



CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE HIBRIDAÇÃO CULTURAL E A DANÇA DE SALÃO BRASILEIRA SAMBA DE GAFIEIRA

INITIAL CONSIDERATIONS ON CULTURAL HIBRIDIZATION AND THE BRAZILIAN BALLROOM DANCE SAMBA DE GAFIEIRA

Fernando Pinheiro VILLAR[•] e Julia GUNESCH[•]

RESUMO

Este artigo investiga a dança Samba de Gafieira à luz da hibridização cultural, vista aqui como possivelmente fundamental no advento dessa dança de salão brasileira e, conseqüentemente, crucial para melhor compreendê-la. Por meio da análise crítica de publicações de diferentes pesquisadores e pesquisadoras de ambos os objetos do nosso duplo foco, hibridações culturais desde a colonização do Brasil e processos responsáveis por novas práticas e estruturas culturalmente híbridas são abordadas na primeira seção, destacando sua relação com a Dança de Salão. A dança Samba de Gafieira é examinada na segunda seção, para que na última foquemos em seis qualidades de performances afro-americanas (FRIGERIO 2003), que também corroboram com nossa compreensão dessa dança brasileira como artística e culturalmente híbrida. .

Palavras-chave: Hibridismo, Cultura, arte, dança, samba de Gafieira.

ABSTRACT

This article investigates the Samba de Gafieira dance in light of cultural hybridization, seen here as possibly fundamental in the advent of this Brazilian ballroom dance and consequently crucial to understand it. Through critical analysis of publications by different researchers on both parts of our dual focus, cultural hybridizations since the colonization of Brazil and processes responsible for new practices and culturally hybrid structures are addressed in the first section, highlighting their relationship with ballroom dances. The second section examines Samba de Gafieira dance, so that in the last one we may focus on six qualities of African-American performances (FRIGERIO 2003), which also corroborate our understanding of this Brazilian dance as artistic and culturally hybrid.

Keywords: Hybridism, culture, art, dance, samba de gafieira.

- Fernando Villar é dramaturgo, encenador, diretor, performer e professor do Bacharelado em Interpretação Teatral, das Licenciaturas em Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília.
- Julia Gunesch é dançarina, professora de teatro e danças de salão, diretora e bacharel em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília, onde também obteve seu Mestrado em Artes Cênicas com a dissertação "Sobre aplicação do princípio de interação entre os corpos da dança Samba de Gafieira a processos criativos teatrais" (2019), com orientação de Fernando Villar. Bolsista CAPES/CNPq.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE HIBRIDAÇÃO CULTURAL E A DANÇA DE SALÃO BRASILEIRA SAMBA DE GAFIEIRA

Na expansão marítima europeia, danças de salão da Europa foram levadas para os continentes colonizados, parte de intenso processo de hibridação cultural, longo e lento em suas idas e vindas, que provocou transformações também nas danças de salão europeias ao longo do tempo, chegando aos nossos dias. Durante a colonização do Brasil e de muitos dos seus povos indígenas, os portugueses escravizaram homens e mulheres vindos de várias regiões da África, dando continuidade, assim, a um vasto processo de hibridação, que caracteriza muito da população e da cultura brasileira, híbrida e mestiça. Entre as inúmeras danças de salão brasileiras, este artigo se atém ao Samba de Gafieira. Passaremos brevemente pelas danças africanas, europeias, ameríndias e afro-brasileiras que influenciaram direta ou indiretamente seu surgimento, a fim de compreender melhor suas origens e assim suas características básicas e específicas.

Na primeira seção deste artigo, partimos de breves considerações sobre as significâncias das hibridações culturais que ocorreram na Europa e nas Américas desde o período do Renascimento e que vieram a atuar na formação da dança Samba de Gafieira. O processo de hibridação observado considera os fatores sociais e políticos que levaram ao surgimento das novas práticas e estruturas culturais em questão, apoiando-se principalmente nos estudos das culturas híbridas realizado pelo antropólogo argentino Nestor García Canclini (2015) e pelo historiador inglês Peter Burke (2006). Na segunda parte, pesquisadoras e pesquisadores brasileiros como Marco Antônio Perna (2001), Jota Efegê (1974), Zeca Ligério (2011), Lira Neto (2017) e Leonor Costa (2011), dentre outros, nos auxiliarão na compreensão da trajetória que levou à formação da dança Samba de Gafieira. Para uma introdução às danças europeias que estarão superficialmente mencionadas neste artigo, Elizabeth Aldrich (1998) e Bettina Ried (2003) são referências fundamentais. Na terceira e última sessão deste artigo, seis qualidades de performances afro-americanas elencadas pelo antropólogo argentino Alejandro Frigerio (2003) finalizam nossa abordagem da dança Samba de Gafieira como prática e linguagem artística culturalmente híbrida.

1 A hibridação cultural e a dança de salão no Brasil

Para Nestor García Canclini (2015), termos como mestiçagem, sincretismo ou crioulização podem ser considerados antecedentes ou equivalentes à hibridação, e são geralmente utilizados para tratar de processos tradicionais. Hibridação seria uma forma de tratar os processos modernos ou pós-modernos. Para ele, “a hibridação, como processo de intersecção e transação, é o que torna possível que a multiculturalidade evite o que tem de segregação e se converta em interculturalidade” (2005, p. XXVII). Ele acredita que as políticas de hibridação possibilitariam um diálogo maior, trabalhando as divergências de modo a evitar que a história se reduza a “guerras entre culturas” (2005, p. XXVII). Ainda sobre a utilização de hibridação cultural ao invés de crioulização, mestiçagem ou sincretismo, Canclini explica:

Estes termos – mestiçagem, sincretismo ou criouliização – continuam a ser utilizados em boa parte da bibliografia antropológica e etno-histórica para especificar formas particulares de hibridação mais ou menos clássicas. Mas, como designar as fusões entre culturas de bairro e midiáticas, entre estilos de consumo de gerações diferentes, entre músicas locais e transnacionais, que ocorrem nas fronteiras e nas grandes cidades (não somente ali)? A palavra hibridação aparece mais dúctil para nomear não só as combinações de elementos étnicos ou religiosos, mas também de produtos das tecnologias avançadas e processos sociais modernos ou pós-modernos. (2015, p. XXIX).

Canclini entende hibridação como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (2015, p. XIX). Novas práticas que resultam de hibridação cultural entre povos e linguagens são chamadas de ‘estruturas’ ou ‘práticas discretas’.

