

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC

CENTRO DE ARTES, DESIGN E MODA - CEART

CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO

YASMIN BOGO EL MESSANE

**TENSÕES ENTRE A BRANQUITUDE E A PRÁTICA DE UMA DANÇA
AFRODIASPÓRICA: O TAP DANCE**

FLORIANÓPOLIS

2023

YASMIN BOGO EL MESSANE

**TENSÕES ENTRE A BRANQUITUDE E A PRÁTICA DE UMA DANÇA
AFRODIASPÓRICA: O TAP DANCE**

Trabalho de conclusão do curso de
Licenciatura em Teatro, da
Universidade do Estado de Santa
Catarina para obtenção do título de
Licenciada em Teatro.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Adriana
Patrícia dos Santos

FLORIANÓPOLIS

2023

YASMIN BOGO EL MESSANE

**TENSÕES ENTRE A BRANQUITUDE E A PRÁTICA DE UMA DANÇA
AFRODIASPÓRICA: O TAP DANCE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura em Teatro do Centro de Artes da Universidade Estadual de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciada em Teatro.

Banca Examinadora:

Orientador(a):

Profª Drª Adriana Patricia dos Santos
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membro interno:

Dra. Lia Vainer Schucman
Universidade Federal de Santa Catarina

Membro externo:

Mestranda Ana Luiza de Castro Leite Gori
Universidade Federal da Bahia

FLORIANÓPOLIS,

29/06/2023

Dedico este trabalho a todas as pessoas brancas, em especial tap dancers, que têm vontade de olhar para si através do olhar do olhar do outro. Que estão dispostas a aguentar a denúncia se isso significar o começo de uma mudança social.

Também dedico e peço licença à ancestralidade do tap dance, mulheres e homens pretos que resistiram e lutaram para que o tap existisse e exista até hoje.

AGRADECIMENTOS

Nesta trajetória agradeço a todas as pessoas que somaram e potencializaram meu aprendizado, meu caminho de pesquisa e escrita, em especial:

Ana Gori, que fez parte deste trabalho, como referência bibliográfica e como inspiração enquanto *tap dancer* e agente de mudança, do início ao fim. Ana foi e está sendo essencial para o reconhecimento do *tap* como arte preta no Brasil.

Marina Coura, minha professora, que me ensina tanto como artista, como educadora, como mulher e como amiga. Marina potencializou muitas reflexões sobre branquitude, as quais trago neste trabalho e me dá força para me posicionar a respeito do que acredito.

Valéria Sanches, Andrea Barros e Cíntia Villas Boas, por compartilharem seus relatos, suas histórias na dança, suas inquietações e dores ao longo de suas trajetórias e permitirem que eu relatasse neste trabalho.

Lucas Santana, por me tirar da zona de conforto com seus questionamentos.

Cacau, com sua fala calma e acolhedora, também me ajudou a tecer muitas reflexões postas aqui.

Todas as minhas alunas e alunos, que me inspiram diariamente a buscar ser uma professora mais coerente. Que estão abertos/as a me ouvir, dão valor ao meu conhecimento, mas ainda fazem eu me questionar a respeito das minhas ações como professora branca de uma arte preta.

Minha mãe Fernanda, meu pai Filipe e meus avós Inácio, Georges, Edna e Roseli por terem me dado a oportunidade e a educação necessária, que me abriu tantos caminhos os quais me fizeram estar escrevendo sobre isso hoje. A minha trajetória no *tap* é o que é, por causa do apoio de vocês.

Meu amigo Fernando Flesch, que fez parte da minha formação como bailarina e professora, através de uma amizade leve e divertida, mas sempre cheia de questionamentos.

Todos os professores e professoras com quem tive oportunidade de aprender para além das aulas. *Tap dance* é uma dança essencialmente social, e essa sociabilidade e disponibilidade de vocês é que construiu a *tap dancer* que eu me entendo hoje e me faz crescer como pessoa.

Minha orientadora, Drica, que abraçou a minha ideia, me deu muita coragem nesse caminho e me ensinou muito, com muito afeto.

As amizades que fiz nos festivais pelo Brasil. Apesar de muitas críticas, eu enxergo o valor que cada uma e cada um tem para essa arte e acredito que a mudança surge a partir da reflexão individual sobre a nossa contribuição para o coletivo. Então fica aqui o convite para repensarmos tudo o que fizemos até agora, pois mesmo que a dívida seja alta, podemos fazer a escolha de olhar para essa história com mais respeito, cuidado e mais abertura, pensando num futuro melhor e com mais equidade.

De tantas banalidades que surgem na arte e na academia tu escolhe tomar o caminho transformador da crítica histórica. [...] só me faz respeitar mais ainda seu trabalho, saber que minha amiga não é só mais uma dançarina que transforma arte em objeto utilitário, mas se compromete com o valor social e histórico dele.

Nicolas Lopes

RESUMO

O presente trabalho visa trazer uma linha do tempo construída pela pesquisadora Ana Luiza de Castro Leite Gori, mestranda em Dança pela Universidade Federal da Bahia, sobre a história do *tap dance*. A autora propõe uma análise crítica a respeito das manifestações da branquitude e apropriações coloniais feitas pelos brancos ao longo da construção e consolidação do *tap* como arte de comunicação e resistência nos Estados Unidos e, posteriormente, no Brasil. As quais resultaram no impedimento da ascensão profissional dos artistas pretos e da manifestação genuína da dança em questão, como uma arte preta. Embasada na pesquisa de doutorado de Lia Vainer Schuman, *Entre o Encardido, o Branco e o Branquíssimo*, e o livro *Apropriação Cultural* de Rodney William, a autora deste trabalho reconta a história, desde o sequestro das pessoas negras em África até a importação do *tap* para o Brasil, de forma crítica, apontando os momentos em que o *tap* foi sendo colonizado, perdendo sua identidade e aos poucos sendo referido como “sapateado americano”. Além disso, o trabalho problematiza questões que surgiram ao longo da trajetória da autora desta pesquisa, como professora e bailarina branca de uma dança afro diaspórica, e convida a leitora e o leitor a refletirem: como engajar-se na luta antirracista na cena do *tap dance* no Brasil?

Palavras-chave: Tap Dance; Sapateado; Branquitude; Diáspora Africana; Antirracismo.

SUMMARY

The present work aims to bring a timeline built by the researcher Ana Luiza de Castro Leite Gori, Master's student in dance at the Federal University of Bahia, about the history of *tap dance*. The author proposes a critical analysis of the manifestations of whiteness and colonial appropriations made by whites throughout the construction and consolidation of *tap* as an art of communication and resistance in the United States and, later, in Brazil. Which resulted in the impediment of the professional rise of black artists and the genuine manifestation of the dance in question, as a black art. Based on the doctoral research of Lia Vainer Schuman, *Entre o Encardido, o Branco e o Branquíssimo*, and the book *Apropriação Cultural* by Rodney William, the author of this work retells the story, from the kidnapping of black people in Africa to the importation of *tap* for Brazil, in a critical way, pointing out the moments in which *tap* was being colonized, losing its identity and little by little being referred to as “sapateado americano”. In addition, the work problematizes issues that have arisen throughout the trajectory of the author of this research, as a teacher and white dancer of an Afro diasporic dance, and invites the reader to reflect: how to engage in the anti-racist fight in the *tap dance* scene in Brazil?

Keywords: Tap Dance; Sapateado; Whiteness; African Diaspora; Anti-racism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 - Mapa da cidade de Nova York40
- Figura 2 - Mapa do bairro *Five Points* em 1851, localizado na ilha de Manhattan, na cidade de Nova York41
- Figura 3 - Retrato de William Henry Lane “Master Juba”43
- Figura 4 - Fred Astaire em *blackface* em seu solo “*Bojangles of Harlem*”, parte do filme “*Swing Time*” em 1936.....46
- Figura 5 - Judy Garland em *blackface* como protagonista no filme “Diabinha de Saias”, em 1938.....47
- Figura 6 - Matéria na revista “*Hue Magazine*”, publicada em 30 de junho de 1954.....53
- Figura 7 - Cartaz do musical *Blackbirds* de 1928 por Lew Leslie, estrelando Bill Robinson.....57
- Figura 8 - Cartaz do musical *Blackbirds* de 1926, estrelando Florence Mills.....57
- Figura 9 - Bill ‘Bojangles’ Robinson no filme *Hooray for Love* (1935).....60
- Figura 10 - Da esquerda para a direita: Regina Célia Côrtes Sálvio Bezerra, Rosa Alice Berestezky, Ana Maria Côrtes Coelho e Elizabeth Berestezky na coreografia “As Pupilas do Senhor Gualter” no programa *Café sem Concerto* na Tv Tupi no Rio de Janeiro.....64

Figura 11 - Turma de alunas de Sapateado, do Professor Gualter Silva em 07/1985.
- Araraquara - SP. (trecho retirado da página do Facebook - Gualter Silva Tap
Dance)64

Figura 12 - Da esquerda para a direita, *tap dancers* Maud Arnold e Christopher
Broughton.....81

Figura 13 - Da esquerda para a direita, *tap dancers* Bril Barrett e Gregory
Hines.....82

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. EM BUSCA DE LETRAMENTO SOBRE QUESTÕES INTERRACIAIS.....	18
1.1. RAÇA SOCIAL E RACISMO.....	18
1.2. BRANQUITUDE E DEMOCRACIA RACIAL.....	21
1.3. APROPRIAÇÃO CULTURAL.....	30
2. APONTAMENTOS HISTÓRICOS DO TAP: ACULTURAÇÃO, EXPROPRIAÇÃO E/OU APROPRIAÇÃO.....	35
2.1. ORIGENS: E.U.A.....	36
2.1.1 A cultura mora na favela.....	39
2.1.2 O “melhor” <i>tap dancer</i> do mundo: Master Juba.....	42
2.1.3 Menestréis e o racismo em forma de “homenagem”.....	44
2.1.4 Era <i>Jlm Crow</i>	48
2.1.5 O circuito <i>Vaudeville</i>	50
2.1.6 <i>Harlem Renaissance</i> : O maior centro cultural dos afro- americanos.....	53
2.1.7 Bill “Bojangles” Robinson.....	56
2.2. O SAPATEADO AMERICANO DO BRASIL.....	62
2.2.1. Relatos e consequências.....	67
3. TENSÕES E DILEMAS: EXPERIÊNCIA PESSOAL NA PRÁTICA DO TAP.....	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	93
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA.....	96

INTRODUÇÃO

A minha trajetória no *tap dance*¹ começou em 2011 na escola de dança *Garagem da Dança*² e completa 12 anos em 2023. Comecei a frequentar eventos de *tap*, em 2015, e com o tempo fui entendendo a importância de saber a história da arte que pratico, pois ainda a abordava de maneira muito superficial. Em 2018, me tornei professora na mesma escola na qual cresci; assumi uma posição hierárquica importante em relação às minhas alunas e alunos, ou seja, de responsabilidade diante destes saberes, portanto, sempre busquei levar as referências históricas que eu tinha, tanto na parte teórica como nas práticas. E mesmo sabendo que essas referências eram pessoas pretas, eu nunca havia refletido sobre a relação raça - *tap dance* - racismo; talvez pelo fato de eu ser uma pessoa branca, onde este letramento racial e consciência de meu lugar de racialização enquanto branca, e o meu papel na luta antirracista no *tap* ser incipiente .

Somente em 2020 que eu comecei a refletir sobre a questão racial na prática do *tap* no Brasil. O Fórum Brasileiro do Sapateado³, um coletivo não formal que tem como o objetivo o fortalecimento dos *tap dancers* como classe, a promoção de debates, rodas de conversas e divulgação dos eventos de *tap* pelo Brasil, foi criado durante a pandemia. Através dos encontros que o Fórum proporcionou, foi possível ouvir e conhecer as pessoas de uma forma que os eventos presenciais não nos permitiam. Acredito que a tela do computador tornou-se um escudo, onde as palavras não proferiram um impacto tão forte, como quando ditas, uma pessoa diante a outra.

A partir de muitas conversas e escuta⁴, percebi que inúmeras pessoas brancas da classe artística do *tap*, não entendiam o racismo como um problema da classe. Desconheciam a questão racial como um problema estrutural, a enxergavam com os olhos da democracia racial e acabavam propagando um discurso romântico de uma suposta "comunidade do *tap*", que na realidade, não passava de discurso. Como Lucas Santana, pernambucano, preto, *tap dancer* e professor, diz:

¹ No Brasil, o termo comumente usado é "sapateado" ou "sapateado americano". A minha escolha pelo termo *tap dance* se dá por motivos que serão explicados mais adiante.

² Escola de dança particular atualmente localizada no bairro Córrego Grande em Florianópolis.

³ Disponível no aplicativo Instagram - @forumbrasiltap

⁴ Faço menção especial a dois amigos que tiveram papel muito importante durante este período, Marina Coura e Lucas Santana, por estarem sempre trazendo os questionamentos para o meu dia-a-dia.

As pessoas não conseguem visualizar que aqui tem espaço pra todo mundo, porque todo mundo quer só o mesmo lugar. O que eu acho que rolou é, uma importação do sapateado pelo balé. As pessoas chegam no auge e depois que param de dançar sentam naquele lugar e vão até o fim da vida no poder! E na verdade a gente quer a mesma lógica no sapateado, só que claramente essa lógica não é a lógica da celebração da comunidade. Eu não vou conseguir celebrar alguém que veio antes de mim se aquela pessoa não passar o cetro pra mim e se eu não conseguir passar o meu cetro pra próxima pessoa, para as minhas alunas. Se eu não conseguir olhar as minhas alunas como as pessoas que vem depois de mim com o mesmo respeito, e com o mesmo respeito que eu quero ter, se eu for achar que a pessoa vai tomar o meu lugar. Se isso aqui for uma grande competição de quem vai ocupar o lugar da pessoa que vai morrer, pelo amor de Deus!⁵

Ao longo desses últimos dois anos, a minha relação com o *tap* se tornou muito mais política do que apenas afetiva. Comecei a questionar esse lugar que ocupo como bailarina e professora branca de uma arte afrodiáspórica, e o que eu poderia fazer, efetivamente, para desconstruir essa estrutura branca que foi criada, a qual destituiu o *tap* de suas características e tirou as pessoas pretas do lugar delas de propriedade e pertencimento.

Desta forma, este TCC buscou problematizar a perspectiva da qual a história do *tap dance* é contada, propondo uma história crítica da mesma. Como a branquitude se apropriou desta dança e de sua história? Quais referências de *tap dancers* chegaram no Brasil? Qual foi o seu percurso? Para quem ele foi ensinado e como a branquitude colaborou com o processo de expropriação da dança e com a desidentificação de pessoas pretas com a mesma?

Para esta reflexão busco me colocar em questão e em tensão a partir de minhas experiências pedagógicas e artísticas em um contexto em que a maioria das pessoas envolvidas nessas experiências, são brancas, praticantes de uma arte preta; assim me pergunto: seria possível, e como promover uma prática antirracista no *tap*, buscando não realizar o mesmo tipo de apropriação colonial que foi feita de sua história e sem submetê-lo a lógica da branquitude? Estes foram alguns questionamentos levantados anteriormente e durante o processo de escrita do trabalho.

⁵ Fala dita durante uma *live* promovida pelo fórum brasileiro do sapateado no dia 23/05/2022, com mediação de Jéssica Nayara e com os convidados, Lucas Santana e Ana Gori.

Considero que a pesquisa para escrita deste trabalho se fez importante por contribuir ao escopo das bibliografias brasileiras sobre *tap dance*, tendo como enfoque uma perspectiva afrodiaspórica, somando coro com a voz e o trabalho da pesquisadora preta Ana Luiza de Castro Leite Gori, principal referência para este trabalho. Apesar de entender que a história do povo preto não se dá de forma linear por conta do interrompimento de vida ocasionado pela violência do projeto de exploração colonial europeu⁶, uma das propostas foi justamente trazer um material que relata a história do *tap dance* de forma linear, para conseguir evidenciar e problematizar a apropriação da dança feita pela branquitude com mais nitidez ao leitor e à leitora.

Levando em conta também que as informações mais acessíveis encontradas atualmente, são postas de uma perspectiva eurocêntrica, como é possível ver no livro *A Arte do Sapateado*, publicado em 2003 por Maria Amália Brasil Bina Machado e Flávio Augusto Salles Nobre, ambos brancos, o qual coloca os irlandeses e ingleses como influência direta a criação do *tap* e o homem branco como seu desenvolvedor e propulsor:

-[...] podemos dizer que o sapateado é uma dança essencialmente norte-americana, proveniente da fusão cultural entre imigrantes europeus e escravos africanos. O branco contribuiu com a técnica e o aperfeiçoamento do som desenvolvidos desde os primórdios na Irlanda, passando pela Inglaterra até chegarem ao Novo Continente. O negro nos deu o ritmo, a musicalidade, o vigor físico e a ginga, exercitados nos seus ritos tribais. (MACHADO; NOBRE, 2003, p.18)

Nesta passagem podemos ver que, além de colocar o irlandês e o inglês como criadores do *tap*, a autora e o autor, se referem ao continente africano⁷ como algo “novo”, que fora “descoberto”, “criado” ou “reinventado”, e ainda, desconsidera as individualidades de cada região do continente e reduz a importância da dança e

⁶ Aza Njeri, em *Da Fumaça as Cinzas*, apresenta a metáfora do descarrilamento, que seria quando um trem sai dos trilhos, mas continua em movimento, para exemplificar a experiência vivida pelas pessoas negras com o sistema de dominação branca, “atrapalhando o desenvolvimento pródigo das nações africanas no que se refere à espiritualidade, as formas de socialização, a educação, a organização política e conhecimento filosófico e tecnológico” (NOBLES, 2009 *apud* NJERI; AZIZA, 2020).

⁷ Aqui, fica dúvida se o termo “Novo Continente” faz referência a África ou a América do Norte. Independente, a reflexão cabe em ambos os casos.

da música no cotidiano dos diferentes povos ao referir-se às práticas como meros “ritos tribais”. Também, não enfatizam as dificuldades que as pessoas pretas enfrentaram (ocasionadas pelos brancos) para se inserir no mercado artístico no início dos anos 1900 e como isso reverberou no olhar que se tem atualmente para o *tap dance*, já que, na mídia da época, essas pessoas não eram postas em evidência como os artistas brancos do Tap. Logo, a maneira como essas bibliografias contam a história do *tap dance*, se mostra vaga. Neste sentido, a pesquisa feita para este TCC contribuiu com minha formação pedagógica na área, como também pode vir a contribuir com a formação de outras professoras e professores de *tap*. Afinal, se uma professora branca ensina uma dança preta sem o devido conhecimento sobre a sua história, não é *tap*, e sim, um caminho de grave risco de reproduzir mais uma forma colonialista de apropriação deste conhecimento.

Falar da prática do *tap* questionando os impactos que a branquitude teve sob a cultura, em uma graduação em Teatro, acredito que pode contribuir com ao acervo de bibliografias sobre sua história e sua origem afro diaspórica, além de incentivar mais pessoas brancas a se questionarem a respeito do lugar social que ocupam e a se enxergarem como portadores de uma raça, regada de especificidades, privilégios, valores, crenças e uma história que moldou a estrutura social e econômica do mundo. Se perceber nesse lugar, é o primeiro passo para se colocar na luta antirracista. Foram esses atravessamentos que me instigaram a buscar entender quais os momentos em que a branquitude atrapalha a genuína manifestação do *tap* como cultura, e, conseqüentemente, me incentivaram na escolha deste tema para o trabalho de conclusão de curso.

Dito isto, o trabalho está dividido em três capítulos principais, e demais subcapítulos. No primeiro capítulo, fundamentada nos pesquisadores Silvio Almeida, Rodney William, George Reid Andrews, e na pesquisadora Lia Vainer Schucman, busco conceitualizar alguns termos importantes para a compreensão da leitora e do leitor a respeito das reflexões trazidas nos capítulos seguintes, dentre eles, estão: raça social e biológica, racismo e suas variáveis, branquitude, democracia racial e apropriação cultural; obviamente que este capítulo não esgota o complexo e importante debate com relação às relações raciais, o intuito foi elencar uma

fundamentação de base para refletirmos sobre os atravessamentos racistas e raciais no *tap*.

O segundo capítulo se estrutura na forma de história crítica. Tendo como base todos os conceitos evidenciados no primeiro capítulo, traço um panorama histórico através de uma linha do tempo, construída pela pesquisadora e mestrande na Universidade Federal da Bahia, *tap dancer* e professora preta, Ana Luiza de Castro Leite Gori⁸. Muitas das referências, termos e definições que eu trago nesta parte do trabalho, são advindos de um curso online que fiz com a pesquisadora, chamado *A Cultura do Tap Dance*, nos dias 5, 12, 19 e 26/3/2022. Além de Ana Luiza, referencio diversos autores e autoras, como: Silvio Luiz de Almeida, Tyler Anbinder, Aparecida Sueli Carneiro, Grada Kilomba, Lia Vainer Schucman, Jaqui Malone, Djamila Ribeiro, Marshall Stearns, Maria Amália Brasil Bina Machado, Flávio Augusto Salles Nobre, Bia Mattar, entre muitos outros. A escrita percorre a história do *tap dance*, tida como oficial, desde as primeiras manifestações no período das *plantations* nos Estados Unidos até a chegada ao Brasil na década de 1940. Paralelamente, aponto as maneiras como o racismo e a branquitude foram os principais entraves para o desenvolvimento e reconhecimento da arte, como arte preta. Falo sobre a minha percepção do formato que o *tap* adquiriu quando veio pro Brasil e que tem até hoje, da estrutura e funcionamento das escolas de dança e festivais competitivos (ou não) espalhados pelo país.

No terceiro, e último, capítulo, busco me colocar em questão, relatando a minha trajetória no *tap dance*, as minhas experiências, inquietações e questionamentos que foram surgindo ao longo dos anos. Reflito sobre as minhas responsabilidades como professora branca de uma escola de dança elitizada em Florianópolis e sobre as possibilidades de ações efetivas para mudar essa estrutura e criar outros nichos onde o *tap* pode se inserir, viabilizando, também, a inserção de pessoas de diferentes raças e classes sociais na dança.

