



## Dançar, cantar, criar no compasso da liberdade

Valter Roberto Silvério<sup>1</sup>

Karina Almeida de Sousa<sup>2</sup>

**Resumo:** Por meio da mobilização da diáspora africana como categoria analítica, apoiada no conceito/prática de *décalage* de Senghor, ressignificado por Edwards, e nas especulações de Du Bois acerca do significado e poder da estética como veículo tanto de crítica da modernidade quanto de possibilidade de instituição de uma subjetividade negra, o artigo torna possível reivindicar um outro quadro formal na investigação da política cultural negra, seja no período tido como “clássico” pela literatura para a política cultural negra (tudo o que está antes do século XX), seja no período moderno e pós-moderno (século XX em diante). Outra análise das “articulações”/produções culturais negras pode oferecer um quadro formal de análise que, por não estar assentado em ideias de inversão, autenticidade, nação e/ou retorno às raízes (no sentido de retorno a uma essência), é muito distinto do projeto poético/estético da *negritude*. Se há, como Stuart Hall sugere, uma relação entre projeções teóricas e identidade cultural negra, talvez se encontre nas práticas culturais negras, deslocadas de sua percepção como mero lazer, por exemplo, o samba-rock, mesmo sem garantias, mais uma possibilidade para avançarmos na análise e crítica da cultura política negra, no Brasil e na diáspora.

**Palavras-chave:** práticas culturais negras; *décalage*; articulação; samba-rock.

1 Departamento e Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de São Carlos – UFSCar - São Carlos – Brasil - diasporizando@gmail.com

2 Universidade Federal do Tocantins (UFT) – Tocantinópolis – Brasil – sousa\_karina@yahoo.com.br; sou-sakarina@mail.uft.edu.br

## Dance, sing, create, in the rhythm of freedom

**Abstract:** *From the mobilization of the African diaspora as an analytical category, supported by Senghor's concept/practice of *décalage*, res-meaning by Edwards, and in Du Bois' speculations about the meaning and power of aesthetics as a vehicle for both criticism of modernity and possibility the institution of a black subjectivity, the article makes it possible to claim another formal framework in the investigation of black cultural policy. Whether in the period considered as "classic" by literature for black cultural policy (everything that is before the 20th century), or in the modern and postmodern period (20th century onwards).*

*Another analysis of the "articulations"/black cultural productions, can offer a formal framework of analysis that, because it is not based on ideas of inversion, authenticity, nation and/or return to roots (in the sense of returning to an essence) is very distinct from the poetic/aesthetic project of blackness. If there is, as Stuart Hall suggests, a relationship between theoretical projections and black cultural identity, perhaps it is found in black cultural practices, displaced from their perception as mere leisure, for example, samba-rock, even without guarantees, yet another possibility for to advance in the analysis and criticism of black political culture, in Brazil and in the diaspora.*

**Keywords:** *black cultural practices; *décalage*; articulation; samba-rock.*

Sua "dança" consistia em um movimento giratório peculiar, o cotovelo subindo e descendo em cada curva, com um passo gaguejante ocasional que lhe permitia deslizar para a esquerda e para a direita. Foi uma personificação deliberada do ritmo de cada música: cada baterista entrevistado que tocou com Monk disse que ele gostava de se levantar para dançar e definir o ritmo; era uma forma de reger que exigia total atenção do baterista<sup>3</sup> (Robin e Kelley, 2009).

A citação anterior se refere ao significado e usos da palavra "*Epistrophy*" (epístrofe), que dá nome a uma gravação de Thelonious Monk (1917-1982), que

3 "His 'dance' consisted of a peculiar spinning move, elbow pumping up and down on each turn, with an occasional stutter step allowing him to glide left and right. It was a deliberate embodiment of the rhythm of each tune: Every drummer interviewed who played with Monk said that he liked to get up to dance in order to set the rhythm; it was a form of conducting that required complete attention from the drummer." Robin D. G. Kelley, *Thelonious Monk: The Life and Times of an American Original* (New York, Free Press, 2009), p. 69. Epub.

registrou os direitos autorais da música em 2 de junho de 1941, e é co-creditada a Kenny Clarke. De acordo com Kelley (2009), a gravação se tornou uma referência do estilo musical Bebop<sup>4</sup>. Monk, além de ser conhecido como um dos precursores do Bebop, despertava o interesse do público pela sua habilidade em conjugar a dança e a música em suas apresentações<sup>5</sup>. No entanto, o nosso interesse mais direto se associa à relação entre a origem etimológica da palavra e a cultura expressiva negra<sup>6</sup>.

“Epistrophy”, em grego, significa retornar e se refere a um dispositivo literário em que uma palavra ou expressão é deliberadamente repetida no final de sucessivas frases, orações ou versos. Para Kelley (2009), este procedimento se encontra na melodia de Monk e Clarke como uma encenação da epístrofe em que a melodia principal é construída de frases repetidas nas quais a linha melódica gira sobre si mesma. É, igualmente, tentador pensar epístrofe, não apenas como figura de linguagem, mas como uma palavra para a pequena dança incomum (pode se dizer uma “virada swingada”) que Monk costumava fazer durante seus shows, levantando-se e deixando o piano enquanto seus acompanhantes solavam (Kelley, 2009; Edwards, 2017). Para Stuckey (1987), a dança de Monk encontra paralelo nas cerimônias religiosas afro-norte-americanas, incluindo os funerais, nos quais músicos, depois de marcharem solenemente para o túmulo, junto com parentes e amigos do morto, voltavam com um humor diferente, dançando “danças individuais e diversas”<sup>7</sup>.

Ao comentar as polêmicas em torno da *performance* de Monk, Edwards (2017: 21) observa que “há algo na harmonia cromática oscilante de ‘Epistrophy’

4 De acordo com Vidossich (1975: 75), o *bebop* surge no contexto da segunda guerra mundial que polarizou as atenções da nação estadunidense. Músicos foram escalados para a guerra para servirem o exército ou para integrar as bandas das Forças Armadas. No mesmo período em Nova York, alguns jazzistas desenvolviam novas experiências musicais, como Charlie Parker e Dizzie Gillespie, 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. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=TL\\_7QoKYfiw](https://www.youtube.com/watch?v=TL_7QoKYfiw)>. Acesso em: 10 fev. 2021.

5 No vídeo, Monk executa “Epistrophy”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NZc3AoBkgWU>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

6 Disponível em: <<https://www.bohemiabop.cz/post/epistrophy-1941-clarke-monk--christian>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

7 Esses grupos são caracterizados como “a traditional brass-band parade performed 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” (Gibson, 2013: 110). Em Nova Orleans, os músicos dos Second Line Groups realizam, até os dias atuais, apresentações relacionadas à morte de um músico ou membro importante da comunidade, que marcam um dos eventos mais importantes daquele grupo, esses muitas vezes resultavam em funerais com bandas de *jazz* (Celestian e Waters, 2018: 06).

em particular que parecia estar em paralelo ou repetida em seus movimentos físicos”, e continua:

O que é sugestivo para mim aqui é a sensação de um dispositivo formal que, levado para outro meio, fornece a base da inspiração, a célula sintática para uma melodia, que é então ecoada em outro meio (o corpo em movimento, e até mesmo “uma forma de reger”, enquanto outros músicos assistem à coreografia). Epístrofe, então, pode ser um nome para uma curva ou *troping* (na literatura uma palavra, frase, imagem que são usadas para um efeito não usual ou efeito interessante) que, ao virar, tem a tendência de pular a trilha de um meio para outro. O ponto principal é que a interface pode ser cruzada em qualquer direção.

