete Peppa Delgada e Mário Pinheiro. Compositor Chiquinha Gonzaga, Letra José Machado Pinheiro e Costa, Rio de Janeiro, 1908-1912. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=74ID1N3sssw>

Maxixe, a dança perdida, Produção: SEAC/MEC e Embrafilme Direção: Alex Viany. de 1980 (16mm, cor e p&b, 32 min) Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=f19Brv4VTz0>

Isto é Bom. Intérprete Bahiano. Compositor: Xisto Bahia, Casa Edison selo Zonophone, Rio de Janeiro, Brasil, 1902 (3min33seg)https://www.youtube.com/watch?v=_7RUHcly3PI

James Brown boogaloo dance 1964. (01:54 min) preto e branco, 1964 disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=S1EnDHRZUTE&list=PLEPbiu0-hGr-tSP96elcRNN9p4fUOQz7e>

James Brown no Brasil, 1988. In: CULTNE DOC, 03:23 min, colorido, 1988 Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=B9WEtOEC_vk&list=PLEPbiu0-hGr8NpU6AcPHmHU4gImleOTB&index=19&t=0s

Jorge Bem- Mas, Que nada! (03:00 min) In: LP-Samba Esquema Novo, 1963 Selo: Polysom Gravadora(s) Philips Records, Produção: Armando Pittigliani

Jackson do Pandeiro- Chiclete com Banana. (02:15 min) colorido. In: Som Brasil, MPB Especial, direção Fernando Faro, Imagens cedidas pela TV Cultura, 1981. Disponível <https://www.youtube.com/watch?v=S3LdhaGLNBs&list=PLEPbiu0-hGr8uxiXf3iHIEheTCA8HChbx&index=2&t=0s>

Josephine Baker Dancing Up A Storm in 'The Charleston'; 1926/27, preto e branco, (01:01 min) disponível em : https://www.youtube.com/watch?v=50_sLdl5oJ0

Lindy Hop at the Savoy 1950's (01:42 min). In.: The Spirit Moves: A History On Black Social Dance On Film, 1900-1986- The African America Jazz Tradition. Produção, edição, direção e narração Mura Dehn. Produção: [Flemington, N.J.]: Dancetime Publications, 2008. 3 videodiscs (118 min.) : sd., b&w : 4 3/4 Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=8P0zWZ2dYyI&list=PLEPbiu0-hGr-Tt--pnyFprJ4oJZ_OuvVH&index=6

Lindy Hop Hellzapoppin (05:30 min). In: Hellzapoppin Direção H.C. Potter; Produção Alex Gottlieb e Glenn Tryon, Distribuição Universal Picture, preto e branco, 1941, Estados Unidos (84 min).

Maxixe, a dança perdida, Produção: SEAC/MEC e Embrafilme Direção: Alex Vianny. de 1980 (16mm, cor e p&b, 32 min) Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=f19Brv4VTz0>

McIntosh County Shouters Masters of the Authentic Ring Shout. Produced by Library Of Congress. s/d (0:33 seg). Georgia, Estado Unidos da América. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Rvza1fW0g4s&list=PLEPbiu0-hGr-UJLMkrzJacvGOcT9BB3ZG&index=2>

O NEGRO da senzala ao soul. Direção: Gabriel Priolli Neto; Armando Figueiredo Neto. Roteiro: Gabriel Priolli Neto; Armando Figueiredo Neto. Entrevistados Beatriz Nascimento; Eduardo Oliveira e Oliveira; Hamilton Bernardes Cardoso *et al.*. Produtora: Departamento de Jornalismo TV2 Cultura. 1977 (45 min.), son., P&B. e color.. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=5AVPrXwxh1A

ORÍ. Direção: Raquel Gerber. Fotografia adicional: Adrian Cooper, Jorge Bodanzky e Pedro Farkas. Trilha sonora Naná Vasconcelos. São Paulo: Estelar Produções Cinematográficas e Culturais Ltda, 1989. (91 min.), son., color.[Restauração digital RACISM: A History [The Colour of Money; Fatal Impacts; A Savage Legacy]. Direção: Paul Tickell. Distribuição: BBC television documentaries, 2007. (156 min). 3 DVD, son., color. e P&B.

Pelo telefone, Chico Buarque e Donga. Imagens TV Record, 1966(01:59 min) preto e branco Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=C4a00axFJ54>

SHAKEDOWN/Chicago Stepping. Produzido por Steve Butler; Dirigido e editado por DJ Quicksilver Cooley. Som, vídeo (06:08 min). s/d. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4F8BWLqCq-k&list=PLEPbiu0-hGr8yaOlo8GsekBv9Hcv9UwCE>

Sister Rosetta Tharpe "Didn't It Rain" live 1964, Produção Reelin' In Years. 04:15 min

Preto e branco. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=eSGupLiwXIU&list=PLEPbiu0-hGr-kEmBXP5eztL2_LHwCqtjA&index=3

Samba-Rock Antigo e Samba-Rock Tradicional (03:10), s/d, colorido, Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=CSSHRX5I71s&list=PLEPbiu0-hGr8uxiXf3iHIEheTCA8HChbx&index=10>

Samba-rock Moderno- Claudio Nostalgia e Zanza Nostalgia (05:03) colorido, Produzido Baila Mundo, Sambrasil, 2015. Disponível <https://www.youtube.com/watch?v=zAkyYyyw0Ck&list=PLEPbiu0-hGr8uxiXf3iHIEheTCA8HChbx&index=11>

The Best Man Electric Slide Scene (Candy - Cameo) Dance. In: The Best Man color, Direção Malcolm D. Lee; Produção Bill Carraro, Sam Kit, Spike Lee, Estado Unidos da América 120 min, 1999. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=eXaGQqnprOo>

Wilson Simonal- Tributo a Martin Luther King (03:45 min) preto e branco. TV Record “Show em Simonal”, 1966-1967. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=vPIOHsuSC6g&list=PLEPbiu0-hGr8uxiXf3iHIEheTCA8HChbx&index=4>

ANEXOS

ANEXO A – Resolução nº32/CONPRESP/2016



PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO
SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA
CONPRESP - Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio
Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo

RESOLUÇÃO Nº 32 / CONPRESP / 2016

O Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo - CONPRESP, no uso de suas atribuições conferidas pela Lei nº 14.406, de 21 de maio de 2007, conforme a decisão dos Conselheiros presentes na 639ª Reunião Ordinária, realizada em 11 de novembro de 2016;

CONSIDERANDO que o Samba Rock surgiu na segunda metade dos anos 1950 em salões de baile na região central da cidade de São Paulo, cujos frequentadores eram, em sua maioria, moradores de bairros da Zona Norte da cidade;

CONSIDERANDO que o Samba Rock se firmou como uma nova dança em bailes animados pelo som de vitrolas elétricas e discos de vinil, e que seus passos se definiram a partir de uma mescla de influências, com predomínio do *rockabilly*;

CONSIDERANDO que o Samba Rock se consolidou como manifestação cultural paulistana, cuja maior expressão se dá em bailes organizados por uma comunidade de dançarinos, músicos, DJs, entre outros;

CONSIDERANDO que o Samba Rock é fator de identidade de grupos sociais que desenvolveram um padrão de sociabilidade específico em torno dessa modalidade de dança e nos bailes organizados à moda dos antigos "bailes Black".

CONSIDERANDO o contido no processo administrativo nº 2016-0.241.941-4;

RESOLVE:

Artigo 1º - DECLARAR como PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL da Cidade de São Paulo o SAMBA ROCK.



PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO
SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA
CONPRES - Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio
Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo

Artigo 2º - O registro far-se-á no Livro de Registro das Formas de Expressão.

Artigo 3º - O registro será reexaminado no prazo de 10 (dez) anos a contar da data da publicação desta Resolução.

Artigo 4º - Esta Resolução entrará em vigor na data de sua publicação no Diário Oficial da Cidade de São Paulo.

ANEXO B – Divisão de Pesquisa e Divulgação. Breve histórico do Grêmio Recreativo e Familiar Flor de Maio.

<p style="text-align: right;">10 FL</p> <p>GRÊMIO RECREATIVO E FAMILIAR FLOR DE MAIO – BREVE HISTÓRICO Divisão de Pesquisa e Divulgação</p> <p>O Movimento Negro Brasileiro</p> <p>Com o fim do regime escravista, a população afrodescendente se viu diante de uma série de dificuldades. Não havia a absorção desta população no mercado de trabalho e imperava o ideário de que a cor da pele determinava o valor moral e social dos indivíduos. Neste contexto, atividades organizadas do movimento negro começaram a surgir na década de 1920, voltadas a promover entre negros e descendentes o reconhecimento de si como tal e em pensar sua posição social, visando alterar a concepção que a sociedade teria sobre eles, ligado à vadiagem e à malandragem.</p> <p>Nesse momento uma grande preocupação das instituições do movimento negro era a tentativa de superação do passado escravista e a integração dos negros ao mercado de trabalho livre. Para tanto era grande a preocupação com a questão da reeducação dos negros, tanto com relação ao trabalho como com relação ao comportamento socialmente ditado e aceito.</p> <p>Movimentos como a Frente Negra, um dos principais movimentos das primeiras décadas do século XX, fundado em 1931 na cidade de São Paulo, visava a integração do negro à sociedade, tentando dar apoio moral, técnico e psicológico para que a integração pudesse se realizar. A Frente Negra sobreviveu até 1937, quando foi fechado o Estado Novo. Posteriormente, seus membros a transformaram na União Negra Brasileira, porém, sem tanta força como a organização original.</p> <p>A partir da década de 1960, as transformações experimentadas na luta pelos direitos civis no exterior e no Brasil deram às organizações negras novos perfis, transformando preocupações que residiam na melhoria social e econômica em debates sobre etnicidade, culturalismo, igualdade, combate ao racismo, etc. Com a abertura política brasileira nos anos 1980, o movimento</p> <p style="text-align: right;">1</p>	<p style="text-align: right;">11 FL</p> <p>negro ampliou sua abordagem, passando a possuir grupos diversos atuando nas frentes políticas, sociais, culturais e educacionais.</p> <p>Em São Carlos, a história do movimento negro tem na criação do Grêmio Recreativo e Familiar Flor de Maio um capítulo importante e representativo da articulação étnico-racial na cidade.</p> <p>A Formação do Grêmio Recreativo e Familiar Flor de Maio</p> <p>O Grêmio Recreativo e Familiar Flor de Maio foi fundado em 4 de maio de 1928, como uma iniciativa de trabalhadores afrodescendentes da Companhia Paulista de Estradas de Ferro. A criação de associações de trabalhadores era um traço marcante nas cidades do interior servidas por estradas de ferro. No caso do Flor de Maio, a formação inicial de associados era apenas de trabalhadores da Companhia e de suas famílias.</p> <p>Dentro do espectro social formado por afrodescendentes os trabalhadores da Companhia Paulista eram considerados na cidade como os pertencentes a uma "elite negra", tendo uma imagem melhor do que os demais, uma vez que trabalhar na ferrovia conferia status privilegiado aos trabalhadores.</p> <p>O objetivo principal do Grêmio Recreativo Flor de Maio era criar um espaço onde os trabalhadores negros da Paulista pudessem compartilhar momentos de lazer juntos, um local para suas festas e eventos e que também servisse como ponto de mobilização.</p> <p>A criação de um grupo exclusivamente negro era, naquele momento, uma resposta à impossibilidade dos afrodescendentes de participarem de outros clubes da cidade. A partir da abertura do Grêmio Flor de Maio se institucionalizou o sentimento de "cada um na sua", reproduzindo a separação social vivenciada na cidade.</p> <p style="text-align: right;">2</p>
<p style="text-align: right;">12 FL</p> <p>Objetivos do Clube</p> <p>Assim como outros movimentos do início do século XX, o Grêmio Recreativo Flor de Maio tinha, além da questão recreativa, o intento de ressocializar o negro e tentar eliminar a imagem negativa que carregava. Para tanto, a associação mantinha regras rígidas com relação à conduta de seus sócios, tanto dentro como fora do clube. Havia regras relacionadas ao vestuário de acordo com a ocasião, regras de comportamento e, também, sanções e até mesmo expulsão do clube para qualquer membro que se comportasse de forma considerada infame ou que fosse preso.</p> <p>O primeiro estatuto do Flor de Maio, datado de 4 de maio de 1932, referendava o clube como sendo composto exclusivamente de "pessoas de cor". Segundo relatos, os brancos até podiam participar, mas muito raramente o faziam, sendo que cada um se dedicava a sua própria agremiação, como por exemplo, os italianos, que frequentavam o clube Italo-Brasileiro¹. Apenas no carnaval alguma interação era percebida entre as associações, como o tradicional São Carlos Clube – considerando que este intercâmbio dizia respeito a mostras e apresentações de grupos do Grêmio Recreativo Flor de Maio no outros clubes e não a interação entre seus membros.</p> <p>No geral, o clube teve grande importância para a formação de uma identidade negra na cidade. Mesmo que nas primeiras décadas a preocupação da agremiação tenha se concentrado em questões sociais e econômicas, usufruir de um espaço onde seus membros podiam compartilhar experiências sem a necessidade de um constante estado de vigilância, imbuía o grupo ideais identitários importantes.</p> <p>Construção da sede</p> <p><small>¹ AZULAR, Mônica Inês de J. "As organizações negras em São Carlos: política e identidade cultural. São Carlos", 1968. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de São Carlos, Departamento de Ciências Sociais, p.52.</small></p> <p style="text-align: right;">3</p>	<p style="text-align: right;">13 FL</p> <p>A sede do Grêmio Recreativo e Familiar Flor de Maio foi construída em terreno doado pela Câmara Municipal de São Carlos, localizado na esquina das ruas José Bonifácio e Padre Teixeira. O terreno possuía 800m² e foi cedido através da Lei nº 1027 de 1948 e em 15 de Novembro daquele ano foi lançada a pedra fundamental do prédio do Grêmio.</p> <p>Além do terreno, uma casa foi doada para ser desmanchada e para que se pudesse aproveitar os materiais para a construção da sede. Além disso, a própria Companhia Paulista fez a doação de material de construção. Grande parte dessas doações foi conseguida devido ao prestígio de que dispunham os trabalhadores da Companhia Paulista.</p> <p>Foi necessário muito sacrifício por parte da comunidade para a construção do prédio. Os membros Grêmio tinham de trabalhar na obra depois do expediente. Outra grande dificuldade foi a falta de pontualidade no pagamento das mensalidades por parte dos associados, o que atrasou a conclusão da obra.</p> <p>Entre 1948 e 1952, é constante nas atas das assembleias o apelo aos membros por sua sensibilização para a necessidade da conclusão de sua sede própria. Por estes documentos, porém, não é possível determinar quando exatamente aconteceu a inauguração da nova sede, mas, a partir de 09 de março de 1953, começa a aparecer no livro das atas o endereço atual da entidade.</p> <p>A Escola e a aproximação com outros grupos sociais.</p> <p>O clube também tinha a preocupação com o desenvolvimento de atividades socio-educativas, como outros movimentos negros, buscando meios para a inserção efetiva de seus representados na sociedade brasileira. Assim, era constante o investimento com a educação, como meio de superação das barreiras sociais. Para tanto, o Grêmio Flor de Maio criou uma escola de ensino primário. Segundo ata de 20 de julho de 1934, as aulas se iniciariam em</p> <p style="text-align: right;">4</p>

14

primeiro de outubro de 1934¹. Posteriormente, em 1936, a prefeitura nomeou um professor para eleger o curso noturno no clube. Importante notar o envolvimento que o Grêmio tinha com um projeto de melhoria de vida da população negra, e a existência da escola enfatiza tais iniciativas.

Entretanto, a escola não era exclusiva para negros. Muitos alunos brancos de origem humilde e até alguns com melhores condições econômicas chegaram a cursar a escola. Tal característica se relaciona com a necessidade de atender a demandas gerais, e não apenas as específicas do movimento negro, envolvendo assim outros grupos da sociedade, para que pudessem atingir igual melhoria social.

Essa busca por demandas gerais pode se refletir no segundo estatuto do Grêmio Recreativo Flor de Maio, datado de 1974, onde não há mais a referência sobre ser um clube exclusivo para "pessoas de cor", como predominou nas décadas anteriores.

