

A descolonização da cultura norte-americana e a polinização cultural cruzada da dança africana em solo americano

The decolonization of North American culture and the cross-cultural pollination of African dance on American soil

Luana Martins Oliveira

Bacharel em Dança pela UFV. Bailarina e professora

Rosana Aparecida Pimenta

Doutora em Arte e Educação pela UNESP. Professora da UFV

Resumo: Este artigo é o recorte de uma pesquisa de iniciação científica¹ em andamento cujo objetivo é problematizar a história da *Jazz Dance* sob uma perspectiva cultural e crítica, revendo e sistematizando conceitos, os processos de organização dessa manifestação em dança tendo em vista as variações do tempo, lugar e intensidade. Sob uma abordagem qualitativa trata-se de uma pesquisa descritiva, na qual se catalogou e organizou os dados, por meio da construção de um levantamento historiográfico em que traz como campo de pesquisa o período de tempo que vai desde 1526, passando pela abolição da escravidão norte-americana até meados dos anos 1920. Sendo apresentado aqui, os elementos referentes às relações de trabalho e subversão de poder a partir da descolonização da cultura norte-americana e alguns desdobramentos na produção artística negra no decorrer da primeira metade do século XX nos Estados Unidos. Demonstrando como toda expressão cultural afrodescendente serviu de resistência e enfrentamento para com a situação desumana que vivenciaram ao longo do período tratado neste trabalho.

Palavras chave: Danças diaspóricas. História da *Jazz Dance*. Relações de trabalho.

Abstract: This article is part of an ongoing Scientific Initiation research whose objective is to problematize the history of Jazz Dance from a cultural and critical perspective, reviewing and systematizing concepts, the organization processes of this dance manifestation in view of the variations of time, place and intensity. Under a qualitative approach, this is a descriptive research, in which the data were cataloged and organized, through the construction of a historiographical survey in which the period of time that goes from 1526, through the abolition of slavery, is used as a research field. North American culture until the mid-1920s. Being presented here, the elements referring to labor relations and subversion of power from the decolonization of North American culture and some developments in black artistic production during the first half of the twentieth century in the United States United. Demonstrating how all Afro-descendant cultural expression served as resistance and confrontation with the inhuman situation they experienced throughout the period covered in this work.

Key words: Diasporic dances. History of Jazz Dance. Work Relationships.

¹ Pesquisa de Iniciação Científica desenvolvida com bolsa PIBIC/CNPq.



1 Introdução

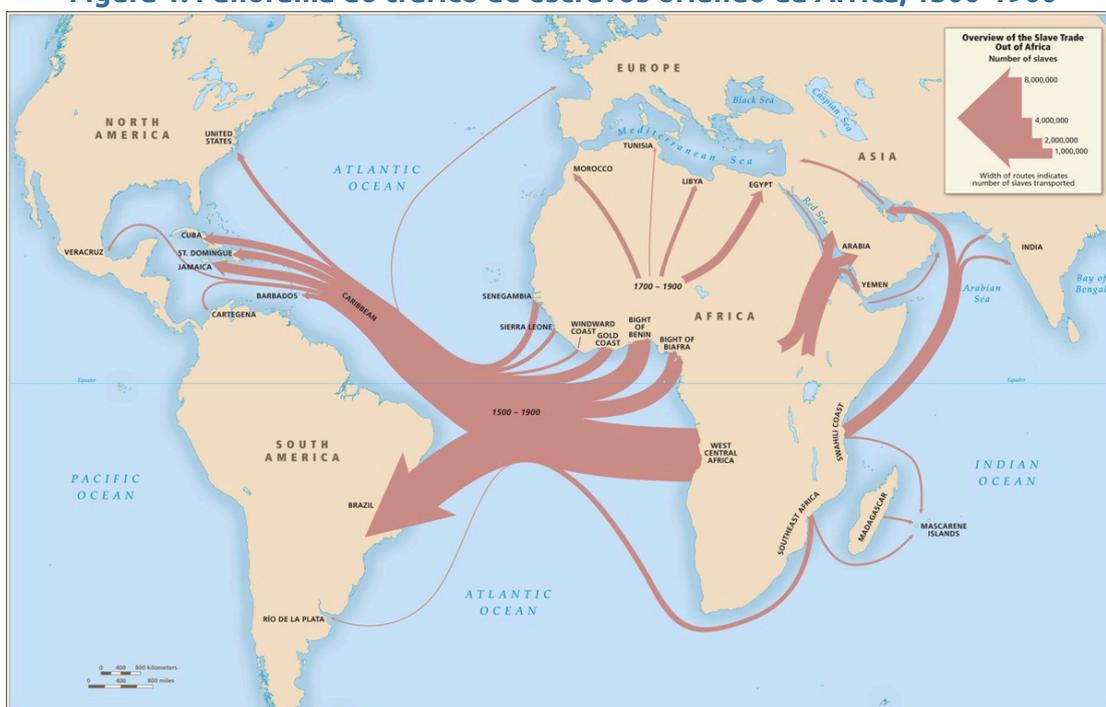
Há uma imensa dificuldade em encontrar relatos e escrituras a respeito da cultura americana sendo influenciada pela riqueza africana sob ênfase na dança. No que se refere ao continente americano como um todo, Hilbruner (2015, p. 78) afirma, “a cultura americana é uma cultura imperial ocidental e, portanto,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