Dentre as observações de Edwards (2017), interessa-nos principalmente a ideia de que a interface, isto é, o dispositivo de ligação entre sistemas ou de seus componentes, orienta-nos a pensar as práticas expressivas negras, tanto em conexão e compartilhamento quanto em sua autonomização em relação aos espaços identificados como negros. Podemos citar, por exemplo, os chamados bailes *Blacks*, nos quais a dança conecta um estilo musical denominado, no Brasil, como samba-rock. Esse sistema de interfaces produz, por exemplo, em torno desse estilo, questionamentos, como: o que vem a ser samba-rock? É um estilo musical? É um estilo de dança? É um movimento cultural? (Macedo, 2002).<sup>8</sup>

Quando questionado sobre se o que seria o samba-rock, nos termos de Macedo (2002), um de nossos entrevistados – Santa Maria<sup>9</sup> – é enfático: “para mim, para nós [para mim e para Dani – sua parceira de dança e também professora de samba-rock], é uma cultura, uma cultura que junta a música com a dança, e estilos de roupa, estilo de vida” (entrevista concedida em 28 de junho de 2018). Enquanto Macedo, com base em seus entrevistados, músicos e DJs, observa que a ênfase na dança ou na música se deve às diferenças de lugar e interesses dos sujeitos envolvidos (dançarinos, músicos, djs, professores de dança, donos de academia, membros dos clubes), e completa:

Parece-nos que aqui caberia bem a expressão utilizada no título de uma obra organizada pelos historiadores Eric Hobsbawn e Terence Ranger (1984),

---

8 Hora de “trancar” os braços; horda de dançar samba-rock. Disponível em: <<https://www.n-a-u.org/macedosambarock.html>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

9 Carlos Eduardo Santa Maria participa, desde a sua infância, das atividades realizadas pelo Grêmio Recreativo e Familiar Flor de Maio, localizado na cidade de São Carlos/SP, é dançarino e professor de Samba-Rock no interior e na capital do estado de São Paulo, representando uma das figuras mais reconhecidas entre os organizadores de bailes e amantes do Samba-Rock. Santa Maria foi o principal interlocutor, dentre os entrevistados, da pesquisa de doutorado que sustenta o artigo.

A Invenção das Tradições, como a ideia presente. O que se evidencia nas falas acima é a tentativa de criar uma história legitimadora e uma tradição para o que se denomina “samba-rock”. Uma história enfatiza a dança e, a outra, a música. Para esses historiadores não importa que a história seja verdadeira ou não, mas sim que faça sentido para os indivíduos envolvidos, evidenciando uma ligação da manifestação cultural com um período histórico passado ao mesmo tempo em que a “história contada” explicita vínculos com o presente. Em suma, um processo de invenção de tradição. Disponível em: <<https://www.n-a-u.org/macedosambarock.html>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

Em uma perspectiva distinta a de Macedo (2019) quando a questão dos estilos de dança e música são apreendidos em termos da categoria analítica diáspora africana como uma “tradição”, eles podem ser lidos na chave de suas ressignificações históricas. Então, caberia outra pergunta, por exemplo: Como a noção de diáspora africana nos possibilita visitar as práticas como a dança e a música, dispositivos de ligação, produzidos fora do contexto africano, por populações negras espalhadas pelo globo?

O samba-rock, entendido por nós como uma forma de *décalage* – permite que pensemos sobre o que é importante dizer, por hora, em relação à noção de *décalage*, já que ela se refere tanto ao deslocamento no espaço ou no tempo quanto à discrepância entre teoria e prática<sup>10</sup>.

Nosso objetivo, portanto, é, ao deslocar o samba-rock de sua caracterização, meramente como lazer ou entretenimento, de um grupo específico, ou como uma invenção de tradição, considerá-lo como uma prática vernácula cultural negra que guarda relação com as primeiras formas de expressão das culturas africanas e sua *décalage*. Esse movimento permitiria, por um lado, uma atualização em relação ao estatuto epistêmico da contribuição de W. E. B. Du Bois, em especial em relação ao significado da música, e, por outro, o uso contemporâneo de sua obra para pensarmos um aspecto da especificidade da contribuição africana e de sua diáspora: a dança.

O artigo, portanto, está organizado da seguinte forma. Primeiro, ele retoma de forma breve o debate contemporâneo sobre a obra magna “*The Souls of Black Folk*” (1903)<sup>11</sup>, argumentando, com base em seus leitores e analistas, que a música é um componente central no projeto epistêmico de W. E. B. Du

10 Disponível em: <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/>>.

11 Após a primeira edição, seguiram-se várias outras em língua inglesa. A publicação em língua portuguesa foi intitulada “As almas da gente negra” e é da Lacerda editores, 1999, com tradução de Heloisa Toller Gomes. Ao longo do texto, faremos referência à Souls ou Almas.

Bois<sup>12</sup>. E, também, perseguimos um questionamento que o acompanhou a vida toda, e que era visível, desde seu encontro com Frantz Boas, em 1906, mas que reaparece formulado em *Dusk of Dawn: The Autobiography of a Race Concept* (1940), quando Du Bois, ao se referir novamente à África, ou mais precisamente com a sua origem africana, repete a pergunta: O que há entre nós que constitui um laço que eu posso sentir melhor do que posso explicar?

Interessa, portanto, e este é o terceiro movimento do artigo, os aspectos de sua contribuição que nos permitam tanto traçar alguns desdobramentos contemporâneos de seu uso e contribuição epistêmica quanto a maneira como ela tem estimulado uma ampla literatura que requalifica as práticas vernáculas da cultura expressiva negra, como, por exemplo, o samba-rock. Para isso, o artigo apresenta reflexões parciais de duas pesquisas, sendo que a primeira resultou em uma tese de doutorado intitulada “Corpo, transnacionalismo negro e as políticas de patrimonialização: as práticas expressivas culturais negras e o circuito afro-diaspórico”; e a segunda no trabalho intitulado “*Intelectuais e ativistas em movimentos: a construção do transnacionalismo negro no século XX*”<sup>13</sup>.

## Du Bois e as metamorfoses da música dos escravos

No último capítulo de *Souls*, intitulado “*As Sorrow Songs*”<sup>14</sup>, Du Bois relembra “que os escravos cantavam durante o trabalho, nas igrejas desmanteladas, reunidos em frente aos seus casebres nos domingos e feriados, ou nas praças públicas e periferias das cidades como Nova Orleans e St. Louis, renovando e reavivando sua memória musical com batidas de tambor, gritos e danças” (Du Bois, 1999: 297, nota n. 1). Para o autor, as canções de dor são o resultado tanto do processo de privação de liberdade como consequência da escravização quanto da perda parcial dos referenciais linguísticos e simbólicos que estão na base da formação cultural de um grupo e/ou povo. Na experiência de exílio e opressão, os escravizados africanos não perderam o contato com sua música.

As interconexões entre as práticas culturais negras norte-americanas, caribenhãs, latino-americanas são recorrentemente apontadas na literatura especializada, no entanto, elas também demarcam as suas diferenças, ao construir e

12 Existe contemporaneamente uma vasta literatura sobre as contribuições inovadoras de Du Bois para diferentes disciplinas científicas – deslocando-o de uma posição de um Scholar Denied (Morris, 2015) pelo racismo acadêmico e científico –, identificando-o como um dos mais influentes intelectuais de seu tempo, como demonstra os inúmeros autores que passaram a analisar sua contribuição para a filosofia e filosofia política (Appiah, 2014; Gooding-Williams, 2009; Reed, 1998; Miles, 2000; 2003); sociologia (Gilroy, 2001); Morris, 2015), educação; crítica literária (Gates Jr. e Appiah, 2003; Gikandi, 2005).

13 Conforme processo Fapesp 2016/24075-8.

14 Literalmente, as canções de dor que assumem as variantes work songs, slave songs.

reconstruírem interfaces articulando elementos de vários estilos de dança e música que nossos corpos retraduzem no movimento entre lembrar, uma viagem ao passado, e repetir uma viagem em direção ao futuro em que novos sentidos são atribuídos aos indivíduos que pertencem às diferentes comunidades de experiência negras espalhadas pelo globo. Desta forma, as comunidades criadas no espaço da *plantation* continuam essenciais na concepção das artes africanas e afro-americanas, como a dança<sup>15</sup> [tradução livre] (Glass, 2007: 31).