⁸ À quem eu devo minha eterna gratidão pela amizade, pelas trocas, pelo auxílio na pesquisa e pelo importante papel que ela está tendo no resgate histórico da cultura do *tap dance*.

1. EM BUSCA DE LETRAMENTO SOBRE QUESTÕES INTERRACIAIS

Para adentrar e compreender melhor a complexidade do debate sobre racismo, considere ser fundamental refletir e aprofundar meu conhecimento sobre branquitude, sobre a noção de raça e de como o racismo se perpetua-ancorado em diferentes esferas da vida social. Neste sentido, para falar sobre o termo branquitude, trago a pesquisadora Lia Vainer Schucman em sua pesquisa de doutorado, *Entre o “branco”, o “encardido” e o “branquíssimo” - Raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana*, publicada em 2012, onde ela diz que, para pensar a branquitude é preciso entender os conceitos de raça e de racismo. E para isso, trago para reflexão, como referência o autor Silvio Luiz de Almeida que disserta a respeito destes termos em seu livro *Racismo Estrutural*, publicado em 2021.

1.1 RAÇA SOCIAL E BIOLÓGICA, E RACISMO

Almeida contextualiza que a partir de meados do século XVI, com a expansão comercial burguesa e da cultura renascentista, construiu-se um ideário filosófico que “transformaria o europeu no *homem universal*” (ALMEIDA, 2021, p. 25). Adiante, durante o século XVIII, o projeto iluminista reforçou esse ideário, pois fez-se enxergar o homem como um ser completo, vivo, pensante, falante e trabalhador, e com isso, possibilitou a comparação e classificação desses seres em duas categorias: civilizado e primitivo (ALMEIDA, 2021).

Tal projeto, serviu como base filosófica para algumas revoluções que fizeram parte do processo de transição das sociedades feudais para as sociedades capitalistas, onde o intuito dessas civilizações europeias era levar a ideia de liberdade, igualdade e do mercado para lugares do mundo que não eram considerados civilizados, e sim, primitivos. Esse movimento gerou a política do colonialismo, responsável pela morte e destruição de povos originários das Américas, África, Ásia e Oceania (ALMEIDA, 2021).

Todas essas questões foram reforçadas quando, no século XIX, surge o racismo científico, que com o advento da física e biologia:

[...] nasce a ideia de que características biológicas [...] ou condições climáticas e/ou ambientais [...] seriam capazes de explicar as diferenças morais, psicológicas e intelectuais entre as diferentes raças. Deste modo, a pele não branca e o clima tropical favoreciam o surgimento de *comportamentos imorais, lascivos e violentos*, além de indicarem *pouca inteligência*. (ALMEIDA, 2021, p.29)

Antropólogos e biólogos do século XX, refutaram essa crença através de pesquisas científicas, como a do sequenciamento de genomas⁹, mostrando que não existe nada natural que se enquadre no conceito de raça e não existe nenhuma característica biológica ou etnico-cultural que justifique a hierarquização e discriminação dos seres humanos (ALMEIDA, 2021).

Desta forma, “raça” deve ser considerada um elemento essencialmente político, pois, como coloca Almeida (2021), foi criado para justificar a classificação de seres humanos como uma tecnologia do colonialismo europeu, e hoje se faz importante para naturalizar a violência, a opressão e as desigualdades contra grupos considerados socialmente minoritários. O termo “raça”, utilizado nesta pesquisa, será baseado no conceito de “raça social” que se trata de de “construtos sociais, formas de identidade baseadas numa ideia biológica errônea, mas eficaz socialmente, para construir, manter e reproduzir diferenças e privilégios” (GUIMARÃES, p. 153 *apud* Schucman, p. 36).

Outra especificação necessária para melhor entendimento das possibilidades das nossas ações na luta antirracista, é das três concepções de racismo segundo Silvio Almeida, elas são: racismo individualista, institucional e estrutural. Aqui, trarei apenas uma breve explicação sobre cada um dos termos:

- 1) Concepção individualista - racismo visto como uma anormalidade a ser combatida; nesta concepção, não há sociedades ou instituições racistas, e sim, indivíduos. É nessa concepção que estão os casos de racismo direto, como xingamentos e violências de uma pessoa para a outra. Porém,

⁹ Almeida indica bibliografias para aprofundar no tema, do campo da genética: CAVALLI-SFORZA, Luigi Luca. Quem somos?: História da diversidade humana. São Paulo: Unesp, 2002; Para uma abordagem antropológica e sociológica, ver LEVI-STRAUSS, Claude. Raça e história. Lisboa: Presença, 1995; GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. Racismo e Anti-racismo no Brasil. São Paulo: Editora 34, 1999.

[...] quando se limita o olhar sobre o racismo a aspectos comportamentais, deixa-se de considerar o fato de que as maiores desgraças produzidas pelo racismo foram feitas sob o abrigo da legalidade e com o apoio moral de líderes políticos, líderes religiosos e dos considerados “homens de bem”. (ALMEIDA, 2021, p. 37)

- 2) Concepção institucional - as instituições são responsáveis por estabelecer normas e padrões, os quais orientarão as ações, decisões e preferências dos indivíduos, sejam elas do âmbito racional ou sentimental. Se elas são hegemônicas por pessoas brancas¹⁰ e atravessadas pelos conflitos que existem na sociedade, muitos deles ligados ao capital e ao poder, é evidente que esse grupo racial utilizará dos mecanismos disponíveis para impor seus interesses políticos e econômicos.

Assim, o domínio de homens brancos em instituições públicas [...] - e instituições privadas [...] - depende, em primeiro lugar, da existência de regras e padrões que direta ou indiretamente dificultem a ascensão de negros e/ou mulheres, e, em segundo lugar, da inexistência de espaços que se discuta a desigualdade racial e de gênero, naturalizando, assim, o domínio do grupo formado por homens brancos.

O efeito disso é que o racismo pode ter sua forma alterada pela ação ou pela omissão dos poderes institucionais - Estado, escola etc. -, que podem tanto modificar a atuação dos mecanismos discriminatórios, como também estabelecer novos significados para a raça, inclusive atribuindo certas vantagens sociais a membros de grupos raciais historicamente discriminados. (ALMEIDA, 2021, p. 40/41)

- 3) Concepção estrutural - seguindo a lógica da concepção institucional do racismo, percebemos que as regras criadas dentro das instituições são a materialização de uma ordem social que se deseja preservar, e quem compõe e estrutura essa ordem social, é a própria sociedade, na qual as instituições estão inseridas. O racismo, torna-se então, inerente ao modo normal de funcionamento dessas instituições, e sem políticas internas que promovam a igualdade e a diversidade entre os trabalhadores da instituição e o público externo, ele continuará sendo regra, e não exceção (ALMEIDA, 2021). A partir desta passagem do autor identifico características estruturais do racismo nas sutilezas e subjetividades do cotidiano, num exemplo pessoal que vivi recentemente: foi quando, em um trabalho artístico, bailarinas negras usavam

¹⁰ Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/noticias/homens-e-mulheres-negros-ainda-sao-minoria-em-cargos-de-lideranca-no-brasil/#:~:text=Dados%20do%20IBGE%20mostram%20que,diretoria%20ou%20ger%C3%Aancia%20no%20Brasil>> Acesso em: 13/13/2022

uma maquiagem (feita por profissionais) que deixava sua pele acinzentada, pois foi utilizada a mesma técnica que se utiliza em peles brancas, sem considerar as diferentes pigmentações da pele negra e a forma que a tinta branca reage a essa pigmentação: tornando a pele cinza. Podemos perceber que a maquiagem não foi pensada para a pele negra, pois a pele branca é vista como regra.

O autor afirma ainda que, estas três concepções estão diretamente relacionadas, tendo o racismo estrutural como base, ou seja, tudo o que acontece em sua normalidade tem um resultado racista, o comportamento dos indivíduos e o funcionamento das instituições será racista.

Entretanto, mesmo o racismo sendo parte da estrutura sólida da sociedade, isso não retira a nossa responsabilidade como propagadores de práticas racistas, afinal somos nós que compomos a sociedade, enquanto indivíduos e enquanto grupos. Entender essas concepções é uma abertura para nós, pessoas brancas, identificarmos os momentos do nosso cotidiano, nas relações pessoais e profissionais, que somos coniventes com o racismo e nos perguntarmos: o que eu, a partir do meu lugar de privilégio, posso contribuir com a desmantelamento dessa estrutura? Afinal, quem inventou todas essas concepções, foram pessoas brancas, então cabe a gente a responsabilidade de acabar com elas.

1.2 BRANQUITUDE E DEMOCRACIA RACIAL

Onde o indivíduo branco entra efetivamente nessa história? A partir do momento que ser branco é considerado normal, e não-branco, “exótico”, cria-se uma crença de que apenas o indivíduo não-branco é portador de raça, isentando o sujeito branco de refletir sobre todas as suas características comportamentais e identitárias, coletivas e individuais que o inserem nessa classificação. Daí surge o conceito de branquitude, como um construto ideológico de poder que coloca certos atributos do sujeito branco no topo de uma hierarquia racial, conferindo a estes sujeitos “poderes, privilégios e aptidões intrínsecas.” (Schucman, 2012, p.15)

O que desejo evidenciar aqui, são essas características que ainda não são vistas como parte desta pertença racial, independente das vontades próprias dos

sujeitos. Schucman (2012, p. 27) aponta que “não necessariamente os sujeitos brancos se sentem superiores aos não-brancos; trata-se de uma crítica direcionada à significação da branquitude como o lugar racial da superioridade (HARAWAY, 1995; STEYN, 2004)”, porém, é importante citar que também existem pessoas que se afirmam nesse lugar de superioridade racial, o qual, Cardoso (2008) *apud* Schucman (2012) classifica como “branquitude acrítica”.

Primeiramente, a brancura¹¹, segundo Schucman (2012), sendo vista como “norma” e “padrão” reflete nos estigmas de beleza da sociedade, características físicas consideradas socialmente como atributos exclusivos de pessoas brancas, como, nariz fino, boca pequena, cabelos lisos e o tom da pele, são vistas como superiores. Vemos que aqui, a mídia tem um papel importante: comandada por pessoas que trabalham para manter uma estrutura social, sendo ela, uma estrutura racista, o racismo será expressado através deste instrumento também, responsabilizando-se pela construção da estética da brancura como ideal. Diante disso podemos dizer que isto refletiu na importação do *tap dance* para o Brasil, vejamos por exemplo, que as referências de *tap* que chegaram no país foram dos filmes de Hollywood, majoritariamente protagonizados por pessoas brancas, em posições de prestígio; enquanto as pessoas negras protagonizavam os papéis de subalternos, como, mordomos, faxineiras etc.

Outra característica é a significação positiva atribuída à pessoa branca em relação a inteligência, educação, civilidade, moralidade, progresso e religiosidade, que quando analisadas em uma pessoa negra, são vistas com uma conotação negativa (SOVIK, 2004 *apud* Schucman, 2012). Alguns exemplos são: a associação das oferendas feitas pelas religiões de matriz africana com rituais satânicos; o vislumbre de progresso e civilidade relacionado com a cultura europeia; a - muitas vezes, inconsciente - associação de pessoas negras com trabalhos considerados subalternos, como, segurança, vigia, faxineira etc; a ideia de pessoa “suja” que se tem quando um negro usa dreads no cabelo e de “estilosa” quando a pessoa é branca; a exaltação da arte europeia em detrimento da arte brasileira e afrodiaspórica¹²; entre muitos outros.

¹¹ “A brancura são as características fenotípicas atribuídas pela noção de raça atrelada ao racismo, e que se referem à cor da pele clara, traços finos e cabelos lisos de sujeitos que, na maioria dos casos, são europeus ou euro-descendentes.” (Schucman, 2012, p. 102)

¹² Bossa nova em detrimento do samba; Rap norte americano em detrimento do funk brasileiro; Ballet em detrimento do Hip Hop.

Isso tudo foi gerado durante o período da colonização. O processo de miscigenação aliado à ideologia do branqueamento, a noção de que “quanto mais branco, melhor”, afetou diretamente as subjetividades dos indivíduos brancos, evocando o sentimento de superioridade, e dos não-brancos, manifestando-se através da autodepreciação, sentimentos de incapacidade e de desprezo contra eles mesmos e o não reconhecimento de sua própria identidade (Schucman, 2012).

A respeito dos processos de identificação individual e coletiva:

Sousa Santos (1995) define que as identidades são, no sentido genérico, fictícias e necessárias, colaborando de forma pertinente para a análise da identidade negra. São fictícias, pois nenhum negro é igual ao outro, e ser negro não é uma entidade fixa e sólida. Porém, a identidade faz-se necessária como defesa de um grupo ou de uma coletividade. A identidade, então, assume caráter de escudo e defesa de si perante o outro (Sawaia, 1999), e também é, portanto, uma categoria política. (Schucman, 2012, p. 40)

Política pois, o reconhecimento dessas identidades possibilita a implementação de políticas públicas e de ações afirmativas, e já que não-brancos são discriminados pela categoria raça embasada socialmente, é mais que coerente usá-la como ferramenta para unificá-los como grupo e inserí-los em espaços que deveriam ser seus por direito, e que hoje são ocupados, majoritariamente, por pessoas brancas. Por exemplo, empresas públicas e privadas (especialmente nos cargos de maior prestígio), escolas de dança, teatro e artes em geral, no corpo docente e discente de escolas e universidades públicas e privadas, entre outros.

Entretanto, é preciso compreender que não existe uma realidade biológica negra ou branca, como foi desmistificado no século XX, e sim, uma realidade social, já que

[...] os marcadores genéticos de uma determinada raça poderiam ser encontrados em outras e, portanto, experiências genéticas comprovaram que pretos, brancos e amarelos não tinham marcadores genéticos que os diferenciavam enquanto raça. (Schucman, 2012, p. 36).

A partir do pensamento de Schumann podemos notar que, as experiências de brancos e negros em diferentes partes do mundo como grupos identitários, é diferente. Como essas pessoas manifestam e vivenciam a branquitude e o racismo muda de acordo com o contexto histórico-sócio-cultural de cada região. Porém, a

concepção de raça que a autora traz, enfatiza que, a noção de raça é um tipo de categorização de grupos sociais, que surge a partir do olhar branco ocidental colonial,

Serve para classificar a diversidade humana em grupos fisicamente contrastados, que têm características fenotípicas comuns, sendo estas tida como responsáveis pela determinação das características psicológicas, morais, intelectuais e estéticas dos indivíduos dentro destes grupos, situando-se em uma escala de valores desiguais (MUNANGA, 2004 *apud* Schucman, 2012, p. 36).

Também, a maneira de caracterizar as diferentes raças, muda de uma região para a outra. Nos Estados Unidos, o fator está ligado à origem “étnica e genética de cada pessoa; no Brasil está ligado a aparência, ao *status* e ao fenótipo” (Schucman, 2012, p. 23). Vemos um exemplo: uma mulher negra brasileira que possua menos traços considerados fenotipicamente negros e a pele mais clara, pode ser facilmente chamada de “mulata” ou “morena”, da mesma forma, como já vivenciei em minha família, um homem branco com cabelos crespos pode receber o apelido de “negão”, pois lhe atribuíram a proximidade com traços fenotipicamente negros. Mesmo que o primeiro exemplo apareça como um elogio, numa tentativa de embranquecer a mulher através do uso dos termos, e no segundo, o apelido tenha conotação pejorativa, em ambos, as atribuições racistas surgem a partir das características fenotípicas de cada pessoa.

Desta forma, entendemos que a branquitude se caracteriza por uma série de atribuições postas no indivíduo branco que são consideradas positivas e o colocam em uma posição de poder, seja através de suas características físicas, religiosas, morais, culturais, intelectuais, seus costumes, hábitos, crenças, valores ou suas manifestações culturais e artísticas. Além disso, por não se enxergar dentro da categoria raça, assume-se que todas essas atribuições são o modo “normal” de operação da sociedade, enquanto o “outro” racial é o exótico, o diferente, o incomum e a exceção.

Mas o que muda na história para que haja uma diferença na prática do racismo e na manifestação da branquitude entre Estados Unidos e Brasil?

Conforme Andrews (1997), no final do século XIX, o período pós-abolição, onde a identidade nacional brasileira era amplamente discutida pelos intelectuais brasileiros, as ideias do racismo científico difundidas pela Europa que consideravam

a miscigenação como um caminho para a degeneração da humanidade, vieram para o Brasil. E mesmo que na época o país fosse composto, majoritariamente, por pessoas não-brancas¹³, a ciência branca europeia era tida com mais valor.

No artigo *Democracia racial brasileira 1900-1990: um contraponto americano*, publicado em 1997 na revista *Estudos Avançados*, George Reid Andrews aponta que as colocações dessa vertente do racismo geraram um dilema na população, de um lado víamos uma grande parcela da mesma sendo composta por negros e mestiços, e do outro, a elite brasileira se opondo e tecendo críticas a respeito desta realidade, acreditando e defendendo na superioridade racial branca. Esta elite entendia que a nossa herança era “enfraquecida e minada pela mistura com raças inferiores”. (ANDREWS, 1997, p. 97)

A tese do *branqueamento* elaborada por alguns racistas científicos, como João Batista de Lacerda, surgiu como solução para esse dilema pois acreditava que o gene branco era dominante, por isso, após inúmeras misturas genéticas entre sujeitos brancos e não-brancos, seria possível construir uma nação inteiramente branca, eliminando ancestralidades africanas e indígenas. Isso serviu de incentivo para que o Estado brasileiro proibisse a imigração africana e asiática, na constituição de 1891, e subsidiasse a imigração de europeus. (ANDREWS, 1997)

Tais esforços deram frutos na forma de 2,5 milhões de europeus que migraram para o Brasil entre 1890 e 1914, 987 mil com sua passagem de navio paga por subsídios do Estado. Após um período menos significativo quanto à imigração, à época da Primeira Guerra Mundial outros 847 mil europeus chegaram ao país. (ANDREWS, 1997, p. 97)

Esse plano de branqueamento, acarretou em uma série de conflitos entre brasileiros e imigrantes brancos europeus, pois os empregadores preferiam a mão de obra estrangeira, deixando os trabalhadores nativos sem emprego, e também, os próprios empregadores acabavam por competir com o comércio dos imigrantes. Poucos anos depois, em torno de 1920 e 1930, o governo federal impôs restrições nos processos de imigração e de empregatividade de imigrantes no país. (ANDREWS, 1997)

¹³ Fonte: INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Brasil: 500 anos de povoamento. Rio de Janeiro: 2000. Disponível em: <<https://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/negros/populacao-negra-no-brasil.html>> Acesso em: 15/4/2023

A questão sobre a identidade racial do país, estava novamente aberta, e foi com a vinda de Gilberto Freyre, recifense, recém graduado na Universidade de Columbia nos Estados Unidos, ao Brasil e suas ideias, que o país começou a ser visto como o mais próximo de uma democracia racial. O Brasil não era branco e nem europeu, ele foi apresentado por Freyre como um “novo mundo”, “no qual europeus, índios e africanos tinham se juntado para criar uma sociedade genuinamente multirracial e multicultural.” (ANDREWS, 1997, p. 98)

No livro *Apropriação Cultural*, por Rodney William, de 2019, o autor discorre sobre o conceito de “democracia racial”:

O conceito (mito) da democracia racial foi sistematizado na obra *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, e considera que as relações raciais no Brasil estariam livres do racismo, uma vez que as formas de discriminação diferem das práticas adotadas em países como Estados Unidos, por exemplo, o que a tornaria irrelevante. É a tentativa de se vender uma imagem que não corresponde à realidade e só encontra respaldo na ausência de mecanismos oficiais de segregação. (WILLIAM, 2019, p.106)

Tal obra contribuiu para a difusão do mito, o qual é reiterado até hoje, por exemplo, no discurso do "somos todos iguais".

Andrews (1997) fala sobre este momento quando o Estado brasileiro lutava contra si mesmo, tentando combater, através do racismo científico e da tese do branqueamento, o fato de ser uma nação populacionalmente miscigenada e por enxergar isso como um obstáculo para o seu desenvolvimento e entrada na comunidade das “nações civilizadas”. As ideias de Freyre sobre uma suposta democracia racial brasileira apareceram para aliviar o coração da população branca racista, apresentando uma nova identidade única para o país pela primeira vez. Acho importante ressaltar no texto de Andrews (1997, p. 99), que os intelectuais brasileiros possuíam uma aversão a história das relações raciais e do racismo nos Estados Unidos, isso incentivou a propagação das ideias que o Brasil seria um país racialmente igualitário, de forma a tentar se afastar ao máximo do modelo estadunidense e mostrar uma certa superioridade do sistema brasileiro.

Parte considerável da imprensa afro-brasileira parecia concordar, publicando artigos regulares sobre a brutalidade e preconceito racial nos Estados Unidos. “Enquanto o negro norte-americano tira o seu blusão e se lança contra o branco numa luta sangrenta, tomado por um ódio mortal; ... o negro brasileiro estende sua mão fraterna aos

seus irmãos brancos, fortalecendo os laços de amizade que os une ...”. (ANDREWS, 1997, p. 99)¹⁴

A partir deste trecho fica nítido como a mídia vai interiorizando no imaginário coletivo brasileiro o discurso de igualdade e fraternidade entre negros e brancos. Faz-se uma escolha de não enxergar cor, logo, não enxergar racismo. Tudo em prol de uma imagem internacional de nação independente, superior e civilizada.

Lia Vainer Schucman, em seu livro, *Famílias inter-raciais: tensões entre cor e amor*, de 2018, aponta que falar de raça era lido como um discurso racista e cita Hasenbalg (*apud* Schucman 2018, p. 118), que mostra como a falta de um conflito aberto que provocasse diálogos sobre raça e racismo impediu a mobilização política das pessoas negras, tornando toda a estrutura política e social do sistema, intocável.

Então, esse mito da democracia racial criou uma imagem onde a miscigenação seria uma característica do povo brasileiro e por isso não haveria distinção entre pretos e brancos. O discurso dizia que éramos “todos iguais”, porém, o sentimento expresso no imaginário social brasileiro ainda era de superioridade branca.

