

**Pele branca,
máscaras
negras: o uso
da *blackface*
na encenação
“Macumba do
Morro” em
1931**



**Lucas Garcia
Nunes¹
Gladir da Silva
Cabral²**

**White skin, black
masks: the use
of blackface in
the staging of
“Macumba do
Morro” in 1931**

Resumo

O presente texto reflete sobre o racismo recreativo, tendo em vista a prática da blackface, a partir de um modelo analítico-interpretativo de três textos jornalísticos, presentes na Hemeroteca Digital Brasileira, que noticiaram um quadro teatral intitulado de “Macumba do Morro” no ano de 1931, na cidade do Rio de Janeiro. Utilizamos, para sustentar nossas considerações e análise, a obra de Adilson Moreira *Racismo Recreativo*, de modo a questionar algumas consequências do projeto colonial, em especial como a dinâmica da branquitude, impôs a manutenção de privilégios e a restrição de acessos, gerando exclusão, ausências e desigualdades, sem deixar de apontar as manifestações culturais como prática de resistência ao projeto colonial.

Palavras-chave: Racismo Recreativo; *Blackface*; Branquitude.

Abstract

In this essay, we discuss recreational racism, considering the practice of blackface, by interpreting three journalistic texts from the Hemeroteca Digital Brasileira that reported on the production of the sketch "Macumba do Morro" in 1931, in Rio de Janeiro. Our considerations and analysis are supported by Adilson Moreira's *Racismo Recreativo* that points to some negative consequences of the colonial project, especially how white privileges were maintained and access to resources limited, with the result of exclusion, absences and inequalities. We also look at cultural manifestations as a form of resistance to colonialism.

Keywords: Recreational Racism; Blackface; Whiteness.

“Brasil chegou a vez de ouvir as
Marias, Mahins, Marieles, Malês...”
(Mangueira 2019)

Introdução

Passados 200 anos da independência do Brasil e 100 anos da Semana de Arte Moderna, algumas discussões cruciais ainda não incorporaram força suficiente para realizar determinados atravessamentos, como, por exemplo, as discussões a respeito das consequências do projeto de colonização que instituiu formas de violência física e simbólica, oprimindo e controlando a circulação nos espaços, em outras palavras promovendo a limitação e criando barreiras de acesso a bens como habitação, emprego, saúde e educação.

É fundamental (re)conhecer a história do Brasil, e neste artigo a proposta é exercitar um olhar crítico a respeito das desigualdades que contornam essas datas comemorativas. Por isso é necessário nomear as diferentes formas de violência, sobretudo apontá-las para que, conscientes disso, a equidade seja a consequência de estudos, escuta, pesquisas e leituras. Assim as comemorações de datas destacadas como importantes serão oportunas para que erros não sejam reproduzidos e, desse modo, a história será outra.

A crítica decolonial nos serve para refletir sobre a (re)feitura da história, produzida com muito sangue derramado, e estabelecer outros rumos a partir da compreensão do processo de colonização que se deu na América Latina e sobretudo no Brasil (GONZAGA, 2021, p. 126). O racismo e a escravização estão ligados na base de nosso passado colonial, que justificou a dominação dos povos indígenas e a captura, exploração e dominação dos povos trazidos da África. Como aponta Alessandra Devulsky:

Aqueles que se constituíam a partir de um dado espaço geográfico, político e étnico, foram categorizados entre si de acordo com a proximidade ou o distanciamento do que caracterizavam os traços culturais e fenótipos do colonizador. O colonizador é a régua e a regra. O colonizado é o espaço a ser invadido; o sujeito a ser escrutinado por critérios construídos algures; aquele que por definição é o negativo do outro, a exceção. Ele deve ser expurgado para dar espaço aos valores intrínsecos à europeidade. (DEVULSKY, 2021, p. 30).

Dessa maneira, não é possível falar de práticas e estruturas sociais racistas sem levar em consideração o longo contexto histórico da colonização do nosso país.

Desconstruir essas práticas e decodificar essas estruturas implica um exercício crítico para o qual a teoria decolonial serve como importante ferramenta.

O presente texto tem como objetivo refletir sobre o racismo recreativo (MOREIRA, 2020), e mais especificamente como ele se manifesta pelo uso da *blackface* em um esquete de teatro exibido no Rio de Janeiro em 1931 intitulado *Macumba do Morro*. Como não temos acesso ao texto da peça, utilizaremos um modelo analítico-interpretativo de três documentos, como fontes primárias, da Hemeroteca da Biblioteca Nacional, todos do ano de 1931, dos seguintes periódicos: *Diário da Noite*; *Diário de Notícias*; *Diário Carioca*.

Nosso objeto de estudo serão os textos jornalísticos relativos à encenação teatral intitulada *Macumba do Morro*, nos quais buscaremos identificar as facetas do racismo e o modo como a branquitude (SOVIK, 2004; CARDOSO, 2014) criou e cria meios e formas de manter o poder mediante a opressão. Essas estratégias são fruto do projeto europeu de colonização das Américas, que via na figura do negro escravizado, e do indígena, o estrado, o suporte onde firmar a vontade política de exploração e mando. Trata-se, portanto, de uma pesquisa documental que utiliza a metodologia de análise de conteúdo, sempre levando em conta as implicações sociais que os textos revelam.

Frantz Fanon (2020) traça uma análise do racismo manifesto nas relações entre os brancos europeus e os homens negros, em especial da Martinica. Essas relações são determinadas pela ideia de que o homem branco tem uma existência plena, ou seja, para o homem branco (especificamente o europeu) a representação do ser humano figura na sua própria imagem. Consequentemente, há a exclusão do homem negro (sobretudo do colonizado), tido, na perspectiva do projeto colonial eurocêntrico, como inexistente.

Ao refletir sobre as restrições que as pessoas racializadas sofrem, do ponto de vista psicológico, diante de um sistema que prioriza as pessoas brancas, Fanon destaca a paradoxal importância que essas mesmas pessoas têm, seu potencial de humanidade indevidamente apropriado pelo fenômeno da branquitude:

A alma do branco estava corrompida e, como me disse um amigo que dava aulas nos Estados Unidos: “Os negros, perante os brancos, representam em certa medida uma garantia para a humanidade. Quando os brancos se sentem por demais mecanizados, voltam-se aos homens de cor para lhes pedir um pouco de alimento humano”. (FANON, 2020, p. 143).

Ou seja, a forma com que o grupo de pessoas brancas se utiliza da produção cultural negra é, sobretudo, um ato de violência, de reprodução de um racismo estrutural (ALMEIDA, 2019) que mina os espaços e restringe os acessos.