**Quadro 1:** Estilos de dança e música

Estilos Africanos		PERÍODOS				
Semba Masemba Ring Shout Batuques		Pré-abolição			Pós-abolição	
		1600	1700	1800	1900	
ESTILOS	Estilos Caribenhos	Callipso	Merengue	Cumbia	Reggae Salsa Mambo	Samba- Rock/ Sambalanço/ Suingue
	Estilos Sul-Americanos	Batuques	Lundu	Samba	Swing Bossa Nova Pagode	
	Estilos Norte-Americanos	Ring Shout Bamboulas	Works songs Spitirual	Blues Jazz	Swing Bebop Rockabilly Rock and Roll Hip Hop	

FONTE: autores

Quando nos referimos ao caso norte-americano, a leitura de Souls nos permite identificar dois momentos (antes e depois da escravidão) e algumas etapas no desenvolvimento da música que atravessaram os oceanos com os africanos. Entre 1830, quando a nação é surpreendida ao tomar conhecimento da *Fisk Jubilee Singers*<sup>16</sup>, e em 1871, quando elas passaram a ser conhecidas

15 Such slave communities were crucial in fostering African and African American arts like dance.

16 Fisk Jubilee Singers é um dos primeiros e mais famosos grupos vocais negros, conhecido pela execução do que foi inicialmente chamado de canções de escravos e mais tarde tornou-se conhecido como *spirituals* afro-americano. O grupo de nove membros – cinco mulheres e quatro homens – embarcou em uma turnê nacional que inicialmente teve dificuldades. À medida que a turnê mudou para o Nordeste, o grupo começou a ganhar reputação entre o público branco e negro, não apenas pelas vozes incríveis de seus membros, mas também por suas seleções musicais. Os *Fisk Jubilee Singers* frequentemente cantavam *spirituals* que raramente eram ouvidos fora das igrejas ou lares negros, tratavam de canções religiosas e inspiradoras nascidas da experiência afro-americana. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Fisk-Jubilee-Singers>>. Acesso em: 09 fev. 2021.

para além das fronteiras norte-americanas, cruzando o oceano com os *Fisk Jubilee Singers* e sendo ouvidas pela rainha Vitória do Reino Unido e pelo Kaiser Guilherme II. Ao final de sete anos de apresentações, internas e externas, com o recurso arrecadado, surgiu a *Fisk University*. Na sequência de sua argumentação, em uma terceira fase, Du Bois (1999: 303-304) propõe uma distinção fundamental entre músicas que podem ser classificadas como africanas e aquelas que resultam de uma mistura “*entre música negra com música escutada na terra adotiva*”.

E conclui:

O resultado é ainda distintamente negro, e o método de mistura, original, mas os elementos são tanto negros como caucasianos. Poder-se-ia prosseguir e encontrar uma quarta etapa nesse desenvolvimento, onde as canções da América branca mostram-se distintamente influenciadas pelas canções de escravos, ou incorporaram frases musicais completas da melodia negra, como ‘Swance River’ e ‘Old Black Joe’. Lado a lado com o crescimento, vieram também as adulterações e as imitações – as minstrel songs<sup>17</sup>, muitos dos hinos gospel<sup>18</sup> e algumas das coon songs<sup>19</sup> contemporâneas – uma massa musical em que o novato pode perder-se com facilidade, sem jamais encontrar as melodias negras verdadeiras” (Du Bois, 1999: 304).

A pergunta, então, é a seguinte: O que são essas canções e o que elas significam? “As canções são, na verdade, o resultado da seleção de séculos; a música é mais antiga que as palavras e nela podemos rastrear aqui e ali, sinais de seu desenvolvimento”, como Du Bois (1903; 1999) nos responde, e complementa “essas canções são a mensagem que o escravo articulou para o mundo”. Para além das especulações comuns que conectam as Sorrow songs com as origens dos Spiritual, Jazz, Bep bop, entre outros estilos musicais e de dança, a retomada contemporânea da perspectiva de Du Bois (1903) tem se constituído em um facho de luz (*beam of light*) como na poesia musicada nos lembra Djavan.

Um facho de luz/Que a tudo seduz por aqui/Estrela cadente reluzente/  
Sem fim/E um cheiro de amor/Empestado no ar a me entorpecer/

17 Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=H9oDpgOX5nU&list=PLEPbiuo-hGr\\_jCjDZboDiAvYluUsvxlCq&index=3](https://www.youtube.com/watch?v=H9oDpgOX5nU&list=PLEPbiuo-hGr_jCjDZboDiAvYluUsvxlCq&index=3)>. Acesso em: 10 fev. 2021.

18 Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=X6EwFgZAM2g&list=PLEPbiuo-hGr\\_zFFoamfSFXxx63afSama-8&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=X6EwFgZAM2g&list=PLEPbiuo-hGr_zFFoamfSFXxx63afSama-8&index=2)>. Acesso em: 10 fev. 2021.

19 Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=VsRKA2bV\\_GU](https://www.youtube.com/watch?v=VsRKA2bV_GU)> e <<https://maxhunter.missouristate.edu/songinformation.aspx?ID=1020>>. Acesso em: 06 fev. 2021.

Quisera viesse do mar e não de você/Um raio que inunda de brilho/Uma noite perdida.../A me endoidecer Quisera estivesse no mar e não em você/Porque seu coração é uma ilha/A centenas de milhas daqui. (Album Seduzir, 1981).

Du Bois nos oferece uma outra interpretação para o significado das contribuições das populações da África que atravessaram os mares para construir o mundo contemporâneo, deslocando-a do enquadramento (modelo) teórico que retirou sua agência criativa ao inscrevê-la no mundo da natureza (racializando-a) como “povos” sem história; como alternativa, ele demonstra que mesmo antes do termo racismo adquirir o seu sentido atual, seus fundamentos já orientavam estratégias políticas deliberadas que impediam a ciência da época de considerar a “mensagem” que ele repete em *Souls*. Daí a importância de rever o estatuto epistêmico de suas proposições, articulando-o às práticas das culturas negra na e da diáspora africana.

### Música e a ancestralidade reconfigurada

Quanto ao estatuto epistêmico das proposições, de Du Bois, Miles (2000; 2003) e Sundquist (1996) estabelecem os parâmetros da discussão. O primeiro, ao dissecar a estratégia teórica-metodológica de Du Bois, identifica que lembrança e repetição são fundamentais, já que o laço que une as seções do texto como um todo é a repetida colocação de partituras musicais antecedendo cada capítulo sem o acompanhamento da lírica. Um procedimento um tanto quanto incomum quando se considera que, em geral, as epígrafes servem para resumir o sentido do tema ou assunto que será tratado ou situar a motivação da obra. Não é o caso da estrutura formal de *Souls*; sobre isso, Miles (2000) observou o seguinte:

Difícilmente escapa à observação, mesmo da leitura mais superficial da obra, que o laço que une todas as seções deste texto é nada menos do que a repetida colocação de Du Bois da música barrando o caminho para cada capítulo. Na verdade, essas passagens não permitem uma admissão direta ao texto, precisamente porque foram elaboradas com materiais nem sempre familiares à crítica textual. Os compassos musicais que precedem o “texto propriamente dito” não são textuais como tais e não se entregam a serem lidos da mesma forma que o resto do texto pode ser lido.

Para Miles (2000), Du Bois, ao repetir o mesmo procedimento na transição entre os capítulos, tinha a intenção de fazer o seu leitor lembrar que a música

antecede a palavra (a lírica). E, portanto, enquanto a lembrança seria uma viagem em direção ao passado para não o esquecer, em especial os sons e cantos dos escravos que estabeleceriam os vínculos com a África, a repetição indicaria uma viagem em direção ao futuro, permitindo sempre novas atribuições de sentido.