Atualmente

O prédio ainda hoje abriga o Grêmio Recreativo Flor de Maio, mantendo constante atividade destinada à comunidade afrodescendente e à sociedade são-carlense em geral. Hoje o clube é bastante conhecido por suas atividades dançantes e seus frequentadores vem de vários grupos sociais, sendo negros, brancos, jovens, adultos e idosos.

Referências:

AGUIAR, Márcio Macedula. "As organizações negras em São Carlos: política e identidade cultural". São Carlos, 1998. 120 p. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de São Carlos. Departamento de Ciências Sociais

FERREIRA, Lania Stefanoni. "Racismo na "família ferroviária": brancos e negros na Companhia Paulista em São Carlos", 2004. 121 p. Dissertação de

¹Op. Cit. p.21

5

15

Mestrado. Universidade Federal de São Carlos. Departamento de Ciências Sociais

NEVES, Ary Pinto das. **São Carlos na esteira do tempo**. Ed. fo-sim. São Carlos: EDUFSCAR, 2007.

NEVES, Ary Pinto das. **O jardim público de São Carlos do Pinhal**. São Carlos: Fundação Theodorico Souto, 1983. 133 p.

PIROLA, Maria Christina Girão. **Resgate: crônicas da antiga São Carlos**. São Carlos: Felicia, 1988. 171 p.

"NEGROS:AS nos 150 anos de São Carlos: contribuições e demandas". São Carlos, SP, 2007. 33 p. Resultado de pesquisa desenvolvida pelo Grupo Temático Raça, Gênero e Etnia. Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros/ UFSCar.

6

16

Grêmio Recreativo e Familiar Flor de Maio

fachada frontal



fachada lateral



17

interior do salão principal



ANEXO C – Resolução de Tombamento do Grêmio Recreativo e Familiar Flor de Maio, COMDEPHAASC



CONSELHO MUNICIPAL DE DEFESA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO, ARTÍSTICO E AMBIENTAL DE SÃO CARLOS - COMDEPHAASC

RESOLUÇÃO DE TOMBAMENTO

RESOLUÇÃO Nº 07 DE 09 DE DE NOVEMBRO DE 2011

Renato Aurélio Lociento, presidente do Conselho Municipal de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico e Ambiental de São Carlos, no uso de suas atribuições, conforme artigo 17 da Lei Municipal 13.884 de 06 de setembro de 2006, baseando-se em deliberação do referido Conselho realizada no dia 09 de novembro de 2009, CONSIDERANDO o papel de ressocialização e afirmação cultural da etnia negra desempenhado pelo "Grêmio Recreativo e Familiar Flor de Maio", cuja idealização e edificação de sua sede representam um importante capítulo da história da população negra em São Carlos, CONSIDERANDO que esta instituição ultrapassou o aspecto meramente recreativo e demonstrou sua vocação educacional e inclusiva criando, ainda na década de 1930, uma escola de ensino primário aberta também para a população não afrodescendente, CONSIDERANDO que o "Grêmio Recreativo e Familiar Flor de Maio" é o símbolo maior e primeiro das conquistas da população negra são-carlense, consolidando-o como uma herança cultural coletiva de inestimável valor a esta municipalidade,

RESOLVE:

Artigo 1º - Tombar a fachada frontal e salão principal, incluindo o mezanino, do Grêmio Recreativo e Familiar Flor de Maio por seu valor histórico e arquitetônico.

Parágrafo único - A edificação pode ser ampliada, modificada ou adaptada conforme as necessidades de uso e de melhoras, desde que preservados os elementos constantes no artigo 1º e com autorização prévia dos órgãos competentes.

Artigo 2º - O bem supracitado fica dentro de área envolvente, conforme faculta a Lei Municipal 13.884/06.

Artigo 3º - A Fundação Pró Memória de São Carlos inscreverá o bem tombado, conforme discriminado no artigo 1º desta resolução, e após autorização do Excelentíssimo Prefeito Municipal, Oswaldo Baptista Duarte Filho, no Livro de Tombo Arquitetônico, Paisagístico e Ambiental número 01, volume 01.

Parágrafo único - A Fundação Pró Memória de São Carlos inscreverá o bem tombado como bem histórico-cultural no Livro de Tombo Histórico.

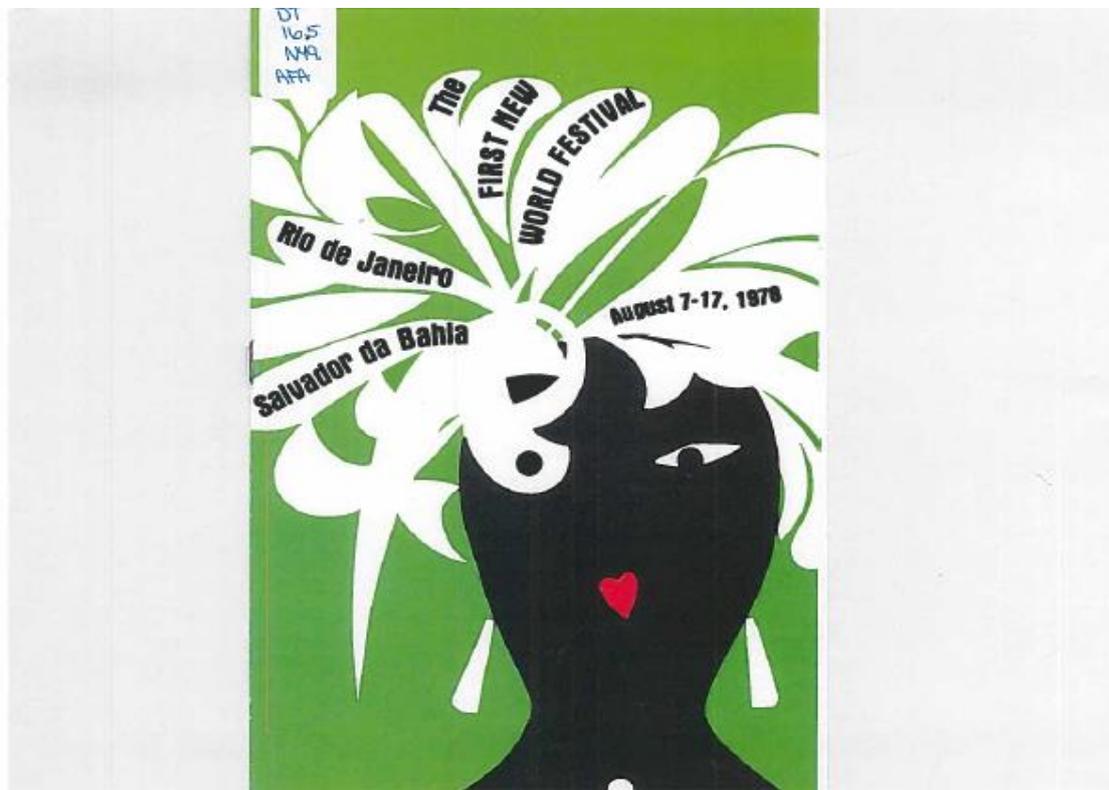
Artigo 4º - Esta resolução entra em vigor na data de sua publicação.

São Carlos, 09 de novembro de 2011



RENATO AURÉLIO LOCIENTO
Presidente do COMDEPHAASC

ANEXO D Material de Divulgação do 1º Festival da Diáspora Africana no Novo Mundo






DT
165
N49
AFA



Aims and Objectives

The idea of a new world festival is not new. Many noble attempts have been made and the periodic Carifesta is now well-established. While working as a member of the U.S. Zonal Committee for FESTAC, the Second World Black and African Festival of Arts and Culture in Lagos, Nigeria, Professor Richard Long of Atlanta University conceived the idea of holding frequent Bi-National Festivals which would bring the boundless creativity of Afro-Americans into direct contact with the achievements of their brethren in the various sectors of the western hemisphere. Hence, The First New World Festival is now scheduled to take place in Brazil.

The objectives of the First Festival and those which hopefully will follow are generally for artistic, intellectual, spiritual and human fulfillment, to focus on the black man's contribution to the enrichment of world art and ideas.

The specific purpose of the Festival in Brazil is to bring together Afro-American artists and creativity and parallel elements in Brazil as illustrations of both cultural continuity and divergence from their African sources. The idea has attracted enormous interest from scholars, educators and performing artists in both countries. Brazil is the appropriate focus of such an initial effort because of its cultural richness.

Cover: The festival emblem is by Romare Bearden.

Objetivos e Propósitos

A ideia de um Novo Festival Mundial não é uma ideia nova. Vem de algum tempo e devido a muitos esforços e planejada com diligência e afinidade a Carifesta está organizada.

Foi quando trabalhava no grupo do U.S. Comitê Zonal do FESTAC e Segundo Festival de Artes e Cultura de Blacks e Africanos em Lagos, Nigéria, que o professor Richard Long da Universidade de Atlanta, Ga., concebeu a ideia de realizar frequentes Festivais Bi-Nacionais o qual seria uma oportunidade de atrair e congregar os Afro-Americanos em direto contato com os diversos setores de suas atividades e desenvolvimento no Hemisfério Ocidental.

Os objetivos deste primeiro Festival Mundial esta agora na agenda e a ter lugar no Brasil, S.A. Tem como foco principal mostrar a contribuição do Afro-Americano no mundo de Artes e Ideias.

Devemos salientar que a finalidade do Festival é de unir e promover o conhecimento e criatividade Afro-Americanos e elementos paralelos no Brasil, como um exemplo de continuidade das duas Culturas e divergências de suas fontes Africanas. Esta ideia tem atraído imenso interesse entre escolares e educadores como também artistas que representam, em ambos países. É natural e próprio ter Brasil como locus de esforço inicial por causa de sua riqueza cultural.

Capa — O emblema do Festival é desenho de Romare Bearden

O Primeiro Novo Festival Mundial Afro-Americano criado e patrocinado pelo Centro para estudos de Africanos e Africanos Americanos, (CAAS) da Universidade de Atlanta Georgia, é dedicado na ideia de comemorar a riqueza e diversidade cultural do povo descendente de origem Africana, no Hemisfério Ocidental, num espírito de sinceridade e fraternidade. O Festival representará concretamente no a excepcionalidade mas como a universidade da herança cultural que representa.

A Universidade de Atlanta e suas instituições filiais, localizada em Atlanta, Georgia, U.S.A., comprometida em entendimento e compreensão internacional, tornando por muito tempo um interesse tremendo em acontecimentos culturais internacionais. Seus alunos formados podem ser encontrados em diversos continentes.

O Centro de estudo de Africanos e Africanos-Americanos da Universidade foi formado em 1968 e tem sido uma influência característica na atividade Cultural de Diáspora Africana. O Centro de estudo para Africanos e Africanos-Americanos vem tornando a seu cargo diversos projetos nos seus dez anos de existência. CAAS também publica e mimeografa manuscritos, acerca de vinte e dois trabalhos escritos e onze bibliografias. CAAS organiza o Triennial Simposio ou Tradicional Arte Africana a qual teve inicio em 1966 no Instituto de Hampton. Subsequente simposios tiveram lugar em Harvard (1971), Columbia (1974), e na Academia Nacional de Ciencias (1977), com o Museu de Artes Africanas. O proximo Simposio esta na agenda para ter lugar em Atlanta, Ga., em Abril de 1980. A sétima anual Workshop Center da Universidade de Atlanta em Afro-Americano teve lugar em Janeiro proximo passado de 1978. A Workshop apresentou merito e entre outros: Eubie Blake, Elta Moten, William Dawson e Howard Swanson.

Seus maiores esforcos tem sido destinados no setor das conferencias interdisciplinares anuais que tem lugar em Dezembro de cada ano.

CAAS aguarda com prazer a continuacao do Novo Festival Afro-Americano e negociacoes estao a cabo de serem lançadas para o proximo calendario da segunda, no Haiti, em 1979.

Comitê Consultante

Mrs. Maya Angelou
Artista, Autora, Diretora
Pacific Palisades, Ca
Mr. Romare Bearden
Pictor, escritor
New York, N.Y.
Dr. Margaret Burroughs
Escritora e Tradutora
Chicago, Illinois
Dr. Ben F. Cantuthers
Escritor, Tradutor
New York, N.Y.
Dr. John Henck Clarke
Professor e Historador
New York, N.Y.
Dr. Eugenia Collier
Professora de Historia da Literatura
Baltimore, M.D.
Dr. Ivan Dixon
Actor, Director
Atlanta, Georgia
Mr. David Franklin, Esq.
Advogado, artista, conselheiro
Atlanta, Ga.

Mr. Hoyt Fuller
Editor, Autor
Atlanta, Ga.
Mr. Jake Henderson, Jr.
Advogado, negociante, Conselheiro
Atlanta, Ga.
Dr. G. Johnson Hubert
Music educator
Atlanta, Georgia
Dr. G. Johnson
Professor, Teatro
New York, N.Y.
Dr. J. Fletcher Robinson
Medico, Juiz
Washington, D.C.
Dr. Eleanor Traylor
Educação e Historia
Washington, D.C.
Dr. James Turner
Educação e Historia
Ithaca, N.Y.
Dr. Wendell Whalum
Diretor da Coral, Historia da Musica
Atlanta, Ga.

Coordenadores — Richard A. Long
Educação, Cultura e Historia
Atlanta, Ga.

The First New World Festival of the African Diaspora developed and sponsored by the Center for African and African-American Studies (CAAS) of Atlanta University is devoted to the idea of celebrating the cultural richness and diversity of people of African descent in the Western Hemisphere in a spirit of openness and fraternity. The Festival will emphasize both the uniqueness and the universality of the cultural heritage it presents.

Atlanta University and its affiliated institutions, located in a city committed to international understanding, have long been in the mainstream of international cultural affairs. Its graduates are to be found in all continents. The Center for African and African-American Studies of Atlanta University was founded in 1968 and has been an innovative influence in African Diasporic cultural activities.

The Center for African and African-American Studies has undertaken many projects in its ten years of existence. CAAS has also published in mimeograph form some twenty-two Occasional Papers and eleven Bibliographies. CAAS organizes the Triennial Symposium on Traditional African Art which had been initiated in 1968 at Hampton Institute. Subsequent symposia have met at Harvard (1971), Columbia (1974) and the National Academy of Sciences (1977, with the Museum of African Art). The Seventh Annual Atlanta University Center Workshop in Afro-American Music was held in late January, 1978. The workshop has honored, among others, Eubie Blake, Elta Moten, William Dawson, and Howard Swanson.

Its major efforts have been devoted to its annual inter-disciplinary conferences held in December of each year.

CAAS looks toward the continuation of the New World Festival of the African Diaspora and negotiations are underway to schedule the second in Haiti in 1979.

Advisory Committee

Ms. Maya Angelou
Actress, author, director
Pacific Palisades, CA
Mr. Romare Bearden
Painter, author
New York, New York
Dr. Margaret Burroughs
Educator, museum director
Chicago, Illinois
Dr. Ben F. Carruthers
Travel writer, translator
New York, New York
Dr. John Henrik Clarke
Educator, historian
New York, New York
Dr. Eugenia Collier
Educator, literary historian
Baltimore, Maryland
Mr. Ivan Dixon
Actor, director
Alhadena, CA
Mr. David Franklin, Esq.
Lawyer, artists' adviser
Atlanta, Georgia

Mr. Hoyt Fuller
Editor, author
Atlanta, Georgia
Mr. Jake Henderson, Jr.
Lawyer, business advisor
Washington, D.C.
Dr. G. Johnson Hubert
Music educator
Atlanta, Georgia
Dr. Helen A. Johnson
Educator, theatre historian
New York, New York
Dr. J. Fletcher Robinson
Physician, health advisor
Washington, D.C.
Dr. Eleanor Traylor
Educator, literary historian
Washington, D.C.
Dr. James Turner
Educator, historian
Ithaca, New York
Dr. Wendell Whalum
Choral director, music historian
Atlanta, Georgia

Coordinator: Richard A. Long
Educator, cultural historian
Atlanta, Georgia

Programa

Detalhes sobre o programa serão dados no Buletim do Festival

Folklore

Grupos Folclóricos do Nordeste
Grupo Folclórico Duque de Caxias
Sambistas da Bahia
Musica Popular "Novos"
Samba de Roda da Bahia

Jazz, Gospel e Pop

Billy Higgins Quartet
Voices of Black Persuasion

Dança

Teatro de Dança das Crianças de Marie Brooks
Grupo de Dança Contemporânea da Universidade
Federal da Bahia

Soloistas

Robert Jordan, piano
John Ross, orgão
Wendell Whalum, orgão

Conferencias (US)

Margaret Burroughs
John Henrik Clarke
Eugenia Collier
Hoyt Fuller
Helen A. Johnson
Richard A. Long
J. Fletcher Robinson
Eleanor Traylor
Wendell Whalum

Program

Program details will be provided in the Festival Bulletin

Folklore

Grupos Folclóricos do Nordeste
Grupo Folclórico Duque de Caxias
Sambistas da Bahia
Musica Popular "Novos"
Samba de Roda da Bahia

Jazz, Gospel and Pop

Billy Higgins Quartet
Voices of Black Persuasion

Dance

Marie Brooks Children's Dance Theatre
Grupo de Dança Contemporânea da Universidade Federal da Bahia

Soloists

Robert Jordan, piano
John Ross, organ
Wendell Whalum, organ

Lecturers (US)

Margaret Burroughs
John Henrik Clarke
Eugenia Collier
Hoyt Fuller
Helen A. Johnson
Richard A. Long
J. Fletcher Robinson
Eleanor Traylor
Wendell Whalum

Participants (U.S.A.)