Essa estrutura está diretamente ligada à ideia que foi produzida de raça pelo projeto colonial e suas diferentes formas de exploração. Isso ocorreu através de identidades formatadas pelo olhar do branco europeu, colonizador, que necessitava de diferenças para reforçar o padrão de cultura e identidade que desejava manter. A ideia de raça, portanto, é uma invenção europeia realizada a partir da articulação e da manutenção de privilégios em relação ao tabuleiro social. Tendo em vista um sistema de desigualdades sociais construídas segundo o estabelecimento de padrões de comportamento e suas devidas exclusões, os europeus brancos mantiveram-se em um lugar confortável e conseguiram preservar e resguardar seus acessos e privilégios. O sociólogo peruano Aníbal Quijano, pensando no contexto latino-americano da dinâmica da colonialidade do poder e das relações de dominação, expõe que:

A ideia de raça, em seu sentido moderno, não tem história conhecida antes da América. Talvez se tenha originado como referência às diferenças fenotípicas entre conquistadores e conquistados, mas o que importa é que desde muito cedo foi construída como referência a supostas estruturas biológicas diferenciais entre esses grupos. A formação de relações sociais fundadas nessa ideia, produziu na América identidades sociais historicamente novas: índios, negros e mestiços, e redefiniu outras. Assim, termos como espanhol e português, e mais tarde europeu, que até então indicavam apenas procedência geográfica ou país de origem, desde então adquiriram também, em relação às novas identidades, uma conotação racial. E na medida em que as relações sociais que se estavam configurando eram relações de dominação, tais identidades foram associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes, com constitutivas delas, e, conseqüentemente, ao padrão de dominação que se impunha. Em outras palavras, raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população. (QUIJANO, 2005, p. 117).

A noção dos povos africanos como inferiores e que precisavam ser dominados foi uma criação possível de ser localizada no tempo nas justificativas formuladas pelo historiador português Gomes Eanes de Zurara em 1452 para justificar a exploração do continente africano e a escravização de seus habitantes (KENDI, 2017). Ele pode ser considerado o primeiro racista da história a justificar de modo racional o projeto colonial português.

Contudo, diante da esfera do projeto colonial, percebendo a estrutura de poder limitadora e opressora, as manifestações da produção cultural afro-brasileira são inseridas no espaço urbano como ato de (re)existência, ao assumirem uma maneira particular de vida, inclusive ser artista afro é um ponto em questão. Como artistas e músicos do bairro carioca do Estácio de Sá, eles acionam por meio do samba uma expressão de resistência (LOPES, 2006) com novos instrumentos de percussão. O grupo era composto de músicos que no período de carnaval reivindicavam o espaço urbano – assim se apropriavam da rua, do espaço que é público, dentro da concepção de cidade na modernidade/colonialidade (MIGNOLO, 2020, p. 72) – em um cortejo carnavalesco, percorrendo as ruas do Estácio de Sá e da Cidade Nova, com músicas próprias e ritmo particular.

A atuação de intervenção contra o que é imposto pela colonialidade do poder (QUIJANO, 2005), uma força contínua, é uma prática decolonial, pois reage e forma um grupo em oposição, com uma perspectiva, linguagem e estética próprias, e que por meio da música resistem. Demarcando um território e apresentando diferentes formas de manter o pulso da vida, o samba (SODRÉ, 1998), o choro, a capoeira, as práticas religiosas e as festas populares são exemplos de manifestações de resistência à exploração colonial.

Neste trabalho, o foco está voltado mais especificamente para o recurso teatral da *blackface* e para a compreensão de como o campo artístico atuou na reprodução e na manifestação do racismo recreativo no cenário carioca do início da década de 1930. Esse período foi marcado pela difusão do rádio no Brasil e pelo espaço que o samba urbano foi conquistando dentro da produção cultural negra carioca, após passar por séculos de perseguições em uma sociedade desigual e de acessos restritos.

O racismo recreativo integra o projeto de dominação e visa, através do humor, deslegitimar as pessoas e a própria produção cultural que não é branca. A ação balizada no riso pode carregar certa sutileza, o que permite reforçar a busca pela dominação. Nesse sentido, Moreira apresenta uma definição bem detalhada em seu estudo, identificando e denunciando as características que a prática carrega. A prática do racismo recreativo, segundo Moreira, é descrita como:

um projeto de dominação que procura promover a reprodução de relações assimétricas de poder entre grupos raciais por meio de uma política cultural baseada na utilização do humor como expressão e

encobrimento de hostilidade racial. O Racismo Recreativo decorre da competição entre grupos raciais por estima social, sendo que ele revela uma estratégia empregada por membros do grupo racial dominante para garantir que o bem público da respeitabilidade permaneça um privilégio exclusivo de pessoas brancas. (MOREIRA, 2020, p. 148)

Pensando mais especificamente na técnica da *blackface*, que trataremos mais adiante, e como o campo artístico atuou na prática do racismo recreativo no cenário carioca da década de 1930, encontramos no *Diário da Noite* (4/12/1931), no *Diário Carioca* e no *Diário de Notícias* (5/12/1931) a divulgação de um evento que ocorreria às 16h no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro (RJ): com destaque para a interpretação cênica, na festa do *speaker* Bento Gonçalves da Silva, chamada “Macumba do Morro”. A festa apresentaria ainda três esquetes: *A voz do apito*, de Paulo Dowell; *Por um fio*, de Lamartine Babo; e *O Corvo*, de Alvaro Moreyra. Esse período foi marcado pelos teatros de revista e pela difusão do rádio no Brasil, espaço que o samba urbano foi conquistando na produção cultural carioca, após passar por um período de perseguições e de acessos restritos. O esquete *Macumba do Morro* tratava, segundo os jornais, de uma “reprodução completa de uma cena de macumba [...] ao som de batuque” (DIÁRIO DA NOITE, 1931, p. 11).

A interpretação do quadro ficou a cargo de Eugênia Alvaro Moreyra, Carmem Marinho e Alberto Simões, atrizes e ator brancos, juntamente com os “macumbeiros autênticos”: De Carambola, a respeito do qual não se sabe muito; Juvenal Lopes, também conhecido como Nanal do Estácio; Julio dos Santos, o Julinho Violão; Oswaldo Caetano Vasques, vulgo Baiaco; Alcebíades Barcellos, o Bide, integrantes do grupo de sambistas e compositores do bairro do Estácio de Sá (FRANCESCHI, 2014). Ademais, o texto nos jornais revela-se “interessante” pelo fato de as atrizes e do ator brancos estarem “pintados de preto”, o que configura a prática chamada *blackface*.

A *blackface* (RIBEIRO, 2018), que surgiu nos Estados Unidos, é manifestada quando pessoas brancas se pintam de preto para produzir uma sátira e classificar as pessoas negras, de maneira geral, como exóticas, reproduzindo, sob a prerrogativa do humor, uma imagem negativa que irá legitimar a opressão e manter as desigualdades na estrutura social brasileira. A seguir, são apresentados os três textos jornalísticos que reportam a programação teatral, com o objetivo de pensar

como o racismo recreativo de uma cena de teatro repercutiu nos jornais da época.