Du Bois, por exemplo, em cada uma de suas quatro autobiografias principais, repetiu a história sobre a “avó do seu avô”, que costumava cantar uma velha canção banto ou bantu, não traduzível para o inglês: *Do ba-na co-ba, me ge-me, me ge-me!/Ben d’nu-li, nu-li, nu-li, nu-li, den d’le*. Ela foi transmitida de geração em geração e “nós a cantamos para nossos filhos”, nos diz ele, “sabendo tão pouco quanto nossos pais o que suas palavras podem significar, mas conhecendo bem o significado de sua música” (Edwards, 2003: 56).

Para Sundquist (1996, introdução), o uso teórico que Du Bois fez dos enigmáticos compassos da música infundiu uma rica experiência na forma de autobiografia, história política e ensaio social com um poder comparável ao dos Griots africanos, os genealogistas comunais e historiadores, que “cantam” os eventos históricos de seu povo tanto incitando a lembrança quanto repetindo-os de forma renovada, permitindo novas interpretações e sentidos.

Uma releitura possível da perspectiva metodológica de Du Bois seria como um “Griot” contemporâneo que, deslocado de suas origens, capturou o legado do espírito (a mensagem) do africano escravizado e, posteriormente, do negro, em condições racializadas que negavam a sua humanidade e capacidade, ao considerar a música como forma de expressão e fonte, por um lado, para compreensão do que “permaneceria” africano e *não facilmente traduzível e*, por outro lado, o lugar de produção de novos sentidos na terra “adotiva”. Du Bois, ao identificar uma continuidade (res)significada da mensagem do africano naqueles que foram transformados em negros nas novas condições, quando se considera a *color line*, ontologia e epistemologia, são indissociáveis para o desvendamento das articulações da diferença constitutiva do encontro entre as culturas africanas e caucasianas.

Ao se constituir como filósofo, historiador, crítico cultural e sociólogo das vidas anônimas dos desconhecidos e da gente negra comum de cujo trabalho surgiram a geração atual e os primórdios de uma perspectiva científica e política transnacional da cultura negra, Du Bois, na visão de Sundquist (1996: 16), estabeleceu a coerência da cultura afro-americana como um conjunto de valores e expressões que não foram aniquilados pela escravidão, mas nutridos por sua “voz no exílio”.

A África, portanto, foi ao mesmo tempo uma fonte de identidade genealógica, um complexo de Estados-nação em potencial lutando pela libertação do domínio colonial e um sistema semiótico intrigante que se estendia para além das fronteiras continentais para definir a negritude<sup>20</sup> como um dos desdobramentos contemporâneos mais impactantes do encontro colonial.

### *A décalage* das culturas das negras

As repetições de Du Bois parecem se constituírem em uma estratégia epistêmica na qual as partituras com seus compassos musicais serão acompanhadas pelo desenvolvimento de líricas; os textos escritos, compatíveis com o desenvolvimento das lutas de uma comunidade que foi marcada pela clausura em sua experiência no Ocidente. A transição entre a condição de escravizado em direção à liberdade, que se deseja conquistar, será marcada, por um lado, pela maior ou menor consciência dos mecanismos de regulação jurídico-político que informam o social após a abolição e, por outro lado, pelas estratégias do próprio grupo cujos ritmos estarão sempre condicionados pela dialética dos conflitos que atravessam a sociedade mais ampla com impactos e interferências nas possibilidades de comunhão da comunidade de experiência em direção à liberdade.

Para Miles (2000), Du Bois, ao imaginar condições culturais ideais, em que a cor da pele não seria um dado relevante para posicionar hierarquicamente uma pessoa, pretendia demonstrar que a música (e a arte negra em geral) poderia levar tanto ao desvendamento dos mecanismos que transformaram negros e africanos em estranhos racializados no e pelo Ocidente quanto ao reconhecimento de suas contribuições à cultura mundial e à humanidade. Existiria, portanto, um caminho peculiar traçado por Du Bois para que a arte negra (não só a música, mas a dádiva do espírito no seu conjunto) pudesse se manifestar em sua *quase* plenitude.

Em relação ao espírito, Gikand (2005), por exemplo, considera que um dos principais temas de *Souls* se refere a como as tentativas dos povos negros, de chegar à consciência de si mesmos, como sujeitos modernos, eram constantemente frustradas por ideologias e práticas racistas. Ideologias e práticas que ganharam maior visibilidade no período pós-abolição da escravatura, nomeado

---

20 Usamos aqui o termo *negritude* do modo como ele tem sido apropriado livremente para se referir às manifestações, por exemplo, da cultura negra no Brasil – e não no sentido em que ele surgiu em 1935, no número 3 da revista *L'étudiant noir* na França.

como Reconstrução da América, período que fora interrompido pelo sistema legal Jim Crow<sup>21</sup>, no sul dos EUA.

O novo caminho acerca da moderna identidade negra nos termos de Du Bois seria, portanto, a sua retirada do exílio imposto pelas noções europeias dominantes de verdade, beleza e moralidade que o definiram desde o iluminismo como portador de uma consciência infeliz, como uma marca do seu fracasso em cumprir o mandato da modernidade e da modernização. Contra essa proposição, Gikandi (2005) argumenta que:

Du Bois parecia acreditar que na arte, e especialmente no que ele via como a natureza essencialmente artística do africano, poderia ser encontrada uma saída significativa da prisão da racionalidade, um desvio para uma consciência feliz, por assim dizer. Assim, em vez de ver as questões da arte e da política separadas na mente de Du Bois, a África – e as formas estéticas que gerou – forneceram um recurso importante no desenvolvimento de uma crítica da modernidade.

É, portanto, na crítica estética da narrativa da modernidade que advoga a verdade apenas como cognição que se encontraria tanto a possibilidade de uma reconceitualização indireta da política e do significado do político quanto a marca da ausência de um domínio verdadeiramente político nas sociedades modernas projetadas pelo discurso iluminista.

Como essas questões se relacionam com o transnacionalismo negro e a diáspora africana? Como interpretar a experiência de “exílio” nas propostas de deslocamento e reposicionamento do corpo negro no discurso, com base na expressão de Carmichel “*black is beautiful*”<sup>22</sup>? Estaria em curso a construção de um circuito de cultura negra diaspórica no continente americano e para além dele?

21 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 entracte 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 coping 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” (Emery, 1972: 183-185).

22 The phrase “black is beautiful” referred to a broad embrace of black culture and identity. It called for an appreciation of the black past as a worthy legacy, and it inspired cultural pride in contemporary black achievements.

A *First Pan-African Conference*, realizada em Londres, em 1900, é constantemente lembrada como um marco importante de reunião de homens e mulheres de origem africana de diferentes partes do globo, em especial, enfatizando a sua dimensão política apartada de seu significado cultural. Destaca-se recorrentemente sua menção ao discurso de Du Bois dirigido às nações do mundo no qual ele articulou o significado da *Color Line*<sup>23</sup> como o problema do século XX. Entretanto, parece-nos fundamental argumentar que a linha de cor não se restringia aos aspectos econômicos e políticos que atravessavam a experiência dos povos não-brancos frente ao colonialismo. Especificamente em relação aos povos de origem africana a perspectiva de Du Bois era direcionada ao estabelecimento de um tipo de intervenção em direção à criação de estratégias de superação dos seus impactos.

Os inúmeros eventos, exposições, congressos pan-africanos, encontros de intelectuais e artistas negros, que passaram a ocorrer desde 1900, pavimentaram um caminho que possibilitou, em outubro de 1965, que Shepperson<sup>24</sup>, em uma intervenção intitulada “*The African Abroad or The African Diaspora*”<sup>25</sup>, abrindo um novo horizonte de expectativas para uma releitura da experiência dos africanos e seus descendentes na chave da diáspora africana. O painel em que ocorreu a apresentação fora organizado por Joseph Harris<sup>26</sup>, no Congresso Internacional de Historiadores Africanos no *University College*, em Dar es Salaam.