Cabe esclarecer que as estruturas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras. Um exemplo: hoje se debate se o *spanglish*, nascido nas comunidades latinas dos Estados Unidos e propagado pela *internet* a todo o mundo, deve ser aceito, ensinado em cátedras universitárias – como ocorre no Amherst College de Massachussets – e objetos de dicionários especializados (Stavans). Como se o espanhol e o inglês fossem idiomas não endividados com o latim, o árabe e as línguas pré-colombianas (CANCLINI, 2015, p. XIX).

Assim como o inglês e o espanhol, danças europeias como a valsa e a polca também não podem ser consideradas como práticas puras. Ambas seriam práticas discretas, pois já passaram por algum processo de hibridação e carregam influências de outras danças. Nas artes, compartilhamos a ideia de que hibridismo “não significa a eliminação de espécies ou linguagens artísticas, mas uma possível renovação e criação de outras” (QUEIROZ, 2001, p. 75). Para o Samba de Gafieira ser concebido, por exemplo, nenhuma das influências que participaram da formação de sua genética deixou de existir, apenas contribuiu para o aparecimento de outra forma de expressão cultural.

Nas diferentes etapas do processo de hibridação cultural no Brasil, e em toda a América, novas estruturas foram surgindo a partir das primeiras práticas discretas, que continuaram e continuam sendo hibridizadas com outras ao longo dos séculos. O antropólogo estadunidense, e professor da University of Texas, Brian Stross delimita essas etapas ou processos como *ciclos de hibridação*: “na história, passamos de formas mais heterogêneas a outras mais homogêneas, e depois a outras relativamente mais heterogêneas, sem que nenhuma seja ‘pura’ ou plenamente homogênea” (CANCLINI, 2015, p. XX). No processo de hibridação cultural que originou as danças de salão brasileiras que veremos aqui, observaremos que houve um encadeamento espontâneo e inesperado dos acontecimentos, descrito por Canclini:

Como a hibridação funde estruturas ou práticas sociais discretas para gerar novas estruturas e novas práticas? Às vezes, isso ocorre de modo não planejado ou é resultado imprevisto de processos migratórios, turísticos e de intercâmbio econômico ou comunicacional. Mas frequentemente a hibridização surge da criatividade individual e coletiva. Não só nas artes, mas também na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico (CANCLINI, 2015, p. XXII).

Aos negros escravizados e tirados à força das suas terras há algum tempo, era negada a autorização para praticar sua cultura no continente americano, sendo catequizados religiosa e socialmente para que pudessem conviver com os brancos europeus e servi-los a contento como subalternos, seguindo as crenças impostas por seus colonizadores, amos e/ou patrões.

Os europeus provavelmente desconheciam a possibilidade de que a cultura negra se tornaria tão forte na América Latina, ou de que a cultura ameríndia seria tão significativa no desenvolvimento cultural latino-americano. Certamente não pensavam nisso quando chegaram nessas novas terras, com seu demérito de outros costumes que não os seus. Ao chegarem ao novo continente, os portugueses pasmavam-se, por exemplo, com a quantidade de vezes que os povos indígenas tomavam banho por dia. Era um costume completamente diferente dos praticados por eles durante toda a vida – e julgado como errado, pois acreditavam que lavar o corpo com tanta frequência era prejudicial à pele. Por conta dessa crença tomavam pouquíssimos banhos e acabavam desenvolvendo várias doenças.

Canclini comenta que alguns estudiosos “recorrem especificamente ao termo hibridação para identificar o que sucedeu desde que a Europa se expandiu em direção à América” (2015, p. XVIII). Os europeus impuseram suas crenças, valores e costumes aos povos que já habitavam as Américas, bem como aos homens e mulheres escravizados trazidos da África. Com o passar do tempo, porém, eles também começaram a ser influenciados pela convivência com os povos africanos e ameríndios, e devido a este intercâmbio e choques entre culturas o Brasil tornou-se culturalmente híbrido..

As danças de salão fazem parte do convívio social do ser humano, assim como a busca por diferentes formas de lazer. Segundo diversos autores e autoras, como Elizabeth Aldrich (1998) e Bettina Ried (2003), a principal forma de divertimento na Europa entre os séculos XVI e XIX eram os grandes bailes da nobreza, onde, além de comer e beber, as pessoas podiam dançar, conversar e exibir suas belas vestimentas de última moda. Danças de salão eram praticadas nessas ocasiões e as pessoas que desejassem serem aceitas na alta sociedade precisavam dominar a arte de dançar a dois. Enquanto isso, danças populares (*folk dances*) continuavam a existir e a embalar classes menos favorecidas, sendo praticadas nas ruas e em festejos populares.

A dança também era uma das formas de divertimento entre povos africanos e ameríndios e, assim como os europeus e seus bailes, eles também tinham festas onde todos se reuniam para socializar. Entretanto, diferente dos bailes europeus, que contavam com solos, duplas, trios e grupos convidados para tocar e cantar, as suas festas geralmente tinham um caráter ritualístico e todos, além de dançar, cantavam e tocavam juntos. Zeca Ligiéro fala sobre o conceito “cantar-dançar-batucar”, proposto pelo filósofo congolês Bunseki Fu-Kiau, que vê as performances africanas como uma prática híbrida em que o canto, o batuque e a dança se complementam em uma unidade e ocorrem, geralmente, em função de um ritual religioso:

:

Concordamos com Bunseki Fu- Kiau (inédito) que a dança é somente um dos elementos da performance africana e não deve ser estudada separadamente. Ele propõe, em vez disso, o estudo de um só objeto composto ('amarrado'), o 'batucar-cantar-dançar', que seria então um continuum [...] Nessas culturas, os rituais acontecem em arenas, procissões ou de ambas as formas, complementarmente. Nesses espaços, devotos tocam tambores, dançam e cantam em honra aos deuses e ancestrais (LIGIÉRO, 2011, p. 135).