Macumba do Morro: o quadro

O título da encenação nos revela a proposição do quadro. Trata-se da representação teatral de uma prática religiosa num espaço urbano cercado de limitações em relação às condições básicas de vida na metrópole. A contração “do” no título “Macumba do Morro” indica que a manifestação religiosa, a macumba, é específica dessa zona da cidade que estabeleceu um tipo de ocupação e moradia própria por conta da dinâmica urbana em vista dos processos históricos, econômicos e sociais.

Recorremos a Nei Lopes para entender o sentido da palavra macumba, que, segundo ele, tem relação com o termo do quicongo *kumba*, que significa “feiticeiro” (LOPES, 2006), isto é, etimologicamente, macumba designaria algum tipo de encantamento ou magia e, adicionado o sufixo *eiro*, indicando uma atividade ou uma função. Dessa forma, os macumbeiros seriam pessoas responsáveis pela realização da ação da magia e do encantamento. Há, portanto, um caráter performático e ritualístico na acepção da palavra.

Os morros da cidade do Rio de Janeiro, desde suas primeiras ocupações, foram tidos como locais marginalizados pela aristocracia, pelo governo e, também, pela própria imprensa, assim como as moradias coletivas conhecidas como cortiços. Vale lembrar que a ocupação dos morros da região central da cidade, no início do século XX, está associada ao decreto do prefeito Pereira Passos, de 1903, que liberava a construção de barraco nos morros desabitados, ao passo que buscava formas de acabar com as habitações coletivas da região central, também conhecidas como “cabeça de porco”. Ao fim da guerra de Canudos, com o retorno dos combates e a promessa de um lote de terra, os combatentes ficaram acampados nos fundos do quartel-general, ao pé do morro da Providência, na região da Praça da República (Campo de Santana). É a partir desse momento que se populariza o termo favela para as ocupações dos morros por casebres feitos com materiais reaproveitados. Favela era uma planta encontrada na região de Canudos, onde ocorreram os combates. A mesma planta podia ser encontrada no morro atrás do quartel-general, que ficou conhecido, inicialmente, como Morro da Favela (FRANCESCHI, 2014, p. 22).

A cidade passou por um processo de reformulação urbanística na virada do século XIX para o século XX e banuiu “do centro da cidade as classes menos favorecidas” (LOPES, 2008, p. 40). Sem dúvida, a demolição do Morro do Castelo, do Senado e, mais tarde, mesmo que com o projeto atrasado, do Morro de Santo Antônio, que circundava o Largo da Carioca, foi uma estratégia utilizada pelos governos para dissipar as habitações coletivas e provocar o espalhamento daquela população segregada. Orestes Barbosa, jornalista que, dentre outras coisas, dedicou-se a retratar a cidade por meio de seus textos, escreveu o seguinte a respeito do morro:

O Morro da Favela ficou como uma lenda na cidade, entretanto, nada mais real do que os seus mistérios. Pouca gente já subiu aquela montanha – raríssimas pessoas chegaram a ver e compreender o labirinto das baiúcas, esconderijos, sepulturas vazias e casinholas de portas falsas que formam toda a originalidade do bairro terrorista onde a polícia do 8º distrito não vai (...) Ao longe a Favela tem até uma aparência poética. (BARBOSA, 1993, p. 67)

Nota-se, para além do imaginário do morro, o detalhe capcioso e importante da ausência do Estado, evidente nas reformas de Pereira Passos e confirmada por Orestes Barbosa. Nem mesmo a polícia vai ao Morro da Favela. Justamente por isso é que muitas vezes o morro se tornava refúgio dos sambistas, perseguidos por se manifestarem através da música (PEREIRA, 1997, p. 84). Nada mais lógico do que se abrigarem da polícia e buscarem refúgio em espaços que não eram acessados pelos “meganhas”¹¹.

Tendo em vista o sentido da palavra macumba e de morro, passamos para o que dizem os textos dos periódicos. Todos eles fazem alusão à festa do estudante Bento Gonçalves na Praça Tiradentes, destacando o esquete principal, uma novidade que chegava ao palco, apontando para “número sensacional”, “Macumba do Morro”, que foi destacada e considerada uma encenação humorística e exótica.

Na segunda edição do *Diário da Noite*, do dia 4/12/1931, na seção de Teatro e Música, encontra-se o título “A festa do ‘speaker’ Bento Gonçalves” e o subtítulo “A senhora Eugenia Moreyra vai interpretar *Macumba do morro*”, logo embaixo uma imagem de parte dos integrantes do esquete. O texto completo diz:

É amanhã que se realiza no Teatro João Caetano, às 16 horas, a

¹¹ Termo utilizado na década de 1930 para definir os agentes policiais.

festa do estudante Bento Gonçalves, que se tornou um nome querido na nossa sociedade, pela sua graça de dizer sendo por todos considerado como um dos ‘speakers’ mais espontâneos. A festa de amanhã, conforme ontem já dissemos, terá um excelente programa no qual tomam parte os nomes mais queridos e encantadores de declamadores e artistas de grande mérito.

O número sensacional da festa será, entretanto, o da “Macumba no Morro”, pois que, pelo que dele se diz, está já despertando grande curiosidade. Trata-se da reprodução completa de uma cena de macumba, com o pai de santo, os ajudantes, consultantes, as danças características ao som do batuque. Esse quadro terá a interpretação da poetisa e declamadora sra. Alvaro Moreyra, Carmen Marinho e Alberto Simões e dos macumbeiros autênticos Juvenal Lopes, Julio dos Santos, Oswaldo Caetano Vasques, De Carambola e Alcebíades Barcellos. O interessante é que Eugenia Moreyra, Carmem Marinho e Alberto Simões se apresentarão pintados de preto, com roupas apropriadas, cantando e dançando o batuque como se fossem legítimos macumbeiros. (DIÁRIO DA NOITE, 1931, p. 11).

Essa é uma demonstração da branquitude e de como as pessoas brancas da cidade tiveram acesso a uma “sensacional e legítima macumba do morro”, sem ter de subir, propriamente, o morro ou estar em locais desconhecidos e marginalizados como o Buraco Quente, por exemplo, no Morro da Favela (atual Morro da Providência). A notícia também deixa evidente a segregação em que viviam os praticantes do candomblé no Brasil e o preconceito que já se manifestava ao redor da palavra “macumba”, como signo de uma prática vergonhosa e transgressora. Ao virar um esquete teatral, percebe-se o reconhecimento e a popularidade do fenômeno ao mesmo tempo em que se nota a sua rejeição e banimento da cidade.