Andrews (1997) traz pesquisas realizadas na década de 50 na região Nordeste que apontavam como a discriminação se expressava na diferença de classes, em contraponto, pesquisadores do Rio de Janeiro e São Paulo evidenciaram a discriminação baseada na raça, tanto na classe trabalhadora, como na classe de negros “cultos”¹⁵ tentando se inserir na classe média¹⁶. Existia uma preferência nítida por mestiços em relação às pessoas negras retintas¹⁷, isso gerou um racismo exercido a partir da aparência física, ou seja, quando o pretexto para sua manifestação são os traços físicos, gestos e sotaque do indivíduo combinado com a cor de pele escura (Schucman, 2012, p.44).

¹⁴ Sobre a imprensa afro-brasileira, o autor recomenda a leitura: Roger Bastide, *A imprensa negra no estado de São Paulo*, in Bastide, *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo, 1983; Miriam Nicolau Ferrara, *A imprensa negra paulista (1915-1963)*. São Paulo, 1986; *Imprensa negra*. São Paulo, 1984.

¹⁵ Termo utilizado pelo autor.

¹⁶ Andrews referencia: Roger Bastide & Florestan Fernandes, *Branco e negro em São Paulo [relatório]*, São Paulo, 1971 [1953]; Luis de Aguiar Costa Pinto, *O negro no Rio de Janeiro*. São Paulo, 1953.

¹⁷ Pele negra retinta significa pele negra mais escura. Na época, pessoas que mais se assemelhavam aos seus descendentes africanos.

Foi a partir daí que o mito da democracia racial brasileira, mesmo que lento, começou a perder forças. Andrews afirma que, estudantes brasileiros¹⁸ foram aos Estados Unidos estudar raça num momento em que a segregação racial havia se tornado ilegal e os movimentos dos direitos civis estavam em seu auge, então, ao retornar ao Brasil, estes estudantes puderam trazer ideias que se opunham a democracia racial de Gilberto Freyre. Outros pesquisadores como Carlos Hasenbalg e Nelson do Valle Silva, na década de 70, também mostraram, através de análises estatísticas, “que os negros e mulatos apresentavam nítida desvantagem com relação aos brancos;”. (ANDREWS, 1997, p. 102)¹⁹. Então apesar do que Freyre e a majoritária população branca diziam, evidências empíricas e estatísticas mostravam que a democracia racial era, de fato, um mito.

Trago agora, um trecho do artigo de Andrews onde ele cita o jornal *O Clarim da Alvorada* (1928) e *O Progresso* (1931), para discorrer sobre as tentativas dos afro-brasileiros de superar os obstáculos do racismo:

[...] os afro-brasileiros instruídos dirigiram sua atenção aos modelos estrangeiros. Entre eles, os movimentos [...] dos direitos civis e do poder negro dos Estados Unidos. [...] o modo como foram fomentadas as instituições e organizações negras e o sentido de identidade e comunidade racial. “O preconceito é um fato nos Estados Unidos, a odiosa separação das raças”, observou *O Clarim da Alvorada* em 1928, “e foi tal preconceito que tornou o negro norte-americano um homem orgulhoso e altivo ... Ele caminha ereto, intimidando seus terríveis inimigos, seus próprios conterrâneos brancos. E, desta maneira, o negro norte-americano sempre triunfa”. Outro jornal, *O Progresso*, concordava: “É evidente que se os negros que vivem à sombra da Estátua da Liberdade tivessem esperado passivamente pela mão salvadora de alguma entidade oficial, jamais teriam se libertado da servidão legal e econômica que os humilhava e os oprimia. Foi através da ação coletiva ... que as crianças negras do Tio Sam conseguiram se igualar a todas as outras raças nas artes, nas ciências e na economia”. (ANDREWS, 1997, p. 103)

Apesar de compreender a reflexão que o autor quis levantar, é possível identificar como o jornal coloca a figura da pessoa negra como instruída, altiva e com o caminhar ereto, na tentativa de exaltar a sua resiliência por lutar contra a

¹⁸ O autor não diz o nome destes estudantes, o que denota o comportamento recorrente da branquitude com relação à invisibilização das pessoas pretas e suas conquistas. Infelizmente, para a apresentação deste trabalho não tive tempo hábil para ir atrás desses nomes.

¹⁹ Andrews referencia: Hasenbalg e de Silva: Carlos A. Hasenbalg, *Race relations in post-abolition Brazil: the smooth preservation of racial inequalities*. University of California-Berkeley, 1978, posteriormente publicado no Brasil como *Discriminação e desigualdades raciais no Brasil*. Rio de Janeiro, 1979;

segregação racial, entretanto as afirmações acabam por reafirmar o racismo, um vez que expressa um discurso sobre a pessoa negra tratando como “elogio”, mas que acaba por colocar este tipo de postura como excepcionalidade; como se não fosse típica de uma pessoa negra. Também não considero que a força do preconceito seja necessária pra esse tipo de movimento acontecer; acredito que essa fala, contextualizada no presente e contrapondo à experiência brasileira, pode soar como uma romantização do preconceito e da discriminação, como se fosse bom que a discriminação ocorra escancaradamente. A meu ver, o que, em nosso contexto, temos que nos ater seria: escancarar a discriminação velada pelo mito da democracia racial reiterado cotidianamente, mas cuidar para não acabarmos realizando uma ode ao racismo, no intuito de que um movimento antirracista cada vez mais contundente cresça em nosso país. Entendo que esse diálogo, união e mobilização política, foram resultado da realidade violenta que os afro americanos viveram, mas acho perigoso inserir uma conotação positiva a esse fato, pois desta forma pode parecer que essa violência ocasionada pelos brancos, apesar de tudo, foi positiva, quando na realidade ela apenas atrasou todo o processo de educação, desenvolvimento econômico, profissional e emocional das pessoas pretas. Como disse o meu colega Lucas Santana em uma roda de conversa promovida pelo festival *Floripa Tap* em abril de 2023, a história do povo preto não pode ser contada de forma linear pois ela foi interrompida inúmeras vezes, quando os tiraram de suas terras, separaram de suas famílias, os estupraram e violentaram, tiraram-lhes sua cultura, sua língua, quando os impediram de ler, escrever, estudar, conhecer sua própria história e se reconhecer nela.

O cerne da questão é que nos Estados Unidos, a intensa segregação racial (ver página 47) não deixava dúvida sobre a existência das raças (me refiro ao conceito de raça social e a construção ideológica em torno do termo) no cotidiano das pessoas, as pessoas falavam sobre raça, logo, os debates sobre racismo também puderam emergir.

Já no Brasil, por mais que os afro brasileiros estivessem tentando se inspirar nos movimentos sociais e ações coletivas dos Estados Unidos, em meados da década de 70, brancos brasileiros viam isso como uma “afronta à identidade nacional brasileira e uma ameaça direta às tradições brasileiras de harmonia e coexistência racial.” (ANDREWS, 1997, p.104). Esse posicionamento, exemplifica um comportamento que Schucman chama de “medo branco”, que é o “medo do

surgimento de organizações políticas e de pessoas que venham a assumir *posições de poder* para representar e lutar em prol do bem estar da população negra, e talvez, resultar na perda de alguns privilégios brancos.” (Schucman, 2012, p.78)

Independente desse “medo branco”, foram exatamente fundações estadunidenses como as fundações *Interamericana*²⁰ e *Ford* e outras organizações afro-brasileiras, que através de financiamentos em pesquisas, criação de acervos com materiais sobre a história dos negros, atividades culturais e viagens de estudiosos negros brasileiros aos Estados Unidos para pesquisar raça e adquirir especialização em curso superior, que a ideologia da democracia racial foi sendo minada.

Ativistas negros e acadêmicos brancos, principalmente, viram-se convergindo em sua oposição à democracia racial, convergência essa simbolizada pela bem-sucedida campanha conjunta do Instituto de Pesquisa das Culturas Negras e da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais objetivando recolocar a raça negra no censo de 1980, removida pelo governo militar como categoria de informação do censo de 1970. As desigualdades sociais documentadas nesse censo, por sua vez, forneceram munição adicional para ataques contra aquilo que era cada vez mais denominado de o “mito” da democracia racial. (ANDREWS, 1997, p.105)

Infelizmente, apesar de todos esses movimentos e evidências que colaboraram para a desmantelamento deste mito, ainda percebo ser muito comum a existência de defensores do mesmo. Pessoas que acreditam que raça não é um fator estritamente ligado às desigualdades sociais e de classe, que insistem no discurso do “somos todos iguais” e que entendem que falar sobre as diferenças raciais é ser racista. Entendo esse pensar como um atraso enorme que dificulta inclusive o reconhecimento de algumas formas de artes, por exemplo o *tap dance*, como uma arte preta, movido pela justificativa de que isso seria uma forma de segregação e exclusão. Irônico, pois a própria história da humanidade nos mostra que quem excluiu, segregou e violentou foram as pessoas brancas.

1.3 APROPRIAÇÃO CULTURAL

²⁰ “[...] a Fundação Interamericana foi banida do Brasil pelo governo militar em 1978; desde seu retorno ao país, em 1982, não concedeu novos financiamentos às entidades negras.” (ANDREWS, 1997, 104).

Hoje a fundação atua novamente, financiando doações em 18 estados brasileiros. Disponível em: <<https://www.iaf.gov/pt/country/brasil/>> Acesso em: 9/5/2023

Como dito anteriormente, os movimentos de empoderamento negro nos Estados Unidos foram muito influentes na vida dos afro-brasileiros na década de 70, de forma que os mesmos acabaram importando alguns estilos culturais e musicais, como, a música *soul* e a forma de se vestir e usar o cabelo.

Essa tentativa de importação se deu pois,

[...] as formas tradicionais de música e dança afro-brasileiras, como o samba, tinham sido tão completamente cooptadas como expressões de *brasilidade* que os jovens afro-brasileiros, desejosos de expressar uma identidade independente e oposta, tiveram de obter externamente o léxico cultural nacional para tal. - (ANDREWS, 1997, p.104)

Percebe-se, que o autor enfatiza a palavra “brasilidade” propositalmente, para mostrar que expressões artísticas, como o samba, a capoeira e outras manifestações culturais negras, as quais no pós abolição foram proibidas e criminalizadas, depois de passarem por um processo de esvaziamento de significados, de embranquecimento, é que começaram a ser reconhecidas como patrimônio imaterial brasileiro.

Tal processo é conhecido como apropriação cultural, termo o qual irei conceitualizar neste subcapítulo para que possamos compreender a sequência de acontecimentos que ocorreram na história do *tap dance*, que nos levam ao lugar que a dança ocupa e como ela se manifesta hoje, no Brasil. Também, este entendimento é importante para nós, pessoas brancas, nos questionarmos a respeito dos limites entre a prática e o ensino genuíno de uma dança afrodiaspórica e a mera apropriação de uma técnica para o entretenimento próprio e comercialização.

Rodney William (2019), aborda a cultura como uma fusão de ideias, valores, sincretismos, hábitos e atitudes que possuem valor simbólico e são indispensáveis na construção de identidade e história de alguns povos. Bens materiais e outras criações humanas, como danças e canções, se comunicam com esse universo imaterial das crenças e saberes. Muitas vezes, especialmente quando falamos dos povos que passaram pelo processo de escravização e dominação, como o povo negro, esses elementos materiais e imateriais além de serem carregados de significados são carregados por uma história de luta, dor, sofrimento e resistência.

O autor, expõe três conceitos para facilitar a compreensão das leitoras e leitores desses limites de quando, se trata de uma troca e interação com uma certa cultura, e quando se trata de apropriação:

- 1) Aculturação - segundo William (2019), aculturação seria o processo natural que ocorre quando duas culturas distintas passam a ter contato permanente, e a partir de interações geram confluências entre si, ora gerando hábitos e crenças novas, ora uma cultura passando a manifestar as características da outra. Ele enfatiza que a diferença primordial entre aculturação e apropriação é que, na aculturação não existem aspectos e nem histórias de dominação. Não é o caso da cultura branca europeia sob as culturas não-brancas africanas e indígenas, por exemplo, pois entre estas duas culturas há dominação de uma (branca) sobre outra (africanas e indígenas). No caso da aculturação, dentre os grupos culturais em contato, geralmente “um dos grupos ou ambos são extintos ou persistem de forma equilibrada de acordo com a dinâmica da sociedade.” (WILLIAM, 2019, p. 21)
- 2) Expropriação - a expropriação cultural, William (2019) entende como o processo contrário a apropriação. Ele acontece quando uma cultura/um povo dominado assimila aspectos de uma cultura dominante; forçadamente, como foi o caso do processo de catequização dos indígenas no século XVI, e não se relaciona, por exemplo, como o caso citado no anteriormente, onde afro-brasileiros se identificaram e importaram o cabelo *black power* da cultura negra estadunidense na década de 70. Então, é importante lembrar que:

Não há apropriação cultural quando um grupo excluído ou marginalizado é forçado a assimilar traços da cultura daqueles que o dominam para sobreviver, como ocorreu durante todo processo de colonização, em especial na escravidão. (WILLIAM, 2019, p. 22)

Ou seja, na expropriação há também algo de dominação de modo mais evidente e forçado, onde um grupo, para sobreviver, assimila a cultura dominante, fato este que ocorreu, como bem enfatiza William, durante todo o processo de escravização colonial.

- 3) Apropriação - a origem da apropriação cultural ocorreu também no colonialismo, a partir de um esvaziamento de significados das manifestações culturais dos povos escravizados, por conta da violência da escravidão, que

possua o único objetivo de aniquilá-los em todos os aspectos. William (2019) fala que cultura faz parte do processo de identidade de um indivíduo, ela permite que pessoas se reconheçam entre si, formando grupos específicos, e se diferenciem de outras.

Ao adotar significações adulteradas, que não revelam sua essência e extinguem os traços de sua cultura, o próprio grupo étnico se põe em risco de desaparecimento. Contudo, o grande problema da apropriação cultural não se resume às alterações e desvirtuamento de significados, está justamente no fato de concorrer para o genocídio simbólico de um povo. (WILLIAM, 2019, p. 30)

Por isso, é necessário enxergarmos a apropriação cultural como fruto do racismo e parte da estrutura racista da sociedade, pois é essa estrutura que mantém a ideia de culturas superiores e inferiores; e perceber que ela vai além do que pode e o que não pode fazer (WILLIAM, 2019). Quando tiramos um elemento do contexto em que ele foi criado e não fazemos referência a este contexto, são atribuídas outras significações a ele, a sua história é desvirtuada e as pessoas responsáveis pela construção dessa história perdem o senso de pertencimento.

Além disso, “ao se descontextualizar determinados elementos culturais, ressaltando aspectos interessantes para comercialização ou entretenimento, por exemplo, esquece-se de toda perseguição e de toda luta empreendida para preservar esse patrimônio” (WILLIAM, 2019, p.33). E numa sociedade do consumo, seguindo a lógica impregnada de que tudo o que é “preto” é ruim, não haverá hesitação em retirar as significações dos elementos de cultura preta para que estes possam ser vendidos. O *tap dance* e as danças posteriores que o compuseram, foram reprimidas, mas bastou um homem branco elaborar a sua impressão sobre ela para que se tornasse sucesso nacional nos Estados Unidos (ver página 42).

Uma coisa é fato, a cultura preta é vista como inferior e a apropriação já foi instituída como parte do funcionamento da sociedade. Então, as ações de pessoas brancas praticantes do *tap dance*, precisam ser regadas de reflexões a respeito de como não continuar invisibilizando a sua história e as pessoas pretas que construíram o que fazemos hoje. Quer fazer uma homenagem a um *tap dancer* preto? Monte um número para uma pessoa preta dançar, não dance você; assim só reforçamos, mesmo que inconsciente, a imagem de que a dança preta é mais bonita no corpo branco, a acabamos por corroborar com o processo de apropriação e

favorecer “ao genocídio simbólico de um povo”, com diz William, neste caso o patrimônio simbólico do *tap dance*.

Percebo que um dos grandes problemas foi que, conforme o *tap* foi se expandindo para o mundo, as referências originais não foram junto, então hoje precisamos trabalhar juntas para o resgate dessas referências pretas, mesmo que isso signifique a perda de alguns privilégios brancos e de algumas oportunidades, mesmo que isso resulte no sentimento de desconforto e de não pertencimento, para nós pessoas brancas do *tap*, em alguns ambientes. Pois pessoas pretas, bem sabemos, sofrem este “desconforto” em diversos espaços, não só no *tap dance*, devido a expropriação histórica e apropriação cotidiana.

Schucman (2012) aponta que, “ser branco e ocupar o lugar simbólico da branquitude não é algo estabelecido por questões apenas genéticas, mas sobretudo por posições e lugares sociais que os sujeitos ocupam.” (p. 22/23). Então, mesmo sendo possível um sujeito branco não se identificar com os atributos da branquitude, tendo passado por um processo de estudo e racialização, assim como o racismo é inerente a convivência humana, a branquitude também, ou seja, mesmo tornando-se um sujeito racializado, consciente de seus pensamentos e ações, pessoas brancas continuam se beneficiando dos privilégios da branquitude, distribuindo bens e recursos ao seu próprio grupo.

E a partir desta breve reflexão sobre temas importantes ao nosso contexto vemos que, essa convicção de que o Brasil era um país sem desigualdades raciais, mesmo após pesquisas mostrando que negros ainda possuíam menos oportunidades e sofriam discriminação apenas pela cor da sua pele, perdura até a atualidade.

Neste sentido, para o próximo capítulo trarei alguns apontamentos da história do *tap dance* buscando refletir sobre os momentos que foram passíveis de apropriação, expropriação e/ou aculturação.

2. APONTAMENTOS HISTÓRICOS DO TAP: ACULTURAÇÃO, EXPROPRIAÇÃO E/OU APROPRIAÇÃO?

O termo *diáspora* define um processo de dispersão e deslocamento de povos ao redor do mundo, ele pode ocorrer em decorrência política, religiosa, com caráter discriminatório e forçado, ou não. Stuart Hall, intelectual jamaicano radicado na Inglaterra, no livro *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, de 2003, define a diáspora como “a trajetória de um povo moderno e de uma cultura moderna” (HALL, 2003, p.47), um processo que transforma a cultura de um mundo inteiro através de um jogo de semelhanças e diferenças. No entanto, o autor frisa que é importante compreender que, existe uma diferença entre os processos diaspóricos que são recorrentes na trajetória de um povo ou de alguém, e a diáspora forçada que ocorreu no período colonial com o racismo, levando corpos afro diaspóricos a vivenciarem situações de violência. Entender esses acontecimentos históricos, é fundamental para compreendermos como e porquê, hoje, se dão as relações sociais e históricas entre populações. Além de possibilitar um processo de autoconhecimento através do entendimento de nossa cultura e origens. Afinal, foi através de trocas epistemológicas, culturais, linguísticas, entre as pessoas em diáspora juntamente aos povos residentes dos locais para onde estas pessoas foram, que consolidaram-se muitos hábitos, valores, crenças religiosas, práticas individuais e coletivas, e especificidades de cada região no mundo.

Segundo o Prof. Dr. Carlos Moore Wedderburn em *Novas Bases para o Ensino da História* (2005), dados científicos de análise do DNA mitocondrial e achados paleoantropológicos tornaram possível afirmar que foi em África onde as primeiras civilizações surgiram e de lá partiram a primeira diáspora da humanidade, povoando Ásia, Austrália, Europa e então a América, respectivamente. O continente foi precursor das sociedades agro-sedentárias ao longo do Rio Nilo, onde africanas/os produziam muitas bases de conhecimento sobre, arte, música, arquitetura, química, física, agricultura e entre outras, que, posteriormente serviram como moeda entre os colonizadores europeus durante o período de escravização desses povos.

Malone (1996) pontua que a música e a dança, são dois elementos vivos no cotidiano dos povos africanos, que em muitas línguas na África Subsaariana, não

existia uma palavra para “música”, pois esta, era tão presente na vida desses povos que designar uma palavra para distingui-la parecia supérfluo. Também, ele fala como a música e a dança eram indissociáveis, diferente das tradições europeias, pois juntas criavam eventos sociais de celebração, luto, ensinavam as pessoas a rezar, recitar poesias e contar histórias.

Esses eventos eram tradicionalmente circulares. Marcados pela disposição das pessoas em um grande círculo, inspirando a participação democrática de todos e todas, com brincadeiras rítmicas de perguntas e respostas. Normalmente esses círculos, com muitos tambores e outros instrumentos percussivos, eram acompanhados de canto, palmas e danças, feitas ao mesmo tempo, ou individualmente, onde um/a dançarino/a de cada vez entrava no meio do círculo para mostrar suas habilidades²¹. Essa composição em roda, ainda se mantém atualmente, nas *Jam Sessions*, *Cutting Contests* e rodas de improviso²².

Nesta parte do trabalho, escolhi me ater ao fenômeno da *diáspora africana* e porque ela se comunica diretamente com o surgimento e prática do *tap dance* nos Estados Unidos. Tal fenômeno foi caracterizado pela imigração forçada de homens e mulheres africanas para outras partes do mundo através do Oceano Atlântico. Aproximadamente 12 milhões de africanas/os²³ embarcaram nos chamados navios negreiros, dentre essas pessoas, uma infinidade de costumes, línguas, práticas religiosas e políticas entraram em confluência e transmutação, influenciando a construção das sociedades onde essas pessoas se estabeleceram.

2.1. ORIGENS: E.U.A

Então, em 1526 o negro chega nos Estados Unidos e é submetido a condições de vida extremamente precárias nas *plantations*, que foi o sistema de organização econômica e produção utilizado na época (GORI, 2021). Tal sistema, gerou a animalização do sujeito negro e a destituição de suas características humanas, pois:

²¹ Documentário - American Tap, por Mark Wilkinson, 2018.

²² *Jam Sessions*, são reuniões de músicos e musicistas para tocar e improvisar. *Cutting Contests*, são batalhas de improviso entre *tap dancers*. Roda de improviso, como o nome já diz, é quando múltiplas pessoas se colocam em roda e brincam de improvisar, copiam passos e sequências rítmicas um dos outros sem o intuito de batalhar e designar um vencedor.