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

Nos Estados Unidos, a necessidade de prosperidade presente em suas treze colônias resultou, em 1526, na chegada dos primeiros negros submetidos à condição escravocrata na América do Norte. De um lado, a região norte caracterizada pelas colônias de povoamento, onde se privilegiou o trabalho assalariado e a articulação de um poderoso comércio. Por outro lado, na região sul haviam colônias de exploração, que tinham por função garantir lucro rápido às colônias de povoamento do norte, bem como para as nações colonizadoras, que prosperavam à custa do trabalho escravo e da exportação de matéria-prima para a Europa. Iniciando assim, o período escravocrata estadunidense e a diáspora negra - visto que houve resistência e luta negra contra a submissão compulsória a essa situação esdrúxula e desumana.

Os africanos importados como mercadorias de acordo com Guarino e Oliver (2014, p. 36) eram compostos por 98% de pessoas escravizadas oriundas da África Central Ocidental e 1,8% das regiões de Madagascar e Moçambique. Esse percentual é ilustrado a seguir (Figura1) “Panorama do tráfico de escravos oriundo da África, 1500-1900” retirada do Atlas do Tráfico Transatlântico de Escravos, que representa o panorama do tráfico de escravos oriundos do continente africano entre os anos de 1500 e 1900.

Figura 1. Panorama do tráfico de escravos oriundo da África, 1500-1900



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

Dessa forma evidencia-se que muitos negros escravizados não se entendiam verbalmente, e a forma de diálogo encontrada foi pautada em movimentos corporais, até que a língua do colonizador fosse aprendida. De acordo com Marques (2010), a barreira linguística quebrada através do corpo foi usada na travessia pelos traficantes e colonos como dominação e entretenimento, a fim de evitar rebeliões e motins dentro do navio. Já pelos negros, como comunicação e manutenção de corpos ativos e saudáveis durante o trajeto, sob ênfase no bem estar mental.

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

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

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

2 Método

Para o desenvolver da pesquisa apresentada neste artigo, foram adotadas não apenas como obras de referência, mas como um percurso estruturador para sua construção, os textos *Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance* (1994), do casal Marshall² e Jean Stearns³ e o artigo da professora Hazzard-Gordon, Ph.D. "*African-American Vernacular Dance: Core Culture and Meaning Operatives*" (1985) sobre dança e cultura

² Formado em Artes pela Universidade de *Harvard* (1931), obteve o título de doutor em Inglês Medieval pela Universidade de Yale (1942), e conhecido por suas publicações sobre *jazz* para várias revistas. Em 1950, recebeu a Bolsa Guggenheim utilizada para terminar sua obra de 1956 "*The Story of Jazz*". Ainda na década de 1950, foi consultor do Departamento de Estado dos Estados Unidos, e acompanhou Dizzy Gillespie em uma turnê pelo Oriente Médio em 1956 patrocinada pelo escritório. Lecionou na New School for Social Research (1954-61) e na School of Jazz em Lenox, Massachusetts).

³ Infelizmente não se encontram informações a respeito da Jean Stearns. Mesmo que ela tenha sido a responsável pelo lançamento do livro e a conclusão da pesquisa após a morte de Marshall Stearns, não se deu o devido mérito a ela.

afro-americana cuja obra explora o significado, a função e a natureza da dança afro-americana.