As celebrações aconteciam ao ar livre, onde todos podiam desfrutar do contato com a natureza. De acordo com Ligiéro, "a clássica separação entre religião e entretenimento também não se aplica no caso das performances africanas, elas são formas complementares dentro do mesmo ritual" (2011, p. 135). Os costumes europeus, por outro lado, geralmente separavam os bailes reais em uma ocasião (nos salões nobres) e as práticas religiosas em outra (nas igrejas). Além disso, a dança foi renegada pelo cristianismo, religião predominante na Europa ocidental desde a Idade Média, como podemos observar na seguinte citação¹:

[No cristianismo] a jornada da alma foi considerada como uma guerra interminável contra a carne, porque corpo e alma foram concebidos como estando em oposição. Essa difamação bastante anti-bíblica do aspecto físico da natureza humana sustentava a visão de que a dança não tinha lugar nas devoções cristãs (DAVIES, 1998, apud ALDRICH, 1998, não paginado, tradução do autor)

Com a chegada dos portugueses ao Brasil, em 1500, o processo de hibridação cultural no país se intensifica. E em 1808, com a corte portuguesa radicando-se na capital da colônia, Rio de Janeiro, para fugir de Napoleão, esse processo teve uma aceleração significativa. Passados 308 anos desde a chegada dos portugueses, o Brasil ainda encontrava-se em uma situação precária, e até mesmo primitiva, que persistiu por alguns rincões do nosso país 519 anos depois. Não havia calçamento ou iluminação nas ruas, e nem mesmo saneamento básico em muitas regiões do país para comportar adequadamente a quantidade de pessoas que vieram tentar uma nova vida neste continente. Continente este que, aliás, há muito já abrigava uma grande população de ameríndios, que vivia de uma forma considerada selvagem pela chamada "sociedade civilizada" que acabara de chegar.

De acordo com Leonor Costa (2011), a situação precária era agravada devido às amarras impostas pela metrópole, como a obrigação de importar e exportar somente a partir de Portugal e a proibição de fábricas, ou até mesmo de imprensa própria. O fato é que nessas condições a aristocracia não tinha muitas formas de diversão e socialização. Enquanto os escravos e classes de baixa renda dançavam e cantavam nas ruas para se divertir, as famílias mais abonadas iam apenas a igrejas e festas religiosas (COSTA, 2011). Com a chegada de cerca de 15 mil pessoas da corte portuguesa se ansiava que a situação do país melhorasse como um todo, já que como teriam que ficar permanentemente, esperava-se que a corte se esforçasse para transformar a péssima realidade local, até então explorada unicamente como colônia de extração. Vieram membros da realeza, fidalgos, servos, valetes, comerciantes e suas famílias. Sendo a capital do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves entre 1815 e 1821, o Rio de Janeiro começa a viver uma intensificação cultural nos anos seguintes.

¹ ALDRICH, Elizabeth. An American Ballroom Companion: dance instruction manuals. **Library of Congress**. 1998.

Disponível em: <https://www.loc.gov/collections/dance-instruction-manuals-from-1490-to-1920/articles-and-essays/western-social-dance-an-overview-of-the-collection>. Acesso em: jun. 2018.

A corte portuguesa trouxe suas formas de divertimento, como bailes e saraus, que a população local nunca havia antes visto. Nos bailes dançavam-se as danças de salão populares na Europa no início do século XIX, como polca, valsa, minueto, quadrilha e *schottisch*. A realização periódica de bailes reais acabou fazendo com que a população local, os comerciantes e fazendeiros da colônia se interessassem por aprender e praticar essas danças de salão, como demonstra o registro de um anúncio no jornal *Gazeta do Rio de Janeiro*, de 13 de Julho de 1811, do mestre de danças Luís Lacombe, que oferecia gratuitamente aulas na Rua do Ouvidor. Lacombe teria sido o primeiro professor de danças de salão no Rio de Janeiro dirigidas a pessoas fora da corte (COSTA, 2011). Porém, naturalmente, essas aulas se estendiam apenas a uma parte mínima da sociedade, e pessoas de baixa renda, escravos e serviçais que eram maioria absoluta não se encaixavam no perfil de quem poderia frequentá-las.

Assim como somente algumas pessoas podiam frequentar as aulas de dança, apenas uma seleta parcela da população tinha *status* social para ir aos bailes. Com o tempo, começaram a aparecer cafés, teatros de revista, sociedades dançantes, cabarés e, mais tarde, as gafieiras como uma forma de imitar os bailes reais e formas de entretenimento dos nobres. Servos, escravos e empregados que tinham algum contato com as danças de salão europeias praticadas pelos nobres – em especial a polca – tentavam copiá-las sem a instrução de um professor. Com isso, acabavam dando a elas sua própria interpretação e muitas vezes transformando-as, devido à influência de suas próprias culturas, sejam africanas, cubanas ou ameríndias, como nos processos de hibridação descritos por Canclini.

Importante ressaltar, antes e depois da chegada da corte portuguesa em 1808, a importância dos quilombos nos processos de hibridação cultural brasileira e nos hibridismos artísticos resultantes dos encontros, estranhamentos, confrontos e trocas entre negros e negras, africanos e brasileiros, indígenas, mulatos e mulatas, e mesmo brancos brasileiros e europeus, ou asiáticos, dentre outros estrangeiros. Aquilombados e aquilombadas por diferentes razões, residentes dos quilombos se igualavam na resistência pela liberdade e/ou como fugitivos da repressão e opressão, ou até de suas contravenções nos centros urbanos ou áreas rurais. No espaço-tempo dos quilombos, manifestações locais cambiavam, nutriam e se nutriam com influências das variadas culturas presentes e de suas danças, jogos, músicas, rezas, rituais, cantos, instrumentos, lutas, festas e outras performances.

Quando a corte chegou ao Brasil, as autoridades locais perseguiram menos as performances africanas – situação temporária que pioraria drasticamente durante o resto do século XIX e no advento da república. No início do século, apesar da proibição colonialista de práticas celebrativas e ritualísticas dos africanos e africanas escravizados, o lundu (dança afro-brasileira) era dançado nas ruas e em bailes populares (PERNA, 2001), em período que a polca estava no auge da sua popularidade nos salões da corte. No final deste mesmo século, começa-se a perceber a influência do lundu e de danças cubanas, como a habanera, nas danças de salão europeias praticadas no Brasil. Para driblar a opressão imposta pela perseguição governamental, capoeiristas acentuavam o seu jogo dancístico, camuflando a luta afro-brasileira e “disfarçando-a” como danças, como o lundu e outras.

O lundu é um gênero híbrido de música e dança, tendo práticas africanas e europeias como fontes de influência. Teve origem a partir do contato entre a cultura africana e ritmos europeus trazidos pelos colonizadores portugueses.