Com a apresentação inicial, o texto destaca a figura central da festa, que é Bento Gonçalves, um estudante branco. O evento, como evidencia o texto, reuniu importantes figuras do teatro e da música presentes na cena carioca. O destaque da festa apontado é o *Macumba do Morro*, com a encenação “completa” representada pelo pai de santo, ajudantes, consultantes ao “som do batuque”.



Figura 1 – Fotografia da época.
Fonte: Jornal *Diário da Noite*, 1931.

Duas palavras que podemos sublinhar nesse primeiro texto e que se repetirão nos próximos dois são: autênticos e legítimos. A atenção a essas duas palavras justifica-se por aparecerem nos três textos, com sentenças similares. As duas atrizes e o ator fazem uma encenação dita legítima, pois estão caracterizados com roupas apropriadas e se utilizam da técnica denominada *blackface*, mas a participação do grupo de músicos, sendo eles do bairro do Estácio de Sá, uma localidade considerada periférica, dão ao esquete o toque necessário de "autenticidade". Esses integrantes são insubstituíveis, pois dominam técnicas e instrumentos específicos que ainda não eram populares. Alcebíades Barcellos, por exemplo, foi o responsável por introduzir, no samba e nos desfiles carnavalescos, o "surdo" como instrumento de percussão (FRANCESCHI, 2010; CABRAL, 1996), que era feito com couro animal e com uma lata grande de manteiga. Além do surdo, a

cuíca e o tamborim, instrumentos que surgem nas reuniões do Estácio de Sá, aos poucos vão se espalhando pelos agrupamentos de sambistas e compositores de outras zonas da cidade, como Salgueiro, Ramos, Oswaldo Cruz, Saúde e Gamboa.

No jornal *Diário de Notícias* o destaque do esquete após o título “Hora do Riso” está assim:

Com um programa no qual figuram os nomes mais destacados do folclore nacional realiza hoje sua festa no Teatro João Caetano, às 16.30 horas, o estudante Bento Gonçalves, nosso *speaker* que durante o movimento em prol da Casa do Estudante, dirigiu com rara habilidade todas as funções realizadas na ‘Barraca do Estudante’ localizada na Cinelândia.

Bento Gonçalves, que se tornou um nome querido na nossa sociedade, é, pela graça de dizer, por todos considerado como um dos *speakers* mais espontâneos. A festa conforme já dissemos, terá um excelente programa. O número sensacional será, entretanto, o da ‘Macumba do Morro’ pois que, pelo que dele se diz, está já despertando grande curiosidade. Trata-se da reprodução completa de uma cena de macumba, com o pai de santo, os ajudantes, consultantes, as danças características ao som do batuque. Esse quadro terá a interpretação da poetisa e declamadora sra. Alvaro Moreyra, Carmen Marinho e Alberto Simões e dos macumbeiros autênticos Juvenal Lopes, Julio dos Santos, Oswaldo Caetano Vasques, De Carambola e Alcebíades Barcellos. O interessante é que Eugenia Moreira, Carmen Marinho e Alberto Simões se apresentarão pintados de preto, com roupas apropriadas, cantando e dançando o batuque, como se fossem legítimos macumbeiros. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1931, p. 5)

No *Diário Carioca*, o texto aparece um pouco diferente dos outros dois jornais:

“A hora do riso”

Será definitivamente no dia 5 do corrente, no João Caetano às 16, a festa humorista do festejado ‘*speaker*’ juramentado Bento Gonçalves da Silva. Nessa festa, em que serão representados, pela primeira vez as esquetes “O corvo”, de Alvaro Moreyra; “Por um fio” de Paulo Mc Dowell, tomarão parte a poetisa Anna Amelia, Ogarita DellAmico, a tão aplaudida interprete da canção regional; Sonia Barreto, Sylvia Mello, Lely Morel, Eugenia Alvaro Moreyra, Lydia Campos, Sonia Veiga, Olegaris Marianno, Paulo Magalhães, Paschoal Carlos Magno, Paulo Mc Dowell, Alvaro Moreyra, Lamartine Babo, Gabriel de Macedo, Maira Filho, Mario Cabral, Mario Carvalho Araujo, Kalua, Conjunto Russo-Brasileiro, e Trio T.B.T., Embaixada da Lua e Turma da Tijuca. Como número sensacional será representada “A macumba” pela sra. Eugenia Alvaro Moreyra, Alberto Simões da Silva e “Gente do Morro” (DIÁRIO CARIOCA, 1931, p. 5)

Os três textos são similares e carregam uma estrutura básica, incluindo

palavras recorrentes. Dão destaque especial para a encenação do quadro “Macumba do Morro”, que no *Diário Carioca* é intitulado “A macumba”, diferente do *Diário da Noite* e do *Diário de Notícias*. O nome de Eugenia Moreyra, a atriz principal da festa, branca, é predominante nos três textos, assim como o ator, branco, Alberto Simões. Os músicos do Estácio de Sá – Alcebíades Barcellos, Julio dos Santos, Juvenal Lopes, Oswaldo Caetano Vasques e De Carambola (que não foi possível encontrar registros) – são destacados no *Diário da Noite* e no *Diário de Notícias*. No *Diário Carioca* eles aparecem como “Gente do Morro”. Gente do Morro, em realidade foi um grupo fundado¹² no início da década dos anos 1930, composto por Benedito Lacerda (flauta), Henrique Brito (violonista), Julio dos Santos (cavaquinho), Juvenal Lopes (ganzá); Alcebíades Barcellos (tamborim), Gastão de Oliveira (tamborim) e Antonio (pandeiro). Porém, meses antes, mais precisamente em fevereiro de 1931, o grupo Gente do Morro tinha participado de uma matinê no Teatro República. Para Araújo (2015), a apresentação infantil repleta de sambas, marchas e macumbas “revela, sobretudo, que naquele momento o que se entendia como uma cultura ‘negra’, tanto do Brasil, quanto do exterior, estava recebendo novos significados, e a macumba dos cariocas despontava nos teatros e festas do Rio” (ARAÚJO, 2015, p. 23).

Percebe-se que nem Oswaldo Caetano nem De Carambola faziam parte do grupo, muito embora Oswaldo Caetano fizesse parte do corpo de músicos que tocavam nas gravações de discos (CABRAL, 1996), também da Gravadora Brunswick, e que ambos tenham se tornado referência para as gravações do samba, muito por conta dos instrumentos utilizados e da condução que davam nas gravações. O grupo também ficou popularmente conhecido por tocar em rádios, festas e grandes eventos pela cidade.

A expressão “número sensacional” é utilizada nos três periódicos, destacando o esquete dentro da programação da festa. E isso nos leva a considerar a postura e como se organiza o grupo das pessoas brancas.