Procedeu-se a uma revisão de literatura narrativa, construindo o percurso metodológico para uma pesquisa historiográfica por meio da análise dos trabalhos de Stearns & Stearns (1994) e Hazzard-Gordon (1985), além de outros autores consultados, tais como: Hazzard-Gordon (1992), Hilbruner (2015), Marques (2010).

Assim, sob uma abordagem qualitativa trata-se de uma pesquisa descritiva, na qual se catalogou e organizou os dados, por meio da construção de um levantamento historiográfico, delimitando recortes de tempo e espaço no intuito de tecer relações com todo o contexto histórico, social e político estadunidense.

3 Resultados

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

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

a cultura estadunidense a partir de sua resiliência criativa ativa, ressignificando suas lutas em cultura, arte e conhecimento.

[...] a dança afro-americana exerceu uma influência cada vez mais forte na dança como um todo. Essa tendência inverte o padrão usual descrito por antropólogos em que a cultura de uma maioria inicial engole a cultura de minorias posteriores. Proveniente de gente que chegou tarde aos Estados Unidos como escrava, o vernáculo afro-americano demonstrava uma rara vitalidade. (Stearns & Stearns, 1994, p. 24, tradução nossa).

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

A elaboração da supremacia branca em um sistema de dominação econômica impediu os americanos de alcançar um nível mais alto de desenvolvimento econômico ou uma assimilação cultural mais completa. Apesar disso, a arena da dança afro-americana tem demonstrado uma resiliência cultural e uma criatividade recuperativa (Hazzard-Gordon, 1992, p. 12, tradução nossa).

Entretanto, enquanto os negros absorviam a cultura britânica por meio do cotidiano e das relações de trabalho, os brancos se apropriavam da cultura negra a desvinculando por falta de sabedoria e total ignorância do seu real sentido e valor. Para compreender essas novas relações, é necessário pensar no contexto e nas pessoas que ali estão inseridas, considerando que uma dança não é feita apenas de passos e sim de pessoas.

3.1 Modificações e permanências perceptíveis das danças africanas a partir da polinização cultural

Por conta da polinização cultural cruzada e do trabalho escravo a que foram submetidos, desprovidos de vivenciar suas práticas originais sociais e culturais, modificações foram perceptíveis das danças africanas diante de todas as interseções culturais europeias. De início, uma característica relevante foi a mudança do perfil da dança - visto que danças religiosas se tornam danças seculares. Nesse sentido, ao falar sobre África, um continente imenso com inúmeros saberes e culturas, em geral, existem manifestações em dança muito interligadas à

religiosidade. Para a maior parte das sociedades africanas, a distinção entre círculo social e religioso é quase nula, e as divindades têm características e comportamentos bastante "humanos". Essa cosmovisão oposta às idéias cristãs, acabou sendo rejeitada pelo protestantismo estadunidense e, conforme as religiões africanas foram abafadas pela pressão católica e protestante nos EUA, as atividades litúrgicas - principalmente a dança, foram perdendo sua conexão com as motivações originais e se transformando em ações seculares, como Hazzard-Gordon apresenta:

Trazida para as Américas na memória muscular motora dos diversos grupos étnicos da África Ocidental, a dança caracterizou-se pela segmentação e delimitação de várias partes do corpo, incluindo quadris, tronco, cabeça, braços, mãos e pernas; o uso do multimedidor como sensibilidade polirrítmica; angularidade; múltiplos centros de movimento; assimetria como equilíbrio; performance percussiva; desempenho mimético; improvisação; e escárnio. Essas semelhanças estéticas e técnicas continuaram a ser princípios governantes à medida que a dança passou de seu contexto sagrado para os numerosos usos seculares que adquiriu sob a escravidão (Hazzard-Gordon, 1992, p. 17, tradução nossa).

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

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

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

Todavia, algumas características primordiais dessas danças continuam existindo até hoje⁴, mesmo que separadas do seu sentido original, como a improvisação, dança em círculo, o padrão de perguntas e respostas e o caráter satírico. É necessário compreender que generalizar todas as danças africanas que se desenvolvem em diferentes contextos e percepções não é o mais justo a se fazer, mas que algumas semelhanças entre elas traçam compatibilidades nas danças que são perceptíveis no continente como um todo.