²³ Disponível em: <https://www.slavevoyages.org/assessment/estimates> Acesso em: 26/8/2022

O europeu se auto-outorgou à missão civilizadora e subtraiu dos povos “colonizados” sua história, cultura e identidade. Milhares morreram nas guerras de captura na própria África, outros milhares na insalubre travessia do Oceano Atlântico para que, por fim, milhões de outros negros africanos viessem a formar a fortuna dos conquistadores [...] (SILVA, 2014, *apud* GORI, 2021, p.5)

Logo aqui, já é possível identificar as primeiras manifestações da branquitude como um constructo ideológico de poder, que, segundo Schucman (2012), coloca a identidade racial branca como norma e padrão, desta forma, todo tipo de manifestação cultural, artística ou religiosa que se difere da europeia, é vista como inferior e sujeita a submissão aos povos dominantes.

Durante o período das *plantations* nos Estados Unidos, o cenário no qual os negros escravizados estavam inseridos era: trabalho árduo e braçal durante o dia, e apresentações de música, dança e canto durante a noite, como forma de entretenimento para os seus senhores brancos. Levando em conta que as pessoas escravizadas chegaram de diferentes regiões da África, muitas delas não falavam a mesma língua, portanto:

A música e a dança para os negros era uma forma de tornarem a comunicação igualitária para todos ali, através da percussão, dança e canções eles conseguiam comunicar fugas, rebeliões e isso ia evoluindo ao longo do tempo. Por mais que os brancos os explorassem, eles usavam tudo isso como forma de sobrevivência. (GORI, 2021, p.6)

Para os brancos, esse meio de comunicação que os africanos e africanas desenvolveram para sobreviver às condições desumanas a qual estavam sendo submetidas, era puro entretenimento. Tais condições eram física e psicologicamente insustentáveis, então, a partir daí, eles e elas começaram a “criar”²⁴ suas próprias danças, dentre elas, o *Cakewalk* e o *Ring Shout*. (GORI, 2021)

O *Cakewalk*²⁵, foi uma paródia às danças formais dos europeus (dança de salão), praticadas pelos brancos. De forma satirizada, eles imitavam suas roupas, suas movimentações e sua postura ereta, e o casal que dançasse melhor, ganhava

²⁴ O uso das aspas se dá pela questão de que o que era dançado era uma expressão “vernacular”(do inglês: *vernacular dance*) daquelas pessoas. Nada lhes foi ensinado, eles e elas desenvolveram essas danças a partir de suas experiências e do contexto cultural que viviam. Ver: MALONE, 1996, p.27.

²⁵ Disponível em: [Cake Walk](#) Acesso em: 26/8/2022.

um prêmio. Às vezes os “donos” dos escravizados iam a essas festas porque gostavam de ver a dança. Assim, tornando possível perceber desde já, um interesse do branco pelas tradições africanas, de forma velada, pois neste período qualquer associação com o negro era muito negativa. Diferente de como esse interesse se dá mais adiante na história, por meio da apropriação disfarçada de homenagem ou de humor.

O *Ring Shout*²⁶, foi uma dança importante na consolidação do *tap*, e surgiu mais adiante, por volta de 1750, no período de evangelização. Através do artigo de Gori, a qual trago muitas referências neste capítulo, tive contato com a série *This Far By Faith*²⁷ da produtora *Blackside Productions*. Em um episódio da série, o reverendo Alonzo Johnson relata que em um momento onde os corpos negros eram descartáveis, o cristianismo apareceu como meio de afirmação da existência deles, ele foi reconfigurado de forma que atendesse as necessidades desses povos e o *ring shout* foi a dança utilizada como forma de comunicação com os Deuses. Ele era feito proeminentemente por mulheres e com elementos extremamente parecidos com o *tap dance*, como, por exemplo, a linguagem do *shuffle*²⁸, o bater de mãos e pés no chão e o uso de brincadeiras rítmicas de pergunta e resposta. Além do *tap*, o *ring shout* alimentou inúmeras criações musicais como, o *gospel*, o *blues*, o *jazz* e o *rock'n roll*.

Levando em consideração as riquezas vernaculares na área da dança e da música que as africanas/os levaram para as Américas, farei um recorte temporal na história dos Estados Unidos, a partir da metade do século XVIII, um pouco antes da Independência do país.

Em 1724, em New Orleans, uma cidade portuária no estado da Louisiana, foi implementado o *Code Noir*, o qual atingia apenas as pessoas escravizadas, e dentre algumas instruções, lhes foi concedido um *rest day*, que ficou conhecido como os “domingos de descanso” (SHANNON, 2020)²⁹. Esse dia era marcado por uma grande reunião na praça, posteriormente chamada de *Congo Square*, de negros escravizados e imigrantes de diferentes etnias onde ocorriam trocas, escambos e confluências entre as formas de arte por eles praticadas. Inúmeras danças e estilos

²⁶ Disponível em: [Plantation Dance Ring Shout](#) Acesso em: 26/8/2022.

²⁷ Disponível em: [The Ringshout & the Birth of African-American Religion](#) Acesso em: 27/8/2022

²⁸ *Shuffle* é o nome que se dá a um passo de *tap* onde a ponta do pé arrasta para frente e para trás, simulando uma vassoura.

²⁹ Disponível em: [Africans — Blog — Evergreen Plantation](#) Acesso em: 27/8/2022

musicais nasceram na *Congo Square*. Porém, alguns anos depois, no dia 9 de Setembro de 1739, um ato chamado *Stono Rebellion* começou na Carolina do Sul. Este ato foi caracterizado por uma marcha de negros escravizados em direção a Flórida (colônia Espanhola), que no período em questão, estaria concedendo liberdade e terras. Os negros reivindicavam sua liberdade levantando bandeiras e tocando tambores, e ao longo do caminho mataram pessoas brancas e queimaram plantações (GORI, 2021, p. 7).

A rebelião de Stono, batizada em homenagem à ponte de Stono onde a insurreição começou, a vinte milhas de Charleston, representava a natureza complicada da música e da dança no surgimento da sociedade de plantation do sul no início do século XVIII. Embora os brancos usassem a música e a dança para afirmar e legitimar seu domínio, as artes performáticas sempre tiveram um poder oculto para as populações escravizadas. Sua dança e percussão foram usados como ferramentas de encorajamento para os rebeldes. (THOMPSON, 2014. *apud* GORI, 2021, p. 7, tradução livre por Ana Luiza Gori)

O ato, acabou acelerando uma sanção a qual os colonizadores brancos estavam elaborando chamada *Negro Act*, que

[...] foi instaurado na Carolina do Sul. Nele, os escravizados não poderiam mais se reunir para dançar, beber ou celebrar juntos sem o consentimento escrito de seus “donos”. Foi permitido assassinar negros insurgentes e suas reuniões eram sempre vigiadas. Porém, isso não impediu a música e a dança de continuarem existindo e se desenvolvendo. (GORI, 2021, p.8)

Este ato marca o início da tomada da história, pois foram retiradas algumas possibilidades dos escravizados de poderem sair da condição de escravizados, como o poder de ler, escrever e se comunicar. E essa comunicação era feita pela dança, pela música e pela cultura. Os negros então apenas substituíram os seus tambores por outra forma de fazer ritmo: com as mãos, os pés e bastões (comumente utilizados no *ring shout*), mantendo a tradição circular³⁰.

2.1.1. A CULTURA MORA NA FAVELA

³⁰ Documentário - American Tap, por Mark Wilkinson, 2018.

Fazendo um recorte temporal para o início do século XIX, quando o estado de Nova York começou o seu processo gradual de abolição da escravatura, é importante citar o bairro *Five Points*, localizado na ilha de Manhattan.

Figura 1 - Mapa da cidade de Nova York.

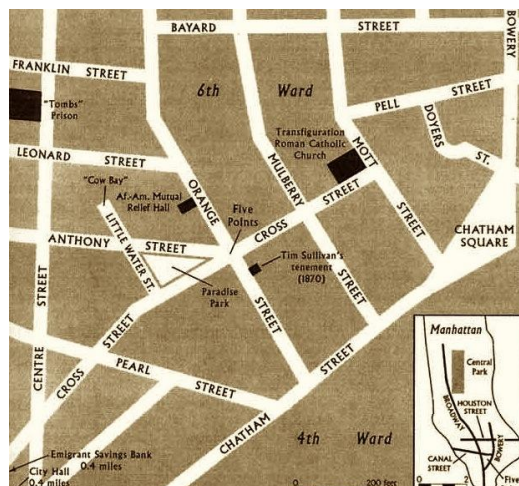


Fonte: OFOMAPS [s.d.]³¹

O autor nos mostra que ao longo dos anos de 1820 e 1830 a imigração na cidade de Nova York aumentou muito a população local, o que causou um aumento significativo no preço da moradia, logo, os donos de terra enxergaram a região como um lugar potencial para a construção de casas conjuntas, que abrigavam diversas famílias. Imigrantes irlandeses e italianos chegaram a Nova York com poucos recursos financeiros, juntamente com a própria migração de afro-americanos do sul recém libertos, e se estabeleceram no bairro, fossem nas casas conjuntas ou até mesmo em tendas construídas por eles. Por estes e outros fatores, Anbinder (2001) demonstra como o bairro ficou conhecido por ser a maior favela dos Estados Unidos, independente disso, foi lá que houve uma grande confluência entre as práticas artísticas desses povos.

³¹ Disponível em: <https://ofomaps.com/downloads/new-york-city-map-with-59-community-districts/>
Acesso em: 25/3/2023

Figura 2 - Mapa do bairro *Five Points* em 1851, localizado na ilha de



Manhattan, na cidade de Nova York.

Fonte: Ephemeral New York (2014)³²

Uma reflexão importante que tive contato durante o curso *A Cultura do Tap Dance*, é que ambos os povos, irlandeses e negros descendentes, foram povos marginalizados, pobres, discriminados, que lutavam por seus direitos e eram ótimos dançarinos, porém cada um possuía sua bagagem histórica. O povo irlandês nunca foi violentado e escravizado da forma que o povo africano foi; o fato de residirem no mesmo bairro e de trabalharem lado a lado possibilitou que houvesse essa troca cultural. Contar a história do *tap dance* pela perspectiva de uma influência direta da dança irlandesa, é, novamente, ocultar a história da carga artística ancestral trazida pelos africanos em diáspora que moldou o *tap*, e contribuir com a perpetuação de uma *história única*. A escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, citada em Ribeiro (2018), reflete sobre os perigos da *história única*:

Há uma palavra da língua igbo de que sempre me lembro quando penso nas estruturas de poder do mundo, e a palavra é nkali. Trata-se de uma expressão que pode ser traduzida como "maior do que o outro". Como o mundo econômico e o político, histórias também são definidas pelo princípio do nkali. A forma como são contadas, quem as conta, quando e quantas histórias são contadas, tudo depende do poder. Poder é a habilidade não só de contar a história de outra pessoa, mas de fazê-la a história definitiva daquela pessoa. O poeta palestino Mourid Barghouti escreve que o jeito mais simples de se destituir uma pessoa é contar sua história e colocá-la em segundo

³² Disponível em: <https://ephemeralnewyork.wordpress.com/2014/11/17/how-five-points-became-the-citys-worst-slum/> Acesso em: 25/3/2023

lugar. Uma história que tivesse início com as flechas dos nativos americanos, e não com a chegada dos britânicos, seria totalmente diferente. Uma história que começasse com o fracasso do Estado africano, e não com a criação colonial do Estado africano, seria totalmente diferente. (ADICHIE, 2009 *apud* RIBEIRO, 2018, p. 18)

Então, é preciso entender que hoje, relacionando com alguns conceitos que Kilomba traz em seu trabalho *Memórias da Plantação* (2019), o racismo no *tap* não é constituído apenas pela falta de informação sobre a sua história, e sim, como principalmente, pela projeção branca do que seria certo e desejável, perpetuando conceitualizações erradas sobre essa história e interferindo na vida pessoal e profissional de centenas de artistas pretos, como é o caso de William Henry Lane, mais conhecido como “Master Juba”.

2.1.2. O “MELHOR” TAP DANCER DO MUNDO: MASTER JUBA

“Master Juba”, foi um negro nascido livre que residiu em *Five Points* no começo de 1840, ele foi um dançarino excepcional que, segundo Stearns (1994), conseguia unir a musicalidade dos ritmos africanos e suas movimentações, com os passos de dança da culturas de imigrantes e outros residentes de *Five Points*, e transformar tudo isso em algo único. À ele, é dado o título de criador do *tap dance*, pois foi por meio dessa intersecção entre as manifestações culturais africanas em música e dança, suas complexidades rítmicas, o *cakewalk*, o *ring-shout* e, posteriormente, o intercâmbio com outras culturas, que o *tap dance* surge.

Figura 3 - Retrato de William Henry Lane “Master Juba”.



Fonte: MASTERJUBA [s.d.]³³

Charles Dickens, um escritor inglês, em uma visita a *Five Points*, ficou fascinado ao ver Juba dançar e fez a seguinte descrição:

Single shuffle, double shuffle, cut e cross-cut, estalando os dedos, revirando os olhos, girando os joelhos, apresentando a parte de trás das pernas na frente, girando na ponta dos pés e nos calcanhares como nada além dos dedos do homem no pandeiro, dançando com duas pernas esquerdas, duas pernas direitas, duas pernas de madeira, duas pernas de arame, duas pernas elásticas - todos os tipos de pernas e nenhuma perna - o que é isso para ele?” (STEARNS, 1994, p. 46, tradução por Ana Luiza Gori)³⁴

A partir da pesquisa de Schucman (2012) é possível notar que tanto na descrição de Dickens, como na de outros escritores que frequentemente visitavam a antiga colônia inglesa, há uma intenção de colocar o negro como objeto de investigação e não como sujeito detentor de subjetividades. Aqui o branco vê no sujeito negro um potencial que cumpre com as suas necessidades, usa-o como material de pesquisa e de difusão do próprio trabalho. Gori (2021) cita Anbinder (2001), mostrando relatos de que Charles Dickens teve contato com outros

³³ Disponível em: <https://masterjuba.com/> Acesso em: 25/3/2023

³⁴ “Single shuffle, double shuffle, cut and cross-cut; snapping his finger, rolling his eyes, turnin in this knees, presenting the backs of his legs in front, spinning about on his toes and heels like nothing but the man’s fingers on the tamborine; dancing whit two left legs; two right legs, two wooden legs, two wire legs two spring legs - all sorts of legs and no legs - what is this to him?”

dançarinos negros, porém não os achou tão impressionantes como Juba, e reflete sobre a previsibilidade da visão eurocêntrica do escritor ao adentrar um bairro pobre, com pessoas necessitadas. Certamente, outras pessoas usavam suas danças “vernaculares” para sobreviver e contribuíram com o surgimento do *tap dance*, porém, através das projeções brancas de Dickens, apenas Juba foi escolhido pelo escritor para ser referenciado e se tornar famoso.

Percebo como as referências e os ideais que o branco europeu possuía sobre talento e habilidade acabou impedindo que outros dançarinos pretos ascendessem, porque “[...] tanto o racismo, como a representação negativa e estereotipada do negro dentro de uma sociedade branca com ideias e valores brancos não permitiram a total realização e expressão do ser e estar negro no mundo.” (Schucman, 2012, p. 20). A citação da pesquisadora, cabe perfeitamente para explicar essa manifestação da branquitude na década de 1840, porém, ela está contida em sua pesquisa de doutorado publicada em 2012, ou seja, mesmo 172 anos após o ocorrido ainda precisamos falar sobre como o racismo e a branquitude impedem a ascensão de pessoas pretas no mercado de trabalho.

Master Juba se torna então, o exemplo perfeito para mostrar como nessa época, mesmo fora do sistema escravista, por ter nascido um homem livre, o negro continuava sendo vítima de exploração e violência. Ele trabalhou incessantemente durante 12 anos, com péssimas condições de alimentação, saúde e descanso, e faleceu em 1852, aos 27 anos, de exaustão (WINTER, 1947).

2.1.3. MENESTRÉIS E O RACISMO EM FORMA DE “HOMENAGEM”

Esse cenário de degradação de artistas negros foi muito recorrente no início da indústria do entretenimento nos EUA com o surgimento dos menestréis, o qual se consolidou como sendo o maior mecanismo de entretenimento dos Estados Unidos entre a década de 1840 e 1890. Foi neste contexto que a prática do *blackface* foi instaurada, a qual consistia em homens brancos pintando seus rostos de preto de forma caricata, imitando as vestimentas e as danças dos afro-americanos com a intenção ridicularizar e, novamente, inferiorizar o negro. (MALONE, 1996)

O *blackface* era ferramenta indispensável nas apresentações dos menestréis, até mesmo,

[...] atores, cantores e 'vaudevillians' negros eram forçados a usar blackface se eles desejassem se apresentar para plateias de brancos mais lucrativas.

Por exemplo, William Henry "Master Juba" Lane é considerado o performer em dança mais influente do século 19 e creditado por ter inventado o tap. Mas foi apenas depois de sua fama ter alcançado proporções internacionais que lhe foi permitido viajar com um grupo de menestrel branco e se apresentar sem blackface. (TIMES-REPUBLICAN JOURNAL, 2019, tradução nossa)³⁵

Essa prática foi definitivamente instaurada alguns anos antes com Thomas Dartmouth Rice, um dançarino branco conhecido como Daddy Rice. Rice criou o personagem Jim Crow se inspirando em um senhor negro, ex-escravizado, que tinha algumas limitações físicas por conta de maus tratos, ele se apropriou de seu jeito de caminhar, de dançar, suas roupas, criou a música *Jump Jim Crow*³⁶ e fez muito sucesso se apresentando por menestréis ao redor dos Estados Unidos e Europa (MALONE, 1996).

No documentário *American Tap*, Mark Knowles (2018)³⁷, fala sobre a importância de Daddy Rice nos casos de apropriação e racismo que ocorreram ao longo do século XIX:

A importância de Daddy Rice, é que ele popularizou esse material afroamericano. Então, todos esses intérpretes brancos, ingleses e irlandeses, começaram a pedir aos afro americanos para lhes ensinar certas danças. [...] Claro, é muito importante essas danças terem se salvado. Mas se salvaram de um modo que hoje são tremendamente ofensivas. (tradução nossa)

A partir deste momento histórico, por diversos meios (jornais, TV, cinema), os mecanismos de apropriação começam a se tornar mais evidentes. Até então, tudo que era vinculado ao negro, era negativo; não que agora ao apropriar-se de suas características, atribuíam-as uma conotação positiva, entretanto, encontraram um jeito de tirar proveito dessas características para benefício e crescimento próprio. E como traz William, dispor dos corpos, trejeitos e cultura negra com o intuito de

³⁵ Early black actors, singers and vaudevillians were forced to do blackface as well if they wished to perform for more lucrative white audiences.

For example, William Henry "Master Juba" Lane is considered the single most influential performer in 19th century dance and is credited with inventing tap. It was only after his fame reached international proportions that he was allowed to tour with an all-white minstrel troupe and to perform without blackface. Disponível em: <https://www.timesrepublican.com/news/entertainment/2019/02/ap-explains-racist-history-of-blackface-began-in-the-1830s/> Acesso em: 3/9/2022

³⁶ Disponível em: [Jump Jim Crow - Blackface Song and Dance](#) Acesso em: 26/3/2023

³⁷ Autor do livro *Tap Roots: The Early History of Tap Dancing*.

ridicularizá-los é um método para “negar-lhes a condição de humanos [...]” (2019, p. 44) e reforçar o seu lugar de inferioridade, estabelecidos pelos brancos.

O resultado do feito de Daddy Rice, foi este:

Figura 4 - Fred Astaire em *blackface* em seu solo “*Bojangles of Harlem*”, parte do filme “*Swing Time*” em 1936



Fonte: The New York Times (2011) ³⁸

³⁸ Disponível em: <https://www.nytimes.com/2011/01/30/arts/dance/30astaire.html> Acesso em: 14/11/2022

Figura 5 - Judy Garland em *blackface* como protagonista no filme “Diabinha de Saias”, em 1938.



Fonte: Geledés (2015) ³⁹

Assim, a indústria dos menéstreis foi crescendo e se desenvolvendo através da irônica representação degradante da pessoa negra, em contraponto com a apropriação das formas de arte advindas da diáspora africana, inclusive o *tap dance*.

Malone (1996) explica que foi a partir da década de 1870 que as companhias de artistas negros começaram a se estabelecer nos EUA, pois muitos escravizados, libertos após a abolição em 1865, enxergavam os menestréis como um lugar de oportunidade para nutrir suas veias artísticas e possibilidade de escapar da pobreza. Sendo assim, esses versáteis artistas levaram a rica bagagem ancestral na área da dança e da música, reconfigurando a qualidade dessas apresentações, também, usavam-as como espaço de protesto através de suas canções.

Eles trouxeram consigo uma nova vivacidade, um humor mais limpo e mais genuíno, e uma competência em vários instrumentos musicais. James Weldon Johnson comenta sobre as modificações feitas por artistas em menestréis negros: “Esses artistas inevitavelmente trouxeram para os menestréis profissionais algo fresco e original. Eles trouxeram um grande negócio que era novo na dança, exibindo perfeitamente o *jig*, o *buck and wing* e as tentadoras danças em *stop-time*.” (MALONE, 1996, p. 55, tradução nossa) ⁴⁰

³⁹ Disponível em: <https://www.geledes.org.br/blackface-no-cinema-uma-historia-de-racismo/> Acesso em: 14/11/2022

⁴⁰ [...] they brought with them a new vivacity, cleaner and more genuine humor, and expertise on numerous musical instruments. James Weldon Johnson comments on modifications made by black

Além disso,

Apesar das caricaturas cruelmente estereotipadas, os artistas afro-americanos conscientizaram a América da diversidade de talentos dos negros. Ao fazer isso, esses artistas sutilmente modificaram a imagem padrão dos negros como, ineptos, sem cultura e “felizes”. (MALONE, 1996, p. 56, tradução nossa)⁴¹

2.1.4. ERA JIM CROW

No livro *Jim Crow Laws*, de Leslie V. Tischauser, foi possível entender, minuciosamente, uma sequência de eventos na história dos Estados Unidos que justificaram o período de intensa segregação racial, entre 1880 e 1964, chamado de Era *Jim Crow*. Todas as informações que trago neste trecho, são advindas dessa bibliografia e eu recomendo fortemente sua leitura para quem se interessar em entender a influência deste período na forma que o racismo se estrutura atualmente.