O retrato da branquitude

¹² Ver entrevista de José Ramos Tinhorão para o Instituto Glória ao Samba. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Av8Hk1sUtwM>

A branquitude, como prática de intenção hegemônica, se aporta no uso do poder para manter a dominação, característica do racismo, do segregacionismo e de políticas de colonização, isso tudo muito por conta da posição privilegiada e das condições de acesso a recursos materiais e simbólicos (ALMEIDA, 2019, p. 75). Essas questões dizem respeito sobretudo à cor da pele branca, mas também a práticas sociais, elementos culturais e tradições religiosas. Este é um fator determinante para pensarmos especificamente a *Macumba do Morro*, pois o olhar que registra e anuncia a teatralização de uma manifestação religiosa (e distingue o padrão cultural, imposto pela colonização) afasta de maneira sagaz a produção cultural negra dos meios comuns, coloca-a no espaço das excentricidades e da marginalidade.

Nos textos jornalísticos, a perspectiva das pessoas brancas, que nos apresenta tanto encenação do esquete, quanto a própria descrição do enredo assume uma forma específica de olhar (de observar) e, por assim dizer, de viver. Observa-se nos textos a atuação da branquitude devassando culturas que não são brancas, o que revela a necessidade de ocupar o centro das discussões, não necessariamente para escutar críticas e repensar posições e privilégios, mas para garantir a manutenção das posições de centralidade, privilégio e superioridade.

A designação de “Macumba do Morro”, performática e incorporada pelas pessoas brancas – duas atrizes e um ator brancos –, assume a representação da cena de um culto afro-brasileiro, sugerindo algo de estranho, insólito, quem sabe cômico. A caracterização busca, como os jornais anunciam, a “legitimidade”, porém restringe os entendimentos e evoca uma definição do culto afro a partir da leitura das pessoas brancas. O olhar exclui o que não se insere no padrão das pessoas brancas, distanciando e separando. É crucial considerar que havia, sim, excelentes artistas, atrizes e atores negros¹³ na cidade, haja vista a criação, pelo ator De Chocolat, da Companhia Negra de Revista e a Companhia Mulata Brasileira por exemplo, percorrendo grandes teatros nas metrópoles do Sudeste brasileiro (GOMES, 2001).

¹³ João Cândido Ferreira (De Chocolat); Patrício Teixeira; Alfredo da Rocha Viana Filho (Pixinguinha); Sebastião Bernardes de Souza (Grande Otelo); Benjamin de Oliveira; Eduardo das Neves; Ascendina Santos; Isaura Bruno entre outros.



Figura 2 - Companhia Negra de Revistas.

Fonte: *Revista Careta*. 14/8/1926 - Rio de Janeiro (RJ)

A ideia de branquitude é, nada mais nada menos, do que a produção e a reprodução consciente, e inconsciente, de um padrão que visa à hegemonia do poder, engendrando e reforçando uma estética constituída na cultura das pessoas brancas (CONCEIÇÃO, 2020). O resultado disso é a manutenção da desigualdade social que privilegia a população branca, que não se vê como branca nem sabe que tem cor, e a da população não branca, que é mais ampla do que a população afro-brasileira, pois inclui a população indígena, cigana, cabocla etc. Há nesse acontecimento histórico a manifestação de uma faceta do racismo vinculada ao poder e à violência, no episódio do Teatro João Caetano, apresentado em forma de humor e buscando o riso, como os próprios jornais anunciaram.

O funcionamento e o manejo das práticas da branquitude operam, segundo Conceição, “através de um pacto, o pacto narcísico – silencioso, premiativo e protetivo – entre pessoas brancas com a intenção consciente, ou não, de salvaguardar suas vantagens e privilégios acumulados” (2020, p. 23). De modo que a articulação entre as pessoas brancas é, justamente, no sentido de se manterem no lugar mais privilegiado, acumulando privilégio, gozando deles e limitando a participação de pessoas que não são brancas. Ao mesmo tempo, a população branca se arvora no direito de narrar o outro, o não branco, de representá-lo por meio das linguagens artístico-culturais.

Os textos dos jornais revelam a existência de uma barreira para a

participação de atrizes e atores negros nos papéis principais, mesmo sendo possível identificar que a qualidade da música da cena apresenta o entendimento e o domínio de músicos negros, os batuqueiros, que os brancos não substituem, tidos como: “macumbeiros autênticos”. Já as atrizes e o ator são classificados como “legítimos batuqueiros” pelo figurino e pela técnica da *blackface*. Essa legitimidade se apoia no riso para limitar o que é diferente da produção cultural branca e é realizada a partir da desqualificação e da representação (CONCEIÇÃO, 2020, p. 151). O Teatro Experimental do Negro só seria inaugurado no Brasil em 1944, portanto 13 anos depois da estreia do esquete. Sendo assim, o protagonismo da narrativa e da representação é do ator não negro.

O casal Álvaro e Eugênia Moreyra, dois meses após a festa de Bento Gonçalves, no Teatro João Caetano, fizeram parte do corpo de jurados do primeiro concurso de desfiles das escolas de samba na antiga Praça Onze, organizado pelo jornal *Mundo Sportivo* em fevereiro de 1932 (CABRAL, 1996, p. 81). Ele, jornalista eleito para a Academia Brasileira de Letras, em 1959 ocupou a cadeira 21. Ela, atriz, repórter, feminista e sufragista. Foram muito influentes na cena artística da cidade do Rio de Janeiro, principalmente no teatro.

Outro destaque da análise dos textos é que em momento algum os jornais apresentam detalhes a respeito dos músicos, pertencentes ao grupo de sambistas do bairro do Estácio de Sá. Em contraponto a isso, destacamos a presença dos músicos do esquete. Esses artistas foram responsáveis por introduzir inovações no samba, um novo produto para a voz de cantores e cantoras brancos que tinham acesso e destaque nas gravadoras e a partir da virada da década de 1920 para 1930 nas rádios. Os jornais, por sinal, nem citam de onde são os músicos (e o nome completo “De Carambola”).

O Estácio, com a enorme criatividade de suas melodias, com o novo andamento e o novo ritmo de sua percussão batucada, definiu o samba. Além de estabelecer novo gênero, conseguiu fazer com que sua música se igualasse em qualidade à riqueza melódica do choro. (FRANCESCHI, 2010, p. 53).

Nesse sentido é evidente a contribuição desse grupo de músicos do Estácio de Sá na produção cultural brasileira, influenciando a manutenção do gênero musical e criando uma maneira própria de expressão. Sendo assim, é possível destacar alguns aspectos da trajetória dos músicos que participaram do esquete

“Macumba do Morro:

Alcebiades Maia Barcellos nasceu em 1902, ou seja, treze anos depois da Abolição, conhecido como Bide, e foi um compositor e músico muito ativo dentro dos meios artísticos e, sobretudo, no que se referia ao samba, até sua morte, em março de 1975 (CABRAL, 1996). Bide deixou um rico legado. Fez parte da geração da turma do Estácio que fundou e organizou a Deixa Falar¹⁴ (rancho-bloco-escola de samba) e teve efetiva importância na contribuição para a mudança da forma de fazer samba, muito além do carnaval. Ele foi responsável pela confecção e pela utilização do instrumento conhecido como surdo, tão comum hoje em dia nas escolas de samba (“caixa surda”), utilizando, inicialmente, lata de manteiga de dez quilos encourada. Também era o responsável por encourar os instrumentos e mantê-los afinados (CABRAL, 1996; FRANCESCHI, 2010). Foi o precursor dos compositores das periferias e fez a primeira ponte entre os intérpretes e os compositores do seu bairro. Com seu parceiro Armando Vieira Marçal, formou uma das duplas mais respeitadas de compositores brasileiros. Deixou o ofício de sapateiro (CABRAL, 1996) para se dedicar exclusivamente à música.