Tratando das danças africanas, a disposição em círculo é uma forma elementar de convivência e comunhão, possuindo simbolismo muito forte para a quebra de hierarquias, além de representar diferentes cosmovisões africanas⁵. Outro aspecto é o padrão de perguntas e respostas, o qual está relacionado com a música, a exemplo das *work songs*:

Estas eram formas de canto que os negros entoavam durante os trabalhos no campo, às margens do rio Mississípi. Uma vez que o uso de instrumentos musicais (como os de sopro e de percussão) pelos escravos não era permitido, a voz passou a ser o principal instrumento musical do negro. A marcação do ritmo da música por meio do canto funcionava como uma espécie de elemento unificador do trabalho nas lavouras (Alves, 2011, p. 3).

3.2 Evolução da música e danças antecessoras à *Jazz Dance*

No contexto apresentado, era perigoso demais para o povo escravizado se rebelar abertamente contra os seus senhores. Assim, a maneira encontrada para subverter o poder foi a partir da zombaria e do mimetismo da cultura branca através da dança e da música. Além de falhar em tarefas simples propositalmente, bagunçarem a ordem de seu cotidiano e os trabalhos que exerciam para confundir seus senhores e

⁴ Incluímos aqui os elementos presentes nas danças diaspóricas.

⁵ Cosmovisões Africanas: suposições, crenças e modo de perceber as coisas. Modo de olhar o mundo, visão de mundo com base na matriz cultural africana (Meijer, 2012, p. 188).

fingir que não eram capazes de nada. Dessa forma, um caráter satírico estava surgindo a partir das novas danças que emergiram dessa fusão entre tradições africanas e britânicas.

Para os brancos, os negros, tidos como inferiores, estavam tentando copiar o que era superior, eles achavam graça, batiam palmas e até premiavam o negro que melhor dançasse. Então, a capacidade de dançar trazia privilégios e gerava lucro aos senhores, através de empréstimos dos melhores dançarinos e musicistas para entreter os brancos e competir em eventos de dança. Ainda assim, o trabalho artístico que as pessoas negras exerciam não os qualificava como profissionais e o enriquecimento por seus saberes ficavam com as pessoas brancas.

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

Dentro das manifestações da diáspora africana, dança e música não se separam, já que essas manifestações perdem o sentido ao estarem separadas. Desse modo, é desconfortante pensar na arte toda fragmentada, a dança e a música se constroem paralelamente. Para cada nota musical, um movimento ecoa no corpo e cronologicamente, a dança e a música se desenvolveram de acordo com o período histórico vigente. Todos os contextos e danças até 1920 construíram a base para o que conhecemos hoje como *jazz*, e diante toda a efervescência cultural das duas primeiras décadas do séc. XX, a *Jazz Dance* também floresce nesse cenário. Como diz Guarino e Oliver (2014) “a década de 1920 ficou conhecida como a era do *jazz*, pois essa era abraçou a música *jazz* e sua forma de dança que a acompanhava com paixão, experimentação, extensão e desenvolvimento criativo.”

3.3 Economia do *show business*, à mudança de *status* do negro americano e à evolução da música *jazz*

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

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

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

A estrutura e a estética das danças mais comuns nesses espaços eram as danças de origem irlandesa e inglesa, como o *clog* e *hornpipe*, somadas às danças de influência afro-diaspórica, como o *Juba*⁶, por exemplo. Nos *minstrels*, o maior entretenimento branco era a cultura negra feita por homens brancos de *black face*⁷, que se enriqueciam as

⁶ O *Juba* é encontrado em Cuba, como vimos, "usando passos e figuras da corte de Versalhes combinados com os movimentos de quadril do Congo". É chamado de Martinica no Haiti e descrito como "uma dança de vários homens e mulheres de frente um para o outro em duas filas" (Esta forma é aparentemente o resultado temporário da influência européia, uma vez que na África e nos Estados Unidos é geralmente uma dança circular). "Conhecido em todas as Antilhas", escreve Harold Courlimder, "Juba também é lembrado em Nova Orleans e outras comunidades crioulas da Louisiana." (Stearns & Stearns, 1994, p. 28, tradução nossa).