Para Harris<sup>27</sup>, em seu desenvolvimento, a diáspora africana pode ser lida com base em dois momentos. O primeiro, que se estenderia aproximadamente até os anos 1960, que ele denomina de *diáspora involuntária* – em função dos diferentes tráficos, internos e externos, que assolaram as populações africanas – e, posteriormente, aquele período que ele denomina de *diáspora mobilizada* – em que as capitais, e grandes cidades, das principais potências ocidentais, passaram a ter uma crescente presença de africanos de diferentes origens étnicas, credos religiosos e orientações políticas. Este tipo de circulação e/ou fixação tem facilitado e potencializado o desenvolvimento de redes que ele denomina

23 W. E. B. Du Bois. To the Nations of the World. In: W. E. B. Du Bois: A Reader, ed. David Levering Lewis (New York: Henry Holt, 1995), 639. See also Lewis, W. E. B. Du Bois: Biography of a Race, 1868–1919 (New York: Henry Holt, 1993), 246–251.

24 SHEPPERSON. The African Abroad or the African Diaspora. In: RANGER, T. O. *Emerging Themes of African History*. Nairobi, East African Publishing House, 1968, pp. 152-76.

25 O africano no exterior ou a diáspora Africana.

26 HARRIS, Joseph E. Introduction to the African Diaspora. In: *Emerging Themes*, 146-51; e Harris, “The International Congress on African History, 1965”, *Africa Forum* 1, n. 3 (inverno, 1966): pp. 80-84.

27 O texto de abertura do presente Dossiê é a comunicação de Joseph Harris apresentada à Terceira Conferência Bienal da *Association for the Study of the Worldwide African Diaspora (ASWAD)* – Rio de Janeiro, Brasil entre 5 a 7 de outubro de 2005, que gentilmente nos autorizou sua publicação.

de internacional, e que nós, 50 anos depois, podemos denominar de transnacionais, de ligações entre a África com suas diásporas. A efetividade destas redes transnacionais da *diáspora africana mobilizada* tem permitido a ampliação pelos descendentes de africanos de uma consciência da identidade de suas raízes, de suas habilidades ocupacionais e de comunicação, *status* social e econômico, e acesso a entidades de tomada de decisão em seu país anfitrião.

Concordamos que esse emaranhado de referências e influências, como propôs Edwards (2003), atue como o *background* do uso de *diáspora* como um termo de análise que permite explicações para as formações transnacionais negras que levam em conta suas diferenças constitutivas, os desafios políticos da organização do “africano no exterior”. Para o autor, a categoria analítica diáspora africana, ao mesmo tempo, permitiria um olhar sobre as práticas das comunidades que se auto-classificam, ou são classificadas como negras e, também, não se confundiria com o *frame* (modelo) presente em Gilroy (2001). O que está em discussão, portanto, para Edwards, seria analisar a diáspora africana menos como movimentos geoespaciais discretos ou momentos históricos e mais como um conjunto de práticas.

A crítica de Edwards (2003) à Gilroy (2001) é em relação à moldura oceânica oferecida pelo Atlântico Negro que, como um *frame* (modelo), por vezes, em função do seu uso, confundir-se-ia com a própria noção de diáspora africana, restringindo-a geoespacialmente. O autor, embora reconheça a inovação e o valor da proposição de Gilroy, no contexto de sua formulação, argumenta que a abstração do modelo impediria o uso analítico da noção de diáspora africana. Ao propor uma leitura alternativa, Edwards (2003) recorre, primeiramente, ao discurso proferido por Du Bois na sessão final da *First Pan African Conference*, organizada por Henry Sylvester Williams, em 1900, intitulado “Às Nações do Mundo” para enquadrar a noção da “*color line*”, não nos debates dos EUA e lutas pelos direitos civis, mas considerando que ele se dirige às “nações do mundo. Ou, como Du Bois sublinharia repetidamente nos anos seguintes, o “problema do negro”, nos Estados Unidos, é apenas uma “fase local” de um problema muito maior: “a linha de cores envolve o mundo” (Du Bois, 1906)<sup>28</sup>.

Edwards (2003), também, observa que o cosmopolita Alan Locke, professor de filosofia da *Howard University* e um dos mentores do “*The New Negro*”, afirmou na introdução de sua antologia<sup>29</sup>, de 1925, que o nome atribuído ao movi-

28 Du Bois, 1906) “The Color Line Belts the World,” *Collier’s Weekly* (October 20, 1906): 30, collected in *W. E. B. Du Bois: A Reader*, 42.

29 A publicação organizada por Alain Locke é a versão expandida do número especial da revista *Survey Graphic* de março de 1925, transformando-se no mesmo ano na publicação “*The New Negro: Voices of the Harlem Renaissance*.”

mento era em parte uma alusão ao “novo internacionalismo” do Negro. Neste, Locke (1997) acreditava ser um dos poucos “canais construtivos” para a emergência de instituições culturais negras além dos “horizontes apertados” do racismo e da segregação nos EUA ao final da Primeira Guerra Mundial (prefácio).

Por fim, Edwards (2003) argumenta que uma atenção específica para o período subsequente à guerra demonstra que a constituição de uma “arena internacional” era o único ponto comum e condutor constante no trabalho dos intelectuais negros do período, independentemente de sua visão ideológica, seja Du Bois ou Marcus Garvey, seja Jessie Fauset ou WA Domingo, seja Claude McKay ou Lamine Senghor. Ao trabalhar com Leopold Senghor e Stuart Hall, ele introduz a forma como seu conceito de *décalage* permite pensar a *diáspora enquanto uma prática*.

De Senghor<sup>30</sup> ele retoma a ideia de que “apesar das aparências, a diferença entre negros americanos e negros africanos é mais tênue. Na realidade, envolve uma simples *décalage* – no tempo e no espaço”. Lendo, segundo o autor, à contrapelo, ele sugere que:

O *décalage* diaspórico negro entre afro-americanos e africanos não é simplesmente distância geográfica, nem é simplesmente diferença em evolução ou consciência; é, isto sim, um tipo diferente de interface que pode não ser suscetível de expressão na terminologia opositiva de “vanguarda” e “retaguarda”. Em outras palavras, *décalage* é o âmago daquilo que precisamente não pode ser transferido ou intercambiado, os vieses impregnados que se recusam a passar para o outro lado quando alguém atravessa a água. É um cerne mutante de diferença; é o trabalho das “diferenças dentro da unidade”, um ponto inidentificável que é incessantemente tocado, dedilhado, pressionado (Edwards, 2017: 70).

Como na descrição de um dos entrevistados, Hickey é afro-americano residente nos Estados Unidos da América e relata quando da sua primeira visita à cidade do Rio de Janeiro, em que são enfatizadas as similaridades, mas a diferença estaria “envolta no ar”:

“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

30 Leopold Senghor, “Problématique de la Négritude” (1971), em *Liberté III: Négritude et civilisation de l’universel* (Paris: Seuil, 1977), 274.

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 ar<sup>31</sup> (Charles Hichey entrevista concedida em 24 de fevereiro de 2019).

Ao trabalhar com Hall, Edwards (2003: 14) observa que a palavra articulação tem dois significados: “tanto ‘juntar’ (como nos membros do corpo, ou uma estrutura anatômica) quanto ‘dar expressão a’”. Ele sugere que o termo é mais útil no estudo do funcionamento da raça nas formações sociais quando é afastada desta última implicação, de um “vínculo expressivo” (o que implicaria uma hierarquia predeterminada, uma situação em que um fator faz outro “falar”), e em direção à sua etimologia como uma metáfora do corpo. O que significa dizer, por exemplo, que se articula uma junta? A conexão fala. Essa “fala” é funcional, é claro: o braço que se dobra no cotovelo para alcançar a mão do parceiro da dança, a perna que gira no quadril para dar o próximo passo.

A conexão do samba-rock com a África, por exemplo, aparece na fala de Santa Maria “[...] tá no nosso corpo tá embutido na história você nasce, já nasci dançando a negrada é isso, [...]você vai lá na África e [os] africanos né eles nascem [desde] criança...eles dançam” (entrevista concedida em julho de 2018).