Ao fim da Guerra Civil nos EUA (1861-1865), com a vitória dos estados do Norte, a 13ª emenda foi implementada na constituição em janeiro de 1865, deslegitimizando a escravidão. Entretanto, os estados ainda poderiam ter seu próprio conjunto de leis, para assim poderem instituir seu próprio sistema de repressão racial, o mais constitucionalmente possível. Abraham Lincoln (republicano) era o atual presidente, porém, com seu assassinato, o seu vice Andrew Johnson (democrata, sulista e “ex-dono” de escravizados) assumiu posse e tentou vetar o *Civil Rights Bill* em 1866, que teria o objetivo de acabar com os *Black Codes*; este, dava liberdade para os estados estabelecerem seus próprios conjuntos de leis racistas e segregacionistas. Esta tentativa de dar aos estados uma espécie de “direitos individuais” aconteceu em decorrência de uma crença dos moradores brancos do sul dos Estados Unidos, de que apenas eles entendiam a “questão do negro”, suas vontades e necessidades, então eles precisariam dessa independência do Estado para continuar a manutenção da escravidão. Felizmente, a *Civil Rights Bill* foi aprovada e deu cidadania a todos os negros libertos, junto com uma série de

minstrel performers: "These performers could not help bringing to professional minstrelsy something fresh and original. They brought a great deal that was new in dancing, by exhibiting in their perfection the jig, the buck and wing, and the tantalizing stop-time dances."

⁴¹ In spite of minstrelsy's cruelly stereotyped caricatures, African American artists made America aware of the diverse talents of black people. In so doing these performers subtly modified the standard plantation images of blacks as inept, without culture, and "happy."

direitos civis. Também, deu ao governo federal o direito de intervir nos estados que lhes negassem esses direitos.

A 14a emenda foi institucionalizada logo em seguida, em julho de 1868, reiterando as cláusulas do *Civil Rights Bill* e estabelecendo dois métodos para uma pessoa se tornar cidadã: “[...] ele ou ela deveria ter nascido nos Estados Unidos, ou ter passado por um processo de naturalização (estabelecido pelo Congresso) caso a pessoa tenha vindo de outro país.” (TISCHAUSER, 2012, p. 8, tradução nossa)

Do ano de 1866 à 1880, o país começou a caminhar em direção à um controle massivo dos Democratas, desde o surgimento da KKK⁴², a conturbada eleição presidencial de 1876 e suas consequências para a comunidade afro-americana do sul do país, até casos policiais que fizeram os cidadãos estadunidenses questionarem os “privilégios e imunidades” que a constituição lhes garantia com a implementação da 13a emenda. Alguns desses casos foram: *Slaughterhouse Cases*, *Civil Rights Cases of 1883* e *Plessy v. Ferguson*.⁴³

Os *Civil Rights Cases of 1883*, foram três casos decisivos para a implementação das leis *Jim Crow*, em que cidadãos negros recorreram a Suprema Corte para reivindicar os seus direitos dentro da lei *Civil Rights Bill*, reestruturada em 1875, em situações onde o seu direito de permanência junto a pessoas brancas lhes foi negado. O projeto de lei, teoricamente, garantia a todos os cidadãos e cidadãs estadunidenses, independentemente da cor, acesso a estabelecimentos, teatros, escolas públicas, igrejas e cemitérios.

Os “casos” se referem ao significado das 13a e 14a emendas e a constitucionalidade da lei de direitos civis de 1875. Essa lei escrita pelo senador abolicionista de Massachusetts, Charles Sumner, fez com que a discriminação racial em locais de comércio nos Estados Unidos, como lojas, restaurantes, teatros e trens, fosse uma violação da lei federal. As violações consideradas na decisão dos casos de 1883 ocorreram na Califórnia, Kansas, Missouri, Nova York e Tennessee. O fato de apenas dois dos estados (Missouri e Tennessee) serem “Sulistas” demonstra que os estados fora do sul também tinham leis discriminatórias - e o tribunal disse que era perfeitamente legal. (TISCHAUSER, 2012, p.18, tradução nossa)

⁴² Ku Klux Klan - organização supremacista branca, surgida em meados de 1866, responsável pela morte, tortura, perseguição e terrorismo contra a comunidade preta. Disponível em: [O que foi a Ku Klux Klan e por que a apologia a ela é um problema - Revista Galileu | História](#) Acesso em: 8/9/2022

⁴³ Para mais detalhamento ver: TISCHAUSER, Leslie V.. **Jim Crow Laws**. Califórnia: Greenwood, 2012. 215 p. (Landmarks of the American Mosaic). ISBN: 9780313386084. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=whk2vBbjHp4C> . Acesso em: 8 set. 2022.

Tishauser (2012) explica que depois desses casos, ao invés de os estados elaborarem políticas públicas de inclusão e educação racial, foram surgindo, de diversas fontes, leis de separação racial para diminuir o convívio entre negros e brancos. Tais leis, conhecidas como *Jim Crow Laws*, em homenagem ao personagem Jim Crow de Daddy Rice, proibiam o casamento interracial, separavam escolas, parques, teatros, prisões, trens e ônibus. Além disso, “depois de um tempo, o termo *Jim Crow* se tornou mais do que um conjunto de leis. Referia-se a um estilo de vida cheio de limitações para os afro-americanos. De certa forma, essas limitações eram tão ruins quanto a escravidão.” (FREMONT, 2000 *apud* GORI, 2012, p. 16, tradução por Ana Luiza Gori)

2.1.5. O CIRCUITO VAUDEVILLE

Dentro desse contexto, embora algumas companhias de menestréis negros tenham tido um certo sucesso, além de terem tido que lidar com a constante degradação de sua imagem, vindo do branco, e precisarem se submeter a uma autohumilhação por conta da obrigatoriedade do *blackface*, foram forçados a ver os artistas brancos se apropriando de suas danças e transformando uma cultura de resistência e comunicação, em impulso para o crescimento da indústria do entretenimento nos Estados Unidos.

Segundo Kearns (2010), foi isso que aconteceu. A partir dos anos 1900, os menestréis evoluíram e formou-se o circuito *Vaudeville*, que consistia em shows de música, dança, mágica, comédia, entre outros. Com alguns direitos conquistados e em plena era *Jim Crow*, alguns negros conseguiram formar suas próprias companhias. Os artistas comediantes, se submetiam ao uso do *blackface* parodiando os menestréis brancos, que usavam-o como sátira estereotipada do escravizado “feliz” das *plantations*. Já os cantores e dançarinos que não usavam *blackface*, acabavam integrando companhias teatrais brancas.

Sherman Dudley [...] foi um membro ativo da União de Atores de Cor, uma das poucas organizações designadas para proteger os direitos do grupo minoritário de atores que frequentemente sofriam abusos nas mãos de gerentes e donos de teatros brancos. Em 1911, ele começou a S. H. Dudley Enterprises e começou a comprar teatros por Maryland e Virginia. Em alguns anos, ele haveria começado o

primeiro circuito vaudeville negro, o qual percorreu 28 teatros e contratou atores por oito meses.⁴⁴ (KEARNS, 2010, tradução nossa)

Sequencialmente, Dudley fundou o *Theater Owners' Book Association* – *T.O.B.A.*, em meados de 1920, o qual era responsável por fazer a mediação entre os artistas afro americanos e os donos dos teatros, os quais a maioria eram brancos, então já era de se imaginar que os artistas negros não eram tratados da mesma forma que os brancos.⁴⁵

Os teatros inclusos no TOBA eram de propriedade majoritária dos brancos, e os proprietários e produtores podiam cancelar o show sem aviso prévio, deixando os artistas sem pagamento ou qualquer chance de recorrer. Os artistas também eram obrigados a fazerem shows à meia-noite, o que atraía multidões agitadas, que exigiam dança, música e risadas. Os ajudantes de palco negros sofreram da mesma forma; sem uma representação própria, eles poderiam ser, e muitas vezes eram demitidos por colegas brancos.⁴⁶ (KEARNS, 2010, tradução nossa)

Inúmeros artistas pretos de grande renome mundial se apresentaram no circuito *T.O.B.A.*, dentre eles: músicos como Fats Waller, Louis Armstrong, Duke Ellington, Cab Calloway, William (Count) Basie, o *tap dancer* Sammy Davis Jr, a *tap dancer* Florence Mills as exímias Whitman Sisters⁴⁷:

Para o tap dance, as Whitman Sisters não só foram as grandes percussoras da popularização dessa arte, mas as mantenedoras, agregadoras e desenvolvedoras dessa forma de arte que vem junto com reflexões de gênero, raça e, principalmente, de humanidade. Essas quatro mulheres desafiaram um sistema social inteiro, construído para odiá-las, sexualizá-las e desumanizá-las. (GORI, 2021, p. 20)

⁴⁴ Sherman Dudley [...] was an active member of the Colored Actors' Union, one of the few organizations designed to protect the rights of minority actors, who often suffered abuses at the hands of white managers or patrons. In 1911, he started S. H. Dudley Enterprises and began to buy theaters around Maryland and Virginia. Within a few years, he had begun the first black vaudeville circuit, which covered over 28 theaters and contracted actors for eight months.

⁴⁵ African American Registry, disponível em: [Black History in Vaudeville, a story - African American Registry](#) Acesso em: 16/9/2022

⁴⁶ The theaters included in TOBA were largely white owned, and owners and producers could cancel a show with no warning, leaving artists without pay or any chance of recourse. Performers were also required to do midnight shows, which "appealed to rowdy crowds, who demanded music, dance, and laughter sparked by bawdry." Black stagehands similarly suffered; without a union of their own, they could be and often were fired for white counterparts.

⁴⁷ Para aprofundamento sobre a história das mulheres negras no *tap*, recomendo o trabalho da pesquisadora Ana Luiza de Castro Leite Gori, referenciada neste trabalho.

Como pontua Stearns (1996), as irmãs, Alice, Essie, Mable e Alberta, filhas do reverendo Whitman, foram consideradas “*The Royalty of Negro Vaudeville*”, ou “A Realeza do Vaudeville Negro”. Entre 1900 e 1943 elas viajaram todo o território dos Estados Unidos como grupo principal do circuito T.O.B.A., e juntas, formavam um time muito funcional, “May cuidava dos agenciamentos e dos negócios; Essie projetava e confeccionava os figurinos; e Alberta, mais conhecida como Bert, compunha as músicas para os shows e atuava como tesoureira.” (STEARNS, 1996, p. 87, tradução nossa). Elas trabalharam com diferentes dançarinos de *tap dance*, como Bill Robinson, Leonard Reed e Bunny Briggs, e tinham o hábito de recrutar jovens talentos para criar e educar dentro de sua família. Além disso, eram muito ativistas em suas apresentações, confrontando regras impostas na época, como:

[...] Alberta vestida de homem defendendo uma reavaliação sobre conceitos de gênero. As irmãs empregavam anões, transexuais, negros e todo tipo de pessoas marginalizadas para que pudessem mostrar seu talento em qualquer área dentro da companhia. Também enfrentavam a segregação exigindo que os teatros em que se apresentassem negros e brancos ficassem misturados. (GORI, 2012, p. 19)

Figura 6 - Matéria na revista “Hue Magazine”, publicada em 30 de junho de



1954.

Fonte: Vieilles Annonces (2009) ⁴⁸

2.1.6. HARLEM RENAISSANCE: O MAIOR CENTRO CULTURAL DOS AFRO-AMERICANOS

Durante esse período, o qual as *Whitmann Sisters* estiveram ativas, especificamente entre as décadas de 1920 e 1930, houve uma “explosão” cultural nas produções artísticas dos afro americanos, como consequência das leis *Jim Crow* de segregação racial, dos anos de violência e exploração, e dos encontros ocasionados pela migração dos moradores do Sul para o Norte do país. Esses fatores geraram um movimento artístico chamado *The New Negro Movement*, ou O Movimento do Novo Negro (tradução nossa), posteriormente conhecido por *Harlem Renaissance* (WIERDSMA, 2012).

Primeiramente, precisamos contextualizar historicamente a situação dos Estados Unidos. Pós Primeira Guerra Mundial, o país encontrava-se economicamente abalado, houve queda da bolsa de valores, dos preços e de produção, gerando um enorme desemprego na população⁴⁹. A autora aponta que o *Harlem*, um bairro localizado no norte de Manhattan, era ocupado por famílias

⁴⁸ Disponível em: https://www.flickr.com/photos/vieilles_annonces/1317082832 Acesso em: 26/3/2023

⁴⁹ Disponível em: <https://www.abphe.org.br/arquivos/rogerio-arthmar.pdf> Acesso em: 14/10/2022

brancas de classe média e alta nos anos 1880, porém, a alta migração de afro-americanos do Sul para o Norte do país, a partir de 1890, levou essas famílias a se mudarem de lá. Com o péssimo cenário econômico que o país se encontrava, os homens brancos, donos de imóveis da região decidiram alugar os apartamentos para os negros (ZAFAR, 2008 *apud* WIERDSMA, 2012, p.2).

Com os negros livres e a classe afro-americana tendo possibilidade de acesso a educação, formou-se uma base geradora de uma explosão comercial na área do entretenimento, literatura e das artes. De acordo com Wierdsma (2012), com o tempo o bairro foi se tornando um grande centro cultural de artistas e intelectuais negros, mas por trás disso, o movimento significou muito mais do que produção de referências e reivindicação por espaço, ele foi uma grande reivindicação pelo direito a cidadania dos afro-americanos, serviu “como ferramentas para desenhar uma autoimagem ou propaganda racial positiva” (WIERDSMA, 2012, p.6, tradução nossa) desses negros e negras, e como uma “fortaleza psicológica e política” (ZAFAR, 2008 *apud* WIERDSMA, 2012, p.2, tradução nossa).

Com a ascensão do movimento, os brancos acharam promissor investir nesses artistas e em suas produções, assim, “atraindo a atenção de audiências brancas, os negros passam a ser reconhecidos definitivamente por seu talento e capacidade artística” (GORI, 2021, p.22).

Entretanto, quando falamos em mudança social racial, necessariamente falamos de mudanças nas posições de poder dentro das instituições, pois, como coloca Almeida (2019), elas são compostas por grupos raciais que usam de seu poder e mecanismos para impor os seus interesses. Neste caso, como os donos dos clubes de música, dança e literatura eram brancos, suas demandas eram de acordo com a visão eurocêntrica do que é arte. Wierdsma (2012) fala sobre o termo “dupla consciência” e sobre as consequências dessa estrutura:

A dupla consciência é um modelo bicultural do eu, apontando para um “terceiro eu” que consiste nas heranças duais das identidades africana e americana. Essa identidade bipolar é criticada porque “leva os afro-americanos a uma espécie de esquizofrenia [cultural] ou fidelidade a duas visões de mundo socioculturais opostas” (Gallego 2003, 153-154). Em relação à exigência dos patrões brancos dos artistas do Harlem para preservar seus eus africanos arcaicos e o “incentivo equivocado para imitar o eu [americano] branco” (155) fez

com que os afro-americanos desenvolvessem uma espécie de patologia.⁵⁰ (WIERDSMA, 2012, p.5, tradução nossa)

Desta forma, os artistas ainda precisavam da aprovação dos patrões brancos para produzir arte, os quais exigiam que os artistas negros se mostrassem como eles gostariam de vê-los e não como eles mesmos se enxergavam; esses fatores também contribuíram para o desenvolvimento dessa patologia (WIERDSMA, 2012).

Podemos dizer que neste momento da história houve um processo de expropriação, em que negros foram forçados, por sobrevivência a assimilar o desejo do branco, e isto gerou a patologia apontada pela autora acima, bem como processos de apropriação também, na medida em que os bens ficavam nas mãos da branquitude. Então, embora os negros estivessem sendo reconhecidos por seus talentos, a branquitude continuava em seus caminhos, impedindo sua realização pessoal e profissional.

Apesar dos empecilhos gerados pela branquitude o *Harlem* resistiu, levou para Nova York alguns dos músicos de *jazz* mais influentes do mundo, consolidou lugares muito populares de shows de *jazz* e *tap*, como o *Cotton Club* e o *Apollo Theatre*⁵¹ e o musical *Shuffle Along*⁵², o qual foi o primeiro musical negro a se apresentar em “teatros brancos”, no início dos anos 20, e foi referência para que outros musicais negros fossem para a Broadway (STEARNS, 1994)⁵³.

O movimento gerado no *Harlem*, engrandeceu algumas figuras de extrema importância e notoriedade para a comunidade, dentre elas, W.E.B Du Bois e James Weldon Johnson, respeitáveis líderes para a geração mais jovem, pois representavam “a esperança e o novo espírito para se tornar politicamente ativo” (HUGGINS, 2007 *apud* WIERDSMA, 2012, p.4), e o exímio *tap dancer* Bill ‘Bojangles’ Robinson.

2.1.7. BILL “BOJANGLES” ROBINSON

⁵⁰ Double consciousness is a bicultural model of the self, pointing to a “third self” consisting of the dual heritages of African and American identities. This bipolar identity is criticized because it “lead African Americans to a sort of [cultural] schizophrenia or allegiance to two opposing socio-cultural worldviews” (Gallego 2003, 153-154). In relation to the white patrons’ demand from the Harlem artists to preserve their archaic African selves and the “*misguided* encouragement to mimic the white [American] self” caused African-Americans to develop a kind of pathology. (WIERDSMA, 2012, p.5)

⁵¹ Documentário - American Tap, por Mark Wilkinson, 2018.

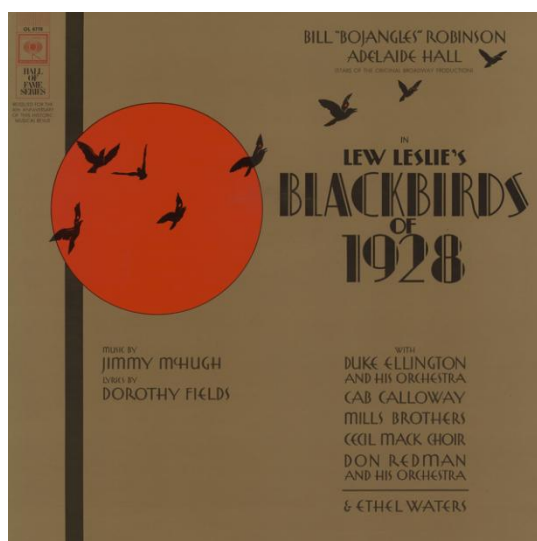
⁵² Disponível em: [Shuffle Along 1921 SD](#) Acesso em: 26/3/2023

⁵³ O musical foi recriado em 2016. Disponível em: [Show Clips: SHUFFLE ALONG, Starring Audra McDonald](#) Acesso em: 26/3/2023

Stearns (1994), conta que durante os primeiros anos da década de 20, surgiram alguns musicais compostos inteiramente por pessoas pretas, como *Chocolate Dandies*, *Dixie to Broadway*, *Running Wild*, entre outros. Estes espetáculos tiveram um impacto muito forte nos musicais da Broadway, a dança ganhou um protagonismo e começou a ser feita com mais energia e vitalidade. Os dançarinos pretos se destacavam, mas para os críticos e platéia (brancos), isso gerou desconforto, pois eles não conseguiam entender e apreciar a sutileza da forma artística de os negros se expressarem, o que já é de se imaginar, afinal, existe um estigma que tudo o que pessoas pretas produzem não tem valor se não for em prol às pessoas brancas. Ironicamente, alegavam que os pretos estavam deixando de ser eles mesmos e tentando copiar os musicais brancos, mas na verdade, os críticos apenas sentiam falta dos estereótipos racistas sobre a imagem de artistas pretos, logo, realmente não haveria motivo para que o retorno, em relação a arte produzida pelos negros, fosse positivo.

Independentemente das críticas, os musicais negros continuaram fazendo sucesso. *Blackbird*, de 1926, tornou a dançarina Florence Mills reconhecida internacionalmente, e em 1928, foi o show que descobriu Bill “Bojangles” Robinson (STEARNS, 1994).

Figura 7 - Cartaz do musical *Blackbirds* de 1928 por Lew Leslie, estrelando Bill



Robinson e Adelaide Hall.

Fonte: Archive (1968) ⁵⁴

Figura 8 - Cartaz do musical *Blackbirds* de 1926, estrelando Florence Mills.



Fonte: Florence Mills [s.d.] ⁵⁵

⁵⁴ Disponível em: https://archive.org/details/lp_lew-leslies-blackbirds-of-1928_bill-bojangles-robinson-adelaide-hall-bill Acesso em: 4/4/2023

⁵⁵ Disponível em: http://www.florencemills.com/music_and_shows.htm Acesso em: 4/4/2023

Florence fez ainda muitos outros espetáculos, mas foi no espetáculo *BlackBird* que ela recebeu a primeira grande crítica de uma mulher negra e foi considerada uma das maiores de seu tempo e, à época, ela se tornou uma artista negra com o potencial de entrar no *show business* racialmente restrito. Porém, não entrou. Sua carreira nunca se igualou a nenhuma mulher branca da época. (GORI, 2021, p. 24)

Outras *tap dancers*, como Cora LaRedd, que foi “a solista mais famosa do Cotton Club, famoso clube de música e dança do *Harlem*” (GORI, 2021, p. 25), surgiram e fizeram um sucesso na época, porém era muito mais difícil para as mulheres negras entrarem no *show business*, ao contrário dos homens negros, que apesar da cor de sua pele tiveram um lugar de reconhecimento maior. De acordo com a minha vivência e minhas pesquisas, quando pergunto numa sala de aula nomes importantes do *tap dance*, a maioria fala o nome de *tap dancers* homens, em detrimento das mulheres negras, também encontro muito mais material acessível sobre *tap dancers* homens do que mulheres.