⁷ *Blackface* é um fenômeno e um símbolo de uma enorme parte da história cultural dos Estados Unidos e que até hoje é combatido por estar ligado principalmente a manifestações pejorativas a partir de estereótipos desconectados da realidade de pessoas negras. É um racismo escancarado de imitações caricatas de pessoas negras.

custas de uma cultura afro diaspórica sem protagonismo negro, descontextualizando a real função da música e da dança originalmente, uma vez que a dança ficava restrita a personagens negros estereotipados, ridicularizados e animalizados - algo que pode ser observado na imagem a seguir (Figura 2) "Wm. H. West's Big Minstrel Jubilee", de um cartaz de *minstrel show* em 1900:

Figura 2. Wm. H. West's Big Minstrel Jubilee



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

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

Por mais que a abolição da escravidão em 1865 tenha ocorrido, entre 1876 e 1965 são aplicadas leis que segregam e criminalizam os negros, tais como as leis *Jim Crow*⁸. Mais uma vez, é perceptível que a liberdade infelizmente possui a cor branca. Como a arte reflete a vida, a nomenclatura que inspirou essa lei foi justamente o personagem de teatro *Jim Crow*, uma representação caricata, pejorativa e racista dos afro-americanos, desenvolvido e popularizado por Thomas D. Rice.

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

[...] trupes de menestréis negros começaram a aparecer em meados da década de 1850, mas nenhum deles sobreviveu por muito tempo até o aparecimento de Brooker e Clayton's Georgia Minstrels, que se autodenominavam "A Única Trupe de Simon Puro Negro no Mundo". A popularidade dos Georgia Minstrels ajudou as outras trupes de menestréis negros a perceber que seu maior apelo para o público, especialmente o branco, era sua raça. Portanto, eles repetidamente enfatizavam sua autenticidade usando palavras como negros "genuínos", "reais", "*bona fide*" e se distinguiam dos menestréis brancos por não usarem máscara de cortiça queimada. (...) Os críticos enfatizaram que os menestréis negros eram a coisa real. (Toll, 1974, p. 200–201, tradução nossa).

Como podemos observar na imagem (Figura 3) a seguir "*Original Georgia Minstrels* de Charles B. Hicks, 1885", o *Georgia Minstrels* foi a personificação de um verdadeiro negro protagonista de sua própria história e cultura, trabalhando com a sua arte e sendo remunerado por isso, diferentemente do que acontecia anteriormente diante do cenário racista social e cultural estadunidense.

⁸ As Leis Jim Crow, que regulavam as relações sociais, econômicas e políticas entre brancos e afro-americanos, foram passadas principalmente para subordinar os negros como um grupo aos brancos e para impor regras favorecidas pelos brancos dominantes aos não-conformistas de ambas as raças. (Kousser, 2003, p.1).

Figura 3. Original Georgia Minstrels de Charles B. Hicks, 1885



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

Logo após a virada do século XIX para o XX, outras formas de entretenimento começam a surgir flexibilizando a economia artística estadunidense, como apontam Stearns & Stearns (1994):

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

Além disso, em relação às características do fazer artístico na virada do século, é apontado pela autora Hazzard-Gordon (1992), que a dança *jazz*, era moldada pela relação dialógica entre o dançarino e a música, sendo que o dançarino está sintonizado aos músicos. Ideias e movimentos criativos surgem da estrutura da música *jazz* e seu impulso rítmico, particularmente a música que balança - evidenciando a efetiva contribuição do "elemento Negro", apontada por Stearns (1994) na citação anterior. Dos menestréis surgiram novas formas de entretenimento fragmentadas: a *farce* (farsa) denominando um show de esquetes que geralmente não possuíam relações entre si. Embutido a isso, haviam críticas a políticas e aos valores do dia a dia, além de um pouco de erotismo.

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

O *Revue* era um teatro de revista que tinha como intuito expor a sociedade e os políticos, atentando para as hipocrisias e mediocridades do cotidiano. Por conseguinte, a *Opereta* era uma pequena ópera, que se diferencia de uma ópera por ter uma menor duração, composição, complexidade e por ser mais recitada do que cantada.

Cronologicamente, o *vaudeville* era o próximo grande sucesso do entretenimento, caracterizado por ser um show de variedades⁹ que aconteciam por meio de circuitos ainda dominados por pessoas brancas. Diferentemente do *minstrel show*, não era obrigatoriedade a presença do *black face* e dos personagens pejorativos da cultura negra. Assim, numa tentativa de ganhar mais visibilidade e representatividade negra, forma-se o T.O.B.A, *Theater Owner Booking Association* (Associação de agendamento de proprietários de teatro), também apelidada de "*Toby*" ou "Duro com Artistas Negros" (Stearns; Stearns, 1994, p.78, tradução nossa).