De acordo com Marco Antonio Perna (2001, p. 18), inicialmente não se dançava enlaçado ou agarrado, e as movimentações eram sinuosas e consideradas impudicas para a época – deve-se, talvez, a uma das suas principais características, a “umbigada”, no qual as duas pessoas mantêm seus umbigos colados um no outro. O primeiro vestígio de lundu data por volta de 1780 (PERNA, 2001), passando o final do século XVIII em evidência e ficando popular no Brasil no início do século XIX, quando aparece como uma popular dança social enlaçada. O ritmo afro-brasileiro foi adotado pelos portugueses e levado para Portugal, sendo dançado pela alta sociedade nos salões reais. Ele continuava a ser dançado nas periferias de maneira considerada indecente, enquanto que pela burguesia era praticado de forma mais pudica, devido a adaptações que teriam sido feitas. O músico e professor paulistano José Fernando Saroba Monteiro⁴ sugere que, assim como a modinha, o lundu foi eruditizado em Portugal e tornou-se uma dança de salão bem diferente da praticada pelos negros nos terreiros, com a umbigada disfarçada em mesura (2017, apud ARAÚJO, 1964).

Assim como o lundu, a dança habanera também era bastante sinuosa. Nascida em Havana, a habanera foi levada de Cuba para os salões europeus e voltou para a América Latina a partir de imigrantes espanhóis e portugueses, chegando ao Brasil no final do século XIX. Na ópera *Carmen* (1875) está presente uma das mais conhecidas composições desse gênero musical, “Habanera”, do compositor francês Georges Bizet.

Canclini afirma que os “poucos fragmentos escritos de uma história das hibridações puseram em evidência a produtividade e o poder inovador de muitas misturas interculturais” (2015, p. XXII). Em cada período da história percebemos no ser humano a necessidades de mudança e de inovação nas várias áreas. Burke acredita que “toda inovação é uma espécie de adaptação e que encontros culturais encorajam a criatividade” (BURKE, 2006, p. 17). O lundu, a polca e a habanera foram as responsáveis pela formação de grande parte das danças de salão brasileiras que conhecemos hoje. O encontro entre os costumes europeus, africanos, ameríndios e cubanos enriqueceram culturalmente o território brasileiro durante o século XIX, e deram origem a outras danças sociais híbridas, que conseqüentemente deram origem a outras novas danças, como o Samba de Gafieira. Ocorreu às danças de salão a adaptação e inovação de práticas que já existiam e que não mais supriam as necessidades de uma sociedade em constante transformação.

O lundu e a habanera poderiam ser consideradas práticas discretas, de acordo com a definição proposta por Canclini, pois já traziam consigo a forte influência africana em conjunto com alguma dança europeia e/ou ameríndia, sendo assim, um híbrido destas culturas. Das danças sociais europeias trazidas pelos portugueses, como a polca, a valsa e a mazurca, foram geradas novas estruturas e práticas a partir do contato que estas tiveram com outras danças, como o lundu e a habanera. Entre essas novas práticas e estruturas, ou híbridos resultantes, encontra-se o maxixe, “a primeira dança urbana, de salão, a dois (e agarrada), a ter origem no Brasil por volta de 1870”, sendo “uma forma de dançar (abusada) não atrelada a um gênero musical específico” (PERNA, 2001, p. 26), concretizada antes mesmo do gênero musical, que teve suas partituras apenas no início do século XX, por volta de 1902. Antes disso, o maxixe era dançado com outros gêneros musicais, como a habanera, a polca, o tango e o lundu, e, como atesta Jota Efegê, “contribuíram, todos, na afirmativa de vários pesquisadores, para o nascimento do maxixe definido como música, já que a dança, antes, condicionava-se sem dificuldade, e sem perda de seus meneios coreográficos, a qualquer uma delas” (1974, p. 29). O maxixe foi crucial no nascimento posterior do Samba de Gafieira, como veremos a seguir.

2. A dança Samba de Gafieira

No final do século XIX houve uma mudança significativa nas danças de salão. Danças em grupo, como a quadrilha e o minueto, começaram a perder espaço para as danças entrelaçadas de par, como a valsa e a polca (PERNA, 2001). Do lundu, o maxixe herdou as movimentações sinuosas e as umbigadas, caracterizadas pelos movimentos das pernas entrelaçadas e os quadris do casal muito próximos um do outro. Da habanera herdou as batidas marcantes, e da polca o andamento e a movimentação expansiva, animada e contagiante. Os ritmos importados geralmente eram os que recebiam destaques nas divulgações de bailes e espetáculos, e mesmo depois de sua concretização como ritmo de dança e música o maxixe continuou sendo desconsiderado pelos jornais e revistas, como aponta Efegê:

‘uma banda de música organizada pelo Sr. João Pereira, tocará polcas, quadrilhas, valsas, mazurcas, habaneras e tangos’. O maxixe, indubitavelmente, também seria dançado pelos foliões nesse baile de menor exigência social que o do Príncipe Imperial, mas ainda não tivera a desejada citação. Continuava espúrio e indigno de constar na publicidade dos jornais, embora dançado sem impedimento nos salões que não se importavam de ser tachados de *imorais* ou idênticos aos *criouléus* da Bahia (EFEGÊ, 1974, p. 29).

Em 26 de outubro de 1914, na cerimônia de transmissão de cargo do Presidente da República Hermes da Fonseca no Palácio do Catete, a primeira dama Nair de Teffé inclui no repertório o maxixe “Corta-jaca”, de Chiquinha Gonzaga, causando enorme polêmica. No dia seguinte os jornais publicaram severas críticas à ação da primeira dama. Rui Barbosa, o então senador da República, realizou um discurso exaltado em sessão do senado federal, afirmando que a mais fina sociedade do Rio de Janeiro presente e “aqueles que deviam dar ao país o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o corta-jaca à altura de uma instituição social”, atacando o maxixe e danças locais ao descrevê-los, respectivamente, como “a mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque do cateretê e do samba” (NETO, 2013, p. 11). Nesse tempo, o gênero musical samba já estava dando seus primeiros passos, mas ainda de maneira tímida e periférica. A dança samba de salão ainda levaria pelo menos vinte anos para começar a aparecer, como veremos mais adiante.

No final do século XIX o maxixe foi levado à Europa, onde foi muito bem aceito. Mas por volta de 1920 começou a ser deixado de lado, com a chegada do *fox-trot* e do *charleston*. A essa altura, o samba já havia surgido como gênero musical, mas o maxixe ainda predominava nos repertórios das noites cariocas. Aos poucos, o samba como gênero musical foi tomando o lugar do maxixe nas gafieiras e cabarés, mas como nessa época o samba como dança de salão ainda não havia surgido, dançava-se maxixe ao som de samba. Na década de 1940 o samba já tomava conta dos salões cariocas – em especial das gafieiras - como música e dança.