Voices of Black Persuasion

This talented group of cantors is one of the many outgrowths of the vibrant institution founded by Elma Lewis. Members are John Ross, musical director, singers Vivian Cooley, Patricia Thomason, Lewis (Buddy) Hughes and Rashida Shah.

Jazz Quartet — Billy Higgins

Billy Higgins is one of the best-known drummers in the world of jazz. He has worked on the jazz circuit in the United States and abroad with many of the leading jazz musicians. Members of the group are: Billy Higgins, Herbie Lewis, Phylax Lewis, Harold Land Jr.

Teatro de Danca de Crianças de Marie Brooks

Under the direction of Marie Brooks, who has studied and danced with many distinguished companies including those of Katherine Durham, this group of young dancers has traveled widely in the countries of the African diaspora and have performed for enthusiastic audiences.

Robert Jordan

A brilliant pianist, Robert Jordan played a major Bicentennial recital in Washington's Kennedy Center in 1976 and was featured at Festac '77. He has been invited to return to Nigeria for a series of inaugural recitals in September.

John Ross

Director of Music at the Elma Lewis School, John Ross is both a brilliant performer and a much admired innovator in music education.

Wendell Whalum

Professor Whalum was music director of the world premiere of Scott Joplin's *Treemonisha* and conducted the Atlanta University Center Chorus at the inauguration of President Jimmy Carter.

The Festival committee regrets that the following groups selected to appear in the Festival were unable, for reasons beyond its control, to appear:

The Contemporary Chamber Dance Company
New York City, N.Y.

Sweet Honey in the Rock
Washington, D.C.

Participants (US)

Voices of Black Persuasion

This talented group of cantors is one of the many outgrowths of the vibrant institution founded by Elma Lewis. Members are John Ross, musical director, singers Vivian Cooley, Patricia Thomason, Lewis (Buddy) Hughes, Rashida Shah, and stage manager Leah Fletcher.

Billy Higgins Jazz Quartet

Billy Higgins is one of the best-known drummers in the world of jazz. He has worked on the jazz circuit in the United States and abroad with many of the leading jazz musicians. Members of the group are: Billy Higgins, Herbie Lewis, Phylax Lewis, Harold Land, Jr.

Marie Brooks Children's Dance Theatre

Under the direction of Marie Brooks, who has studied and danced with many distinguished companies including those of Katherine Durham, this group of young dancers has traveled widely in the countries of the African diaspora and have performed for enthusiastic audiences.

Robert Jordan

A brilliant pianist, Robert Jordan played a major Bicentennial recital in Washington's Kennedy Center in 1976 and was featured at Festac '77. He has been invited to return to Nigeria for a series of inaugural recitals in September.

John Ross

Director of music at the Elma Lewis School, John Ross is both a brilliant performer and a much admired innovator in music education.

Wendell Whalum

Professor Whalum was music director of the world premiere of Scott Joplin's *Treemonisha* and conducted the Atlanta University Center Chorus at the inauguration of President Jimmy Carter.

The Festival committee regrets that the following groups selected to appear in the Festival were unable, for reasons beyond its control, to appear:

The Contemporary Chamber Dance Company
(New York City)

Sweet Honey in the Rock
(Washington, D.C.)

Salvador da Bahia

Salvador was the first city founded in Brazil and its capital until 1763. In 1500 Pedro Alvarez Cabral, en route to India deviated from its path bringing the Portuguese to Brazil. In the following year a reconnaissance fleet arrived at the Bay of All Saints (Bahia de todos os Santos). In 1549 Tome de Souza began the construction of the city of Salvador. Churches and abode wall dwellings were built, mainly by Blacks and the Indians, followed by more permanent structures. Sugar became and remained the basis of the economy. For 214 years Brazil was ruled by direct control of the royal house of Portugal from Salvador.

Salvador may be considered the oldest African city of the western type, so pervasive is influence of Africa on its customs. The interweaving of African religions and Catholicism produced Bahian African religion, whose pantheon consists of Yoruba divinities. The cuisine of Bahia belongs to the New World spectrum of Creole cooking and is a distinctive element therein. The rhythms and pulsation of the city's markets again bespeak Africa.

Festivals of Salvador**Festival of 'Senhor dos Navegantes'**

On January 1st the waters of the 'Bay of all Saints' are crowded with small boats; the hearts of the simple men of the sea are full of faith and thanksgiving for their God who protects them and who helps in their daily struggle against the rebellious sea.

Festival of Bomfim

From the high hill with open arms on the cross, the image of "Senhor do Bomfim" (the most venerable Saint of Bahia) watches over Bahia every day of the year. But on this day all Bahia goes up the sacred hill to show their gratitude and faith.

Glory to Thee on this day of glory!
Glory to Thee, Redeemer
Who, one hundred years ago
Led our fathers to victory!

Festival of Ribeira

Bahia's Carnival is very famous and the 'Festa da Ribeira' is its preview. On the very first Monday after the Bomfim Festival, boys and girls go out on the streets of Salvador's suburb ITAPAGIPE and all the religiosity that could be found in the feast of Bomfim is changed into a secular amusement. Guitars fill the air with their warm tunes, trumpets and trombones drive the dancers into a frenzy.

Capoeira

The capoeira appeared in Brazil with the arrival of the slaves. At first, its performance was persecuted by the 'senhores do Engenho' - the farm-owners and later by the police, because of the highly dangerous nature of the capoeira as a means of aggression as well as defence.

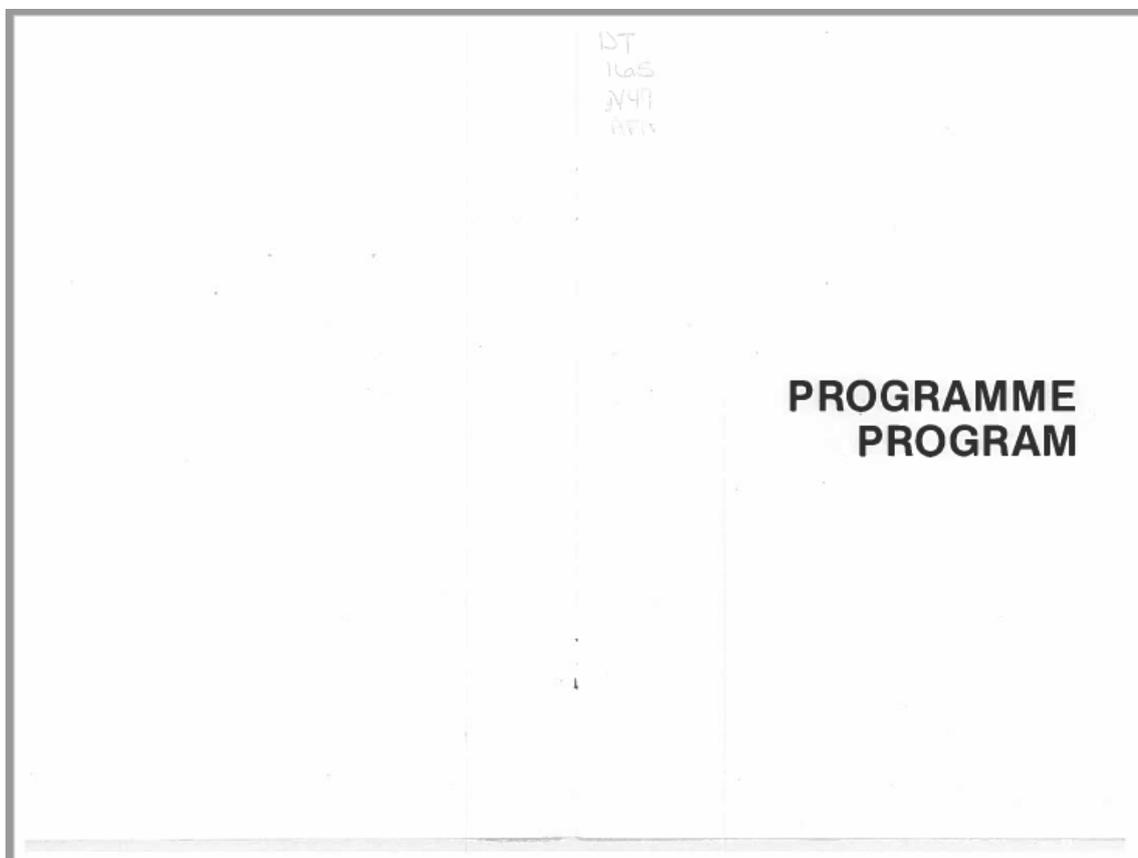
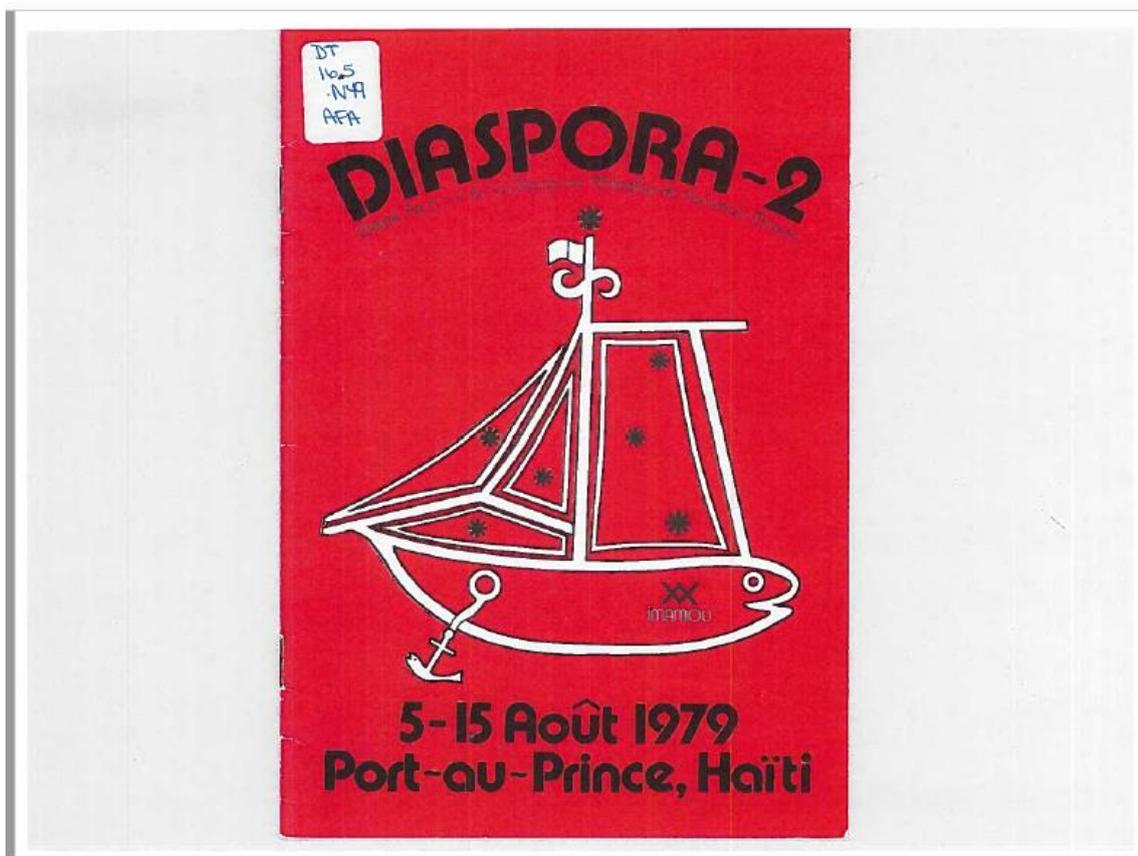
The present, playful capoeira is done accompanied by the sound of musical instruments such as 'toco-reco', 'caxixi' and tambourines, but chiefly by one exotic instrument which is the very soul of the capoeira, the 'berimbau de barriga' or simply the 'berimbau'.

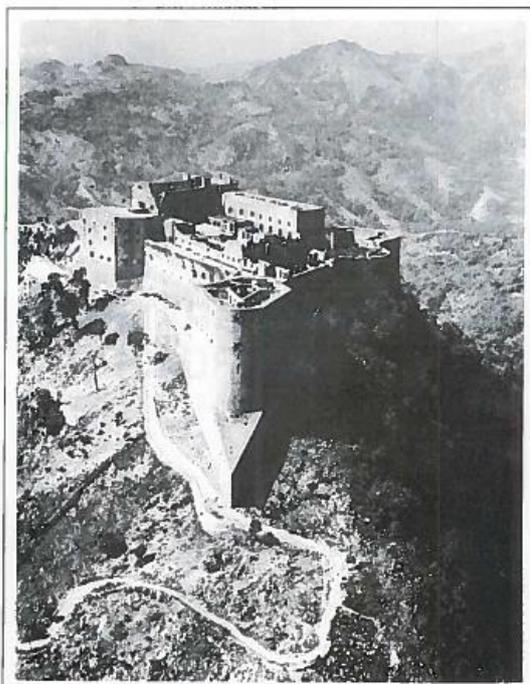
Travel Arrangements By:

HENDERSON
TOURS

A division of TRAVEL SERVICE INC. 931 Martin Luther King, Jr. Drive, N.W.;
Atlanta, Georgia 30314 U.S.A.

ANEXO E Material de Divulgação do 2º Festival da Diáspora Africana no Novo Mundo





Citadelle Henry Christophe



*Message de Son Excellence Jean-Claude Duvalier
Président à Vie de la République d'Haïti*

J'éprouve une profonde satisfaction à souhaiter la plus cordiale bienvenue à vous tous de la Diaspora Africaine du Nouveau Monde, venus en Haïti pour participer à cette fête de l'esprit.

Puisse Diaspora 2 manifestation de fraternité, constituer une nouvelle affirmation de notre identité culturelle dans la joie et dans la paix, afin que se ressèrent davantage les liens qui nous unissent déjà par nos traditions et une destinée commune.

Diaspora II est une entreprise enrichissante car elle a été conçue dans un esprit de solidarité pour nous aider à nous connaître et à nous comprendre mieux.

*Message of His Excellency Jean-Claude Duvalier
President for Life of the Republic of Haiti*

It gives me a great pleasure to bid a most cordial welcome to all of you of the African Diaspora who have come to Haiti to participate in this Festival.

May Diaspora 2 as a celebration of fraternity, constitute a renewed affirmation of our cultural identity in joy and peace, and bring us closer together, in heightened awareness of our common heritage and destiny.

Diaspora II is a praiseworthy undertaking for it was conceived in a spirit of solidarity to foster a dialogue from which we will emerge with better knowledge and understanding of one another.

3

DIASPORA - 2

Le Second Festival de la Diaspora Africaine du Nouveau Monde a lieu en Haïti, pays de cinq millions d'habitants dont les origines africaines sont communes à des millions de personnes dans la Caraïbe et les deux Amériques. L'Afrique est présente en Haïti sous plusieurs formes. Haïti est une expression vibrante et dynamique de la vitalité africaine.

Le Grand Poète martiniquais, Aimé Césaire, qui pendant un temps a enseigné en Haïti, considère ce pays comme le berceau de la négritude, cette prise de conscience et cette fierté dans la Race noire qui a balayé le monde Atlantique au cours de ces dernières décennies. Evoquer le nom de Césaire, c'est également rappeler, ses frères d'armes de la négritude dont s'inspire ce Festival: Léopold Sedar Senghor, Léon Damas.