Oswaldo Caetano Vasques, também conhecido como Baiaco, nasceu no Rio de Janeiro em 1901 (conforme está registrado em sua certidão de nascimento), ou seja, doze anos depois da Abolição. Baiaco, que entre tantas atividades era sambista, compositor, cafetão da Zona do Mangue e jogador de chapinha, integrava a comissão de frente da Deixa Falar e foi também o divulgador do rancho, tem seu nome presente em algumas composições de sambas em parcerias com Benedito Lacerda e Cartola, por exemplo (CABRAL, 1996).

Julio dos Santos, também chamado de Julinho Violão, é uma figura da qual pouco se sabe. Porém, tem-se em registros que compôs o grupo organizado por Benedito Lacerda: o Gente do Morro. Além de violão, tocava cavaquinho e era responsável com Bide pelo tom das canções cantadas no carnaval. Foi diretor de canto da Deixa Falar (FRANCESCHI, 2010). Julio foi, também, o responsável por tentar reerguer a Deixa Falar em 1933, como secretário do Bloco. Ao lado de Bide compôs “Não quero mais mulher”, gravado pela Parlophon (13008) por Francisco

¹⁴ Ver “Vida e morte da Deixa Falar, o bloco que virou escola” *In. Caderno B, Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 21/9/1979. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%20197&pesq=%22Vida%20e%20morte%20da%20Deixa%20Falar%22&pagfis=134262

Alves e lançado em agosto de 1929 (FRANCESCHI, 2010, p. 208).

Juvenal Lopes, o Nanal do Estácio, nasceu no Rio de Janeiro no mesmo ano que Baiaco, em 1901 (conforme registro de nascimento), ou seja, doze anos depois da Abolição. Era cantor de botequim e foi levado para o Estácio por Nilton Bastos. Foi feirante depois do término da Deixa Falar, mais tarde presidente da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. Compôs, ao lado de Bide e Julinho Violão, o conjunto Gente do Morro, responsável pela difusão do samba.

A trajetória artística dos músicos que compuseram o esquete apresenta uma projeção da produção de cada um dos integrantes. Garantiram uma forma específica de expressão e de linguagem. O samba, o carnaval, o elemento percussivo nas gravações (*gravações do Gente do Morro para Bukowski*). O recurso utilizado para extravasar a necessidade de crítica a respeito do sistema excludente. Sempre bem-vestidos (FRANCESCHI, 2010, p. 58), com terno linho S-120, evocam outra produção estética das pessoas negras, demonstrando que sabiam onde pisavam e, sobretudo, as regras de cada espaço. “Criativos e sensíveis ao que tinham absorvido como modo de vida, os compositores desse grupo, denominado genericamente de Estácio, produziram a melhor música popular do Brasil” (FRANCESCHI, 2010, p. 54). Identificamos que todos os músicos desse quadro, homens negros com a faixa etária de trinta anos e ligados ao bairro do Estácio de Sá, nasceram em um Brasil que recém tinha abolido a escravização, mas sem apresentar nenhum projeto específico de integração social, menos ainda criando um espaço democrático dos acessos a direitos como saúde, educação, moradia e atuação política e cultural. Esse momento, por si só, já indica um contexto das experiências e diretrizes para as vidas dos integrantes da encenação, dos sambistas citados acima. Recorremos a Muniz Sodré para pensar a participação dos músicos negros, de uma região periférica da cidade para questionar os acessos:

Vale recordar que a Abolição, além de dificuldades econômicas, criou imensos problemas psicossociais para o negro brasileiro. Excluída a viabilidade de um modo de vida rural autossuficiente, o negro se converteu numa mão de obra em eterna disponibilidade [...] A marginalização de largas faixas da população urbana e rural é hoje a consequência lógica desse modelo industrializador que precisa da discriminação e da exclusão sociais, para gerar o seu próprio excedente econômico. (SODRÉ, 1998, p. 13).

Como indica Sodré, a condição de vida das pessoas negras foi fator diretamente ligado aos privilégios que a branquitude articulou em seu benefício e

promoveu para resguardar e manter seu território e seus espaços.

A performance teatral produzida é apropriada para fortalecer as vantagens da branquitude e delimitação dos acessos. Com o fim da escravização, o cenário urbano do Rio de Janeiro, que não planejou o pós-abolição e estava repleto de medo em relação às pessoas negras, ciganas, judias, indígenas e às prostitutas, aflora refletindo um duro sistema de controle e dominação, um complexo e violento conjunto de práticas e instituições sociais gerando inúmeros traumas e sequelas a esses grupos. A racialização desse grupo, como na encenação intitulada “Macumba no Morro”, endossará a exclusão das pessoas negras, em associação com outras categorizações, dado que “a raça opera, por conseguinte, como modulação e em relação a outras categorias, como as de classe gênero, tendo por base a ordem masculina, branca e patriarcal” (CONCEIÇÃO, 2020, p. 30). Isso significa que existe um recorte necessário para estabelecermos um caminho na reflexão, evocando uma estrutura que funciona dentro de determinada hierarquia.

O samba é uma coisa diferente. Quanto ao seu aspecto de resistência, não há lugar para dúvidas, basta saber “ler” ou escutar a história da música negra [...] Sendo um discurso tático de resistência no interior do campo ideológico do modo de produção dominante – perpassado por ambiguidades, avanços e recursos, características de todo discurso dessa ordem – o samba é ao mesmo tempo um movimento de continuidade e afirmação de valores culturais negros. (SODRÉ, 1998, p. 56).

O samba como manifestação cultural de resistência é praticado em diferentes espaços e demarca a existência da população negra na cidade, proveniente de diferentes espaços. O samba e o batuque são o resultado de uma convergência de deslocamentos e encontros. Essa ação vibra com tamanha potência que transborda dos morros, dos terreiros, das festas e dos subúrbios.

Vimos o retrato da branquitude pensando, sobretudo, na maneira como buscou estabelecer os espaços (também pelas ausências). A encenação da macumba do morro pode ser vista como uma das muitas estratégias a que a branquitude recorreu e recorre para manter uma posição de privilégios. Para isso, demonstra e se expressa por meio de uma técnica artística e teatral que reproduz uma forma específica de racismo. Porém, o contraste ao indicarmos, mesmo que pontualmente, a importância dos músicos do esquete no cenário da música brasileira diz respeito à resistência da produção cultural negra.