Lira Neto afirma que o lundu é “o avô do samba” (2017, p. 39). Logo, não seria exagero dizer que o Samba de Gafieira poderia ser considerado filho do maxixe, e neto do lundu com a polca, mas em sua árvore genealógica é possível encontrar outras danças que também fizeram parte da construção desta genética culturalmente híbrida, como o tango, a habanera e a capoeira. O gingado presente na capoeira acabou dominando boa parte do repertório executado hoje no Samba de Gafieira, enquanto o tango contribuiu com uma série de movimentações de pernas denominadas “sacadas”. A forma de dançar samba individualmente (o samba no pé, samba de roda ou samba de carnaval) também tem grande participação na forma como os dançarinos e dançarinas dançam o Samba de Gafieira. De acordo com Perna, a marcação do passo básico do Samba de Gafieira, por exemplo, vem do sapateado do samba de roda:

Alguns autores afirmam que o Samba de Gafieira não tem nada a ver com o samba de roda [Sodré, 1979]. Afirmação precipitada, pois depende do ponto de vista. Como dança com passos codificados e a dois enlaçada ou agarrada, parece realmente não ter nada a ver com o samba de roda. Porém, se olharmos a ginga (balanço, suingue) dos negros no Samba de Gafieira e a marcação do passo básico (vindo do sapateado do samba de roda) vemos que tem tudo a ver (PERNA, 2001, p. 143).

Assim, seria impossível tratar do Samba de Gafieira sem mencionar toda a cultura do samba na qual ele está inserido, que inclui as músicas, as danças individuais, como o samba de roda e o samba de carnaval (ou samba no pé), os rituais religiosos, as marchinhas e as escolas de samba, além da filosofia de vida dos(as) sambistas, compositores, autores e malandros(as). O jornalista carioca Bruno Ribeiro (2005, p. 11) afirma que o samba “não é somente um gênero musical, mas uma cultura viva que engloba também a dança, poesia, vestimenta, culinária, religiosidade e, sobretudo, filosofia de vida. A mais sólida e importante manifestação cultural do Brasil”.

Existem algumas divergências sobre a origem da palavra samba. Uma teoria é que a palavra samba deriva do termo *semba*, que em quimbundo, um dos vários idiomas bantos da África, significa “umbigada”, e vem de uma dança religiosa angolana, que tinha este nome pela forma como era dançada (NASCIMENTO, 2013). No Brasil, inicialmente, samba não era como se chamava um gênero musical específico, ou uma dança. No final do século XVIII a palavra samba era usada para nomear a festa onde as pessoas se reuniam para dançar e se divertir (NETO, 2017, p. 31). Essas festas costumavam ocorrer nas casas das “tias”⁵ e “avós”, regadas com muita comida, músicas variadas e celebrações religiosas:

Era nas casas das tias baianas que se propiciava não só as festas religiosas do candomblé como também os sambas. Eram elas as responsáveis por gerar a estrutura propícia para o rito, protegendo, abrigando, mantendo a comida e a bebida, enquanto que o fazer musical é assumido pelos homens (NASCIMENTO, 2013, p. 6).

⁵As tias eram as baianas donas das casas e terreiros onde ocorriam os as festas denominadas como samba no Rio de Janeiro entre o final do século XVIII e início do século XIX. Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, foi uma das mais conhecidas, e “desempenhava uma liderança comunitária e um protagonismo indiscutível no cotidiano dos moradores de toda a região da Saúde, Cidade Nova e Gamboa”, Assim como outras “mulheres negras tratadas reverencialmente como ‘tias’ pela comunidade - Tia Bebiana, Tia Celeste, Tia Dadá, Tia Davina, Tia Gracinda, Tia Mônica, Tia Perpétua, Tia Perciliana, Tia Sadata e Tia Veridiana” (NETO, 2011, p. 41).

Os sambas e festas religiosas do candomblé na casa de Tia Ciata muito frequentemente duravam semanas, e de lá “revelaram-se inúmeras personalidades do samba, como Donga, Sinhó, João da Baiana, Pixinguinha, Hilário Jovino, Heitor dos Prazeres, Caninha e Baiano” (NASCIMENTO, 2013, p. 6).

Fazendo parte de um gênero que pode ser definido como dança de salão, ou dança social a dois, o Samba de Gafieira é um reflexo da sociedade na qual estava inserido quando surgiu nos subúrbios cariocas da década de 1940, período em que o samba como gênero musical estava dominando as noites do Rio de Janeiro. Porém, esse reflexo (não só social, mas também político e econômico) tem início muito antes de o Samba de Gafieira ser firmado como música e dança. Voltemos um pouco, para o final do século XIX, período crucial na formação geográfica atual do Rio de Janeiro, e que influencia diretamente nos próximos passos de hibridação e formação cultural da cidade.

Com a assinatura da Lei Áurea pela princesa Isabel, em 13 de maio de 1888, o Brasil foi o último país a acabar com a escravidão. De acordo com o professor de história Daniel Neves Silva (2016)⁷, o “negro liberto não recebeu nenhum tipo de auxílio do governo para que pudesse sobreviver e, com a falta de oportunidades – fruto do racismo –, o quadro de desigualdade perpetuou-se em nosso país e gera reflexos até os dias atuais”. Isto levou à formação de muitos cortiços na capital da República ao longo dos anos seguintes. Eles abrigavam, em grande maioria, negros e mulatos pobres e marginalizados, ambulantes, lavadeiras, sapateiros, prostitutas, pedreiros, serventes, entre outros. Esses cortiços tiveram seus dias contados a partir da chegada do regime republicano, em 1889, com o lema “ordem e progresso”, como observado pelo jornalista e escritor fortalezense Lira Neto:

os velhos cortiços eram considerados a principal insígnia do atraso, a representação eloquente de um passado a ser combatido e um mal a ser extirpado, como um asqueroso tumor, em nome da pretendida assepsia dos novos tempos e dos ares renovadores do novo modelo civilizatório (NETO, 2017, p. 34).

De acordo com relatos narrados por Neto (2017), em 26 de janeiro de 1893 houve a invasão e destruição de um dos maiores cortiços do Rio de Janeiro, o Cabeça-de-Porco. Invadido no meio da madrugada e sendo completamente devastado pelo batalhão da infantaria, deixou em torno de dois mil moradores sem abrigo. Nesse momento começam as formações das conhecidas favelas nos morros cariocas. Após o episódio de horror que deixou toda essa gente desabrigada, a maioria “não viu alternativa senão resgatar tábuas e pedaços de madeira ente os destroços do velho cortiço e, sem ter onde morar, subir e desbravar as encostas do morro da Providência” (NETO, 2017, p. 36). Este procedimento foi repetido em outras várias áreas de habitações populares, fazendo com que outros pobres e marginalizados da cidade também subissem o morro em busca de sobrevivência, resultando em um “processo de ocupação desordenada, com a implantação de casebres sem arruamento definido, sem água, sem esgoto e sem luz” (NETO, 2017, p. 36).