Um desses homens que eclodiram no *Harlem*, e que hoje é considerado um dos símbolos do *tap dance*, foi Bill ‘Bojangles’ Robinson. Ele mostrou um jeito de dançar *tap*, que a princípio possuía uma característica bem marcante de danças da África Ocidental com os joelhos flexionados e os pés chapados no chão (MALONE, 1996), subindo na ponta dos pés e adotando uma postura ereta, fazendo referência ao *Cakewalk*, e estreou seu número: *Stair Dance*⁵⁶. Por mais que haja dúvidas de ele ter sido o real criador do número, a limpeza e variedade rítmica de seu sapateado o fez se destacar (HILL, 2014). É possível notar que, na afirmação de Hill, as “dúvidas” com relação a ele [Bill Bojangles Robinson] ter sido o “real criador do número”, pode estar relacionada ao não crédito à criações geniais e positivas aferidas as pessoas negras; como por exemplo, devido ao racismo, as pessoas preferem acreditar que as pirâmides são realizações de extraterrestres do que atribuí-las às tecnologias e sabedoria do povo negro de Kemet (Egito), como apontam os registros históricos.

No livro *Tap Dancing America: A Cultural History*, escrito por Constance Hill, publicado em 2014, a autora afirma que o jeito que Bojangles dançava veio de uma influência irlandesa, tanto que ele competiu com dançarinos irlandeses inúmeras vezes. Particularmente, acho perigoso esse tipo de afirmação, já que o padrão de

⁵⁶ Disponível em: [Bill "Bojangles" Robinson Stair Dance, 1932](#)

comportamento da branquitude é justamente tirar o mérito das pessoas negras de suas criações e encontrar alguma maneira de embranquecer o “produto”. Entendo que houve uma confluência das danças por conta do convívio, até mesmo nas batalhas, entre Bojangles e dançarinos irlandeses, porém, o *Cakewalk* (ver página 36) foi uma dança criada por negros e suas características cabem muito bem na descrição que Hills dá a dança de Bojangles. Sendo assim, porque dar aos brancos irlandeses o mérito da qualidade de sua dança?

Nesta passagem há outro exemplo, a meu ver, da ocorrência de uma apropriação cultural. Apesar de ter processos de aculturação, onde a dança irlandesa e africana podem ter trocado suas experiências, existe uma apropriação na medida em que há um esvaziamento do significante negro e de sua efetiva participação e construção da história do *tap*, atribuindo a “qualidade” da dança a contribuição irlandesa; o mesmo pode ser observado na passagem do livro *A Arte do Sapateado* na página 14 deste trabalho.

Em 1989, foi atribuída a data de nascimento de Bill Robinson, 25 de maio, o dia nacional do *tap dance* nos EUA, por meio de uma assinatura de lei oficializada pelo presidente George W.L. Bush.⁵⁷ Pois mais que um *tap dancer*, Bill foi um homem extremamente humilde e solidário que fez inúmeras contribuições para comunidades pretas de Nova York, inclusive, antes de sua morte doou todo o dinheiro que ganhara ao longo de sua carreira para caridades e organizações do *Harlem*. Hoje, a data é comemorada internacionalmente, entretanto, na minha percepção, apenas nos últimos anos percebi a data sendo comemorada com ações de reparação no Brasil, como debates, aulas abertas, exposição de vídeos, documentários, etc.

Bill começou sua carreira muito novo, com apenas nove anos. Dançou na companhia das Whitman Sisters, participou do circuito *Vaudeville* e chegou a receber um dos maiores salários naquele período, sendo considerado o *performer* mais bem sucedido da época (Agbor-Taylor, 2003)⁵⁸. Porém, Bill apenas se apresentava no circuito *Vaudeville* negro, e foi somente aos 50 anos que ele começou a se apresentar em teatros brancos com sua estreia no musical *Blackbirds*.

⁵⁷ Disponível em: <https://nationaltoday.com/national-tap-dance-day/#:~:text=It%20was%20officially%20observed%20for,the%20origins%20of%20tap%20dance>
Acesso em: 25/5/2023

⁵⁸ Disponível em: <https://www.blackpast.org/african-american-history/robinson-bill-bojangles-1878-1949/> Acesso em: 4/4/2023.



Figura 9 - Bill 'Bojangles' Robinson no filme *Hooray for Love* (1935).

Fonte: Britannica (2023)⁵⁹

O auge de sua carreira iniciou com sua ida para Hollywood, em plena era da segregação racial, das leis *Jim Crow*, sendo o primeiro homem negro a contracenar com uma menina branca, Shirley Temple, no filme *The Little Colonel* (1935)⁶⁰. O meio, possibilitou que o *tap* fosse exposto para o mundo todo, tomando proporções de conhecimento internacional. Outros/as *tap dancers*, por mais talentosos/as que fossem, não tiveram a mesma sorte de Bojangles.

Gori (2021) reflete que a notoriedade que Bill teve poderia ter sido a alavanca necessária para que os negros estadunidenses começassem a serem vistos com civilidade, mas isso não aconteceu.

Bojangles foi usado, à época, por ser um exímio dançarino, encaixar no papel do filme (que era de empregado aos moldes da época da escravidão) [...] ele não só dançava, mas segurava a mão de uma menina branca para tal. Os EUA em plena vigência das leis Jim Crow, aplaudiu um negro que foi humanizado por Hollywood. (GORI, 2021, p. 27)

⁵⁹ Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Bill-Robinson> Acesso em: 8/4/2023

⁶⁰ Cena com Bill Bojangles ensinando a Shirley Temple sua dança *Stair Dance* (dança das escadas): [Little Colonel Bojangles Dance](#) Acesso em: 4/4/2023

Ele introduziu Jeni LeGon, uma *tap dancer* negra, em Hollywood, mas novamente, seu talento não excluía sua raça, e para os produtores brancos não era o suficiente para protagonizar em filmes, por isso ela sempre ocupava papéis de empregada doméstica, muitas vezes nem mesmo dançava nos filmes que participava.

De acordo com Malone (1996), a partir dos anos 30, a maioria dos teatros, espetáculos da Broadway e filmes de Hollywood, não estavam mais tão interessados nas danças de manifestação popular dos negros. Com dançarinos e dançarinas brancas possuindo a mesma qualidade técnica que os *tap dancers* pretos, a preferência para contratação e protagonismos em espetáculos e filmes, como era de se esperar, era em artistas brancos

Neste contexto, Fred Astaire, que já vinha construindo sua carreira na Broadway desde 1916, foi o nome que se tornou a marca registrada do *tap dance*. Ele contracenava com mulheres brancas, as quais também já possuíam uma carreira consolidada na Broadway e em Hollywood não apenas através do *tap dance*, mas de outras danças como o *ballet* e o *jazz*. E com a adesão dos movimentos do *jazz* e a estética retilínea do *ballet*, sendo majoritariamente mostrado através de corpos brancos, ocupando lugares considerados de alto padrão, como restaurantes, salões de festa e mansões, que descontextualizavam totalmente a origem da dança, a periferia (o Harlem), o *tap dance* começou a perder suas características de dança popular negra e afrodiáspórica, e foi sendo cada vez mais, apropriado pela branquitude.

Machado e Nobre (2003) através da afirmação abaixo, parecem amenizar essa apropriação, tentando traduzi-la, como diria Rodney William, em um processo de aculturação (assimilação cultural sem dominação) :

O sucesso das comédias musicais e dos *revues* trouxe a fusão de dois estilos de sapateado: o *vaudeville* branco e o circuito negro da T.O.B.A. anteriormente desenvolvidos em dois espaços bem distintos. Isto contribuiu para amenizar o racismo que vinha acontecendo geração após geração. (p. 23)

Aqui, poderia ter ocorrido um processo de aculturação, porém as culturas em questão não possuíam uma relação horizontal, e sim, de dominação da cultura branca sob a cultura negra. O que ocorreu foi um processo de apropriação e descontextualização dos elementos culturais do *tap dance*, ressaltando apenas os

aspectos interessantes para a comercialização e entretenimento do consumidor. O racismo, em nenhum momento foi amenizado, tanto que cada vez mais, viam-se artistas brancos protagonizando os filmes e os musicais, enquanto os negros permaneciam com os papéis de subalternos, sendo esquecidos em histórias orais sem registro.

O filme *Swing Time*, estrelado por Astaire e Ginger Rogers, ambos brancos, que estreou em 1936, um ano depois da aparição de Bojangles em *The Little Colonel*, contém um exemplo desse fenômeno que foi muito recorrente nos Estados Unidos e, no Brasil, ainda está presente em inúmeras produções, sejam elas espetáculos ou coreografias curtas, usadas em festivais competitivos ou mostras de dança: a apropriação disfarçada de homenagem. Uma das cenas do filme, contém um número de *tap* chamado: *Bojangles of Harlem*, no qual Astaire, apresenta uma “homenagem” a Bill Bojangles e ao seu professor de *tap*, John Bubbles, fazendo o uso do *blackface*. Me pergunto: se a intenção era homenagear dois mestres, vivos e ativos no show business, que fizeram parte da formação de Astaire, porque não contratá-los para fazer a cena, ao invés de usar uma ferramenta racista e segregacionista que, em sua criação, teve o único objetivo de ridicularizar, inferiorizar e apagar a presença e influência do negro na indústria do entretenimento? A resposta já sabemos...

2.2. O SAPATEADO AMERICANO DO BRASIL

Foi por conta desse apagamento que quando o *tap* toma proporções internacionais e chega no Brasil, através dos filmes de Hollywood, quem vira a referência, é Fred Astaire. Carregado de todas as atribuições simbólicas imagéticas, das concepções brancas hollywoodianas do que é “luxo” e “classe”, o *tap dance* que chega ao Brasil, vem sem cultura, sem referência, sem arredores e ainda muda de nome. Ele é chamado de “sapateado”, um termo genérico que engloba diversas danças feitas com os pés, por exemplo, a Chula⁶¹ e o Coco⁶², praticados no sul e nordeste do país, respectivamente (GORI, 2021, p. 31). E numa tentativa falha de honrar as origens é denominado de “sapateado americano”. Falha, pois ao utilizar o termo “americano”, não é possível identificar de qual parte da América ele veio,

⁶¹ Disponível em: [Chula Gaúcha - Entrevero Farroupilha Marcopolo](#) Acesso em: 25/5/2023

⁶² Disponível em: [Samba de coco](#) Acesso em: 25/5/2023

então, além de não saber de qual, entre os muitos sapateados, estamos nos referindo, não sabemos a sua origem e seu nome verdadeiro. Nomes são importantes, tirar o seu nome é tirar a sua raiz.

No livro *História do Sapateado no Brasil*, escrito por Bia Mattar, mulher branca, publicado em 2020, o primeiro registro da chegada do sapateado americano teria sido feito por Philip Ascott, homem branco, na década de 40. Mattar (2020), comenta:

No Brasil, o que influenciava os sapateadores eram os filmes da época, protagonizados por: Fred Astaire, Ginger Rogers e Gene Kelly. Como Ascott morava em um bairro pobre de São Paulo, Vila Carrão, começou a ensinar os jovens a dançar e sapatear como aqueles elegantes dançarinos do cinema. Talvez, numa tentativa de driblar a pobreza e a falta de luxo, utilizava espaços de sua casa e não cobrava nada pelas aulas e ensaios. [...] Com a divulgação de seu trabalho, começou a ensinar moças ricas da sociedade paulistana [...] (p. 24/25, v. 1)

Cabe perguntar, a partir desta afirmação, a que luxo a autora se refere? A meu ver este olhar reforça a ideia de luxo vendido pelos padrões estéticos da branquitude europeia. Pois vemos sim que, esta “falta de luxo” foi exatamente a qual o *tap dance* foi consolidado. Percebemos então, que a dança já chega descaracterizada ocupando lugares que não correspondem à sua origem periférica; sobretudo porque estava sendo ensinada no Brasil na periferia de São Paulo; então seria importante ter relacionado o *tap* a esta história.

Tendo em vista que o Brasil foi o último país a abolir a escravidão, em 1888, e sabendo que um documento oficial não altera as dinâmicas interpessoais, sociais e econômicas da sociedade de uma hora para a outra, quem tinha acesso e podia consumir o sapateado Hollywoodiano eram as pessoas brancas, como por exemplo, o mineiro Gualter Silva. Gualter importou não somente o sapateado americano dos filmes de Hollywood, como também o estatuto do *blackface*:

Figura 10 - Da esquerda para a direita: Regina Célia Côrtes Sálvio Bezerra, Rosa Alice Berestezky, Ana Maria Côrtes Coelho e Elizabeth Berestezky na coreografia "As Pupilas do Senhor Gualter" no programa Café sem Concerto na Tv Tupi no Rio



de Janeiro.

Fonte: Gori (2012, p. 34)

Figura 11 - Turma de alunas de Sapateado, do Professor Gualter Silva em 07/1985. - Araraquara - SP. (trecho retirado da página do Facebook - Gualter Silva Tap Dance)



Fonte: Facebook (2021) ⁶³

Mattar (2020, p.26/27), no breve currículo de Gualter, nos mostra os próximos capítulos da história do sapateado americano: um homem branco que após se

⁶³

Disponível

em:

<https://www.facebook.com/101121228834759/photos/a.104331731847042/113041644309384/>
Acesso em: 17/5/2023

identificar com os outros homens e mulheres brancas que apareciam nos filmes sapateando, começa a lecionar em escolas de dança no Rio de Janeiro e São Paulo; e, levando em conta que no Brasil “[...] os acessos às oportunidades sociais obedecem a uma lógica hierárquica bipolar” (Schucman, 2012, p.44), quem tinha poder financeiro para acessar estes espaços e pagar por aulas de dança? Pessoas negras da periferia não, pois os estúdios de dança eram ocupados por quem tinha poder aquisitivo, em sua maioria, branca.

Mesmo que existissem pessoas pretas sapateando nos filmes, como os Berry Brothers (*Lady be Good* - 1941), Nicholas Brothers (*Stormy Weather* - 1943), Cora LaRedd (*Thats the Spirit* - 1933), Jeni Legon (*Double Deal* - 1939), John Bubbles (*Varsity Show* - 1937), Miller Brothers & Lois (*Hi De Ho* - 1947)⁶⁴, estas não eram interessantes para os “donos da mídia”, então, os filmes de Hollywood que passavam no Brasil eram geralmente protagonizados por homens e mulheres brancas.

Assim, penso na trajetória inicial do *tap dance* no Brasil, da seguinte forma: as primeiras referências do *tap* que apareceram nos mecanismos midiáticos do Brasil foram pessoas brancas; apenas sujeitos com alto poder aquisitivo conseguiam ter acesso a esses mecanismos e consumir seu conteúdo.

Lélia Gonzalez (2018, p. 97) nos lembra que, o Brasil, foi o último país a abolir a escravidão, e o país que mais escravizou pessoas no mundo, além de não ter promovido nenhum tipo de política pública para inserir negros recém liberados no mercado de trabalho, a autora afirma ainda que, o racismo, enquanto construção ideológica e um conjunto de práticas, passou por um processo de perpetuação e reforço após abolição da escravatura, na medida em que beneficiou e beneficia a determinados interesses. Diante destas condições que se perpetuam desde o pós o abolição, podemos verificar o quão prejudicial foi para a população negra brasileira em seu processo de desenvolvimento financeiro, pois até os dias atuais ainda se tira a possibilidade dessas pessoas de estarem em espaços onde elas poderiam estar.

Trazendo para o contexto de acesso ao *tap dance*, no decorrer de sua chegada ao Brasil, percebo que muitas pessoas negras acabaram não estando em

⁶⁴ Respectivamente: [Berry Brothers - Fascinating Rythm in the film Lady Be Good \(1941\)](#), [Stormy Weather in color - The Nicholas Brothers and Cab Calloway | Colorized with DeOldify](#), [Preview Clip: That's the Spirit \(1933, Cora La Redd, Noble Sissle and his Band\)](#), [Tap Dance 1939 \(Jeni Le Gon\)](#), [Rhythm Tap Dance 1937 \(John Bubbles\)](#), [Great Tap Trio 1947 \(The Miller Brothers & Lois\)](#)

certos espaços de aprendizagem do *tap*, muitas vezes elitizado e branco, por conta de uma falta de identificação com esta dança, causando sensação de não pertencimento e desidentificação até os dias atuais.

Para Schucman (2012, p. 33), “[...] o racismo tal como se manifesta hoje, é fruto das teorias racistas produzidas pela ciência moderna.” no século XVI, consolidadas no século XIX. E foram as circunstâncias históricas deste período onde:

[...] o contexto da expansão comercial burguesa e da cultura renascentista abriu portas para a construção do moderno ideário filosófico que mais tarde transformaria o europeu no *homem universal* (atentar ao gênero aqui é importante) e todos os povos e culturas não condizentes com os sistemas culturais europeus em variações menos evoluídas. (ALMEIDA, 2021, p. 25)

Relembrando também que expropriação, segundo William, se dá quando um grupo, para sobreviver, assimila a cultura dominante; lanço agora um olhar a partir do contexto que vivencio; percebo um exemplo também de expropriação apontado por William, na medida em que algumas pessoas pretas, apesar de não se identificam com o formato que o *tap dance* se consolidou, acabam por estar, pois querem aprender o *tap*.

De acordo com o pensamento de Schucman (2012, p.40), a identidade é uma categoria com grande importância nos processos de nos reconhecermos como sujeitos e nos inserimos em coletividades, “[...] é através da identificação de semelhanças e diferenças entre o (nós) e os (outros) que os sujeitos se constituem e se localizam no tempo e na história”. Ou seja, se a identidade afro diaspórica do *tap dance* é modificada, embranquecida, que sujeitos irão se identificar com ela futuramente? Os brancos. Importante salientar que essa mudança não se deu somente em relação à estética da brancura dos sapateadores, como também a estética da própria dança, que assumiu “linhas” e “desenhos” advindos do ballet clássico, com o corpo retilíneo, muitas marcações de braços e cabeça, perdendo suas características “terrenas” e “circulares”. Para mais, não há como a história genuína dela ser contada, ela se perde no tempo junto com quem a criou, e quem se apropria, passa a contar a história da forma que quiser. É aí que se percebe o forte mecanismo da apropriação como estratégia de dominação, pois os fazedores da

história são apagados e suas produções esvaziadas de significado como forma de aniquilamento simbólico do povo e da cultura em questão (WILLIAM, 2019).

2.2.1 RELATOS E CONSEQUÊNCIAS

Neste subcapítulo, busco exemplificar quais foram as consequências atuais desta problemática construção do *tap dance* no Brasil, bem como as tensões e questionamentos sobre algumas produções sobre o *tap* (livro, espetáculos, eventos) que tenho vivenciado.

Início refletindo sobre o espetáculo *Homo Tapiens*. Enfatizo que eu não assisti o espetáculo na íntegra; as reflexões tecidas aqui, são feitas a partir de registros gravados de cenas específicas que chegaram até mim e de conversas com pessoas que assistiram o espetáculo.

“Homo Tapiens”, dirigido por Stella Antunes e Amália Machado, faz um paralelo do surgimento da humanidade com o surgimento do *tap dance* e tem o objetivo de contar a sua história através da cena e da dança. Ele estreou no dia 21 de janeiro de 2020, mas foi apenas em seu retorno aos palcos, em outubro de 2022, que as questões sobre o seu cunho racista foram levantadas.

Inclusive, percebo que foi somente após a tragédia de George Floyd, em maio de 2020, somando à criação do Fórum Brasileiro de Sapateado, à criação da primeira companhia preta de *tap dance*, os *Black's on Tap*⁶⁵, constituída apenas por *tap dancers* pretos e pelo forte posicionamento da diretora da companhia, Ana Gori, a respeito das questões raciais e racistas na comunidade do *tap* no Brasil, que começamos a discutir raça em nosso meio. Eu mesma, também precisei de tudo isso acontecer para começar a enxergar algumas coisas.

A primeira cena do espetáculo supracitado, mostra uma atriz fantasiada de macaco, emitindo sons de macaco, descobrindo o sapato de *tap dance*. Me pergunto e pergunto à você, leitora ou leitor: porque, sabendo que foi o povo preto estadunidense que criou o *tap dance*, faz-se a escolha de atribuir a imagem de um macaco à origem do *tap* sem considerar o estereótipo racista que este signo carrega? Parte das nossas subjetividades são fundadas a partir das imagens que temos contato ao longo de nossa vida, como o próprio ideal de belo associado à

⁶⁵ Para mais informações sobre o grupo: <https://www.instagram.com/blacksontap/> Acesso em: 21/5/2023

brancura da pele (Schucman, 2012). Provavelmente por isso que, pessoas brancas são beneficiadas pela visibilidade, enquanto que pessoas pretas são invisibilizadas; e ainda assim, quando pessoas pretas “furam a bolha” da invisibilidade para a visibilidade, muitas pessoas brancas não a enxergam em sua capacidade e humanidade; típico do olhar desumanizador que o racismo coloca as existências negras. (KILOMBA, 2019)

Somando coro a este pensamento, Almeida (2021), fala sobre o racismo como uma ideologia que tem o poder de moldar o nosso inconsciente, ou seja,

[...] constitui todo um complexo imaginário social que a todo momento é reforçado pelos meios de comunicação, pela indústria cultural e pelo sistema educacional. Após anos vendo telenovelas brasileiras, um indivíduo vai acabar se convencendo de que mulheres negras têm uma vocação natural para o trabalho doméstico, que a personalidade de homens negros oscila invariavelmente entre criminosos e pessoas profundamente ingênuas [...] o que nos é apresentado não é a realidade, mas uma representação do imaginário social acerca de pessoas negras [...] *da relação que temos com essas relações concretas.* (p.44)

Ou seja, os estereótipos tomam conta do nosso imaginário de tanto que somos apresentados a eles. Quantas vezes você já ouviu um negro sendo atacado pelo termo “macaco”? Um exemplo, o caso do goleiro Aranha, do time de futebol Santos, em 2015⁶⁶. O de outro jogador, Richarlison, na qual jogaram uma banana em campo durante um jogo da copa do mundo de 2022. E mais recente, na semana do dia 22/5/2023, com o jogador Vini Jr., ou até mesmo a história do xingamento de infância da minha orientadora preta, bem como histórias como esta que se repetem cotidianamente. Sendo assim, porque reafirmar estes estigmas que já existem sob as pessoas negras, animalizando-as e associando-as à selvageria? A liberdade de expressão artística, segundo a Constituição Federal, “consiste no direito de todo e qualquer indivíduo de manifestar seu pensamento, opinião, atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, sem censura, conforme assegurado pelo art. 5º., incisos IV e IX” (PEREIRA, 2017, p. 60), entretanto, percebo que muitas pessoas confundem liberdade de expressão com liberdade para cometer crimes e violências

⁶⁶ Disponível em: [Denuncie: torcedora do Grêmio chama goleiro do Santos de macaco](#) Acesso em: 20/5/2023

Disponível em: [Torcedor arremessa banana em Richarlison durante comemoração do Brasil | Primeiro Impacto \(28/09/22\)](#) Acesso em: 24/5/2023

Disponível em: [Vinicius Junior já foi alvo de pelo menos 10 ataques racistas](#) Acesso: 24/3/2023

por meio de suas expressões. De acordo com Pereira (2017), no Direito, não há direitos absolutos, e é preciso se ater aos limites atrelados à ética de convívio social. Um desses limites, por exemplo, seria o uso de expressões racistas que acarretam na humilhação de grupos já estigmatizados e inferiorizados. Este cuidado é extremamente necessário, principalmente se o grupo em questão, no caso, pessoas negras que germinaram as sementes para que nós dançemos hoje.