Pour les noirs américains de la période historique qui précède l'abolition, Toussaint Louverture fut un symbole d'espoir dans l'adversité. Son nom remplissait leur cœur de joie et semait la terreur dans les rangs de ceux qui voulaient les maintenir en esclavage.

Les noms d'éminents Afro-Américains que l'on associe à Haïti ont été souvent cités ailleurs mais il y a lieu de mentionner Frederick Douglass, W.E.B. Du Bois, James Weldon Johnson, Alain Locke, Langston Hughes et Mercer Cook.

Parmi les Haïtiens qui ont eu de nombreux contacts avec des Afro-Américains et avec d'autres membres de la Diaspora Africaine, il y a lieu de se rappeler, en ce moment de la célébration, les noms du Dr. François Duvalier, de Jean Price Mars, de Lorimer Denis et de René Piquion.

Il est tout à fait approprié, que l'une des figures les plus marquantes de la Diaspora Africaine qui vit en Haïti et aux Etats Unis soit honorée au cours de ce Festival. Le 14 août est décrété Journée Katherine Dunham en hommage à l'intellectuelle chorégraphe et humaniste qu'est Katherine Dunham.

2

DIASPORA - 2

The Second New World Festival of the African Diaspora is being held, most appropriately, in Haiti, a land of five million persons who share African descent with millions of the others in the Caribbean, and in North and South America. Africa is present in Haiti in many direct ways. Haiti is a vibrant and dynamic expression of African vitality.

The great poet of Martinique, Aimé Césaire, who for a time was a teacher in Haiti, acclaim it as the birthplace of Negritude, of that self-consciousness and pride in blackness which has swept in the Atlantic world in recent decades. To invoke the name of Césaire is also to bring to mind his collaborators in the work of Negritude, to which this festival is heir, namely Léopold Sedar Senghor and Léon Damas.

For the blacks of the United States in their pre-abolition history, Toussaint Louverture, the father of Haiti, served as a symbol of hope in adversity. His name brought elation to their hearts and terror to those who held them in servitude.

The name of eminent Afro-Americans who have been identified with Haiti have been rehearsed elsewhere, but mention must be made of Frederick Douglass, W.E.B. Du Bois, James Weldon Johnson, Alain Locke, Langston Hughes and Mercer Cook.

Among Haitians of multiple contacts with Afro-Americans and with others in the African Diaspora who must be remembered at this moment of celebration are Dr. François Duvalier, Jean Price Mars, Lorimer Denis and René Piquion.

It is fully appropriate that one of the great figure of the African Diaspora who lives in Haiti and in the United States should be saluted in the course of the Festival. August 14 will be Katherine Dunham Day, in honor of the scholar, choreographer, and humanitarian that is Katherine Dunham.

3

Les artistes et les groupes dont les noms suivent ont été invités à se produire durant le Festival:

Micheline Laudun Denis, Pianiste
Frantz Courtois et son Ensemble
 D.P. Express
 Toto Nécessité
La Troupe Folklorique Nationale, Pierre Blain, Directeur,
Contemporary Chamber Dance Company, Nanette Bearden, Directrice
Dancers of Trinidad, Molly Aye, Directrice
Voices of Black Persuasion, John Ross, Directeur
El Coqui de Puerto Rico, Sylvia del Villar, Directrice
Afro-Musicology Ensemble, Dr. Morris Lawrence, Directeur
Rikki Lights and the Gilliam Brothers Ensemble
Creative Arts Ensemble, Université d'Etat d'Illinois, Frank Suggs, Directeur
Joyce Johnson, Pianiste
Mattiwilda Dobbs, Soprano.

En plus des intellectuels et des artistes déjà mentionnés dans le programme, les personnalités dont les noms suivent ont été invitées à prononcer des conférences:

M. Edouard Dupont
M. Roger Galliard
Ing. Albert Mangones
Dr. Pradel Pompilus
Dr. Lee Ransaw
Mr. Hoyt Fuller
Dr. Assa G. Hilliard
Dr. Eugenia Collier
Dr. Eleanor Traylor
Dr. Fletcher Robinson

Miss Angela Jackson
Dr. Carol Tyson
Miss Maya Angelou
Miss Enid Routie
Miss Joyce Carol Thomas

The following artists and groups have been invited to perform in the Festival:

The following artists and groups have been invited to perform in the Festival:

Micheline Laudun Denis, Pianist
Frantz Courtois, Jazz Guitarist & his musicians
D.P. Express
Toto Nécessité
National Folklore Troupe, Pierre Blain, Director
Contemporary Chamber Dance Company, Nanette Bearden, Director
Dancers of Trinidad, Molly Aye, Director
Voices of Black Persuasion, John Ross, Director
El Coqui of Puerto Rico Sylvia del Villar, Director
Rikki Lights and the Gilliam Brothers Ensemble
Creative Arts Ensemble, Illinois State University, Frank Suggs, Director
Joyce Johnson, Pianist
Mattiwilda Dobbs, Soprano
Bernice Hoegon, Folksinger
Afro-Musicology Ensemble, Dr. Morris Lawrence, Director

In addition to scholars and artists mentioned elsewhere in the program, the following may make presentations in the symposia.

M. Roger Galliard
M. Edouard Dupont
M. Albert Mangones
Dr. Pradel Pompilus
Dr. Lee Ransaw
Dr. Hoyt Fuller
Dr. Assa G. Hilliard
Dr. Eugenia Traylor
Dr. Eleanor Traylor
Dr. Fletcher Robinson

Miss Angela Jackson
Dr. Carol Tyson
Miss Maya Angelou
Miss Enid Routie
Miss Joyce Carol Thomas

6

9

LE VEVE D'AGOUÉ

Le Vêvé d'Agoué-Taroyo a été choisi comme symbole de la Diaspora Africaine du Nouveau Monde à l'occasion de ce Festival. Selon la tradition, Agoué a accompagné nos ancêtres captifs, à bord des négriers, pour cette longue traversée de l'Atlantique. Agoué qui choisit de rester dans le Nouveau Monde représente l'espoir, la volonté de survivre. Son bateau IMAMOU aurait reçu son nom du los de la mer, en mémoire d'une cité mythique d'Afrique, disent les uns, en hommage à sa divine épouse, d'autres d'autres chercheurs.

THE VEVE OF AGWE

The drawing on this program cover and the Festival poster is called a Vêvé (é as in peck). It is a ritual drawing traced by the «hungan» (priest) on a Vodoo temple floor with sprinkled corn flour, in the course of a ceremony. Each Vodoo divinity has its own Vêvé «signature»

This particular Vêvé represents Agwé, Lord of the sea. Tradition has it that Agwé came from Africa with our captive forbears, an invisible protector who chose to remain in the new world. He is the God of hope and the will to survive. His boat IMAMOU, is named after a fabled African city, some say in memory of his divine spouse.



REMERCIEMENTS

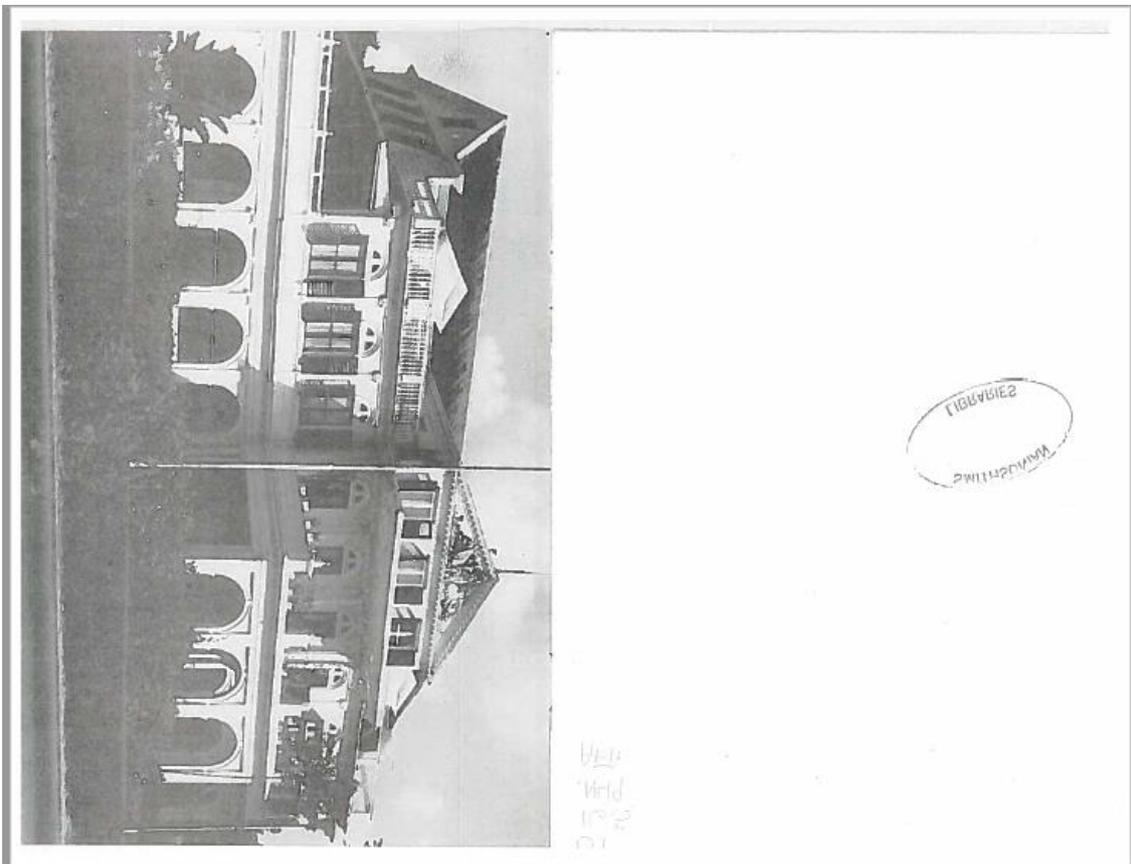
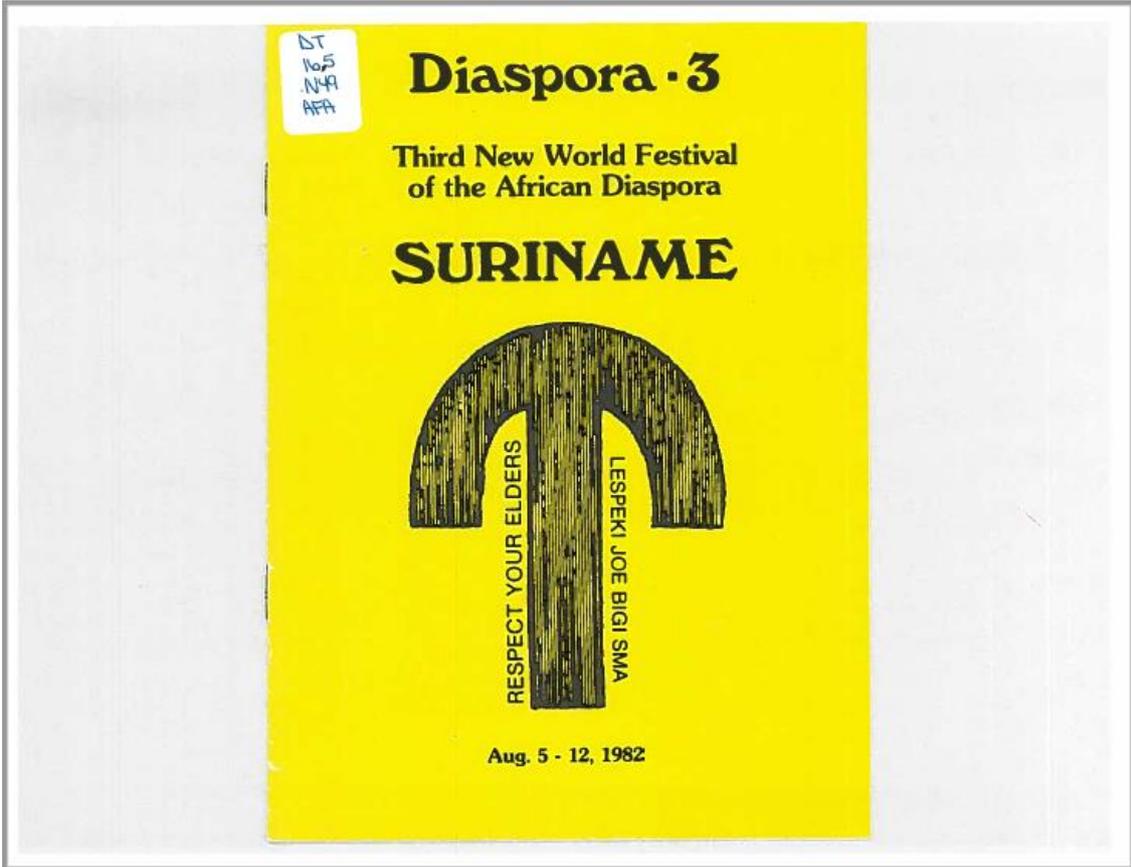
L'OFFICE NATIONAL DU TOURISME ET DES RELATIONS PUBLIQUES adresse ses plus sincères remerciements au Professeur Richard A. Long, aux membres du Comité Diaspora, aux Artistes et Conférenciers et à tous ceux qui ont contribué d'une manière ou d'une autre au succès de ce Festival.

ACKNOWLEDGEMENT

The Center for African and African-American Studies of Atlanta University wishes to thank the following especially for their interest and support: USICA, The Haitian-American Institute, Miss Millie McCoo, director, and The Henderson Travel Agency. The support of many, many others was required to make this festival a reality and all contributions are gratefully acknowledged.

0

ANEXO F – Material de Divulgação do 3º Festival da Diáspora Africana no Novo Mundo





The Third New World Festival of the African Diaspora is taking place in Suriname, a country of infinite contrasts and variety. While strongly fixed in the orbit of African culture in the Western Hemisphere, Suriname offers the gratifying spectacle of a population coming from many cultures and living in harmony and mutual respect, a lesson which is essential for the future peace of the world.

The tradition of diasporic festivals with their components of artistic expression and serious expositions and discussion of cultural issues has been welcomed by a large number of intellectuals and artists in the Black World. It is appropriate that this important cultural initiative should be under the aegis of the Center for African and African American Studies of Atlanta University. The diasporic festivals represent a continuation of the spirit of the annual CAAS conferences at Atlanta University which provided significant leadership at during the decade 1968-78. The First New World Festival of the African Diaspora was held in 1978. With the third we look forward to the continuation of a tradition.

Richard A. Long

Founder-Coordinator

HISTORIC NOTE ON SURINAME

On 25 November 1975 Suriname became an independent nation, after having been a colony of the Netherlands for over three hundred years.

Independence, however, did not bring about any change in the straitened socio-economic circumstances in which the greater part of the people found themselves. The military coup of 25 February 1980 was carried out to bring an end to the prevailing socio-economic and political abuses. Conditions have since then been created to renew the deep-seated structures. The Parliament, which had been rendered inoperative on 25 February 1980, was dissolved by decree in August 1981. The Constitution, which had been an imitation of the constitution of the Netherlands, was also suspended and was replaced by the Statute of Basic Rights and Obligations of the People of Suriname, a temporary measure which describes rights of the people, in April 1982.

The government is in the hands of the following organs:

- the Policy Centre, the organ which traces out the policy.
- the Council of Ministers, the organ which executes the policy.

The people of Suriname strive after new forms of democracy at all levels. This new democracy is based on the principle that the people must participate in, be consulted, and monitor the government activities. In this phase the people are waging war against colonialism and imperialism, against exploitation and domination of the Surinamese rich and labourers by foreign capital.

To give shape to the new democracy, the people are organising themselves. People's committees, district councils and regional councils have sprung up throughout the country. The people are also increasing their consciousness

within mass organisations such as youth and women's organisations and trade unions.

The policy since 25 February 1980 is one which stresses the promotion of the interests of the people of Suriname in general, and especially of the poor.

This found expression in, among other things, the increase of the minimal welfare facilities and an active housing policy. As far as the economy is concerned, emphasis lies on the promotion and diversification of a national industry and an effective import policy.

Suriname is divided into 9 administrative districts, each headed by a district commissioner.

On 4 December 1975 Suriname was admitted to the United Nations as an independent nation, the 144th member state of this organisation. Suriname is also a member of the Non-Aligned Movement.