Hora do riso: racismo recreativo e *blackface*

O humor buscado no esquete insinua um tipo padrão, estético, que está ligado a uma normalidade: o padrão branco. O “normal” é idealizado e construído dentro da noção do que é comum, sendo assim o espaço da branquitude é calcado no esforço de “branquear” a cultura e a população. Nesse esforço, a pessoa branca precisa, a qualquer custo, ser colocada no centro das evidências e das atenções, no centro do palco da vida social.

“O humor racista é um tipo de caracterização daqueles que merecem estima social e dos que não devem ter acesso a ela” (MOREIRA, 2020, p. 151). Isso significa que as pessoas brancas irão articular uma forma específica de existência que garanta ao seu grupo um determinado controle e manutenção do poder para que consiga acessar bens materiais e simbólicos de maneira que essa estrutura se propague e esses privilégios sejam garantidos.

O racismo recreativo atua, em via de regra, de maneira a estabelecer limites a um grupo, restringindo, assim, a participação de grupos racializados em produções que envolvem as pessoas brancas. Ademais, é uma tentativa de legitimar as limitações impostas pelas práticas racistas, com o impedimento de manifestação e luta contra a desigualdade racial, validada pelo humor.

A encenação do quadro *Macumba do Morro* é uma amostra do que trata Abdias Nascimento (1914-2011) ao apresentar condições e características da produção teatral negra no Brasil:

Quando um ator ou atriz de origem africana tinha a oportunidade de pisar um palco, era, invariavelmente, para representar um papel exótico, grotesco ou subalterno; um dos muitos estereótipos negros destituídos de humanidade, tais como a criadinha de fácil abordagem sexual, o moleque carteiro levando cascudo, a Mãe Preta chorosa ou domesticado Pai João.

Para a personagem negras requerendo qualidade dramática do intérprete – isto é, quando o papel do negro no palco ultrapassava a palhaçada e a cor local, como era o caso de peças como *Mãe e O Demônio Familiar*, de José de Alencar, a norma artística era brochar de preto um ator branco. Uma caricatura do negro: eis o negro do teatro brasileiro, antes do TEN. A literatura dramática ignorava a tremenda força lírica dos africanos, desprezava o potencial dramático por eles cultivado em séculos de sofrimento e labor criativo. (NASCIMENTO, 2016, p. 187).

Abdias Nascimento é um nome importante para pensar o teatro brasileiro,

as ausências e o papel encenado por atores e atrizes negros. Por isso, faz-se necessário refletir a respeito tanto da participação quanto dos papéis encenados por pessoas negras. O desprezo tanto por autores, quanto por atores e dramaturgos negros pode ser considerado pela ausência. A presença majoritária de pessoas brancas representando uma cena de “macumba” desconsidera, inclusive, a importância da atuação de artistas negros, e essa própria ausência está disposta na prática do racismo recreativo, pois concede ao grupo minoritário o poder de menosprezar, separar e retirar a qualidade da atuação de atores negros.

O esquete analisado, conforme sugerem os jornais da época, representa um olhar exótico do morro, da margem, e também do culto da religião de matriz africana, imaginário recorrente no Brasil. E esse exotismo, como visto, é excludente. A encenação no teatro com a perspectiva da branquitude garantiria que a aristocracia branca da cidade pudesse conhecer a “legítima macumba no morro”. Esse “morro” é compreendido como um universo à parte da sociedade branca, e isso é percebido pelo imaginário sublinhado nos textos dos jornais que fazem referência à encenação. Apoia, portanto, a construção não somente do exótico, mas também de um território desigual, violento e perigoso.

Essa prática pela qual pessoas brancas pintam o corpo ou o rosto de preto, chamada *blackface*, surgiu nos Estados Unidos, como explica Ribeiro:

começou quando homens brancos se caracterizavam de homens negros [...] durante a era dos shows dos menestréis (1830-90). Essas caricaturas se tornaram fixas no imaginário americano, reforçando estereótipos. Comediantes faziam sucesso apresentando para um público formado por aristocratas brancos personagens estereotipados de pessoas negras com o intuito de ridicularizá-las. (RIBEIRO, 2018, p. 48).

Esse recurso teatral, esse dispositivo estético desconsidera a diversidade da cultura afro-brasileira, limitando o papel de destaque da encenação. Como argumenta Djamila Ribeiro, a prática é antiga e percorre um período longo de depreciação da cultura negra e promove a manutenção do espaço de vantagens da branquitude.

Pode-se, portanto, identificar e pontuar alguns mecanismos presentes nos textos referentes ao quadro (MOREIRA, 2020), tendo em vista que as práticas do grupo dominante irão favorecer a própria posição desse grupo, em torno de uma espécie de redoma de legitimidade.

Em *Macumba do Morro*, a prática do racismo recreativo cria cenário, figurinos, personagens e inclui os “músicos legítimos” em uma produção minuciosa para compor toda uma conjuntura, em um grande Teatro central da cidade. A encenação do esquete aciona, por meio de técnicas, o reconhecimento do grupo dominante, e isso se faz pelo riso e pelo humor, reforçando um caráter de dominação e criando um espaço onde a branquitude irá depositar os anseios de permanecer em vantagem. O riso produzido representa para o grupo dominante conforto, pois tem-se uma imagem positiva ao fortalecer o padrão da cultura branca – estrategicamente superior.

Os mecanismos que podem ser evidenciados tratam-se, primeiramente, de uma prática coletiva e não individual, visto que o contexto da festa, como apresentam os textos nos periódicos, implica um evento social mais amplo, em que o esquete é apresentado no palco junto com outras encenações e quadros musicais e, por isso, “transcende a motivação individual” e uma dramatização isolada (MOREIRA, 2020, p. 149). Em segundo lugar, buscam “preservar o sistema de representação” (MOREIRA, 2020, p. 151), o que significa que constitui uma representação cultural que desqualifica e inibe a presença de grupos minoritários, reforçando diferenças e estigmas. Por último, o racismo recreativo promove a violência simbólica porque impede e restringe o pertencimento das pessoas negras no âmbito cultural, definindo um espaço reduzido e predeterminado para a participação das pessoas negras dentro da produção cultural do grupo dominante, compondo uma legitimidade por depreciação com a produção do imaginário através desses mecanismos (MOREIRA, 2020, p. 152).