A associação se consolidou a partir do trabalho de Sherman Dudley, um artista negro de *vaudeville* e empresário de teatro negro, além de outros colaboradores. Além disso, o T.O.B.A se expandiu até os anos 1920, sendo inserido na maior parte do Sul, bem como no Sudoeste e em várias cidades do norte, com aproximadamente 368 teatros negros e empregando cerca de seiscentos artistas.

⁹ Neste link, serão encontradas as variadas apresentações que aconteciam nos palcos do *vaudeville*. Disponível em: <http://vaudevilleamerica.org/type-of-acts/>. Acessado em 30. agos. 2022.

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

Figura 4. *Whitman Sisters* (Alberta, Alice, Mabel, Essie)



Fonte: Nadine George Graves "O Whitman Sisters Archive".

A imagem (Figura 4) a seguir "*Whitman Sisters* (Alberta, Alice, Mabel, Essie)", representa as *Whitman Sisters*, um grupo de quatro irmãs que usavam seu poder artístico e crédito social como militância política e racial. Foram responsáveis por quarenta anos de um dos shows mais bem pagos do circuito e por um reconhecimento do talento de dançarinos negros dissociados da comédia. Eles eram bem pagos por dançarem bem, e não por serem comediantes; além disso, traziam um ambiente seguro e inovador para os pequeninos¹⁰ a partir de uma releitura dos personagens e uma valorização dos talentos negros infantis. Contavam com tutores,

¹⁰ *PICKS/PICKANINNIES* (pequeninos): representação pejorativa, animalésca, grotesca do imaginário estúpido do que seria uma criança negra.

trabalho assalariado pelo seu talento e zelavam pela saúde íntima infantil dessas crianças (buscando evitar os possíveis abusos sexuais e psicológicos). Apesar das ofertas para trabalharem em outros teatros e circuitos, permaneceram no T.O.B.A já que podiam comandar os lances financeiros pelo excelente trabalho artístico realizado em seus shows.

Assim como Stearns & Stearns (1994) comenta:

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

Posteriormente, outras formas de entretenimento começaram a ter mais visibilidade em consonância com a juventude, e por mais que o T.O.B.A tenha sobrevivido ao *vaudeville* branco, foi se desfazendo nos anos 1930 e, com o passar dos anos, a sua grande maioria exibia filmes. A dança que resistia no *vaudeville* negro se perdeu juntamente com uma rica fonte de talentos.

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

Desde 1526, quando começam a chegar os primeiros negros escravizados na América Britânica, o negro muda sua situação dentro do país por meio da Guerra Civil em 1865 e das lutas pelos direitos civis em 1954, conquistando tanto direitos sociais quanto civis, o que contribuiu para uma mudança de pensamento do que era aceitável culturalmente. No final do século XIX, a *Broadway*, um conjunto de teatros profissionais localizados em Midtown Manhattan, na cidade de Nova York, estava se

tornando o centro do *show business* nos Estados Unidos. No entanto, a dança vernacular afro diaspórica demorou a ser inserida em suas apresentações devido à incidência da cultura europeia socialmente aceita, mesmo que na comédia musical o talento negro fosse uma expressão enriquecida e oportuna.

Figura 5. *Isham's Oriental America*, novembro de 1896



Fonte: Black Work Broadway.

Apesar dos estereótipos usuais dos menestréis estarem presentes quando os negros começam a ser inseridos nesses espaços, surpreendentemente, em 1896, a primeira produção com um elenco todo negro estreou na *Broadway* e rompeu o devaneio aristocrata americano. O *Isham's Oriental America* fundiu tradições de espetáculos de menestréis com música popular e operística, como apresentado na imagem (Figura 5) do pôster da obra denominada "*Isham's Oriental America*, novembro de 1896".

Por mais que o protagonismo afro-americano permaneça ausente nos musicais da *Broadway*, a dança pode estar conectada a uma nova música. Em contraponto com as músicas de dança que continham instruções, as quais convidava o espectador a participar e se inserir

ativamente nesses espaços, o foco não era mais incitar o ouvinte a participar, e sim torná-lo um espectador das obras (Stearns; Stearns, 1994).

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

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

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

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

Entre idas e vindas, a dança vernacular se fez presente nesses espaços, sendo altamente renegada pela crítica em vários momentos, diante da extrema dificuldade em enxergar beleza e poder na

autenticidade negra. O mercado consumidor ainda pautado no racismo, interfere na dinâmica e presença dos negros em cena, sendo protagonistas de sua própria vivência.