In international politics Suriname is focussing ever more on the own region, in order to get through the isolated situation it has been in so far. Moreover, Suriname is also trying to diversify its relations.

Another approach in foreign policy is the internal development policy. In its relations, therefore, Suriname strives after commercial and technical co-operation, grafted upon its own needs.

SURINAME COMMITTEE

Mr. Henk Polanen (chairman)
Director Tourist Board

Mr. Arthur Leuden
Choreographer and
marketing / promotion manager
Tourist board

Mrs. Marie Louise

Suriname Airways

Mr. Ramdhanie
Director Rams Tour

COORDINATORS

Mr. J. Chin A Foeng M.A.

	exhibition
Mr. G. Fung Loy	
Mr. T. Agerkop	symposia & Forums
Mr. H. Tjon	Theater
Mrs. E. Alexander	Fosten Patoe
Mr. J. Ligeon	Technician

CARIBBEAN ADVISORY COMMITTEE

Mr. Molly Ahye
Choreographer
Scholar of Diaspora, Trinidad

Hon. Louise Bennett-Coverley
Folklorist, poet, actress
Jamaica

Mr. Vincent Jubilee
Critic, Professor
University of Puerto Rico,
Puerto Rico

Mr. Pierre Monosiet
Director, Museum of Haitian Art
Haiti

Hon. Rex Nettleford
Author, Professor
University of the West Indies
Jamaica

Dr. René Piquion
Author, educator
Former Haitian Ambassador
to UNESCO, Haiti

Ms. Eneid Routé Gomez
Lifestyles Editor,
San Juan Star, Puerto Rico

VISITING PARTICIPANTS

Distinguished Guest

Hon. Louise Bennett-Coverly, Jamaica
Hon. Andrew Young, Mayor of Atlanta, and Mrs. Young

Artists and Presenters

Maya Angelou
Waje Forest University

James Baldwin

Nancy Bishop
Morris Brown College

Sylvia del Villard
Institute of Puerto Rican Culture

G. Johnson Hubert
Morris Brown College

Florence Robinson
Clark College

Robert Jordan
State University of New York - Fredonia

Afromusicology Koindo Trio, Ann Arbor

Morris J. Lawrence, Jr.
John E. Lawrence
Marvin Miller

National Center of Afro-American Artists, Boston

John Ross, Music director
Vivian Cooley, Singer
Leon Mobley, Percussion

National Groups
Viva Bahia, Brazil

Cuba

Kaska Di Pinda
Curaçao

Curators

Dr. Cledie Taylor, Detroit
Mr. Thurlow Tibbs, Washington, D.C.
Ms. Crystal Britton, Atlanta
Mr. Pierre Monisiet, Port-au-Prince
Mr. Malcolm Jones, New York

Colloquim Participants

Barbara Molette, Texas Southern University
Carlton Molette, Texas Southern University
Eleanor Traylor, Montgomery Community College
Floyd Gaffney, University of California
James Kennedy, Howard University
Helen A. Johnson, York College-A.N.Y.
Eugenia Collier, Howard University
Yolande King, Martin Luther King, Jr. Center for Social
Change
Toni Cade Bambara, Atlanta
Institut d'Etudes et de Recherches Africaines d'Haiti

Dr. Charles Romain
Prof. Emmanuel Julien
Prof. Laurore St. Juste

U.S. ADVISORY COMMITTEE

Ms. Abena Brown
 Founder-Director
 Ebony Talents

Dr. Eugenia Collier
 Professor, Howard University
 Poet, history writer

Mr. Jeff Donaldson
 Professor, Howard University
 Chaired, U.S. Zonal Committee, FESTAC

Mr. John Lewis
 Atlanta City Councilman
 Civil Rights hero

Dr. Samella Lewis
 Art. Editor, Black Art Quarterly
 Artist scholar

Ms. Toni Morrison
 Novelist, Winner of numerous awards

Dr. Cledie Taylor
 Artist, gallery director
 Supervisor, Detroit City Schools

Mr. William Warfield
 Opera singer, recitalist

Dr. Eleanor Traylor
 Scholar, critic

Professor, Montfomery
 Community College

Mrs. Jean Young
 Chaired U.S. Committee
 International Year of the
 Child

Ms. Maya Angelou
 Poet, actress, author of eight
 books of poetry and autobiography

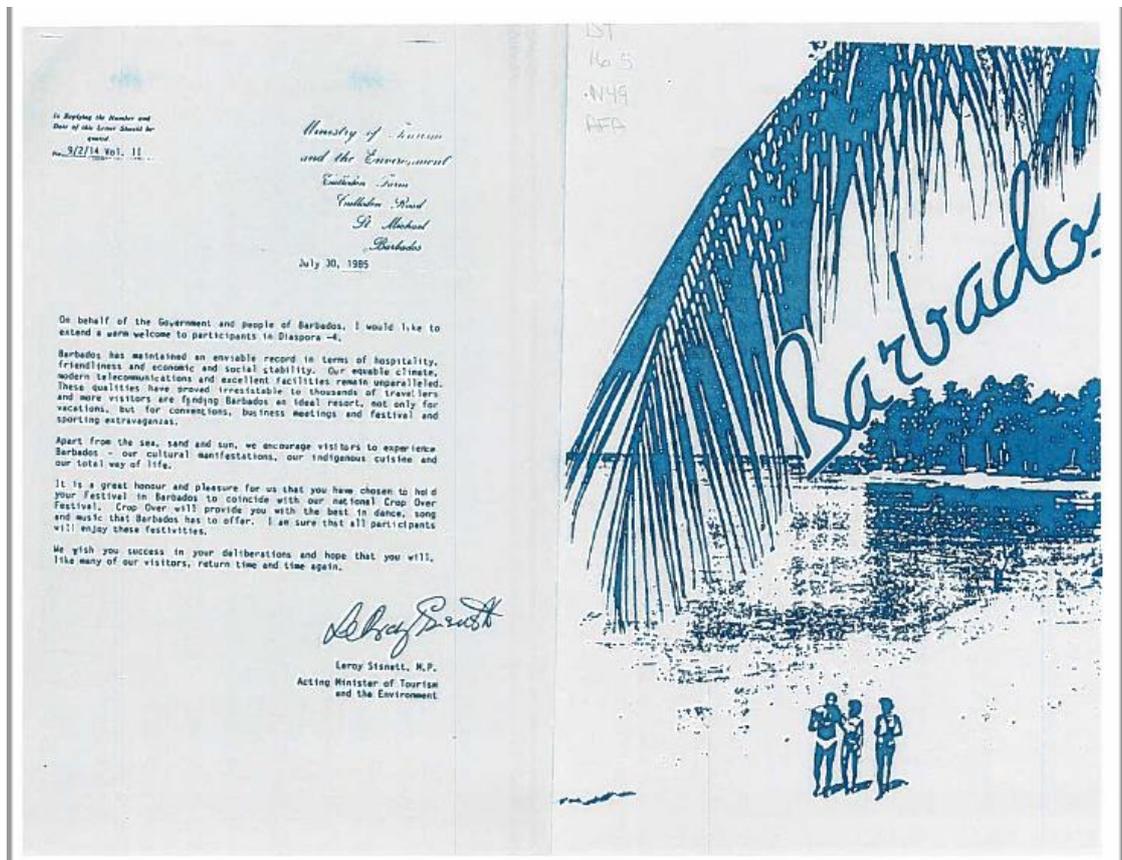
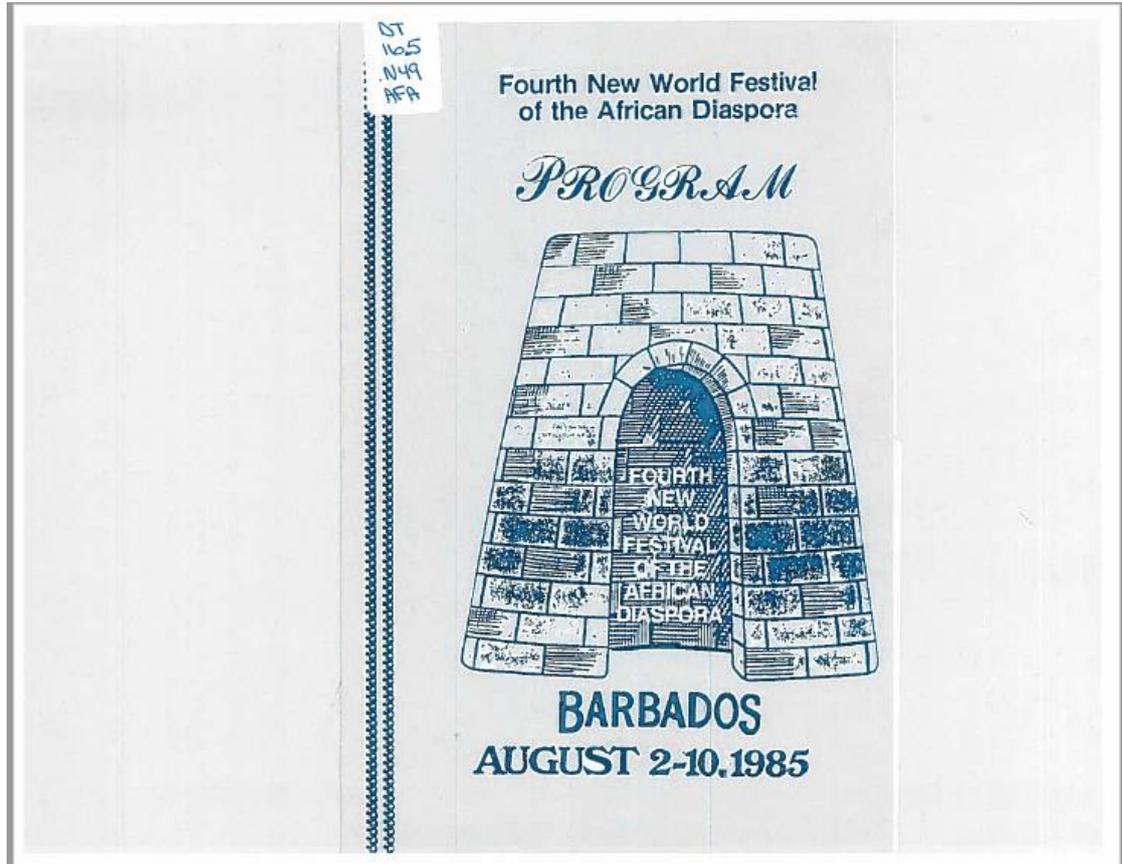
Mr. James Baldwin
 Novelist, essayist

Mr. Romare Bearden
 Painter, muralist, printmaker

PARTICIPATING COUNTRIES :

1. BRASIL
2. CUBA
3. CURACAO
4. HAITI
5. JAMAICA
6. PUERTO RICO
7. SURINAME
8. U.S.A.

ANEXO G – Material de Divulgação do 4º Festival da Diáspora Africana no Novo Mundo



INVITED PARTICIPANTS

PERFORMERS:

Ms. Mattiwilda DobbsSoprano
 Ms. Joyce Johnson.....Pianist
 Mr. John Ross.....Pianist
 Mr. Johnson Hubert.....Pianist

CLARK COLLEGE GROUP:
 Mr. James Patterson, Director
 Mr. Derik Ward
 Mr. Bobby Walker
 Mr. Charles Thomason

ELLIS MARSALIS GROUP

ETA CREATIVE ARTS FOUNDATION:
 Ms. Abena J. Brown-President, Shango Troupe

Viva Bahia

Artists of Trinidad

COLLOQUITIME

Mr. John Henrik Clarke
 Ms. Eugenia Collier
 Mr. Edmund Gaither
 Ms. Faith Ruffins
 Mr. Cledie Taylor
 Dr. Richard A. Long
 Ms. Ruth Ann Stewart
 Ms. Elinor Bowles
 Mr. Anthony Berthelemy
 Ms. Ruthann Stewart

THE FOURTH NEW WORLD FESTIVAL OF THE AFRICAN DIASPORA continues a tradition launched by the First held in Brazil in 1978. Against considerable odds, the Center for African and African-American Studies of Atlanta University, aided by the Henderson Travel Service, has developed and shaped a rich perception of the culture and the performing arts of Blacks in the Diaspora. This perception has served as a key to wider understanding for many people throughout the hemisphere. It is an achievement of which we can be proud.

The Fourth Festival overlaps and includes the Barbadian celebration, Crop Over, providing an in-depth experience of the host community. At the same time it includes, as usual, participation from other communities of the Diaspora.

We are especially grateful for the cooperation and support of Mr. Elton Motley, Director of the Cultural Arts Foundation of Barbados and to his staff, as well as to the Barbados Board of Tourism and especially to its public relations officer Miss Cheryl Carter. The interest of Mrs. Stella St. John in the Progress of the festival idea has been most inspiring. The indefatigable work of Mr. Jim Lee in bringing the Festival to Barbados deserves the highest commendation. The support of BWIA throughout the project was indispensable.

We welcome all who have come to take part in this festival, and look forward to a unique celebration of our first decade in 1988.

Richard A. Long



THE CROP OVER CELEBRATION

Friday Night.....Pic-o-de-Crop
 Calypso
 Saturday.....Bridgetown Market
 (all day)
 Sunday.....Cohoblopot
 Variety Show
 Monday.....Kadooment
 Carnival Parade



ANEXO H Material de divulgação da 1ª a 4ª edição do FECONEZU

2º FECONEZU
 Ribeirão Preto
 24-26 de Novembro de 1979
 1º ANO



ZUMBI
 RIBEIRÃO PRETO - 1979 - 1 ANO

4º FECONEZU
 FECONEZU
 (Festival Comunitário Negro Zumbi)
 8-10 de Novembro - Campinas

É o momento de conscientização da comunidade negra. Uma festa popular onde todos são, todos importantes, sua presença é indispensável.

O 4º Festival foi realizado em 1979 em Araraquara e foi promovido por várias entidades negras com grande participação da comunidade local. Nos anos seguintes o Festival aconteceu com grande êxito nas cidades de Ribeirão Preto e São Carlos.

Participem do FECONEZU:
 Campinas, Piracicaba, São José do Rio Preto, Rios do Catete, São José dos Campos, São Paulo, Araraquara, São Carlos e Ribeirão Preto.

Neste ano o 4º FECONEZU terá como sede o cidade de Campinas, onde realizamos as Artes Afro-Caribenhas desenvolvidas pelas entidades negras participantes: Teatro, Dança, Capoeira, etc. haverá também atividades esportivas: jogo de futebol, tênis, etc.

FECONEZU acontece em setembro, mês de morte de Zumbi dos Palmares, chefe de luta da luta de povo negro.

O 10 de Novembro é o dia nacional de conscientização negra.

Venha participar conosco!

CAMPINAS - 1981 - 3 ANOS

1º FECONEZU



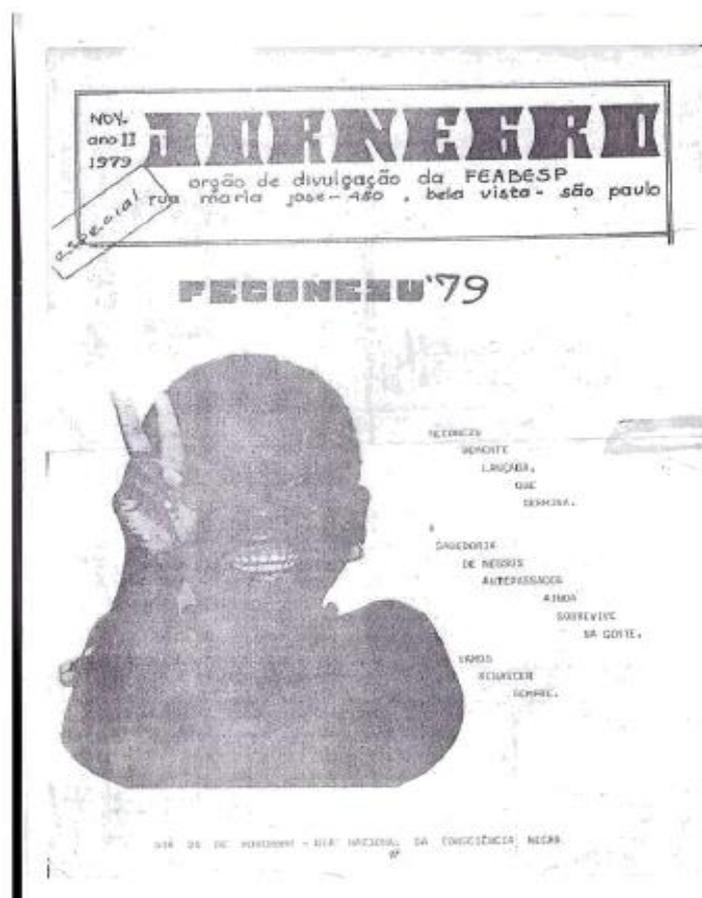
ZUMBI
 ARARAQUARA - 1978

5º FECONEZU



ZUMBI
 PIRACICABA - 1982 - 4 ANOS

ANEXO J – Material de divulgação do Segundo FECONEZU realizado em 1979.



programação

23 de novembro de 1979

19:00 h. - mesa redonda - relato sobre as experiências práticas dos grupos e entidades

24 de novembro de 1979

08:00 h. - esporte (futebol de campo, vôlei e handball - times formados na hora)

12:00 h. - intervalo

14:00 h. - jogos e brincadeiras infantis

16:00 h. - manifestações coletivas (samba de roda, danças, batuques, etc.)