Com a constante chegada de vários outros negros, mestiços e ex-escravos à cidade do Rio de Janeiro devido a fatores como “o declínio das lavouras de café no Vale do Paraíba, o término da Guerra do Paraguai (1870) e de Canudos (1897), a grande seca que assolou os sertões nordestinos entre 1877 e 1879 e especialmente a abolição da escravatura em 1888 (NASCIMENTO, 2013, p. 4), a população negra local não parava de crescer, assim como a desigualdade social. Entretanto, Neto chama atenção para paradoxos criativos naquela situação:

O processo de exclusão, contudo, se fazia acompanhar de um movimento simultâneo, rico de confluências e assimilações. Sob o olhar nauseado das elites, as festividades originárias de tradição branca e portuguesa experimentavam uma gradual apropriação pela comunidade negra. As comemorações cristãs em homenagem a Nossa Senhora da Penha, por exemplo, transformaram-se em ponto de convergência para o sincretismo dos festejos populares. [...] Nesse cenário, emergiam novas sonoridades, coreografias, ritos, saberes, crenças, formas de lazer. Instrumentos trazidos da Europa como violões, violas, bandolins, flautas e sanfonas passavam a dialogar com atabaques, xequerês, ganzás e marimbas (NETO, 2017, p. 38).

A partir daí foi consolidando-se a cultura afro-brasileira, onde negros e mulatos se apropriavam de práticas brancas, colocando-as em diálogo com elementos da cultura negra e dando origem a novas práticas discretas, como religiões, danças e lutas afro-brasileiras. Além disso, esse processo de exclusão acima mencionado por Neto, contraposto ao processo de resistência e recriação, colaborou para que nascessem as nossas primeiras danças de salão nacionais.

Voltando para o subúrbio carioca da década de 1940, nasce nesse território o Samba de Gafieira, que já existia antes de receber esse nome. Era o samba agarrado, que se dançava nos salões por influência das danças da corte europeia, mas de maneira buliçosa e descontraída, por influências africanas e cubanas que vieram especialmente do maxixe. A primeira dança de salão tipicamente brasileira nasce do encontro da cultura dessa população, majoritariamente negra, com costumes, práticas ou festividades europeias por ela apropriadas, e consolida-se como dança muito antes de ser consagrada como gênero musical. Ele imperou nas noites cariocas até meados de 1930, quando o samba como gênero musical começou a descer os morros e se instalar nas casas dançantes da cidade. As pessoas que estavam acostumadas a dançar maxixe continuaram fazendo a mesma dança, mas ao som do samba. Com o tempo, essa dança foi mudando e adaptando-se a partir de novas influências, como a capoeira e o tango, que foram sendo trazidas pelos próprios dançarinos e dançarinas.

O Samba de Gafieira que vemos hoje é bem diferente de como era dançado inicialmente, nas décadas de 1940 e 1950. Além das referências europeias, africanas e cubanas na trajetória do samba e do maxixe, houve também uma forte influência norte-americana na década de 1920 (PERNA 2001, p. 52). Com a chegada do *jazz*, tornou-se frequente a presença das *jazz-bands* nas gafieiras, e o samba e suas raízes africanas locais passam então a ter influência também da cultura negra estadunidense. Em decorrência desse novo processo de hibridação surgiu a bossa nova, na década de 1950. O compositor Carlos Lyra chegou a compor “Influência do jazz” (1961), canção que afirma ter concebido como uma forma de protesto a favor do retorno do samba às suas raízes: “[...] Pobre samba meu/ foi se misturando, se modernizando/ e se perdeu/ E o rebolado, cadê? Não tem mais/ Cadê o tal gingado que mexe com a gente?/ Coitado do meu samba mudou de repente/ Influência do jazz” (CARLOS LYRA, 1961).

Atualmente, o samba como gênero musical conta com alguns estilos diferentes, dentre eles o samba-enredo, o samba de roda, o samba rock (criado em São Paulo), o samba-canção, o partido-alto, a bossa nova, o choro, o pagode, o samba de breque, o samba funk e o Samba de Gafieira. A maioria desses estilos possui uma forma específica de dançar o samba abraçado, com exceção do samba enredo, que geralmente se dança o samba no pé, conhecido também como samba de carnaval. Perna (2001) observa que alguns gêneros musicais de samba são mais apropriados para se dançar Samba de Gafieira do que outros:

Os Sambas realizados atualmente nas rodas de samba, em bares do Rio, não são ideais para dançar Samba de Gafieira, nem tampouco são os das escolas de samba. Alguns dos estilos mais adequados são os que sofreram a influência das *big-bands*, do choro, da bossa nova ou da *black-music*, por exemplo. Curiosamente, todos esses exemplos são de influência norte-americana, com exceção do choro (PERNA, 2001, p. 51).

É possível observar que, depois da segunda metade do século XIX, houve uma aceleração nos processos de hibridação. A partir do início do século XX, durante o período denominado Modernismo, havia uma ânsia por inovação na cultura, deixando de lado as formas consideradas “tradicionais” e ultrapassadas. Esse movimento, que atuou nas artes plásticas, literatura, *design* e na organização social e vida cotidiana, influenciou também as danças de salão. Enquanto o minueto dominou os salões reais por pouco mais de um século (de meados do século XVII até o final do século XVIII), no Brasil tivemos uma transformação do maxixe ao Samba de Gafieira, passando pelo *jazz* e danças estadunidenses, em menos de 60 anos – o maxixe tem início em meados de 1870 e o Samba de Gafieira começa a aparecer no início dos anos 1930. Isso se deve a vários fatores, inclusive às tecnologias que haviam surgido e que facilitaram a disseminação da informação, aspecto especialmente significativo da expansão do imperialismo estadunidense como um todo. Nesse ponto, Burke nos lembra que muitas vezes a hibridação entre culturas ocorre de maneira injusta, trazendo prejuízos a alguém:

No campo da música, por exemplo, especialmente na música popular, os ocidentais têm emprestado de outras culturas, como a dos pigmeus da África Central, fazendo o registro dos direitos autorais sem dividir os *royalties* com os músicos originais. Em outras palavras, eles têm tratado a música de terceiro mundo como se fosse mais um tipo de matéria-prima que é processada na Europa e na América do Norte (BURKE, 2006, p. 18).