A fala de Santa Maria indica tanto o ponto de ligação por meio do termo “embutido” em seu sentido conotativo, como algo que lhe constitui desde o nascimento, ou inculcado desde seu nascimento, e que você transporta ao atravessar a *middle passage*, e, ao mesmo tempo, o ponto de separação, mesmo você distante ao retornar, metaforicamente e imaginariamente, encontraria a ligação de forma inalterada por meio da dança dos africanos. A *décalage* forneceria um modelo para o que resiste ou escapa da tradução por meio da diáspora africana, isto é, se a “mensagem” foi trazida pelos africanos, ao mesmo tempo, que ela pode ser

31 [...] 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 percustomer 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.

lembrada, em uma viagem ao passado, a sua repetição está sempre em direção ao futuro, a essa estranha “dualidade” da articulação. Ela direciona nossa atenção para a “estrutura antitética” do termo diáspora, sua intervenção arriscada.

Por fim, para Edwards (2003: 14), as articulações da diáspora exigem ser abordadas dessa forma, por meio de sua *décalage*. Paradoxalmente, é exatamente essa lacuna ou discrepância assustadora que permite à diáspora africana “dar um passo” e “mover-se” em várias articulações. A articulação é sempre um gesto estranho e ambivalente, porque, finalmente, no corpo é apenas a diferença – a separação entre ossos ou membros – que permite o movimento.

### O samba-rock como uma prática transnacional e diaspórica

O samba-rock<sup>32</sup>, como um estilo musical e de dança, que pode ser apreendido enquanto um exemplo de *décalage* funde dois gêneros musicais – o samba “brasileiro” e o rock “americano” – em movimentos corpóreos que acompanham a melodia gerando um estilo novo como desenvolvimento de interfaces de diferentes ritmos produzidos na e pela diáspora africana. Não há consenso sobre as suas origens como observamos no depoimento de uma senhora de que ela nos informa que na época em que frequentava os bailes sediados por um clube social negro ela dançava *swing*. E prossegue dizendo que o samba-rock foi algo que “inventaram” depois. Esse mesmo termo – *swing* – será mencionado em outra entrevista realizada nos EUA, quando um interlocutor descreveu o termo por meio do estalar dos dedos e dos embalos, explicitando o *swing* como um tipo de ritmo, um balanço típico dos ritmos afro-americanos.

A dança em seu aspecto central, o fazer e desfazer-se dos enlaces entre os braços, acompanhados sincronicamente pelos pés em passos de quatro tempos, é uma combinação de repetição e inovação de movimentos nos quais os pares de indivíduos devem garantir o *swing* durante a performance. Desde seu “surgimento” o estilo se caracteriza pela aceleração dos movimentos do corpo dos pares e têm se destacado como combinações de elementos de um “jogo” que relaciona, passado e presente, produzido e reproduzido pelos participantes em novos deslocamentos. Ao mesmo tempo em que há uma remissão ao passado,

32 O samba rock expressa a fusão de ritmos e estilos musicais, optamos por apresentar das duas versões mais recorrentes, justamente para reafirmar esse caráter. A primeira seria em que Waldir seria o “verdadeiro” precursor do Samba-Rock, por conta da gravação, em 1957, de uma versão instrumental de *Rock Around The Clock*, de Bill Haley, em ritmo de samba (incluída no disco Chá Dançante #3, Copacabana)” (Oliveira, 2008: 57) e outra que aponta para a faixa de Jackson do Pandeiro – Chiclete com Banana (1959), que mesmo não tendo sido a primeira a ser gravada, é citada na quase totalidade dos textos que analisam o samba-rock, e ressignificada pelos praticantes como marco para o “Dia do Samba-Rock”.

por meio dos movimentos que o constituem enquanto uma prática que nos faz lembrar o ritmo das batidas dos tambores que marcavam as reuniões de escravos em New Orleans, St. Louis, ou nas senzalas brasileiras, a repetição de sua base pelos dançarinos pressupõe retornos incessantes com inovações nos giros dos corpos como se fosse possível estabelecerem diacronicamente as mudanças no estilo no tempo. Existem variações temporais e regionais na recepção e desenvolvimento do samba-rock que aparecem nas suas diferentes nomeações.

As diferenças regionais e as transformações pelas quais a prática tem passado nos informam que o termo [Samba-rock] foi adotado para nomear a prática conhecida por uma antiga geração de participantes dos bailes que a denominavam *swing*, *swing brasileiro*<sup>33</sup>, *solto* ou ainda *sambalanço*<sup>34</sup>. O que talvez seja o elemento comum, para além dos diferentes rótulos, é que na sua origem os indivíduos se reuniam nos quintais, ou outros espaços, das casas das famílias negras nos finais de semana e feriados, o que parece se constituir em uma prática que guarda similaridades, por exemplo, com a descrição de Du Bois no último capítulo de *Souls*, na qual os escravos reiteravam sua relação com a música e a dança.

Os salões dos Clubes Sociais Negros<sup>35</sup> (CSN) de São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul, por um lado, são o prenúncio das mudanças econômicas e sociais estimuladas pelo processo de industrialização urbanização e, por outro lado, eles permitem observarmos as variações de rótulos e disputas em torno da prática do estilo. Por exemplo, no Rio de Janeiro ela era conhecida como *sambalanço*, em São Paulo como samba-rock ou rock-samba e Rio Grande do Sul como *suingue*<sup>36</sup>.

As mudanças no ritmo, na aceleração do movimento que são indicadas pelas classificações do samba-rock como antigo, tradicional, moderno (ou Nó), se referem tanto às mudanças na velocidade com a qual os movimentos do corpo são realizados quanto indicam que os corpos dos praticantes estão atravessados

33 O Dicionário da História Social do Samba apresenta o termo *suingue* como um sinônimo do Samba-rock (Lopes, 2015: 208).

34 Essas nomenclaturas representam tanto as controvérsias estabelecidas entre os participantes dos bailes quanto as influências e origem do estilo.

35 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 em um espaço físico próprio (Oliveira *apud* Escobar, 2010: 61). 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: 236).

36 *Suingue*, segundo Kuschick (2013: 17) é a maneira com que os músicos rio-grandenses denominam a prática naquele estado. Ao que parece a grafia “*suingue*” surgiu nos cartazes de rua, anúncios de show ora abreviada-*suingue*- ora com a grafia em inglês – *swing* – nas capas dos discos.

pelas atualizações, sincrônica e diacronicamente, das condições de produção de sua sobrevivência material.

No Samba-rock antigo dos bailes promovidos CSN e das casas das famílias negras, os movimentos são guiados por um ritmo menos intenso, os enlances entre os braços associados aos movimentos dos pés são mais simples, compondo um “jogo de corpo” que garante aos dançarinos o *swing* durante a execução do movimento que é realizado em quatro tempos em que no último passo um dos pés se desloca para atrás tocando o chão. Esse mesmo movimento está presente em uma das principais influências do samba-rock, o *swing* norte-americano. O estilo preza ainda pelo contato mais íntimo entre os dançarinos, respeitando-se as regras previamente estabelecidas no interior do clube e entre as famílias.

O samba-rock tradicional dançado, principalmente, nos bailes realizados fora das sedes sociais dos CSN que contam com um público irrestrito recebe novas influências, que se expressam em alterações do ritmo e dos movimentos. O estilo apresenta ainda enlances mais complexos quando comparado ao seu antecessor, esses são resultantes tanto da aceleração rítmica quanto das influências de outros dos estilos de dança considerados “nacionais”, como por exemplo, as variações regionais do samba, o samba de gafieira, e “latinos” como a salsa.

O Samba-rock Nó ou Samba-rock Moderno responde a uma segunda aceleração rítmica que por sua vez associa-se a um aumento na complexidade dos enlances. Esse estilo é influenciado pela música eletrônica e tem sido disseminado na capital e interior do estado de Estado de São Paulo por meio das academias de dança e, da consequente, diversificação dos participantes, que agora extrapolam as comunidades negras.