18:00 h. - canto negro
grupo travessia - ribeirão preto - sp

18:30 h. - capoeira e maculelê
grupo da capoeira cativoiro - ribeirão preto - sp

18:50 h. - filme: "itê ayê"
iapn - instituto de pesquisas das culturas negras - rio de janeiro - rj

19:25 h. - "consciência"
centro comunitário cultural e artístico visconde - cecav - são paulo - sp

20:00 h. - grupo musical do osmar
erucdr - movimento negro unificado contra a discriminação racial - são paulo - sp

20:35 h. - música
lunumba - campinas - sp

- 21:05 h. - dança, expressão corporal, capoeira
ipcn - instituto de pesquisas das culturas
negras - rio de janeiro - rj
- 21:40 h. - música e dança
centro de cultura afro-brasileira congada
- são carlos - sp
- 22:00 h. - filme: "alma no olho"
ipcn - instituto de pesquisas das culturas
negras - rio de janeiro - rj
- 22:35 h. - teatro
grupo de divulgação de arte e cultura ne-
gra - gena - araraquara - sp
- 23:05 h. - "quilombo século xx" - musical
grupo batuque moço (ogona) - são paulo - sp
- 23:40 h. - filme: "festac"
cecan - centro de cultura e arte negra -
são paulo - sp
- 24:00 h. - baile de encerramento - samba ao vivo e
equipes - preço único -cr\$40,00.

comissão organizadora:

Febesp - Federação das entidades afro-brasileiras do
estado de são paulo - cx.postal 2886 - cep.07000 - são
paulo.
centro de cultura afro-bras. congada - são carlos
grupo de div. de arte e cult. negra - gena - araraquara
centro de cultura e arte negra - cecan - são paulo
grupo travessia - ribeirão preto
grupo capoeira cativoiro - ribeirão preto

será servido "angu à baiana" - cr\$20,00 e prato

Ônibus - linha 50 - saída: praça xv de novembro -
centro de ribeirão preto - direto até o clube José
do patrocínio - av. dos andradas nº 2030.

ANEXO K – Registros fotográficos de dois eventos ocorridos no Grêmio Recreativo e Familiar Flor de Maio. O primeiro, trata da Coroação da Rainha da Beleza Negra Ivani Block, em 1951 e o segundo, das Princesas e Rainhas do Clube, sem data de registro precisa, porém, acredita-se ter sido realizado entre 1980 e 1990.



ANEXO L – Carta de Santa Maria



Carta de Santa Maria

Os representantes dos Clubes e Sociedades Negras, juntamente com convidados de outros setores – remanescentes de quilombos, religiosidade (terreiros) e grupo afoxé/bloco afro/escola-de-samba, reunidos em Santa Maria, Rio Grande do Sul, nos dias 24, 25 e 26 de novembro, no **1º Encontro Nacional de Clubes e Sociedades Negras** pautaram os debates em três eixos: **Clubes e Sociedades Negras, Centros de Cultura Afro, Ecomuseus e Museus Comunitários**, com o objetivo de promover a visibilidade dos clubes em âmbito nacional, fazer um diagnóstico da situação dos mesmos, com vistas ao fortalecimento destes espaços de memória, identidade e resistência negra, criando uma rede nacional de clubes negros, apontando caminhos. Cadastraram-se para o evento 53 representantes de clubes do Rio Grande do Sul e 14 de outros estados (Santa Catarina, São Paulo, Minas Gerais, Bahia, Rio de Janeiro), totalizando mais de 300 participantes. A presente carta apresenta algumas das propostas construídas durante o Encontro, com o objetivo de gerar uma pauta nacional para o poder público e os clubes.

1. Reconhecimento dos clubes e sociedades negras como Patrimônio Histórico e Cultural Afro-Brasileiro, com encaminhamento para o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/IPHAN e Fundação Cultural Palmares, conforme os Artigos 215 e 216 da Constituição Federal de 1988;

2. Capacitação de gestores dos clubes nas áreas de administração, planejamento estratégico e elaboração de projetos, através de cursos específicos para captação de recursos e o cumprimento da legislação fiscal vigente;
3. Intervenção nos orçamentos municipais (LDO-Lei de Diretrizes Orçamentárias), estaduais e federais, além de influenciar no plano plurianual (PPA);
4. Implementação de ações afirmativas na área de educação a serem desenvolvidas nos clubes e sociedades negras, como: inclusão digital, geração de trabalho e renda, esporte, reforço escolar, curso preparatório para concursos e pré-universitário, contemplando a comunidade negra, em todos os níveis de ensino – alfabetização, fundamental, médio e superior;
5. Capacitação dos gestores dos clubes na área da museologia comunitária, pelo Departamento de Museus/IPHAN, com profissionais indicados pela Associação Brasileira de Ecomuseus e Museus Comunitários/ABREMC;
6. Criação de Edital específico para mapeamento do patrimônio material e imaterial dos Clubes Negros em âmbito nacional, dentro do Programa Nacional do Mapeamento do Patrimônio Imaterial/IPHAN;
7. Criação de edital específico para clubes e sociedades negras, dentro do Programa Cultura Viva - Pontos de Cultura/Ministério da Cultura/MinC;
8. Revitalização dos espaços físicos dos clubes e sociedades negras, a partir da abertura de linha de crédito específica em bancos estatais, com carência e a fundo perdido;
9. Criação e manutenção de uma “rede nacional de clubes negros”, para troca de informações e experiências, através do Ministério da Ciência e Tecnologia.
10. Adequação dos estatutos dos clubes ao novo Código Civil;
11. Convite da Ministra Matilde Ribeiro, da SEPPIR, para que uma comissão de representantes de clubes negros entreguem oficialmente a Carta de Santa Maria, em Brasília, para os seguintes órgãos: Ministério da Educação, Ministério da Cultura (Fundação Cultural Palmares, IPHAN), Ministério do Esporte, Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão, Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial/SEPPIR, Ministério da Ciência e Tecnologia;
12. Desenvolvimento de programas intergeracionais nos clubes negros, integrando diversas faixas etárias;
13. Estabelecimento de parcerias com as universidades públicas e privadas, com vistas ao assessoramento aos clubes negros;

14. Continuidade da elaboração do Cadastro Nacional dos Clubes Negros, através do IPHAN, subsidiado com os dados iniciais coletados e mapeados pela Comissão Organizadora do 1º Encontro nacional de Clubes e Sociedades Negras (53 clubes do RS e 14 de outros estados);

15. Divulgação do **Cadastro Nacional de Clubes e Sociedades Negras**, através da internet, onde contenha dados como: histórico, nome do clube, data de fundação, endereço, telefone, e-mail, etc.

Santa Maria, 26 de novembro de 2006.

1º Encontro Nacional de Clubes e Sociedades Negras

ANEXO M – Carta de Sabará

210



Carta de Sabará

Os representantes dos Clubes Sociais Negros reunidos no município de Sabará em Minas Gerais, nos dias 29, 30 e 31 de janeiro de 2010, no **IIº Encontro Nacional de Clubes Sociais Negros**, avaliou-se os avanços e perspectivas do **Iº Encontro Nacional de Clubes Sociais Negros** realizados em Santa Maria/RS. Neste segundo encontro pautaram os debates nos seguintes eixos: **Planejamento Estratégico dos Clubes Sociais Negros**, **interlocução dos Clubes Negros e os Pesquisadores Negros**, bem como sua **organização nacional**. Participaram da evento delegações dos Estados de Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Santa Catarina e São Paulo. A Carta de Sabará apresenta as discussões sistematizadas em demandas prioritárias, irão compor o **Planejamento Estratégico do Movimento Clubista** e serão apresentadas através da Comissão Nacional a todos os organismos oficiais de governo e demais entidades da sociedade civil.

1. Reconhecimento dos Clubes Sociais Negros como Patrimônio Cultural (material do Brasil), sendo o marco inicial da consolidação das políticas definidas pelo Movimento Clubista:



APÊNDICES

APÊNDICE A: Roteiro de Entrevistas Santa Maria

BAILES E CLUBES NO BRASIL: UMA ANÁLISE DA MÚSICA E DA DANÇA

Data: 18 de junho de 2019

Horário: 16h00

Local: São Carlos/SP

Entrevistadora: Karina Almeida de Sousa

Entrevistado: Carlos Eduardo Santa Maria

Esta entrevista está sendo realizada durante o mês de julho de 2018. Esperamos que isso nos ajude a entender melhor como a dança e a música nos são representados nos bailes black e clubes sociais negros. O roteiro destina-se as entrevistas, que serão realizadas com Professores e Professoras de Samba-Rock. Pretendemos realizar entrevistas semiestruturadas, a partir de algumas questões norteadoras. A entrevista está sendo gravada em áudio.

Questões Norteadoras:

- **Relação com o Samba-Rock:**
 - Contexto de aprendizagem do Samba-Rock;
 - Frequência individual e familiar de participação nos clubes sociais ou bailes negros;
 - Significado/sentido do Samba-Rock;
 - O que você entende como Cultura Samba-Rock?; e
 - Origem e motivações para fazer os bailes e participar do clube.
- **Sobre Dança**
 - O que te motiva a dançar?;
 - Onde a dança está presente no cotidiano?; e
 - Existe alguma relação entre a dança e a comunidade negra?

APÊNDICE B: Roteiro de Entrevistas Charles Hared Hickey

Performing Racial Socialization, Solidarity, Resistance and Identity in the African Diaspora: Black Clubs and Black Balls in Brazil, Mardi Gras Indians in the US and Carnival in the Caribbean

Date: 24 February 2019

Time 4 pm

Location Atlanta, Georgia

Interviewer Karina Almeida de Sousa

Interviewee Identifier: Charles Hared Hickey

This interview is being conducted during the month of February 2019. We hope this will better help us to understand how dance and music in Black Brazilian Social Clubs and Black Balls enabled African ancestry people to build new communities and shared identities in their African diaspora aesthetic experience. You have received a consent form to sign, which indicates your consent to the interview. The interview is being audio recorded.

Questions and Probes

- 1) First, we would like to know what is your involvement with music and/or dance made by African descent?
 - a. How you, as a musician/dancer/researcher, started this involved?
 - b. How long have you been involved?
 - c. Have someone else in your family or close groups involved with music and dance too?

- 2) We can recognize many different styles of black music around the world, what of these are you closest?
 - a. Can you explain the origin of this style?
 - b. For you, are possible to make some connections with other styles of dance or music?
 - c. Can you recognize some important political, social, economic or historical facts related by these styles?

- 3) Your relationship with the music and dance allowed this interview. Please, can you explain the function and place of them in your trajectory?
 - a. What is the importance of dance and music to black people in your community, your family and friends?
 - b. When you dance or play instruments or sing, what you fell?
 - c. Why you dance or play an instrument, or sing?

- 4) Some countries, like Brazil, Argentina, Cube and New Orleans in the US had specific places where black people could make their own balls, miss parades or Sweet Fifteen parties during the last secular. About some specific event or place recognize by you as an African

heritage or a connection between the black culture in the past or currently. In your community, do you know about some places where just black people could go to have leisure?

- a. If you or your family went in these spaces or if you know about the existence of them, can you explain about it?
- b. Do you know what kind of dance and music were mainly played?
- c. Do you know about the main instruments played in this music?
- d. About the organization of these expressions, is possible for you to see some role for the individual and for the group?

5) Thank you for your time. You have been very helpful. We'd be interested in any other feelings and thoughts you'd like to share with us to help us understand your experiences, your community experience with music and dance.

- a. Is there anything you would like to add to this interview that would be helpful to learn about the role of music and dance in your culture?
- b. Are there any questions you think we should have included?

APÊNDICE C: Roteiro de Entrevistas Kelly Mendonza

Performing Racial Socialization, Solidarity, Resistance and Identity in the African Diaspora: Black Clubs and Black Balls in Brazil, Mardi Gras Indians in the US and Carnival in the Caribbean

Date: December, 13, 2018

Time 15 pm- 17pm

Location: Atlanta, Georgia

Interviewer: Karina Almeida de Sousa

Interviewee Identifier: Kelly Mendonza

This interview is being conducted during the month of December 2018. We hope this will better help us to understand afro-Colombian music and dance and its relations with Black Brazilian Social Clubs and Black Balls that enabled African ancestry people to build new communities and shared identities in their African diaspora aesthetic experience. The interview is being audio recorded.

Questions and Probes

- 1) First, we would like to know what is your involvement with music and/or dance made by African descendent?
 - a. How you, as a musician/dancer/researcher, started this involved?
 - b. How long have you been involved?
 - c. Have someone else in your family or close groups involved with music and dance too?

- 2) Can we talk about the salsa origins, thinking about cumbia, merengue, and its relations with Africa?
 - a. Has salsa some relations with some styles as curulao and arrulo?
 - b. Can we talk about a little bit about some festivals- Festival del Petronio Alvares, Carnaval de Barranquilla, Festival de la Luna Vrede, Festival Branco e Negro?

- 3) We can recognize many different styles of black music around the world, what of these are you closest?
 - a. Can you explain the origin of this style?
 - b. For you, are possible to make some connections with other styles of dance or music?
 - c. Can you recognize some important political, social, economic or historical facts related by these styles?

- 4) Your relationship with the music and dance allowed this interview. Please, can you explain the function and place of them in your trajectory?
 - a. What is the importance of dance and music to black people in your community, your family and friends?

- b. When you dance or play instruments or sing, what you feel?
 - c. Why you dance or play an instrument, or sing?
- 5) Some countries, like Brazil, Argentina, Cuba and New Orleans in the US had specific places where black people could make their own balls, miss parades or Sweet Fifteen parties during the last secular. About some specific event or place recognize by you as an African heritage or a connection between the black culture in the past or currently. In your community, do you know about some places where just black people could go to have leisure?
- a. If you or your family went in these spaces or if you know about the existence of them, can you explain about it?
 - b. Do you know what kind of dance and music and instruments were mainly played?
 - c. Do you know about the main instruments played in this music?
 - d. About the organization of these expressions, is possible for you to see some role for the individual and for the group?
- 6) Thank you for your time. You have been very helpful. We'd be interested in any other feelings and thoughts you'd like to share with us to help us understand your experiences, your community experience with music and dance.
- a. Is there anything you would like to add to this interview that would be helpful to learn about the role of music and dance in your culture?
 - b. Are there any questions you think we should have included?