Durante muito tempo danças e músicas brasileiras foram usadas, exotizadas e exploradas a partir da criação e divulgação de imagens estereotipadas, em figuras como Zé Carioca ou artistas como Carmen Miranda. O mesmo ocorreu com as danças de origem africana, e muitas destas práticas citadas por Lira Neto foram sendo dissociadas da cultura negra, como se tivessem tido pouco ou nenhum contato com a mesma. Com o passar do tempo, alguns autores passaram a investigar a presença e influência da cultura africana nas Américas, com o objetivo de identificar especialmente as características advindas das culturas da África. Entre eles, destacamos o antropólogo argentino Alejandro Frigerio, que propõe seis qualidades que caracterizam performances artísticas afro-americanas. De acordo com ele:

Esta perspectiva permite uma melhor visão da troca e da readaptação cultural e ressalta a africanidade de manifestações que, de acordo com perspectivas anteriores que enfatizam itens determinados (palavras, canções, nomes de divindades, aspectos dos rituais, traços materiais) não eram consideradas muito africanas (FRIGERIO, 2003, p. 51).

O antropólogo exemplifica as seis qualidades com uma performance artística brasileira (Capoeira), uma cubana (Salsa) e outra estadunidense (*Hip hop*). Na próxima e última seção, examinamos a possível inclusão da dança Samba de Gafieira entre elas.

3. Seis qualidades de performances artísticas afro-americanas

As seis qualidades observadas por Frigerio são: a multidimensionalidade; a qualidade participativa; a onipresença na vida cotidiana; a importância da conversação; a importância do estilo pessoal, e, finalmente, as funções sociais que a performance afro-americana cumpre. A multidimensionalidade englobaria as várias áreas de atuação que simultaneamente compreendem as artes africanas, combinando gêneros que na maior parte da cultura ocidental seriam diferentes e estariam separados. Para Frigerio, “encontramos um claro exemplo disto na capoeira angola, que é ao mesmo tempo uma luta, um jogo, uma dança, música, canto, ritual, teatro e mímica. É a interpenetração, a fusão, de todos estes elementos o que a faz uma forma artística única.” (2003, p. 54). A presença da multidimensionalidade nas performances afro-americanas atesta a hibridação cultural, citada na primeira seção deste artigo, assim como caracteriza muitas das danças de salão brasileiras, entre elas o Samba de Gafieira.

A segunda qualidade selecionada por Frigerio é a participativa, na qual há certa dificuldade de distinguir os *performers* do público, estando mais horizontal a participação dos dois. A plateia geralmente é convidada direta ou indiretamente a participar, pelo menos batendo palmas ou cantando. Podemos perceber esta qualidade no Samba de Gafieira, bem como nas danças de salão brasileiras em geral, quando público e dançarinos se confundem em meio a dançar no salão e apenas observar os que dançam em um baile, podendo transitar livremente entre uma posição e outra. Quem está “de fora” pode entrar por espontânea vontade e dançar no salão ao convidar uma pessoa, bem como pode ser convidada a compor a performance de outrem no salão.

A onipresença da performance na vida cotidiana é a terceira qualidade, e trata da potencialidade artística em qualquer situação da vida cotidiana. Isto está muito presente nas performances do Samba de Gafieira, quando observamos que a dança no salão muitas vezes repete situações vivenciadas na vida cotidiana dos malandros e malandras dançarinos(as). Diante dessas qualidades apresentadas, o autor salienta que “não seria surpreendente que cada indivíduo seja um *performer* em potencial, e cada situação de vida cotidiana brinde a possibilidade de oferecer uma pequena performance” (FRIGERIO, 2003, p. 56).

A quarta qualidade elencada por Frigerio, a importância da conversação durante a performance afro-americana, pode estar presente na interação entre solista e coro; na interação entre tambores; entre solista e resposta instrumental; entre bailarino e tambor; entre cantante e um tambor; entre bailarinos falando da África e, finalmente, entre o cantante e o bailarino principal, bailarinos ou outros *performers*. Frigerio ressalta que em uma mesma performance podem estar presentes variadas formas de conversação, até mesmo simultaneamente. Essa qualidade dialoga com a importância da conversação entre condutor(a) e conduzido(a), e entre ambos com a música no Samba de Gafieira.

A importância do estilo pessoal é a quinta qualidade na proposta de Frigerio. O autor salienta que espera-se do *performer* a apresentação um estilo próprio, além de dominar as linguagens presentes nas performances africanas. O estilo pessoal é responsável por contínuas modificações na estrutura dessas performances, abrindo caminho para possíveis inovações ao longo do tempo, que podem vir a se tornar novas manifestações artísticas (FRIGERIO, 2001). Podemos perceber isso nas performances do samba, tanto no Samba de Gafieira, quanto no samba no pé ou no samba de roda. Cada sambista tem seu estilo próprio, proporcionando um território fértil para a criação de novos movimentos, e até mesmo de novos estilos de se dançar samba.

A sexta e última qualidade compreende as funções sociais que a performance afro-americana cumpre. Frigerio lembra que as “performances artísticas afro-americanas são quase sempre realizadas pelo grupo ou pela comunidade para seu benefício” (2003, p. 62). As funções sociais podem ser observadas nos cultos religiosos, em agrupações recreativas e, também, no Samba de Gafieira, que cumpre sua função social uma vez que promove integração entre os participantes, excedendo o fato de apenas dançar e estando diretamente conectada à multidimensionalidade, à qualidade participativa e à onipresença.

Frigerio considera haver certo grau de complexidade nas performances afro-americanas, especialmente para novatos, e defende que a vivência *in loco* seria primordial para o domínio das várias técnicas das performances afro-americanas e da inter-relação necessária entre elas, alegando que:

envolve não apenas conhecer as técnicas de cada forma de arte separadamente (música, canto, dança, mimetismo), mas também e *principalmente sua inter-relação* - ao mesmo tempo em que é necessário conhecer as regras implícitas que governam a interação entre os diferentes *performers* [...] Uma pessoa que pode ter aprendido a dançar samba ou a jogar capoeira fora do Brasil (que domine a técnica e os movimentos corporais) não necessariamente saberá comportar-se ou brindar uma performance satisfatória em uma roda de samba ou de capoeira (FRIGERIO, 2003, p. 60, grifos do autor).