Em outra cena do espetáculo, o elenco apresenta uma música que faz as seguintes colocações: “Foi nas terras da Irlanda que começou essa arte invulgar [...]”; “Mais tarde, já no século XVIII, na Inglaterra em meio a revolução industrial, os operários com sapatos de madeira protegiam-se do frio e afastaram o baixo astral.”; “Na época dos menestréis, negros e brancos se enfrentavam em desafio, na soma de tantos talentos, não esquecendo do imigrante europeu, foi que a nova arte apareceu.”; “[...] o *Vaudeville* e as comédias musicais, fizeram nascer a luz da Broadway, negros e brancos já não eram mais rivais [...]”; “[...] e a nova arte floresceu em Hollywood no seu apogeu. É Gene Kelly, Ruby Keller, Ginger Rogers, Fred Astaire, Bill Bojangles, Shirley Temple [...]”.

Gori, numa crítica publicada em sua página do *Instagram*, reforça a importância da leitura, da pesquisa e do estudo de qualquer pessoa que queira falar sobre o *tap dance*, mais ainda, se for desenvolver um espetáculo onde a proposta é contar a sua história. Visto que, o *tap* é uma arte que surgiu a partir de violências com os corpos de quem a criou, os corpos pretos. Ou seja, há uma narrativa unilateral branca, onde as narrativas pretas são deturpadas pelas inverdades contadas na letra da música, as quais, podem ser desmentidas através da leitura do capítulo dois deste trabalho, como também, pela leitura das referências que trago no mesmo. Estes fatos não podem ser consideradas triviais; a violência não pode ser banalizada, não podemos continuar com este genocídio simbólico e concreto:

[...] quando a gente vai colocar no palco [...] a gente tem que entender que corpos pretos, no Brasil, hoje, são completamente marginalizados. Há uma violência física e psicológica muito grande sobre a gente. Então, a gente tá falando de uma arte preta [...] se lesse, não tava colocando num caldeirão de culturalidades *européias* uma dança que é preta! [...] Muito cuidado porque a gente já tá na margem demais pra ser mais marginalizado ainda.⁶⁷ (GORI, 2022)

⁶⁷ Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/Cj0wFOZgrwO/> Acesso em: 20/5/2023

Stella Antunes e Amália Machado, brancas, diretoras da Orquestra Brasileira de Sapateado, tidas como referências do “sapateado brasileiro”, ao dizer que “brancos e negros não eram mais rivais” acabaram por relativizar fatos fundamentais da história racial que não podemos esquecer e tampouco amenizar, por exemplo, a segregação racial, que excluiu e humilhou a comunidade preta tanto quanto a própria escravidão; o fato de ignorar que a *Ku Klux Klan* surgiu pós fim da Guerra Civil, ao dizer na música que, “brancos e negros não eram mais rivais” e que a base do entretenimento de *Vaudeville* era o *blackface*. Ainda, por estar lidando com um público generalizado, onde há a possibilidade de ter pessoas brancas leigas a respeito da história do *tap* e seus atravessamentos raciais, a frase colabora com a reprodução do discurso da democracia racial e produzem, como afirma Schucman, “[...] um senso de alívio entre os brancos, que podem se isentar de qualquer responsabilidade sobre os problemas sociais do negros mestiços e indígenas.” (Bento, 2002 *apud* Schucman, 2012, p.14).

Novamente, a branquitude escolhe apagar as pessoas pretas da história. O irlandês e o inglês aparecem como criadores do *tap* e todas as referências escolhidas para aparecerem no telão do Teatro J. SAFRA, são brancas, com exceção de Bill “Bojangles” Robinson, que aparece como um troféu, causando uma falsa sensação de diversidade ou igualdade.

Trago agora para reflexão o livro *História do Sapateado no Brasil*, de autoria de Bia Mattar, mulher branca, publicado em 2020, que tem a proposta de contar como a história do sapateado americano chegou ao Brasil, e quais pessoas que a trouxeram. Ele é dividido em dois volumes, o primeiro volume possui duas partes mais nítidas: na primeira ela seleciona pessoas do eixo Rio de Janeiro - São Paulo nascidas até 1972 e faz uma exposição do currículo das mesmas, e na segunda a autora traça um panorama dos festivais de sapateado surgidos a partir de 1995 até 2019.

Entre os 62 *tap dancers* citados e de alguma forma honrados como fazedores da história, apenas quatro eram negros, sendo eles, Bob Lester, Waldomiro Pires, Maurício Silva e Eurico Justino, dois não-brancos, sendo eles, Heber Stalin e Cibele Brandão e dois deles, Heloaldo Castello Silva e Luciano Oliveira, não encontrei registro. Inclusive, Bob Lester foi o único negro citado no primeiro volume do livro e o único a não possuir uma foto de seu rosto. Tal material, encontrei facilmente em minhas pesquisas.

Não consigo afirmar em relação à quantidade de pessoas negras que dançavam *tap dance* na época trazida por Mattar. Mas sabendo que, socialmente, pessoas marginalizadas tem menos oportunidades, o que possui são relatos e dados empíricos sobre a intersecção entre poder aquisitivo (classe) e a diferença quantitativa entre negros e brancos na cena (raça), como nos aponta Gonzalez (2018) e Davis (2016). E o fato do *tap* ter sido consolidado em um contexto elitista, onde a maioria das pessoas citadas no livro terem ido estudar fora do país e aprendido a dança dentro das escolas de dança (MATTAR, 2020), estas, onde a dança já era institucionalizada e dependia exclusivamente de pessoas com dinheiro, e o Brasil sendo um país em que essas pessoas são brancas, essa diferença fica mais evidente..

Isso não significa que as pessoas negras não estavam dançando *tap dance*, só nos mostra que elas eram minoria proporcional às condições necessárias para ter contato com a dança e que não eram vistas, como foi o caso de Valéria Sanches e Andréa Barros, *tap dancers* pretas de São Paulo e Minas Gerais, respectivamente, que embora tenham mais de 30 anos de carreira na dança, não foram mencionadas no livro em questão e Cíntia Villas Boas, *tap dancer* preta, responsável por fazer teste de qualidade dos sapatos de sapateado da marca *SóDança*, que também não foi mencionada por Bia Mattar.

No festival de *tap dance Tap is Black*⁶⁸, que ocorreu nos dias 13 e 14 de maio de 2023, tive a oportunidade e o privilégio de ouvir suas histórias, através de uma roda de conversa mediada por Ana Gori. Compartilho com vocês algumas notas que fiz das falas da mesa⁶⁹:

Valéria conta que não sabia que *tap* era uma arte preta até 8 anos atrás. Ela morava numa cidade muito pequena no interior de São Paulo chamada Quintana e lá só chegavam os filmes que estavam na TV, com Fred Astaire e Gene Kelly. Valéria gostou e quis fazer. Porém, com 10 irmãos adotivos, nunca iria ter dinheiro para ir fazer aula em Marília, cidade próxima à sua. Sua mãe, Maria Alice, montou um grupo de dança; coreografava para crianças nas escolas, festas de folclore e no quintal de sua casa. Com ela, Valéria aprendeu a dançar danças populares, como

⁶⁸ Primeiro festival de *tap*, realizado pelo movimento *Empretadança*, com um time de professores e professoras inteiramente preto. O festival foi realizado através do prêmio *Black Lindy Hoppers Fund* em apoio à iniciativas e projetos ligados às danças jazz vernaculares dentro da comunidade preta. Disponível em: <https://www.instagram.com/empretadanca/> Acesso em: 21/5/2023

⁶⁹ Todas as afirmações foram verificadas e aprovadas pelas compositoras da mesa.

Samba, Frevo e Forró, aprendeu a ouvir música e a se movimentar com ela. As duas juntas faziam os figurinos das coreografias.

Aos 16 anos, Valéria foi para Marília. Seu tio havia lhe oferecido um dinheiro para pagar um cursinho universitário, já que Valéria, estudante de escola pública, queria fazer faculdade de Odontologia. Valéria não aceitou a proposta do tio, ela disse que iria estudar sozinha para o vestibular e o dinheiro que ele iria gastar com o cursinho, para que ele lhe pagasse aulas de dança. Lá colocou um sapato de *tap* pela primeira vez. Sua professora, pela pouca informação que chegava até ela, tinha um raso conhecimento a respeito da técnica do *tap*, ela ensinava o que ela conhecia e às vezes até inventava nome de passos.

Valéria passou na faculdade; na época morava com sua mãe em Quintana e viajava todos os dias até a universidade em Marília. Lá em Quintana, junto com sua mãe, abriu a garagem de casa para dar aulas, mas só chegavam pessoas que não tinham condições de pagar. Valéria os acolheu e ensinou o que sabia.

Se formou em educação física e conseguiu juntar dinheiro para fazer aula com outras pessoas. Ficou sabendo que um professor estadunidense estava indo à São Paulo dar um curso de *tap dance*. Sua família se mobilizou e ela conseguiu ir.

Na escola de Kátia Barão, fez uma aula com Steven Harper. Ela enfatiza que não sabia fazer *time step*⁷⁰. Steven notou, conversou com Valéria e falou com Kátia que ofereceu um curso de uma semana para Valéria fazer na escola. Com 22 anos, aprendeu os nomes dos passos e aí uma chave virou em sua cabeça: “Poxa, o sapateado tem nome, tem jeito de dançar, tem jeito de ensinar [...] o sapateado não é só bater o pé do filme, não é só aquela coreografia dos filmes que chegavam até mim, era além [...] o sapateado é realmente uma filosofia de vida, é uma cultura muito forte.” (informação verbal)⁷¹

Foi professora de educação física numa escola de freira por 15 anos, lá ela tinha três grupos de dança. Em certo momento sofreu uma situação de racismo de uma aluna. A escola foi conivente. Se demitiu. Alugou uma sala em uma academia de ballet de uma amiga e lá começou a ensinar *tap*; a amiga abraçou o *tap*, não cobrou aluguel da Valéria e conseguiram 20 alunos.

⁷⁰ Nome de um passo básico de *tap*.

⁷¹ Fala retirada de uma conversa informal que tive com Valéria Sanches pelo aplicativo Whatsapp no dia 22/5/2023.

Em dado momento, a amiga vendeu a escola para uma mulher que começou a apagar a Valéria da cena. Deixava-a por último no espetáculo de fim de ano, não contratava costureira para confeccionar os figurinos das turmas de *tap*. Valéria então percebeu que não era mais bem-vinda ali. Alugou uma sala, e foi assim que nasceu a Batuk do Pé⁷², que em 2024 completa 10 anos.

Mesmo assim, ainda não se encontrava no lugar de uma mulher preta fazendo uma arte que era dela. Dançar no palco era difícil porque ela não se considerava virtuosa da forma que as pessoas esperam.

Valéria diz que Ana Gori a ajudou a enxergar as suas dores e a conseguir se encontrar no lugar dela. Mas este virtuosismo, o qual Valéria diz não possuir, foi definido por quem?

Ana diz que a produção de conhecimento é vista como linear, mas a arte não é linear porque as pessoas são atravessadas por suas emoções e histórias de vida. As epistemologias das pessoas pretas e seus valores não foram e ainda não são julgados, pelas pessoas brancas, como válidos. Elas estão sempre subjugadas aos olhos do conhecimento cartesiano branco europeu e ocidental. A vida e as emoções das pessoas pretas não são valoradas.

O sistema da monocultura edifica e teoriza essas colocações de Valéria e Ana, ele constitui uma determinada perspectiva sobre o mundo que coloca a cultura, os hábitos, as características de um grupo dominante como a forma certa de viver e ser, impossibilitando que outros grupos reconheçam suas próprias singularidades (Schucman, 2012). O irônico é que, quem criou o *tap* foi a ancestralidade de Valéria, nada seria mais lógico que o virtuosismo ser determinado a partir de suas singularidades.

Andrea Barros, é economista, bacharel em Turismo e pós-graduada em neurociência e educação. Ela começou a dançar com Eliana Salles, no extinto Centro Mineiro de Danças Clássicas em Belo Horizonte. Fez aulas por pouco tempo, um ano depois seu pai não teve dinheiro para manter as aulas, mas ela persistiu e foi estudar por conta própria, através de livros, vídeos e apostilas. Andrea diz que tinha muito medo. Ela trabalhou em uma escola onde todas as pessoas brancas tinham carteira assinada, e ela não. Hoje, essas pessoas estão aposentadas, e ela com 56 anos ainda não pôde se aposentar.

⁷² Escola de dança em Marília - SP.

Já ouviu da diretora, branca, de um festival competitivo muito reconhecido no interior de São Paulo que ela não sabia nada, pois nunca havia feito cursos, nunca tinha ido para o exterior. Andrea coloca: “O que eu aprendi na sala de aula não me anula! Aprendi muito com muitas pessoas, mas o que eu sei também tem valor. Eu ponho uma porta dançando!”. Há 3 anos, construiu sua própria escola de dança, a Opus Escola de Dança.

Cinthia Cristina da Rosa Vilas Boas, mais conhecida como Cinthia Vilas Boas é psicóloga, educadora social e começou a dançar hip hop na escola do bairro onde morava. E foi na periferia de Campinas, que os projetos sociais aconteciam. Passou pelo samba-rock, tango, pela dança afro e fez percussão num atabaque doado pela sua tia, rainha do maracatu do grupo Urucungos Puitas e Quigengues, para a Pastoral Afro, da qual fazia parte. Ela explica que a Pastoral Afro, existe como área sócio transformadora, dentro da igreja católica; não em todas, mas na Comunidade São Joaquim e Santa Ana na Vila União, havia. Até que conheceu o *tap* através do filme *The Little Colonel*, ao assistir a cena de Bill Robinson e Shirley Temple dançando nas escadas. Cínthia decidiu que era isso que ela queria fazer.

Dançou *tap* por 15 anos e só então entendeu que tudo que fazia na comunidade tinha a ver com o *tap*.

Ela diz que sempre foi aluna do fundo da sala. Via os professores pretos dando aula no único festival que participara, o Brasil International Tap Festival, e pensava “Mas eles estão tão longes de mim.”. Com o tempo foi conhecendo outras pessoas pretas que dançavam o *tap dance* e surgiu uma vontade de se unir e ir a lugares juntas.

Cínthia e seu colega Marcelo Santos, bailarino preto de *tap* e *jazz dance*, durante 2 anos fez teste de qualidade dos sapatos da *SóDança*, uma marca internacional de sapatos de *tap dance*, pois segundo ela, ambos tinham a pisada muito forte e seriam ótimas referências para medir se as chapinhas de metal dos sapatos aguentariam o impacto com o chão. Infelizmente, essa informação nunca foi divulgada para o público, eles nunca tiveram o reconhecimento por tal feito.

Ao falar sobre as pessoas pretas no *tap* brasileiro, Cínthia pontua que, até conseguir alcançar um nível de consciência racial e traçar uma estratégia de sobrevivência, demora, e até lá, você vai fazendo o que aparece. Ela e outras mulheres pretas do *tap*, como Ana Gori, Andrea e Valéria, dizem que vivem de favor, pedindo, solicitando, implorando, indo atrás de festivais. Ela coloca que pessoas

pretas entendem o tempo de outra forma, de forma espiralar⁷³, então ora está paralisada elaborando, ora traçando estratégia de sobrevivência para se sustentar psicologicamente, emocionalmente, financeiramente e profissionalmente no meio.

Ana Gori pergunta às mulheres da mesa, como elas se sentem por não terem sido reconhecidas no livro *História do Sapateado no Brasil*, de Bia Mattar e o que pensam sobre a forma que o livro *A Arte do Sapateado*, de Maria Amália Brasil Bina Machado e Flávio Augusto Salles Nobre, retrata a participação da cultura africana com a origem do *tap dance*: “O negro nos deu o ritmo, a musicalidade, o vigor físico e a ginga, exercitados nos seus ritos tribais.” (MACHADO; NOBRE, 2003, p.18). Vinte anos depois, reiterada no espetáculo *Homo Tapiens*.

Cíntia acha que isso tudo produz raiva e cansaço. Ela afirma que são muitos povos, muitas línguas, muitos corpos, muitas danças e não tribos. A forma que Machado e Nobre colocam a cultura africana na criação do *tap dance* é superficial e extremamente banalizada. Andrea diz se sentir culpada por não ter tido coragem de ter se posicionado e falado com Bia Mattar quando viu o movimento dela de escrever o livro. Ana questiona, como é possível que, sendo o matriarcado um sistema filosófico que construiu a civilização do Brasil⁷⁴, Mattar não conhecesse as mulheres negras brasileiras no *tap*? Entendo que seja possível a falta de conhecimento sobre essas pessoas, afinal, o racismo as apagou de fato, porém, Valéria Sanches nos conta, e é possível verificar na página 104 do volume um do livro analisado, que Bia Mattar a conhecia, tanto que menciona o festival que Valéria criara em 2014, o *Work Tap*. O que isso nos mostra? A invisibilização das pessoas pretas. A própria estrutura do racismo na pessoa e como essa estrutura racista amarra essa invisibilidade ocasionada, sempre esquecendo um nome aqui e ali.

Penso que quando nós, pessoas brancas, especialmente as que assumem posições de poder e de propagadoras de conhecimento, como, escritoras, pesquisadoras, donas de escolas e eventos de dança, professoras, entre outras, se existe uma vontade de reparar essa realidade a qual pessoas pretas foram apagadas da história, o nosso movimento deve ser além do que nós consideramos o suficiente, ou minimamente trabalhoso; a nossa pesquisa deve ser mais aprofundada, os nossos esforços devem ser maiores do que o usual. Ainda mais se

⁷³ Para aprofundamento, Cíntia recomenda o *podcast* de Morena Mariah: Afrofuturo - Tempo Espiral.

⁷⁴ Para aprofundamento nesse tema, recomendo o trabalho da mestranda em dança na UFBA, Jô Gomes. Disponível em: <https://www.matriarcadoedancasafro.com.br/> Acesso em: 23/5/2023

tratando de uma arte que foi apropriada e embranquecida pelos nossos ancestrais, é nossa responsabilidade fazer este resgate, não somente de Cíntia, Andréa ou Valéria.

Além desses dois casos, trouxe outras situações pontuais. Um exemplo, foi de uma coreografia apresentada no Festival de Dança de Joinville 2021, considerado o maior festival competitivo de dança do mundo, “homenageando” um *tap dancer* negro através da imitação do mesmo. Tal situação se assemelha ao episódio de *blackface* que Fred Astaire cometeu justificando estar prestando uma homenagem aos mestres Bill “Bojangles” e John Bubbles, em 1936. Reitero a importância de nós brancos olharmos para o *tap dance* com um olhar cuidadoso, pois quando “[...] a apropriação cultural é reduzida a uma homenagem, desconsiderando que para os povos originários esses elementos contribuem para a manutenção de sua identidade e resistência, e não são apenas componentes estéticos” (WILLIAM, 2021, p. 61), damos o aval para que esta prática se perpetue. Mais ainda, colaboramos com a mecânica de esvaziamento que os próprios festivais competitivos já operam: recebendo dinheiro dos participantes e lhes promovendo um breve momento de reconhecimento (se o participante passar pelas seletivas) que no ano seguinte ninguém sequer lembrará. Totalmente o oposto da verdadeira celebração que é (ou deveria ser) o *tap*: arte de roda, de troca, comunicação, celebração do outro e respeito aos que vieram antes de nós.

Como professora e arte educadora, acredito muito no diálogo e nas diferentes vivências para nossa evolução como sujeitos relacionais. Entendo que nascer branca num sistema que te coloca no topo o tempo todo e não te instiga a se questionar deste lugar, pode facilmente produzir um estado de cegueira difícil de sair se o seu meio constantemente te puxa para dentro. Porém, não é como se as coisas não estivessem sendo ditas. O movimento negro no *tap* existe e está presente, nas redes sociais, na cena dos festivais, na academia; entretanto, não vejo um esforço da maioria das pessoas brancas em apoiar, estar presente, ouvir e repensar as suas ações como potencializadores e sobretudo, se colocar como as maiores responsáveis por esta mudança, pois como Sueli Carneiro nos diz: quem inventou o racismo foram os brancos.

Recentemente, o festival *Tap is Black*, já mencionado acima, proporcionou para o público um time de professores inteiramente preto, voltado para a valorização das danças afrodiáspóricas, promovendo um debate cujo tema era “*Tap* como arte

preta no Brasil”, com bolsa integral para pessoas pretas e com um preço extremamente inferior ao que se paga em qualquer outro festival no Brasil. Além de mim, apenas sete outras pessoas brancas estiveram no festival; dentre essas oito, apenas três são pessoas que costumam frequentar os festivais de *tap* pelo Brasil. Me pergunto se existe mesmo uma vontade de mudar esse cenário embranquecido em outros festivais de *Tap* no Brasil ou se a temática racial só é pertinente quando há algo para receber em troca ou quando o assunto está em alta e então festivais podem cair no risco de um tokenismo.