APÊNDICE D: Quadro de mapeamento preliminar dos Clubes Sociais Negros da Região Sudeste do Brasil

CLUBE SOCIAL NEGRO	CIDADE	ESTADO
Clube Palmares (1926)	Volta Redonda	Rio de Janeiro
Clube Renascença (1950)	Rio de Janeiro	Rio de Janeiro
Clube 13 de maio	Divino	Minas Gerais
Clube 13 de maio	Coronel Fabriciano	Minas Gerais
Clube 13 de maio	Araguari	Minas Gerais
Clube Black Chic	Uberlândia	Minas Gerais
Clube Chico Rei	Poços de Caldas	Minas Gerais
Clube dos Cutubas	Leopoldina	Minas Gerais
Clube Flor da Mocidade	Recreio	Minas Gerais
Clube Mundo Velho(1894)	Sabará	Minas Gerais
Clube José do Patrocínio	Prata	Minas Gerais
Clube Palmeiras	Ituiutaba	Minas Gerais
Clube Princesa Isabel	Itabira	Minas Gerais
Clube Raça Negra	Frutal	Minas Gerais
Clube União	Araxá	Minas Gerais
Clube União	Patrocínio	Minas Gerais
Elite Clube	Uberaba	Minas Gerais
Aristocrata Clube	São Paulo	São Paulo
Associação José do Patrocínio	Salto	São Paulo
Associação Rio Pretense	São José do Rio Preto	São Paulo
Associação Tamoyo	Rio Claro	São Paulo
Centro Afro-brasileiro Henrique Dias	Matão	São Paulo
Centro Cultural Recreativo Benedito Carlos Machado	Campinas	São Paulo
Clube 13 de Maio	Bragança Paulista	São Paulo
Clube 7 de Setembro	Itatiba	São Paulo
Clube 28 de Setembro (1897)	Jundiaí	São Paulo
Clube 28 de Setembro	Sorocaba	São Paulo
Clube Aristocrata	Jaú	São Paulo
Clube Estrela do Oriente	Barretos	São Paulo
Clube José do Patrocínio	Bebedouro	São Paulo
Clube José do Patrocínio	Ribeirão Preto	São Paulo

Clube José do Patrocínio	Rio Claro	São Paulo
Clube Luiz Gama	São João da Boa Vista	São Paulo
Clube 13 de Maio e Salgueiro	Tupã	São Paulo
CLUBE SOCIAL NEGRO	CIDADE	ESTADO
Clube Recreativo Itaraí	Bauru	São Paulo
Clube Tietê	Tietê	São Paulo
Clube do Torcedor	São Paulo	São Paulo
Esporte Clube Hepacaré	Lorena	São Paulo
Grêmio Recreativo Limeirense	Limeira	São Paulo
Grêmio Recreativo Flor de Maio	São Carlos	São Paulo
Sociedade Recreativa Princesa	Batatais	São Paulo
Sociedade 13 de Maio (1901)	Piracicaba	São Paulo

Fonte: Dados organizados pela autora segundo as fontes ESCOBAR, 2010 e <http://clubepalmares.blogspot.com.br/p/clubes-negros-brasil.html>

APÊNDICE E: Quadro de Congressos e Festivais de Arte e Cultura Negra

Congresso	Localização	Ano	Organizadores	Principais participantes
1º Congresso de escritores e artistas negros (First Congress of Negro Writers and Artists)	Paris	1956	Presence Africaine	Richard Wright, Léopold Senghor, Aimé Césaire, e Frantz Fanon.
2º Congresso de escritores e artistas negros (Second Congress of Negro Writers and Artists)	Roma	1959	Caribbean Conference Committee	Ahmed Sékou Touré
1º Festival Mundial de Artes e Cultura Negra-FESMAN (World Black Festival of Arts and Culture)	Dakar	1966	Leopold Senghor, Alioune Diop, UNESCO	Cheikh Anta Diop; dancers Arthur Mitchell and Alvin Ailey; Mestre Pastinha, a Capoeira troupe from Bahia; Duke Ellington; Marion Williams; singers Julie Akofa Akoussah and Bella Bellow; writers Aimé Césaire, Langston Hughes, Wole Soyinka, Amiri Baraka, Sarah Webster Fabio, and Nelson Mandela.
2º Festival Mundial de Artes e Cultura Negra- FESTACC 77 (Second World Black and African Festival of Arts and Culture)	Lagos	1977	Olusegun Obasanjo	Stevie Wonder, the Sun Ra Arkestra, and Donald Byrd from the US, Tabu Ley and Franco from the Congo, Abdias Do Nascimento e Gilberto Gil do Brazil, Bembeya Jazz National from Guinea, and Louis Moholo, Dudu Pukwana, and Miriam Makeba from South Africa
1º Festival da Diaspora Africana no Novo Mundo (First New World Festival of the African Diaspora)	Brasil- Rio de Janeiro	1978	Center for African and African American Studies (CAAS)- Atlanta University	Grupos Folclóricos do Nordeste, Grupo Folclórico Duque de Caxias, Sambistas da Bahia, Musica Popular "Novos", Billy Higgins Quarter, Vozes de Black Persuasion, Teatro de Danca das crianças de Marie Brooks, Grupo de Danca Contemporânea da UFBA, Robert Jordan-pianista, Wendell Whalum-orgão, e os conferencistas: Margaret Burroughs, John Henrick Clarke, Eugenia Collier, Hoyt Fuller, Helen A. Johnson, Ricahrd A. Long, J. Fletcher Robisnson, Wendal Whalum
1º Festival Comunitário Negro Zumbi (FECONEZU)	Brasil-Araraquara	1978	Federação das Entidades Afro-Brasileiras do Estado de São Paulo-FEABESP, Grupo de Divulgação e Arte e Cultura Negra – GANA.	Esportes, Grupo Experimental de Dança- Ismael Ivo, Peça teatral Navio Negueiro- Chico Rei, Festas Negras-senzalas e origerança, Batuque- CECAN, Grupo Travessia, Congada, pesia- GRupo do Ferreira, Vissungo-jogral, Ganga Zumba-peça teatral, baile de encerramento.
Congresso	Localização	Ano	Organizadores	Principais participantes

2º Festival da Diaspora Africana no Novo Mundo (Second New World Festival of the African Diaspora)	Haiti	1979	Richard A. Long, Jean E. Saurel	Haitian American Institute, Museum of Haitian Art, Centre D' Art, Micheline Laudun Denis- pianista, Franz Courtols- jazz guitarista e seus músicos, D.P. Express, Tolo Necessité, National Folklore Troupe, Contemporary Chamber Dance Company, Dances of Trinidad, Voices of Black Persuasion, Ei Coqui ol Puerto Rico, Rikki Light's and Giliam Brothers Ensemble, Creative Arts Ensemble- Illinois State University, Joyce Johnson- pianista, Mattiwilda Dobbs- soprano, Bernice Reagan- floksinger, Afro-musicology Ensemble
2º Festival Comunitário Negro Zumbi (FECONEZU)	Brasil-Ribeirão Preto	1979	Federação das Entidades Afro-Brasileiras do Estado de São Paulo- FEABESP, Centro de Cultura Afro-brasileira Congada-São Carlos, Grupo de Divulgação de Arte e Cultura Negra-GANA/ Araraquara, Centro de Cultura e Arte Negra- CECAN- São Paulo, Grupo Travessia-Ribeirão Preto, Grupo de Capoeira CATiveiro, Ribeirão Preto.	Esporte, Jogos e brincadeiras, manifestações coletivas- samba de roda, danças e batuques, etc), canto negro, capoeira e maculê, filme Ilê Ayê, Consciência, grupo musical do Osmair, lumumba, Movimento Negro Unificado contra a discriminação racial-São Paulo, Dança, Instituto de Pesquisas das Culturas Negras-RJ, Congada-São Carlos, Teatro-Araraquara, Filmes FESTAC e Alma no olho, Centro de cultura e arte negra- CECAN, Baile de encerramento
3º Festival Comunitário Negro Zumbi (FECONEZU)	Brasil-São Carlos	1980	—	—
4º Festival Comunitário Negro Zumbi (FECONEZU)	Brasil-Campinas	1981		Delegações de Campinas, Piracicaba, São José do Rio Preto, Poços de Caldas, São José dos Campos, São Paulo, Araraquara, São Carlos e Ribeirão Preto.
3º Festival da Diaspora Africana no Novo Mundo (Third New World Festival of the African Diaspora)	Suriname	1982	Richard A. Long	Louise Bennett-Coverly (Jamaica), Andrew Young (Atlanta), Maya Agelou, James Baldwin, Nancy Bishop, Sylvia del Villard, G. Johnson Hubert, Florence Robinson, Robert Jordan, Afro-musicology Koindo Trio, Morris J. Lawewnce, Jr, Johnson E. Lawewnce, Marvin Miller, National Center of Afro-American Artists-Boston. Países participantes: Brasil, Cuba, Curaçao, Haiti, Jamaica, Porto Rico, Suriname, EUA
Congresso	Localização	Ano	Organizadores	Principais participantes

5° Festival Comunitário Negro Zumbi (FECONEZU)	Brasil-Piracicaba	1982	—	—
6° Festival Comunitário Negro Zumbi (FECONEZU)	Brasil-São José dos Campos	1983	—	—
7° Festival Comunitário Negro Zumbi (FECONEZU)	Brasil-Rio Claro	1984	—	—
4° Festival da Diáspora Africana no Novo Mundo (Fourth New World Festival of the African Diaspora)	Barbados	1985	Richard A. Long	Mattiwilda Dobbs-soprano, Joyce Johnson-pianista, John Ross-pianista, John Hubert-pianista, Clark College Group, Ellis Marshall Group, Era Creative Arts Foundation, Viva Bahia, Artistas of Trinidad, e os palestrantes: John Henrik Clarke, Eugenia Collier, Edmund Gaither, Faith Ruffins, Credie Taylor, Richard A. Long, Ruth Ann Stewart, Elinor Bowles, Anthony Barthelemy, Rutham Stewart
8° Festival Comunitário Negro Zumbi (FECONEZU)	Brasil-Limeira	1985	—	—
9° Festival Comunitário Negro Zumbi (FECONEZU)	Brasil-Jundiaí	1986	—	—
9° Festival Comunitário Negro Zumbi (FECONEZU)	Brasil-Jundiaí	1990	—	—
10° Festival Comunitário Negro Zumbi (FECONEZU)	Brasil-Taubaté	1987	—	—
11° Festival Comunitário Negro Zumbi (FECONEZU)	Brasil-Araraquara	1988	—	—
22° Festival Comunitário Negro Zumbi (FECONEZU)	Brasil-Araraquara	2000	—	—
24° Festival Comunitário Negro Zumbi (FECONEZU)	Brasil-Itapetininga	2020	—	—
3° Festival Mundial de Artes Negras (Third World Festival of Negro Arts)	Dakar	2010	Abdoulaye Wade, Kwame Kwei-Armah	Yousou N'Dour, Baaba Maal, Angélique Kidjo, Toumani Diabaté, Wyclef Jean, Carlinhos Brown and the Mahotella Queens, African and African diaspora countries, including the US, Brazil, Haiti, France and Cuba.
Congresso	Localização	Ano	Organizadores	Principais participantes

Festival Comunitário Negro Zumbi (FECONEZU)	Brasil-Lorena	2011	Associação dos amigos do FECONEZU (gestão 2009/2011), Movimento 100% cidadão-Guaratinguetá,	Oficinas: tranças, Samba-Rock, jongo, dança-afro. Exposições permanentes, vídeos, apresentações: Dança, Jongo de Piquete, Jongo de Tamandaré, Jongo associação cultural quilombola, Congada de São Benedito, Dança Chico Rei, Samba Brasil, Congada Moçambique, Dança afro, Hip-Hop, Evolution dance, Grupo de Reggae
Festival Comunitário Negro Zumbi (FECONEZU)	Brasil-Aparecida	2012	—	—
Festival Comunitário Negro Zumbi (FECONEZU)	Brasil-Poços de Caldas	2013	—	—

APÊNDICE F: Quadro de Conferências e Congressos Pan-africanos e o Congresso Universal das Raças

Congresso	Localização	Ano	Organizadores	Principais participantes
Conferência Pan-africana (Pan African Conference)	Londres	1900	Sylvester Willians, DuBois, Alexander Walters, Henry B. Brow, Book T. Washington	Delegações dos EUA, Canadá, Etiópia, Haiti, Libéria, Serra Leoa, GOALD COST, Índias Ocidentais. Além das personalidades e intelectuais: J. F. Loudin, diretor da Fisk Jubilee Singers, S. Coleridge Taylor, músico e compositor como Loudin. A delegação americana contou ainda com Bishop Walters, W.E.D Du Bois, Anna Jones e Annie Cooper (importantes figuras na luta contra o sistema de segregação nas escolas americanas) e Book T. Washington. A delegação Africana foi representada por G. W. Dove; A. F. Ribeiro (Gold Coast) e Benito Sylvain (imperador de Menelik que posteriormente se tornaria o Haiti).
Primeiro Congresso Universal das Raças (First Universal Race Congress)	Londres	1911	Gustav Spiller; Philip Stanhope; William Pember Stanhope	Franz Boas; W.E.D Du Bois, Edgard Roquette-Pinto, João Baptista de Lacerda
1º Congresso Pan-africano (First Pan African Congress)	Paris	1919	W.E.D Du Bois; Ida Gibbs Hunt;	Eliezer Cadet (Universal Negro Improvement Association); Gratien Candance (Guadalupe); Blaise Diagne (Senegal, and French Commissioner General of the Ministry of Colonies); William Jernagin (Washington, United States); Charles D.B. King (Liberia); Robert Russa Moton.
2º Congresso Pan-africano (Second Pan African Congress)	Londres, Paris e Bruxelas	1921	W.E.D Du Bois; Robert Broadhurst; Walter White; Jessie Fauster	Albert Marryshaw (sindicalista de Granada); Hastings Banda (o futuro presidente do Malawi); John L. Dube (presidente fundador do Congresso Nacional Nativo da África do Sul); alguns africanos proeminentes como o tenor Roland Hayes; e Ida Gibbs Hunt; além de John Archer (o ex-presidente da APU) e o indiano Shapurji Saklatvala. Durante todo o segundo congresso, houve também representantes do Haiti, Madagascar, Abissínia, Martinica, Congo francês entre participantes de outros países.
3º Congresso Pan-africano (Third Pan African Congress)	Londres e Lisboa	1923	W.E.D Du Bois, Ida Gibbs Hunt and Rayford	Kamba Simango (um dos primeiros antropólogos africanos, colaborador nos trabalhos de Franz Boas e Melville Herskovits); além dos representantes de Angola; Moçambique; São Tomé; Cabo Verde; Guiné; Nigéria e Estados Unidos, entre outros países.
4º Congresso Pan-africano (4th Pan African Congress)	Nova Iorque	1927	W.E.D Du Bois, Ida Gibbs Hunt and Jessie Fauset	Representantes africanos da Nigéria, Serra Leoa, o Gold Coast e Libéria. O Caribe foi representado pelo Haiti, Bahamas, Barbados e as Ilhas Virgens. Alguns dos oradores mais notáveis foram: Melville Herskovits, John W. Vandercook, outros palestrantes incluíram o chefe Amoah III da Costa do Ouro e do O haitiano Dantès Bellegarde, assim como William Pickens da NAACP e os historiador William Leo Hansberry.