As seis qualidades apontadas no estudo de Frigerio dialogam diretamente com o conceito cantar-dançar-batucar de Fu-Kiau, trazido por Ligiéro. Ligiéro destaca que, no “envolvimento total do corpo e a sintonia com a percussão” presentes nas performances africanas, além de práticas em grupo e da presença do caráter ritualístico – a multidimensionalidade proposta por Frigerio – “o corpo é o centro de tudo. Ele se move em direções múltiplas, ondula o torso e se deixa impregnar pelo ritmo percussivo” (2011, p. 131). O contraste era notório no padrão estético europeu do século XIX, quando a beleza estava na movimentação rígida do torso:

para o visitante europeu do século XIX, o exemplo de beleza e elegância do dançar era ditado pelo modelo da bailarina da corte [...] O bailarino europeu tinha (e continua tendo) como meta, portanto, atingir a beleza através da verticalidade, estabelecendo contato com o reino do ar (LIGIÉRO, 2011, p. 145).

Enquanto o balé europeu tinha como inspiração o reino do ar, as danças de matrizes africanas estabeleciam contato com a terra. O Samba de Gafieira acaba herdando influências de ambos, e nos corpos dos(as) dançarinos(as) é possível encontrar tanto a leveza necessária para permanecer no reino do ar quanto a firmeza proporcionada pela raiz estabelecida com o chão. No Samba de Gafieira os corpos dos(as) dançarinos(as) movem-se de diferentes maneiras e em múltiplas direções, assim como relatado por Ligiéro nas danças africanas. O quadril e o torso dissociam-se com ondulações e movimentos quebrados. Ao mesmo tempo, há também no Samba de Gafieira a presença dessa verticalidade e elegância presentes no padrão estético europeu, que chegou até nós a partir de suas danças de salão. De alguma maneira, os dançarinos e dançarinas conseguiram ao longo do tempo conservar, em alguma proporção, ambas as características – verticalidade e multidirecionalidade – em uma mesma dança, que é o que torna o Samba de Gafieira tão singular. Mas, apesar disso, o Samba de Gafieira, assim como toda a cultura do samba, passou por um período de abafamento das suas raízes negras, que vêm sendo resgatadas por profissionais ao longo dos últimos anos, como o projeto Gafieira Banto, do diretor e coreógrafo carioca João Carlos Ramos. Dançarinos e dançarinas cariocas da nova geração, como Isis Lucchesi, Alexandre Silva, Adriano Robinho, Evelin Malvares, Douglas Toddy e Thamara Santos, também passaram a se interessar cada vez mais pelo estudo e resgate das raízes do Samba de Gafieira, e vêm cobrando a presença da capoeira e outras danças africanas no Samba de Gafieira. Entre as danças de salão brasileiras conhecidas atualmente, o Samba de Gafieira é uma das mais disseminadas pelos estados brasileiros e pelo mundo. Este alcance internacional continua processos e transformações dessa dança artística e culturalmente híbrida..

REFERÊNCIAS

ALDRICH, Elizabeth. An American Ballroom Companion: dance instruction manuals. **Library of Congress**. 1998. Disponível em: <https://www.loc.gov/collections/dance-instruction-manuals-from-1490-to-1920/articles-and-essays/western-social-dance-an-overview-of-the-collection>. Acesso em: jun. 2018.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução: Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2015.

COSTA, Leonor. 200 anos de muitos bailes!. In: PERNA, Marco Antonio (Org). **200 Anos de dança de salão no Brasil**. Rio de Janeiro: Amaragão Edições de Periódicos, v.1, n. 1, 2011, p. 75-82.

EFEGÊ, Jota. **Maxixe, a dança excomungada**. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

FRIGERIO, Alejandro. Artes negras: uma perspectiva afrocêntrica. **O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética**. Rio de Janeiro: UNIRIO, ano 11, n. 12, p. 51-67, 2003.

LIGIÉRO, Zeca. **Malandro divino: a vida e a lenda de Zé Pelintra, personagem mítico da Lapa carioca**. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Era, 2010.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIGIÉRO, Zeca. Batucar-cantar-dançar: desenho das performances africanas no Brasil. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, [S.l.], v. 21, n. 1, p. 133-146, abr. 2011. ISSN 2317-2096. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1573/1670>. Acesso em: 21 mar. 2020.

MESQUITA, Jomar. Transposição da linguagem coreográfica dos salões para os palcos: dança de salão como arte. In: PERNA, Marco Antonio (Org.). **200 anos de dança de salão no Brasil**. Rio de Janeiro: Amaragão Edições e Periódicos, v. 1, n. 1, 2011, p. 53-73.

MONTEIRO, José Fernando Saroba. Lundu: origem da música popular brasileira. **Música Brasilis**. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: http://musicabrasilis.org.br/sites/default/files/artigo_lundu_jose-fernando-monteiro.pdf. Acesso em: jul. 2019.

NASCIMENTO, Uelba Alexandre do. As influências afro na música brasileira (1900-1920). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, XXVII, 2013, Natal. **Anais[...]**. Natal: Anpuh, 2013. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371329034_ARQUIVO_ASINFLUENCIASAFRONAMUSICABRASILEIRA.pdf. Acesso em: jun. 2019.

NETO, Aquilino José de Brito. Maxixe: dança e música na circularidade cultural brasileira. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, XXVII, 2013, Natal. **Anais[...]**. Natal: Anpuh, 2013. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371319782_ARQUIVO_maxixeDancaeMusicanaCircularidadeCulturalBrasileira.pdf. Acesso em: jul. 2019.

NETO, Lira. **Uma história do samba: as origens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

PERNA, Marco Antonio (Org). **200 Anos de dança de salão no Brasil**. Rio de Janeiro: Amaragão Edições de Periódicos, v.1, n. 1, 2011.

PERNA, Marco Antonio. **Samba de Gafieira: a história da dança de salão brasileira**. 2.ed. Rio de Janeiro: O Autor, 2001.

QUEIROZ, Fernando Antonio Pinheiro Villar. **Artistic interdisciplinarity and La Fura Dels Baus 1979-1989**. Orientador: Paul Heritage e Maria M Delgado. 2001. 356 f. Tese (Doutorado em Teatro) - Queen Mary College, University of London, Inglaterra, 2001.

RIBEIRO, Bruno. **A suprema Elegância do Samba: notas sobre Campinas**. Campinas: Pontes, 2005.

RIED, Bettina. **Fundamentos da dança de salão: programa internacional de dança de salão/ dança esportiva internacional**. Londrina: Midiograf, 2003.

SILVA, Daniel Neves. 13 de Maio: Abolição da escravatura. **Mundo Educação**. 2016. Disponível em: <https://mundoeducacao.bol.uol.com.br/datas-comemorativas/abolicao-escravatura-1.htm>. Acesso em: mai. 2018.