Vimos, por exemplo, que a técnica da *blackface* apoia a preservação do sistema predominante de representações como mecanismo dentro do teatro e exclui a participação de pessoas negras como protagonistas da atuação ao produzir uma encenação caricata, pois a atuação das pessoas brancas é fundamentada em uma técnica que pinta o corpo de preto. Ou seja, a técnica parece sugerir que basta pintar a face de preto para ocupar o lugar de fala do outro. Invertendo a brilhante metáfora de Frantz Fanon, pode-se dizer, não sem ironia: “pele branca, máscaras negras”. Dentre as palavras que foram destacadas nos textos analisados – “legítimo” é parte do mecanismo que visa à preservação do sistema de representação, estabelecendo na interpretação uma determinada prática das pessoas brancas como “fossem legítimos macumbeiros”. Ademais, o mecanismo do racismo

recreativo se mostra coletivo e não individual, uma vez que é atribuída à encenação por três atores brancos para uma plateia supostamente majoritariamente branca. Toda a performance é parte de uma grande estrutura programada, composta e pensada pelas pessoas brancas, que se reflete nos textos dos jornais e pontua a posição da festa e da cena na cidade maravilhosa ou nos subúrbios da cidade maravilhosa.

Conclusão

Ao analisarmos os textos do esquete, propomos uma reflexão a respeito do racismo recreativo, sobretudo a técnica da *blackface* guiada pela prerrogativa do humor e do riso para reforçar os privilégios e os acessos da branquitude. A prática da *blackface* é reproduzida atualmente¹⁵ e isso demonstra que falta crítica da branquitude. As manifestações do racismo, criado para fortalecer um determinado grupo da sociedade, são produzidas e reproduzidas em diferentes facetas. Nesse caso, vimos como uma encenação pode reforçar a produção de um padrão e limitar não somente acessos físicos, mas também simbólicos à produção cultural. Em “Macumba do Morro”, conforme reportado pelos jornais da época, vimos como o padrão da branquitude, no campo artístico, ratifica o distanciamento em relação ao outro ao criar um cenário do exótico e excêntrico de uma manifestação religiosa da cultura negra brasileira. O objeto de nossa análise, os textos de três periódicos, também apontam para a distinção e a exclusão de alguns espaços da cidade, o que nos leva a estabelecer os contornos da crítica. Os textos, inclusive, nos servem para refletir sobre a importância da crítica na produção da historiografia. Uma visão crítica da história nos permite assumir uma posição crítica para avaliar as práticas e não repetir os erros e crimes do passado e seus desdobramentos e continuidades no presente.

Vimos a estrutura de classificação constituída na cena apontada, a começar pelo próprio racismo que classificou/classifica as pessoas, ficando a cargo das pessoas brancas, dentro de suas possibilidades de cosmovisão, subjugar as pessoas não brancas. Isso também esbarra na utilização do riso como parte dos efeitos classificatórios da colonialidade (QUIJANO, 2005). A presença dos músicos

¹⁵ Ver <https://www.geledes.org.br/o-que-sao-blackfaces-e-por-que-eles-sao-racistas/>

negros consolida uma produção estética desenvolvida com técnicas musicais, pois a participação sugere uma força – e isso as pessoas brancas não podem substituir, nem mesmo esconder dentro do que foi entendido como prática decolonial.

Por isso o batuque percorre o tempo na prática de re(existência), demarcando território, ocupando espaços e criando meios de marcar a produção cultural não só do Rio de Janeiro, mas também do Brasil.

Artigo recebido em 22 de junho de 2022

Aprovado para publicação em 08 de agosto de 2022

58

Referências

A HORA do riso. *In: Diário Carioca*. Rio de Janeiro: 5 dez. 1931, p. 5.

A HORA do riso: a festa do ‘nosso querido speaker’ Bento Gonçalves. *In: Diário de Notícias*. Rio de Janeiro: 5 dez. 1931, p. 5.

ALMEIDA, Silvio. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.

ARAÚJO, Anderson L. A. de. **Sou da macumba e no feitiço não tenho rival: a música negra de J. B. de Carvalho e do Conjunto Tupy (1931-1941)**. 202 f. Dissertação de Mestrado em História pela Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

A SENHORA Eugenia Moreyra vai interpretar a “Macumba do Morro”. *In: Diário da Noite*. Rio de Janeiro: 4 dez. 1931, p.11.

BARBOSA, Orestes. **Bambambã**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1993.

CABRAL, Sérgio. **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CARDOSO, Lourenço. A branquitude acrílica revisitada e a branquitude. **Revista da ABPN**, v. 6, n. 13, p. 88-106, mar./jun. 2014.

CONCEIÇÃO, Willian Luiz. **Branquitude: dilema racial brasileiro**. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2020.

DEVULSKY, Alessandra. **Colorismo**. São Paulo: Jandaíra, 2021.

DUARTE, Francisco. Carnaval, primeiro grito: Vida e morte do Deixa Falar, o bloco que virou escola. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 10, 12 fev. 1979. Disponível em:

https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%20197&pesq=%22Vida%20e%20morte%20da%20Deixa%20Falar%22&pagfis=134262
Acesso em: 1 jun. 2022.

FANON, Franz. **Pele negras, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu, 2020.

FRANCESCHI, Humberto M. **Samba de sambar do Estácio de 1928 a 1931**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

GOMES, Tiago de M. Negros contando (e fazendo) sua história: alguns significados da trajetória da Companhia Negra de Revistas (1926). **Estudos Afro-Asiáticos**, ano 23, n. 1, p. 53-83, 2001.

GONZAGA, Alvaro de Azevedo. **Decolonialismo Indígena**. São Paulo: Matrioska, 2021.

KENDI, Ibram X. **Stamped from the Beginning: The Definitive History of Racist Ideas in America**. New York: Bold Type Books, 2017.

LOPES, Nei. **Novo Dicionário Banto do Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

LOPES, Nei. **Partido alto: samba de bamba**. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

MOREIRA, Adilson. **Racismo Recreativo**. São Paulo: Pólen Livros, 2020.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro no Brasil**. São Paulo: Perspectivas, 2016.

PEREIRA, João Batista B. Pixinguinha. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, nº 42, 1997. p. 77-88.

PEREIRA, Juliana. **O que são Blackfaces e por que eles são racistas?** Disponível em: <https://www.geledes.org.br/o-que-sao-blackfaces-e-por-que-eles-sao-racistas/>. Acesso em: 16 jun. 2022.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOVIK, L. Aqui ninguém é branco: hegemonia branca no Brasil. In: WARE, Vron (org.). **Branquidade, identidade branca e multiculturalismo**. Trad. V. Ribeiro. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p. 363-386.

TINHORÃO, José Ramos. **Entrevista para o Instituto Glória ao Samba**. Disponível

em: <https://www.youtube.com/watch?v=Av8Hk1sUtwM>. Acesso em: 8 jun. 2022.

Sobre a autoria

¹Mestrado em Cultura e Territorialidades (2014 – 2016) pela Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: quincasavelino@gmail.com.

²Doutorado em Letras (1996 – 2000) pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: gla@unesc.net.