Mas o que é fundamental para o nosso argumento é que enquanto uma prática vernácula negra e seus movimentos são identificáveis em outros estilos de dança como, por exemplo, a rumba, o merengue, na América Latina, o chicago step, o jive rock, o rockabilly, o swing nos Estados Unidos. O Samba Rock, também, nos faz lembrar os movimentos de Monk tocando, em algumas situações dançando e girando, ou mais precisamente e retornando a um dos nossos pressupostos a não dissociabilidade entre música e dança que atravessa o corpo durante a performance da prática.

Entre vários significados, *Swing* se tornou uma definição genérica para um grupo de estilos relacionados as práticas culturais de dança e música negras que emergiram durante o Renascimento do Harlem que incluem o *balboa*, o *charleston*, o *lindy hop*, *jitterburg*, *big apple*, e que constituíram a *swing era*. É também sinônimo de gingado/balanço. Como balanço ele rotula um certo tipo de movimento constante e ritmado, como nos lembrou um dos entrevistados, mas, o

*swing*, também, pode ser ainda uma sensação psíquica e física básica, emotiva, que se manifesta por meio de um “jogo de movimentos” orientados pela música, ou melhor, pelo ritmo e não pela lírica.

O *swing*<sup>37</sup> no Samba-rock é um produto de interfaces que sintetizam os movimentos do *charleston* em par, a velocidade do *lindy hop*, aos giros do *rockabilly* e a guitarra e o baixo do *rock and roll*; em articulação com a salsa, também, executada em par e performada em giros e rodopios, com os passos do maxixe, do lundu e o requadrado dos batuques, característico do samba, entre outros estilos de dança e música como demonstrado no quadro seguir.

No caso norte-americano, esse movimento de articulação e deslocamento culminou no *ring shout*<sup>38</sup>, uma das primeiras expressões da influência mútua, mas não homogênea, dos grupos nos EUA.

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 ele balançava (Towne *apud* Glass, 2007: 36)<sup>39</sup>.

O estilo de dança registrada inicialmente na Lousiana, no Texas, na Georgia – onde até hoje pode ser encontrado –, nas Bahamas e no Haiti relaciona-se

37 O Swing tem três denominações principais. A primeira como elemento rítmico central do Jazz, a segunda como um estilo musical nascido nos anos de 1930 (Berendt, 2014: 39). No Brasil, o termo se refere a estilos de dança e de música executados nos bailes *blacks*. A terceira refere-se a sua designação como balanço, já presente nos primeiros bailes dos Clubes Sociais.

38 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: 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 que lidera, com muita repetição. O foco é o ritmo e não a melodia, estabelecendo uma forma convidativa que 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 que uma espécie de hipnose em massa ocorre. 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. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RvzaifWOG4s&list=PLEPbiuo-hGr-UJLMkrzJacvGOcT9BB3ZG&index=2>>. Acesso em: 09 fev. 2021.

39 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 (Towne *apud* Glass, 2007: 36).

também as práticas de *Voodoo* (Glass, 2007: 37-38)<sup>40</sup>. Essa origem remete ainda aos campos de arroz do Sul em que negros escravizados, particularmente da *Senegambia e Windward Coast*, na qual já possuíam longa tradição<sup>41</sup> de cultivo, tornaram-se responsáveis pelas *plantations* em Charleston, na Costa e nas *Sea Island* (Glass, 2007: 34).

Africanos já dançavam em linha ou em círculos, acompanhados de intensos, vigorosos e rápidos movimentos entre os dançarinos de Dogon, em Dama, assim como as lentas procissões dos dançarinos de Egungun entre os Yorubas (Glass, 2007: 18-19). Enquanto nos EUA do período colonial, essa característica estará presente no *ring shout*, no Brasil, do mesmo período, se encontra nas rodas de lundu, que mais tarde influenciariam as rodas de samba e de capoeira.

A *Congo Square*<sup>42</sup>, localizada no Sul dos EUA, na região central da cidade de Nova Orleans, representa a formação da música afro-americana, que àquela altura já interligava estilos afro-caribenhos e sul-americanos. Segundo Sublette<sup>43</sup>, esse era o único lugar nos EUA em que os afro-americanos escravizados podiam realizar reuniões públicas para dançar, tocar bateria e cantar em idiomas ancestrais, embora sob supervisão da polícia. Essas danças aos domingos foram generativas 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.

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.

---

40 (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.

41 Segundo a autora, “[...] because of 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 Africans 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: 35).

42 Nova Orleans é reconhecida como o berço da música afro-americana, tendo entre seus cantores mais ilustres nomes como Louis Armstrong.

43 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: 119).

Nunca houve dúvida de que haveria prática de dança aos domingos, já que sempre houve dança neste dia em Nova Orleans. Esse registro vem de tão longe quanto qualquer um pudesse se lembrar. Até hoje, domingo é o dia em que a música negra ocupa as ruas em Nova 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 Nova Orleans se comparado com qualquer outro lugar dos Estados Unidos<sup>44</sup> (Sublette, 1951: 120).

Esse movimento fruto da lembrança e da repetição instituiu uma relação de indissociabilidade entre dança-música-espço que pode ser localizada no *Congo Square*, e possivelmente no Cais do Valongo<sup>45</sup>, em que ambos (lembrança e a repetição) foram traduzidas nas batidas dos tambores, nos gritos e giros dos africanos escravizados e, posteriormente, os negros nas Américas em interação com o local de chegada. Tanto que os primeiros registros de algo que mais tarde chamaríamos dos bailes negros, ou *los tangos* remetem, exatamente, a *Congo Square* (Sublette, 1951: 123). Ao que parece esse foi o primeiro registro do uso da palavra tango<sup>46</sup> na história, que segundo, segundo a autora, seria encontrada novamente em Cuba e no Brasil caracterizando as viagens dos estilos entre os lados do Atlântico.

No caso brasileiro, Neto (2017: 28) deixa implícito a centralidade do Cais do Valongo enquanto espaço da prática da música e da dança na cidade do Rio de Janeiro, ao discorrer sobre Hilário Jovino Ferreira – negro pernambucano, criado

44 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).

45 O Cais do Valongo integra o Patrimônio Mundial da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), desde 1º de março de 2017, tendo sido reconhecido como o “Principal porto de entrada de africanos escravizados no Brasil e nas Américas, o Cais do Valongo, localizado no Rio de Janeiro (RJ) [...] Pelo Cais do Valongo, na região portuária da cidade, passou cerca de um milhão de africanos escravizados em cerca de 40 anos, o que o tornou o maior porto receptor de escravos do mundo. [...] Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1605/>>. Acesso em: 04 ago. 2020.

46 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.

em Salvador – que se instalou em um beco próximo a Pedra do Sal<sup>47</sup>. Segundo ele (2017: 28) “Os batuques<sup>48</sup> 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”. Mas lembre-se e repita o ponto:

Vovó não quer casca de côco no terreiro,  
 Vovó não quer casca de côco no terreiro,  
 Pra não lembrar do tempo do cativoiro,  
 Pra não lembrar do tempo do cativoiro.

## Referências:

- AGUIAR, Marcio Mucedula. *As organizações negras em São Carlos: política e identidade cultural*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de São Carlos, 1998.
- \_\_\_\_\_. 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. *InterAÇÃOES- Cultura e Comuidade*, v. 2, n. 2, 2007, pp. 91-105.
- APPIAH, K. A. *Lines of Descent: W. E. Dubois and the Emergence of Identity*. Cambridge (MA); Londres: Harvard University Press, 2014.
- APPIAH, K.A & GATES JR, H.L (editors). *Africana: The Encyclopedia of the African and African American Experience (The concise desk reference)*. Philadelphia and London: Running Press, 2003.
- BERENDT, Joachim e HUESMANN, Gunther. *O livro do jazz: de novas orleans ao século XXI*. São Paulo, Perspectiva, 2014.
- CELESTIAN, Karen (narrative) e WATERS, ERIC (photographs). *Freedom's Dance: Social, Aid and Plesure Clubs in New Orleans*. Louisiana State University Press, Batom Rouge, 2018.
- D´ALLEVEDO, Pedro Tadeu Faria. *1958, o ano que não terminou: memória e performance na cena do baile black nostalgia paulistano*. Tese de doutorado em Sociologia, Universidade Federal de Paraíba, 2017.
- DU BOIS, W. E. B. *The souls of black folk*. New York, Alfred Knopf Inc., 1903.
- \_\_\_\_\_. *As Almas da Gente Negra*. Rio de Janeiro, Lacerda Editores, 1999. Tradução GOMES, Heloisa Gomes Toller.