Congresso	Localização	Ano	Organizadores	Principais Participantes
5º Congresso Pan-africano (5th Pan African Congress)	Manchester	1945	George Padmore and Kwame Nkrumah	Jomo Kenyatt (Kenyan); Du Bois; Hastings Banda (Malawi); Kwame Nkrumah (Gana); Dudley Thompson (Jamaican); Obafemi Awolowo and Jaja Wachuku (Nigeria)
6º Congresso Pan-africano (6th Pan African Congress)	Dar es Salaam-Tanzania	1974	Sylvia Hill, Kathy Flewellen, Geri Stark Augusto, Courtland Cox	As delegações eram principalmnte pessoas da África e também indivíduos de ascendência africana da Europa, Estados Unidos, Caribe, América do Sul e Pacífico. Entre os intelectuais presentes no congresso, destaco Abdias do Nascimento.
7º Congresso Pan-africano (7th Pan African Congress)	Kampala-Uganda	1994	—	Quinze governos africanos participaram: Argélia, Egito, Etiópia, Eritreia, Gana, Quênia, Líbia, Maurício, Nigéria, Ruanda, Sudão, Tanzânia, Uganda, Zaire e Zimbábue, além de uma delegação oficial de Cuba. Havia, no entanto, representantes de muitos Organizações políticas africanas, incluindo a Libertação do Povo Sudanês Movimento e o Congresso Pan-Africanista da Azânia. Ao todo, foram 800 delegados e mais de 2.000 participantes de quarenta e sete países da África e a diáspora. As maiores delegações africanas eram do Sudão e Uganda e o maior em geral que representa a América do Norte
8º Congresso Pan-africano (8th Pan African Congress)	Gana-Acra	2015	—	—

APÊNDICE G: Estilos de dança e música que integram a genealogia do Samba-Rock

PERÍODO	DATA	CONTINENTE	PAÍS	REGIÃO	ESTILOS
1600	n/d	África	Oeste da África	n/d	Canboulay
1600	n/d	África	Oeste da África	n/d	Mento
1600	n/d	África	Oeste da África	n/d	Kaiso
1600	n/d	África	n/d	n/d	Jihungu
1600	n/d	África	Oeste da África	n/d	Ring Shout
1600	n/d	África	Angola	n/d	Semba
1600	n/d	África	Angola	n/d	Masemba
1600	n/d	África	Cabo Verde	n/d	Batuque
1600	n/d	América do Norte	EUA	Sul	Work songs
1600	n/d	América do Norte	EUA	Sul	Juba
1600	n/d	América do Norte	EUA	n/d	Ring Shout
1600	n/d	América do Norte	EUA	Sul	Call and response
1600	n/d	América do Norte	EUA	Sul	Spiritual
1600	n/d	América do Sul	Brasil	Sudeste	Jongo
1600	n/d	América do Sul	Brasil	n/d	Lundu
1600	n/d	América do Sul	Brasil	n/d	Congada
1600	n/d	América do Sul	Brasil	n/d	Xote
1600	n/d	América do Sul	Brasil	n/d	Tambor de Criola
1600	n/d	América do Sul	Brasil	n/d	Batuques
1600	n/d	Caribe	Aruba/Bonaire e Curaçao	n/d	Tambu
1600	n/d	Caribe	Aruba/Bonaire e Curaçao	n/d	Seú/Simadan
1600	n/d	Caribe	Aruba/Bonaire e Curaçao	n/d	Muzik di zumbi
1600	n/d	Caribe	Trindade e Tobago	n/d	Callipso
1600	n/d	Caribe	Aruba/Bonaire e Curaçao	n/d	Tumba
1700	n/d	América do Sul	Brasil	Norte	Marabaixo
1700	1780	América do Sul	Brasil	São Paulo/ Minas Gerais/ Ilha do Marajó	Lundu
1700	n/d	América do Sul	Brasil	Nordeste	Coco
1700	1711	América do Sul	Brasil	Nordeste	Maracatu Nação
1700	n/d	América do Sul	Brasil	n/d	Modinha Brasileira

PERÍODO	DATA	CONTINENTE	PAÍS	REGIÃO	ESTILOS
1700	1700	América do Sul	Brasil	n/d	Samba
1700	n/d	Caribe	República Dominicana	n/d	Merengue
1700	1791-1806	Caribe	Haiti	n/d	Tumba Francesa
1800 Pré-Abolição	1832	América do Norte	EUA	n/d	Jump Jim Crow
1800 Pré-Abolição	n/d	América do Norte	EUA	Sul	Gospel
1800 Pré-Abolição	1880	América do Norte	EUA	n/d	Coon Song
1800 Pré-Abolição	1876	América do Norte	EUA	Sul-congo square; Madison Square Garden; Vanderbilt 5th. Avenue Mansion	Cakewalk ou chalkline-walk"
1800 Pré-Abolição	1840	América do Norte	EUA	Sul (Congo Square e Plantations)	Walk Around/horay
1800 Pré-Abolição	1860	América do Norte	EUA	Charleston, Carolina do Sul	Juba
1800 Pré-Abolição	1800	América do Norte	EUA	Sul	Jazz
1800 Pré-Abolição	n/d	América do Norte	EUA	Sul (Georgia)	Kumbaya
1800 Pré-Abolição	n/d	América do Norte	EUA	n/d	Ring Shout
1800 Pré-Abolição	1870	América do Sul	Brasil	Sudeste-Rio de Janeiro	Choro
1800 Pré-Abolição	1844	América do Sul	Colômbia	n/d	Merengue
1800 Pré-Abolição	1860	América do Sul	Brasil	Bahia	Samba de Roda
1800 Pré-Abolição	1850	América do Sul	Venezuela	Venezuela	Callipso
1800 Pré-Abolição	1800	América do Sul	Colômbia	Caribe Colombiano	Cumbia
1800 Pré-Abolição	n/d	América do Sul	Colômbia	Região do Pacífico	Currulao
1800 Pré-Abolição	1844	América do Sul	Venezuela	n/d	Merengue
1800 Pré-Abolição	1870	América do Sul	Brasil	Sudeste-Rio de Janeiro	Maxixe
1800 Pré-Abolição	1800	América do Sul	Brasil	n/d	Umbigada
1800 Pré-Abolição	1850	América do Sul	Brasil	n/d	Samba
1800 Pré-Abolição	1850	América do Sul	Colômbia	Região Insular	Callipso
1800 Pré-Abolição	1844	Caribe	Haiti	n/d	Merengue

PERÍODO	DATA	CONTINENTE	PAÍS	REGIÃO	ESTILOS
1800 Pré-Abolição	1800	Caribe	República Dominicana	n/d	Tumba
1800 Pré-Abolição	1844	Caribe	Vários países	n/d	Merengue
1800 Pré-Abolição	1850	Europa	Vários países	n/d	Polca
1800 Pós-Abolição	1890	América do Norte	EUA	Missouri/Mid western	Ragtime
1800 Pós-Abolição	n/d	América do Norte	EUA	Delta do Mississippi/Mid western	Blues
1800 Pós-Abolição	1897	América do Sul	Brasil	Sudeste-Rio de Janeiro	Dança do corta-jaca
1900 - 1930	n/d	América do Norte	EUA	Sul- Delta do Mississippi	Blues
1900 - 1930	1920	América do Norte	EUA	Sul	Charleston
1900 - 1930	1920-1930	América do Norte	EUA	Sul	Collegiate Shag ou Shag
1900 - 1930	1920	América do Norte	EUA	Nova Iorque/Sul	Swing
1900 - 1930	1910	América do Norte	EUA	Sul- Delta do Mississippi, Texas, St. Louis, Kansas	Boogie
1900 - 1930	1920-1930	América do Norte	EUA	Sul	Lindy Charleston
1900 - 1930	1930	América do Norte	EUA	Sul	Jump Blues
1900 - 1930	1930	América do Norte	EUA	Costa Leste	Rumba
1900 - 1930	1920-1930	América do Norte	EUA	Sul	Country
1900 - 1930	1910	América do Norte	EUA	Sul	Boogie-Woogie
1900 - 1930	1914	América do Norte	EUA	Nova Iorque	Big Bands
1900 - 1930	1910	América do Norte	EUA	Nova Iorque	Foxtrot
1900 - 1930	1930	América do Norte	EUA	Nova Iorque	Jive Rock
1900 - 1930	1900-1910	América do Norte	EUA	Sul	Folk Blues
1900 - 1930	1920	América do Norte	EUA	Sul	Lindy Hop
1900 - 1930	1930-1940	América do Norte	EUA	Sul	Little Apple
1900 - 1930	1920-1930	América do Norte	EUA	Costa Oeste e Costa do Pacífico	Balboa
1900 - 1930	1930-1940	América do Norte	EUA	Sul	Big Apple
1900 - 1930	1930-1940	América do Norte	EUA	Sul	St. Louis Shag
1900 - 1930	1903	América do Norte	EUA	Sul	Cake-Walk

PERÍODO	DATA	CONTINENTE	PAÍS	REGIÃO	ESTILOS
1900 - 1930	1920-1940	América do Norte	EUA	n/d	Era do Swing
1900 - 1930	1930	América do Norte	EUA	n/d	Jive Rock
1900 - 1930	n/d	América do Sul	Colômbia	Caribe Colombiano	Porro
1900 - 1930	1910	América do Sul	Argentina	Buenos Aires	Cake Walk
1900 - 1930	1930	América do Sul	Brasil	n/d	Samba-de-Breque
1900 - 1930	1916-1917	América do Sul	Brasil	Sudeste-Rio de Janeiro	1º Samba-Pelo Telefone, Tia Ciata/Donga
1900 - 1930	1902	América do Sul	Brasil	n/d	Isto é bom-Lundu-primeira canção gravada no Brasil
1900 - 1930	1920	América do Sul	Colômbia	Caribe Colombiano	Champeta
1900 - 1930	1930	América do Sul	Brasil	Sudeste-Rio de Janeiro	Samba Partido-alto
1900 - 1930	1930	Caribe	Cuba	Havana	Mambo
1940 - 1970	1960	América do Norte	EUA	n/d	Funk
1940 - 1970	1940-1950	América do Norte	EUA	Sul	Carolina Shag
1940 - 1970	1940-1950	América do Norte	EUA	Norte	Jive
1940 - 1970	1940-1950	América do Norte	EUA	n/d	Imperial Swig
1940 - 1970	1940	América do Norte	EUA	Sul	Rock and roll
1940 - 1970	1940-1950	América do Norte	EUA	n/d	Imperial Shag
1940 - 1970	1950	América do Norte	EUA	Sul	Rockabilly
1940 - 1970	1940	América do Norte	EUA	n/d	Mambo
1940 - 1970	1940-1950	América do Norte	EUA	n/d	Rock and Roll
1940 - 1970	1950	América do Norte	EUA	Sul	Soul
1940 - 1970	1960	América do Norte	EUA	Sul	Músicas de protesto vinculadas ao Movimento de direitos civis
1940 - 1970	1950	América do Norte	EUA	Sul	Rythm & Blues
1940 - 1970	1940-1950	América do Norte	EUA	n/d	Boogie-Woogie
1940 - 1970	1935-1946	América do Norte	EUA	Nova Iorque	Era do Swing

PERÍODO	DATA	CONTINENTE	PAÍS	REGIÃO	ESTILOS
1940 - 1970	1940	América do Norte	EUA	Nova Iorque	Bebop
1940 - 1970	1971	América do Norte	EUA	n/d	Soul Train
1940 - 1970	1960	América do Norte	EUA	Nova Iorque	Disco
1940 - 1970	n/d	América do Norte	EUA	n/d	Jazz
1940 - 1970	1945	América do Norte	EUA	Sul-Nova Orleans	Dew Drop Inn
1940 - 1970	1940-1950	América do Norte	EUA	Sul	Push and Whip
1940 - 1970	1970	América do Norte	EUA	n/d	Ragtime
1940 - 1970	n/d	América do Norte	EUA	n/d	Handhoff
1940 - 1970	1940-1950	América do Norte	EUA	n/d	Western Swing
1940 - 1970	1940-1950	América do Norte	EUA	n/d	West Coast Swing
1940 - 1970	1940-1950	América do Norte	EUA	n/d	Washington Hand
1940 - 1970	1940-1950	América do Norte	EUA	n/d	East Cost Swing
1940 - 1970	1970	América do Sul	Brasil	n/d	Carimbó
1940 - 1970	1959	América do Sul	Brasil	Sudeste	Chiclete com banana de Jackson do Pandeiro - primeiro Samba-Rock
1940 - 1970	1950	América do Sul	Brasil	n/d	Big Bands
1940 - 1970	1970	América do Sul	Brasil	n/d	Merengue
1940 - 1970	1960	América do Sul	Brasil	Sudeste	Funk norte-americano
1940 - 1970	1940	América do Sul	Brasil	Sudeste	Samba-Canção
1940 - 1970	1970	América do Sul	Brasil	n/d	Brega
1940 - 1970	1970	América do Sul	Brasil	n/d	Cumbia
1940 - 1970	1940	América do Sul	Brasil	Sudeste	Samba de Gafieira
1940 - 1970	1960	América do Sul	Brasil	Sudeste	Samba-Funk
1940 - 1970	1963	América do Sul	Brasil	Sudeste	Samba esquema novo Jorge Ben
1940 - 1970	1968	América do Sul	Brasil	Sudeste-São Paulo	Equipe Chic Show
1940 - 1970	1970	América do Sul	Brasil	Sudeste	Funk
1940 - 1970	1970	América do Sul	Brasil	n/d	Frevo
1940 - 1970	1950	América do Sul	Brasil	n/d	Rockabilly
1940 - 1970	1970	América do Sul	Brasil	Sudeste	Samba

PERÍODO	DATA	CONTINENTE	PAÍS	REGIÃO	ESTILOS
1940 – 1970	1970	América do Sul	Brasil	Sudeste	Soul
1940 - 1970	1940	América do Sul	Brasil	Sudeste	Bossa nova
1940 - 1970	1970	América do Sul	Brasil	Sudeste	Samba-Rock
1940 - 1970	1940	América do Sul	Colômbia	Caribe Colombiano	Cumbia
1940 - 1970	1980	América do Sul	Brasil	Sudeste	Rock and Roll
1940 - 1970	n/d	América do Sul	Brasil	Sudeste	Swing
1940 - 1970	1970	América do Sul	Brasil	n/d	Bolero
1940 - 1970	1962	América do Sul	Brasil	Sudeste-São Paulo	Dj Oswaldo-Orquestra invisível
1940 - 1970	1970	América do Sul	Brasil	n/d	Maracatu
1940 - 1970	1940	Caribe	Jamaica	n/d	Mento
1940 - 1970	1950	Caribe	Jamaica	n/d	Ska
1940 - 1970	1960	Caribe	Jamaica	n/d	Reggae
1940 - 1970	1960	Caribe	Cuba	Havana	Salsa
1940 - 1970	1950	Caribe	Cuba	n/d	Cha-cha-cha
1940 - 1970	1950	Caribe	Vários países	n/d	Mambo
1940 - 1970	1960	Caribe	Vários países	n/d	Salsa
1940 - 1970	1940-1960	Europa	Inglaterra	n/d	Skip Jive
1940 - 1970	1940-1950	Europa	Vários países	n/d	Boogie-Woogie
1940 - 1970	n/d	Europa	Vários países	n/d	European Jazz
1970 - 2000	1980	América do Norte	EUA	n/d	Hip-Hop
1970 - 2000	1986	América do Norte	EUA	n/d	Acid House
1970 - 2000	n/d	América do Norte	EUA	n/d	Drum “n” Bass
1970 - 2000	1970	América do Norte	EUA	Norte- Nova Iorque	Salsa
1970 - 2000	1980	América do Sul	Brasil	n/d	Zouk
1970 - 2000	1990	América do Sul	Brasil	n/d	Punk Rock
1970 - 2000	1975	América do Sul	Brasil	Sudeste-São Paulo	Equipe de show Zimbabwe
1970 - 2000	1990	América do Sul	Brasil	n/d	Miami Bass
1970 - 2000	1970	América do Sul	Brasil	Sudeste-São Paulo	Pagode
1970 - 2000	1980	América do Sul	Brasil	n/d	Reggae
1970 - 2000	1990	América do Sul	Brasil	n/d	Charme
1970 - 2000	1980	América do Sul	Brasil	n/d	Disco
1970 - 2000	1990	América do Sul	Brasil	n/d	Hip-Hop
1970 - 2000	1989	América do Sul	Brasil	Sudeste	Lp Branca Di Neve

PERÍODO	DATA	CONTINENTE	PAÍS	REGIÃO	ESTILOS
1970 - 2000	1990	América do Sul	Brasil	n/d	Funk Carioca
1970 - 2000	1980	América do Sul	Brasil	n/d	Lambada
1970 - 2000	1980	América do Sul	Brasil	n/d	R´N´B
1970 - 2000	1990	América do Sul	Brasil	n/d	Electro
1970 - 2000	1980	América do Sul	Brasil	n/d	Dub
1970 - 2000	1990	América do Sul	Brasil	n/d	Samba Reggae
1970 - 2000	1987	América do Sul	Brasil	Sudeste	LP Branca Di Neve
1970 - 2000	1970	América do Sul	Brasil	Sudeste	Equipes de Som
1970 - 2000	1980	América do Sul	Brasil	Sudeste	Banda Black Rio
1970 - 2000	1980	América do Sul	Brasil	n/d	Samba Soul
1970 - 2000	1976	América do Sul	Brasil	Sudeste	CD Africa-Brasil - Jorben
1970 - 2000	1990	América do Sul	Brasil	n/d	Pós-Punk
1970 - 2000	1980	América do Sul	Brasil	n/d	Disco Funk
1970 - 2000	1980	Caribe	Vários países	n/d	Zouk
1970 - 2000	1980	Europa	França	n/d	Jive Moderno
2000 - ...	n/d	América do Sul	Brasil	Sudeste	Samba-Rock Nô
2000 - ...	n/d	América do Sul	Brasil	n/d	Batuque de Umbigada/Lundu (Tietê, Capivari, Piracicaba, Ilha do Marajó)
2000 - ...	n/d	América do Sul	Brasil	Sudeste	Samba-Rock Moderno