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

4 Conclusão/Considerações finais

Apesar das restrições das práticas culturais negras e das inúmeras conotações negativas a toda expressão cultural afrodescendente, a dança era usada como resistência, como uma forma de rebelião velada e de enfrentamento da situação desumana que vivenciaram. As relações de trabalho e a subversão de poder reconfigurou a cultura afro-americana atestando que é possível ultrapassar dificuldades e complexidades, situações tenebrosas e desastrosas, e ainda assim manter-se criativamente existindo.

Contudo, é fato que a cultura africana possui um caráter de evolução, onde trazer o antepassado, incorporá-lo no presente e evoluir para uma progressão é perceptível. Diferentemente de culturas ocidentais onde se tem a busca de normatizar, formalizar e ter manuais. Nesse sentido, as danças afro-estadunidenses não possuem o caráter de formalizar e fechar a dança a padrões hierarquizados e sistematizados. Há a importância de honrar quem veio antes, pavimentando caminhos para quem está no presente.

É possível enxergar a oposição entre o que antes era vivenciado e inserido no contexto cotidiano e o que hoje é dançado sem vínculo com saberes africanos, como a conexão mútua entre indivíduo e comunidade. Entender como essa dança se configurou a partir da conexão entre música e dança, da interferência do entretenimento na cultura negra estadunidense e da forma como os negros eram tratados e subjulgados, potencializa a dança *Jazz* hoje, e como dito no provérbio africano *Ówe* “Se quer saber o final, preste atenção no começo”.

Referências

- ALVES, Amanda Palomo. Do *blues* ao movimento pelos direitos civis: o surgimento da “*black music*” nos Estados Unidos. **Revista de História da UFBA**, v. 3, n. 1, 2011.
- ELTIS, David; RICHARDSON, David. **Atlas of the Transatlantic Slave Trade**. New Haven & Londres: Yale University Press, 2010.
- GUARINO, Lindsay; OLIVER, Wendy. **Jazz Dance: a history of the roots and branches**. University Press of Florida, 2014.
- HAZZARD-GORDON, Katrina. African-American Vernacular Dance: Core Culture and Meaning Operatives. **Journal of Black Studies: African and African-American Dance, Music, and Theatre**. v. 15, n. 4, p. 427-445, Jun. 1985.
- HAZZARD-GORDON, Katrina. Jookin', the rise of social dance formations in African-American culture. **American Journal of Sociology**, v. 96, p. 1299-1300, 1992.
- HILBRUNER, Meghan. "It Ain't No Cake Walk": The influence of African American music and dance on the American cultural landscape. **Virginia Social Science Journal**, v. 50, 2015.
- KOUSSER, J. M. Jim Crow Laws. **Dictionary of American History**, v. 4, p. 479-480, 2003.
- LIGIÉRO, Zeca. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas afro-brasileiras. **Revista PÓS Ciências Sociais**, v. 8, n. 16, 2011.
- MARQUES, Leonardo. A participação norte-americana no tráfico transatlântico de escravos para os Estados Unidos, Cuba e Brasil. **História: Questões & Debates**, v. 52, n. 1, 2010.
- MEIJER, R. A. S. **Valorização da cosmovisão africana na escola: narrativa de uma pesquisa-formação com professoras piauienses**. 2012. 195f. Tese (Doutorado em Educação Brasileira) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza (CE), 2012.
- STEARNS, Marshall; STEARNS, Jean. **Jazz dance: the story of american vernacular dance**. New York: Da Capo, 1994.
- TOLL, Robert C. Blacking up: **The minstrel show in nineteenth century America**. New York: Oxford University Press, 1974.

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

Sobre as autoras

Luana Martins Oliveira  

Graduada em Dança pela Universidade Federal de Viçosa (UFV). Professora, dançarina e arte-educadora no Projeto Girarte (Viçosa, MG).

Email: luana.m.martins@ufv.br

Rosana Aparecida Pimenta  

Graduada em Educação Artística pela Universidade Estadual Paulista Julio Mesquita Filho (UNESP). Mestra em Artes Visuais e doutora em Arte e Educação pela UNESP. Professora do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal de Viçosa (UFV). Atriz e diretora teatral.

Email: rosana.pimenta@ufv.br

Histórico

Recebido em: 21/05/2023. Aprovado em: 13/09/2023. Publicado em: 10/05/2024.