47 Formação rochosa vizinha ao Valongo, local onde um dia funcionara o infame mercado de escravos e que, após a abolição, se tornara ponto de encontro para a comunidade negra, invariavelmente pobre (Neto, 2017: 28).

48 O termo batuque aparece aplicado tanto à percussão executada por tocadores de tambores quanto às danças praticadas ao som dessas percussões (Lopes e Simas, 2015: 40). 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” (Lopes e Simas, 2015: 39).

- \_\_\_\_\_. *Dusk of Dawn: an essay toward an autobiography of a race concept*. Oxônia, Reino Unido, Oxford University Press, 2007 [1940].
- \_\_\_\_\_. The Negro mind reaches out. In: LOCKE, Alain. *The New Negro: Voices of Harlem Renaissance*. Simon & Schuster, 1925 [1924].
- \_\_\_\_\_. The Color Line Belts the World. *Collier's Weekly* (October 20, 1906): 30, collected in *W. E. B. Du Bois: A Reader*, 42.
- EMERY, Lynne Fauley. *Black Dance in the United States from 1619 to 1970*. National Press Books, California, 1972.
- ESCOBAR, Giane Vargas. *Clubes Sociais Negros: lugares de memória, resistência negra, patrimônio e potencial*. Dissertação de mestrado, Patrimônio Cultural, Universidade Federal de Santa Maria, 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.
- EDWARDS, Brent Hayes. *Os usos da diáspora. Translatio - Revista do Núcleo de Estudos de Tradução Olga Fedossejeva*. da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. Este artigo foi publicado originalmente na revista *Social Text* 66 V. 19, N. 1, Primavera, 2001.
- \_\_\_\_\_. The practice of diaspora: literature, translation, and the rise of Black internationalism. *Harvard University Press*, Cambridge, Massachusetts and London, England, 2003.
- EDWARDS, Brent Hayes. *Epistrophies: Jazz and the Literary Imagination*. Cambridge, Massachusetts and London, Harvard University Press, 2017.
- 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.
- EVANS, Freddi Williams Evans. *Congo Square: African roots in New Orleans*. University of Louisiana at Lafayette Press, Lafayette, LA, 2011.
- GLASS, Barbara S. *African American Dance: an illustrated history*. McFarland & Company. North Carolina, 2007.
- GATES JR, H.L e APPIAH, K.A.
- GIBSON, Annie McNeill. Sambando New Orleans: Dacing Race, Gender, and Place with Casa Samba. *Studies in Latin American Popular Culture*, v. 31, 2013, University of Texas Press. DOI: 10.7560/SLAPC3107.
- \_\_\_\_\_. 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, v. 34, n. 1 (spring/ summer 2013), pp. 01-30.

- GIKANDI, S. W. E. B. Du Bois and the Identity of Africa,” in *Gefame: A Journal of African Studies*, vol. 2, no. 1, 2005, <http://o-name.umdl.umich.edu/portia.nesl.edu:80/4761563.0002.101>.
- GILROY, P. O *Atlântico Negro*. São Paulo: Editora 34. Rio de Janeiro.2001.
- GOODING-WILLIAMS, Robert. *In the shadow of Du Bois: Afro-modern political thought in America*. Harvard University Press, 2009.
- HALL, Stuart. Race, Articulation, and Societies Structured in Dominance. 1980. Reprinted in: *Black British Cultural Studies: A Reader*, ed. Houston A. Baker, Manthia Diawara, and Ruth H. Lindeborg (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 33.
- HARRIS, J. E. Introduction to the African Diaspora. *Emerging Themes of African History*, Nairobi, 1968, pp. 146-51.
- . The International Congress on African History, 1965. *Africa Forum*, v. 1, n. 3, 1966, pp. 80-84.
- JONES, C. Arthur. *Wade in the Water: the wisdom of the spirituals*. Third edition, Leave A Little Room, Boulder, Colorado, 2005.
- LOPES, Nei e SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da história social do Samba*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2015.
- KELLEY, R. D. G. *Thelonious Monk: The Life and Times of an American Original* (New York, Free Press, 2009), p. 69. Epub.
- KUSCHICK, Mateus B. *Suingue, Samba-rock e Balanço: músicos, desafios e cenários*. Porto Alegre: Ed. Medianiz, 2013.
- LOCKE, Alain LeRoy. *The New Negro: Voices of the Harlem Renaissance*. Touchstone, Nova York, 1997.
- MACEDO, M. Hora de “trancar” os braços; horda de dançar samba-rock. Disponível em: <<https://www.n-a-u.org/macedosambarock.html>>. Acesso em: 10 fev. 2021.
- MILES, K. T. Haunting Music in *The Souls of Black Folk*. *boundary 2*, Volume 27, Number 3, Fall 2000, pp. 199-214.
- MILES, K. T. “One Far Off Divine Event”: “Race” and a Future History in Du Bois. In: (*Edited by Robert Bernasconi with Sybol Cook*) *Race and racism in continental philosophy*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2003, pp. 19-31.
- MORRIS, A. The Scholar Denied: W. E. B. Du Bois and the Birth of American Sociology. Oakland: University of California Press, 2015.
- . W. E. B. Du Bois at the center: from science, civil rights movement, to Black Lives Matter. *The British Journal of Sociology*, 2017, v. 68, Issue 1.
- NETO, Lira. *Uma história do samba: as origens*. v. I. 1. ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2017.
- REED, A. W. E. B. D u Bois and American Political Thought: Fabianism and the color line. Oxford: Oxford University Press 1997.

- 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 Contemporânea, da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2008.
- SHEPPERSON, George. African Diaspora: Concept and Context. In: HARRIS, Joseph E. (Ed). *Global dimensions of the African Diaspora*. Harvard University Press, 1994.
- SILVÉRIO, Valter Roberto; HASANI, E e COSTA, O, F. Racismo acadêmico e formação das ciências sociais na América: W. E. B. Du Bois e a interseccionalidade entre ciência e política. *Revista da ABPN*, v. 12, n. 32, 2020, pp. 333-366.
- SOUSA, Karina A. *Corpo, transnacionalismo negro e as políticas de patrimonialização: as práticas expressivas culturais negras e o circuito afro-diaspórico*. Tese (Doutorado) 2020. Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2021.
- SUBLETTE, Ned. *The World that made New Orleans: from Spanish silver to Congo Square*. Lawrence Hill Books, Chicago, Illinois, 2008.
- SUNDQUIST, E. *The Oxford W.E.B. Du Bois reader*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- SURVEY associates, Harlem Mecca of the New Negr. *Survey Graphic*. v. VI, n. 06, New York, March, 1925.
- STUCKEY, S. *Slave Culture: Nationalist Theory and the Foundations of Black America*. New York: Oxford University Press, 1987.
- SENGHOR, L. Problématique de la Négritude (1971). In : *Liberté III: Négritude et civilisation de l'universel*. Paris, Seuil, 1977.
- TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil*. Cantos, danças, folgedos: origens. São Paulo, Editora 34, 2012.
- VIDOSSICH, Edoardo. *Sincretismo na música afro-americana*. Edições Quíron/MEC/ Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura: São Paulo, 1975.

Recebido em: 02/12/2020

Aprovado em: 21/12/2020

### **Como citar este artigo:**

- SILVÉRIO, Valter e SOUSA, Karina Almeida de. Dançar, cantar, criar, no compasso da liberdade. *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*, v. 10, n. 3, set.- dez. 2020, pp. 1157-1182.