A *Politize!*, uma organização da sociedade civil que por meio de sua plataforma online publica textos sobre política, publicou um texto introduzindo o termo “tokenismo”:

O tokenismo trata-se de uma inclusão simbólica que consiste em fazer concessões superficiais a grupos minoritários. Seu significado provém da palavra “token”, que significa “símbolo” em inglês. O termo surgiu nos anos 60, nos Estados Unidos, durante o período de forte luta pelos direitos civis dos afro-americanos. Martin Luther King foi o primeiro a utilizar o termo “tokenismo” em um artigo publicado em 1962:

“A noção de que a integração por meio de tokens vai satisfazer as pessoas é uma ilusão. O negro de hoje tem uma noção nova de quem é”. (FOLTER, 2020)

Percebo que depois da onda dos quadrados pretos no *Instagram*⁷⁵, muitas donas e donos de festivais começaram a se posicionar e mudar algumas coisas na estrutura de seus festivais, mais especificamente: começaram a chamar mais professores pretos e adotaram uma política de cotas raciais. Em uma breve análise⁷⁶ sobre a relação entre professores pretos e professores brancos de *tap dance*, convidados para os 8 festivais realizados de janeiro até julho de 2023, obtive o seguinte resultado:

Aflora Tap Festival - dos 7 convidados, 2 eram pretos.

TapWorkshop - dos 13 convidados, 4 eram pretos.

SapateiaBH - dos 11 convidados, 2 eram pretos.

Jacareí in Tap - dos 5 convidados, 1 era preta.

Floripa Tap - dos 5 convidados, 3 eram pretos.

⁷⁵ Me refiro ao movimento que ocorreu na rede social citada após a morte de George Floyd em 2020 em apoio ao movimento negro estadunidense *Black Lives Matter* (Vidas Negras Importam).

⁷⁶ A veracidade da análise pode ser comprovada na página do Instagram ou site, de cada evento em questão.

Encontro dos Ritmos - dos 9 convidados, 1 era preta.

Tap in Rio - dos 27 convidados, 11 eram pretos.

SapateiaABC - dos 3 convidados, 1 era preto.

Tap is Black - das 6 convidadas, 6 eram pretas.

Essa problemática é sobre números, afinal, além do seu time de professores ser preto, quais outras pessoas da sua equipe, como técnico/a de som, iluminador/a, músicos e musicistas, equipe de produção e artistas convidados/as, são pretas? Quantas pessoas pretas você está empregando no seu evento? É aí que o tokenismo acontece, “[...] pelo simples fato de que [...] um único negro não podem representar toda a diversidade do grupo que estão representando” (FOLTER, 2020), e porque a inserção de um número mínimo de pessoas pretas, sejam como professoras ou alunas, não basta para realmente incluir e dar a sensação de pertencimento à estas pessoas, somente uma “visibilidade distorcida sobre a minoria representada pelo token.” (FOLTER, 2020)

Também vai muito além de números. Se *tap dance* é sobre compartilhamento, comunicação e coletividade, que ações podemos gerar em nossos festivais para gerar esse sentimento em seus participantes, em especial, às pessoas pretas?

E reflito ainda, enquanto *tap dancers*, que não são produtores/as de festivais, que ações podemos tomar para reparar essa história? Quais festivais apoiamos e frequentamos? Quais artistas consumimos e acompanhamos o trabalho? Quais são as suas referências da atualidade, as pessoas que você admira? Quais as referências que você leva para os seus alunos e alunas?

É muito importante praticarmos a dupla consciência, conceito posto por W.E.B. Du Bois, que seria o exercício de olhar para si através do olhar do outro. Inicialmente, Du Bois se refere a consciência do negro, que experiencia a identificação com sua raça pela opressão em contraponto com os valores construídos pela branquitude europeia. Já Winant e Twine (1997; 2006 *apud* Schucman 2012, p. 105), aproximam o conceito para a realidade das pessoas brancas, que é o que eu considero mais relevante para nós, pois através deste exercício conseguimos nos olhar como socialmente racializados e críticos a branquitude performada em nosso existir.

A partir destas reflexões sobre a historicidade do *tap* partimos agora para o próximo capítulo, onde compartilharei um pouco de minha experiência como bailarina, aluna e professora de *tap* em meio aos desafios anti racistas no cotidiano.

3. TENSÕES E DILEMAS: EXPERIÊNCIA PESSOAL NA PRÁTICA DO TAP

Acho importante começar este capítulo contextualizando a leitora e o leitor da minha realidade social, com o objetivo de evidenciar o caminho percorrido para o despertar de interesse deste trabalho. Sou uma mulher branca, filha única de pais que me tiveram muito jovens; meus avós, tanto por parte de mãe, como por parte de pai, sempre nos ajudaram financeiramente até que meu pai e minha mãe se estabilizassem, por isso, havia uma dinâmica de economia muito forte no meu núcleo familiar. Não afirmo isso como uma ode à meritocracia; pelo contrário. Trago aqui para elucidar que, apesar disso, eu nunca passei real dificuldade, estudei a vida inteira em escola particular e sempre pude fazer atividades extracurriculares na escola ou fora dela. Isso evidencia que, apesar da intersecção de classe que minha família vivenciou, o racismo e a branquitude acaba favorecendo a prosperidade em muitas famílias brancas.

A escola que eu estudei durante 8 anos, o Sarapiquá, foi fundamental na minha construção como ser humano pensante. Temas acerca de preservação ambiental e minorias sociais eram frequentemente abordados. Porém, não me recordo de ter tido contato com os atravessamentos raciais na perspectiva da branquitude, a abordagem sempre era em relação a vida do negro, então o meu processo de compreender-me como ser também racializada não se deu propriamente na escola, mas pode se dizer que houve uma introdução sobre racismo.

Também porque nessa escola, na época, eu não enxergava muita discriminação pois pensava que, por mais que a grande maioria dos alunos fossem brancos, a escola era pequena e não existia aquela divisão recorrente das instituições, do tipo: homens brancos nas posições de direção e coordenação; e mulheres e homens negros em cargos subalternos. Não foi por isso que eu achava que racismo não existia, ou que eu não era uma pessoa privilegiada por ser branca.

Foi somente durante meu ensino médio, onde estudei numa escola tradicional jesuíta, extremamente elitista, o Colégio Catarinense, que fui ver essa diferença social de raça, classe e gênero, e vivenciar muita discriminação em torno das minorias sociais.

Me entendi racista com pouca idade, devia ter entre 6 e 8 anos. Lembro de estar brincando na praia com uma amiga branca, quando uma menina negra

apareceu querendo brincar conosco. Naquele momento, senti um desconforto tremendo, que no fundo eu sabia da onde vinha, mas não queria reconhecer. Puxei minha amiga de lado e disse que não queria brincar com a menina. Minha amiga então falou: “Só porque ela é negra?! Isso é racismo!”. Eu congelei, neguei a acusação e brincamos com a menina. Depois desse episódio, lembro de me sentir muito mal, eu repassava a cena na minha cabeça inúmeras vezes. Agora, entender o significado de ser branca no Brasil e conseqüentemente me entender nesse espectro, só ocorreu anos depois, por conta da minha vivência com o *tap dance*.

Comecei o *tap dance* por acaso, não tinha referência nenhuma, mas como a maioria das pessoas brancas fui conhecer o *tap* em uma escola de dança: a *Garagem da Dança*, a qual citei na introdução do trabalho e irei me referir como “Garagem”.

A Garagem foi fundada por Bia Mattar, também já citada no trabalho, e posteriormente comprada por Marina Coura, mulher branca, minha primeira e única professora regular, minha grande mestra que, inclusive, foi uma das pessoas que me levou para os caminhos que escolhi percorrer nesta pesquisa.

Me apaixonei pelo *tap* muito rápido e o meu processo de aprendizado foi leve, no sentido de que sempre me senti muito confortável naquela escola, onde a maioria dos alunos e alunas eram brancas, mas na época, ainda não observava que isso era uma questão. Eu tinha muita sede por aprender, tanto que depois de poucos meses dançando já quis participar do *Floripa Tap 2012*⁷⁷, onde tive a primeira oportunidade de fazer aulas com *tap dancers* internacionais, Maud Arnold e Christopher Broughton.⁷⁸

⁷⁷ Festival Internacional de Sapateado; conta com a participação de professores e professoras do Brasil e do mundo.

⁷⁸ Maud Arnold, original de Washington D.C., é *tap dancer*, coreógrafa, professora, membro do grupo de *tap dance Syncopated Ladies*, co-diretora e produtora do *D.C. Tap Festival*. Christopher Broughton, natural de Los Angeles, Califórnia, é professor, *performer* e coreógrafo. Trabalhou com grandes nomes do *tap dance*, como, Dormeshia Sumbry-Edwards, Derick Grant, Jason Samuels e Michelle Dorrance.

Figura 12 - Da esquerda para a direita, *tap dancers* Maud Arnold e Christopher Broughton.



Fontes: ConnectsU [s.d.] e Steps On Broadway [s.d.]⁷⁹

Assim segui em 2013 e 2014, que foi o ano em que algo acendeu em mim: a importância de saber a história da dança que eu estava praticando e de perceber que o *tap* era um pouco além de um mero entretenimento. Um dos professores convidados, Brill Barrett⁸⁰, antes de começar a aula pediu para que cada aluno falasse o nome de um *tap dancer* que admirava. O nome que me veio foi o de Gregory Hines⁸¹. No fim da aula, juntamos as mãos e num coro gritamos: “*Respect the dance!*”⁸². Apesar disso, essa luz ficou apenas no campo dos pensamentos.

⁷⁹ Disponível em: <https://www.connectsu.com/get-critiqued/profile/15/maud-arnold> Acesso em: 26/5/2023 e Disponível em: <https://www.stepsnyc.com/faculty/bio/Christopher-Broughton/> Acesso em: 26/5/2023

⁸⁰ Brill Barrett é *tap dancer*, fundador da M.A.D.D. Rhythms, diretor do The Chicago Tap Summit e fundador do M.A.D.D. Rhythms Tap Academy em Chicago, Illinois.

⁸¹ Gregory Hines, original de Nova York, NY, foi *tap dancer*, ator, cantor e músico. Trabalhou na Broadway como professor e coreógrafo, e fez inúmeros trabalhos na televisão e em Hollywood, protagonizando o filme “*Tap - A dança de duas vidas*”.

⁸² “Respeite a dança!” (tradução livre da autora)

Figura 13 - Da esquerda para a direita, *tap dancers* Brill Barrett e Gregory Hines.



Fontes: William Frederking (2020) e Greg Gorman [s.d.]⁸³

Felizmente, as minhas primeiras grandes referências foram sempre pessoas pretas, com isso, eu não passei pelo momento de relacionar o *tap dance* diretamente com os musicais da Broadway e Hollywood, até porque atravessei minha adolescência no início da era digital, onde a informação chegava mais rápido do que no tempo da geração anterior a minha. Entretanto, percebia que as pessoas ao meu redor faziam essa relação imediata. Ao mesmo tempo que eu não relacionava o *tap* com os musicais, também não o relacionava com o povo preto, e tampouco enxergava a raça como algo relevante no meio, típico de alguém que cresceu em um país que opera pelo viés da democracia racial.

A partir de 2015, aos 15 anos, comecei a frequentar festivais de *tap* em outros estados, como no Rio de Janeiro (*Tap in Rio*), São Paulo (*Brasil International Tap Festival*), entre outros. Eu era muito nova e quem me introduziu a esse universo foi meu grande amigo Fernando Fleisch, homem branco, com quem pude ter profundas conversas sobre as relações nutridas nesses ambientes e que, de alguma forma, me protegeu e me fez ser vista. Fernando já conhecia muitas pessoas desses festivais. Aí comecei a conhecer a tão falada “comunidade do *tap*”.

⁸³ Disponível em: <https://chicagodancemakers.org/role-member/brill-barrett/> Acesso em: 26/5/2023 e Disponível em: <https://www.nypl.org/node/70548> Acesso em: 26/5/2023

No espaço deste TCC o enfoque não é aprofundar no conceito de “comunidade” numa perspectiva afrocentrada devido ao tempo para conclusão deste trabalho. No entanto, trago aqui alguns recortes da temática, a qual foi abordada no curso *A Cultura do Tap*, ministrado por Ana Gori, já citado na introdução deste trabalho.

Gori coloca a comunidade como uma das definições de Africanidade⁸⁴ e que para praticarmos este conceito é necessário praticar a filosofia da mesma. Ela mostra que a filosofia africana se faz de sujeito para sujeito, o indivíduo não age e pensa por si só. A diferença do outro nos faz refletir e evoluir, cria os caminhos de pluriversalidade, e para isso é importante conhecer outras epistemes. Então, ela não nega a Filosofia Ocidental, mas reconhece uma multiplicidade de saberes. É uma filosofia que pensa e vive a vida através do outro, que entende que eu só existo porque outra pessoa existe, ou seja, valoriza-se as conquistas individuais pois elas são importantes para o coletivo.

E afirma que, vivemos em uma sociedade onde somente a filosofia eurocentrada é tida como parâmetro para refletirmos e construirmos uma ética sobre o real e científico para as coisas da nossa vida, a dança que praticamos, os estudos que fazemos, o modo que pensamos; esta filosofia que supervaloriza o homem (branco) como sendo esse ser essencialmente pensante e racional, o sentimento vai ficando para trás e criam-se seres individualistas. E se a individualidade e o coletivo não estiverem unificados, se uma coisa for maior ou melhor que a outra, você apaga uma parte da história. Por exemplo, é impossível falar da história do *tap* sem falar das pessoas que a fizeram, assim como é impossível falar dela sem as trocas epistemológicas que ocorreram entres os diferentes povos na travessia do atlântico, no contato delas com os povos originários estadunidenses, com os imigrantes no *Harlem* e sem a necessidade de se comunicar com a comunidade que viviam.

⁸⁴ O senso de comunidade africano funda-se muito pela filosofia Ubuntu, que é uma palavra que tem origem no idioma *kibundu*. Embora não haja tradução literal, o seu significado nos remete a “existências conectadas entre si”. Ela é uma filosofia que sintetiza uma concepção de humanidade e tem sua origem nos povos de matriz *bantu*, oriundos do continente africano. Embora ela pregue uma concepção autocentrada, ela é diferente do individualismo que conhecemos. Ela vai além da dualidade indivíduo/coletividade, na verdade. Isso porque, a filosofia Ubuntu sinaliza que há uma interconexão entre as existências humanas. E, sendo assim, a condição para a existência humana é, necessariamente, uma experiência coletiva. (GAZONI, 2019)

Gori pontua o valor da ancestralidade para os povos africanos⁸⁵, mas não como alguém que faz parte da sua árvore genealógica e sim como um movimento de identificação com o que se é e com o que foi; como um processo de entender o que foi feito antes de nós, nos conhecermos e a partir daí reconhecemos o nosso lugar enquanto praticantes da arte, para que possamos continuar fazendo com respeito, honrando quem veio antes.

Ao adentrar o meio dos festivais, facilmente fui percebendo como a branquitude tomou conta e o que vemos é o contrário de todas as definições de comunidade pontuadas por Gori. Hoje visualizo com mais nitidez a estrutura dos grupos formados, e que para adentrá-los deve-se alcançar um “nível de excelência”. A partir das colocações de Gori, noto que as hierarquias são postas de uma perspectiva eurocêntrica, em que uma vez tendo alcançado o lugar de poder, nada pode lhe tirar de lá. Neste sentido, não há espaço para honrar quem veio antes de nós, pois essas pessoas não honraram a ancestralidade real do *tap*, a qual praticava o senso de comunidade afrocentrado, então, percebemos um ciclo infinito: quem veio antes não quer passar o seu “cetro” à nova geração, que acaba por não celebrar e respeitar a geração anterior, pois pouco recebeu dela, então, lutam entre si para alcançar esse lugar de poder, o alcançam e o ciclo se repete. Sendo assim, além dessa dificuldade em honrar a ancestralidade, também não vejo respeito pelas pessoas no início do processo de aprendizagem, ou pelos diferentes jeitos de dançar o *tap*; a sala de aula, que deveria ser um espaço para praticar essa filosofia, a pluriversalidade, se torna um antro competitivo, onde há uma disputa para ver quem chama mais atenção da professora e não um espaço de conexão, de olhar para o outro além da relação de interesse.

Reflijo então, a partir do pensamento de Schucman (2012, p. 20) que, a manifestação genuína do *tap* não foi e ainda não é garantida, pois a prática de uma arte afrodiaspórica não pode ser desvinculada dos aspectos culturais e sociais, objetivos e subjetivos, como por exemplo, a filosofia, da comunidade que a construiu. Por isso entendo que, se vivemos em uma sociedade onde as expressões

⁸⁵ Outra filosofia importante em África e que está relacionada à noção de ancestralidade é a Sankofa. A palavra Sankofa é um dos adinkra, conjunto de ideogramas que compõem a escrita dos povos akan, da África Ocidental, em especial, os asante, da atual república do Gana. Significa se wo were fi na wo sankofa a yenkyi “nunca é tarde para voltar e recolher o que ficou pra trás”; símbolo da sabedoria de aprender com o passado para construir o futuro. (NASCIMENTO, 2009, p. 28)

do ser e estar negro, como as noções de comunidade e ancestralidade, não são permitidas, a prática do *tap* também não será.

Inicialmente eu não fazia essa análise, apenas sentia um desconforto, entretanto o sentimento era muito etéreo, não conseguia transcrevê-lo em palavras, era só uma sensação de não pertencimento a essa dinâmica de convívio, baseada em um jogo de poder hierárquico. Ao mesmo tempo, a possibilidade de fazer parte desses grupos é tentadora, admito, e eu percebi que conforme eu fui melhorando a minha técnica, as pessoas começaram a me ver. Percebo hoje, que certos privilégios de minha branquitude me deram essa possibilidade, porque por mais que eu não me identificasse 100% com aquela dinâmica hierárquica, em alguma instância eu estava inserida naquele grupo. Acredito que essencialmente por eu ser uma mulher branca crescida em um sistema em que esse lugar de poder, aqui evidenciado pelas panelinhas, é visto naturalmente como meu. Talvez, essa tenha sido a primeira tensão entre a *minha*⁸⁶ branquitude e o *tap dance*: querer muito fazer parte e encontrar espaço para isso, mas não me identificar com os valores nutridos no mesmo.

Em 2018, na noite de apresentações do *Brasil International Tap Festival*⁸⁷, passei pela seguinte situação: houve um engano, acoplado a uma falha de comunicação entre o meu grupo e o grupo que dançava logo em seguida de mim, que levou ao grupo em questão entrar no palco no meio da minha coreografia com Fernando Flesch, não propositalmente. Depois que saímos do palco, ouvi membros do grupo reclamando desse ocorrido de forma agressiva, atribuindo a mim e a Fernando a culpa pelo o que aconteceu. Quem me lembrou deste episódio foi uma amiga, preta, que chamarei de Maria⁸⁸. Maria me viu chorando nas coxias do Theatro Municipal de São Paulo, e segundo ela, ao me perguntar o que havia acontecido eu respondi: “As pessoas são muito diferentes da imagem que elas passam”. Hoje reflito sobre o quanto devo ter parecido ingênua diante da história de Maria, que, por ser preta, provavelmente passava por isso em todo festival que ia; Maria afirma que por mais que chorasse em todo festival por não se sentir pertencida e acolhida, sentia que tinha o dever de estar lá para poder aprender e

⁸⁶ Enfatizo esta palavra, pois não acho que há lugar de tensão nas características da branquitude como constructo em relação as práticas racistas e o racismo, essas tensões são particulares da minha busca por desmantelar a minha branquitude.

⁸⁷ Festival de *tap dance* dirigido por Christiane Matallo que ocorreu na cidade de São Paulo.

⁸⁸ Nome fictício.

evoluir na dança. Kilomba entende essa atitude de Maria como um isolamento, o qual ela define como:

Como em uma triangulação, o sujeito negro tem de ser destacado, isto é, isolado, para não dismantelar o consenso branco [...] Nesse sentido, o isolamento anuncia o racismo: todo mundo lá era branco porque a maioria das pessoas negras não podia entrar. Elas eram mantidas "em seu lugar", impedidas de "tomar o lugar delas/es". (KILOMBA, 2019, p.170)

Ainda,

O isolamento revela como a vida de pessoas negras é modelada por uma ansiedade introjetada de serem atacadas por medos brancos de contágio. [...] *Por que há pouquíssimas pessoas negras aqui? O que isso poderia significar? Estou segura/o aqui?* (KILOMBA, 2019, p.171)

Eu passei por isso uma vez e nem sequer lembrava do episódio, enquanto isso Maria, Andrea, Cinthia e Valéria, segundo seus relatos, viviam na montanha russa de ora traçar estratégia de sobrevivência, ora sentir que vivem de favor.

Neste mesmo ano, comecei a dar aulas de *tap dance* e sempre busquei levar as referências que eu tinha do *tap* como arte preta para a sala de aula. No entanto, mesmo já tendo feito algumas aulas teóricas sobre a história, sempre tive muita dificuldade de absorver o conteúdo, ainda mais de uma história que não é linear e perpassada por acontecimentos muitos distantes da minha realidade, como a própria história do racismo nos Estados Unidos. Eu também não ia atrás de saber a fundo, não procurava livros, não estudava de verdade. O conhecimento que tinha era baseado no que eu ouvia nessas aulas e via em alguns filmes e documentários. Me sentia culpada, pois sabia que era necessário, mas ainda não entendia muito bem o porquê.

Fazendo um paralelo com o pensamento de Kilomba (2019) sobre as etapas que uma pessoa branca passa ao se ver como parte do racismo, enxergo toda a minha construção até o ano de 2017/2018 como o estado de negação, o qual a autora descreve como

[...] um mecanismo de defesa do ego que opera de forma inconsciente para resolver conflitos emocionais através da recusa em admitir os aspectos mais desagradáveis da realidade externa, bem como sentimentos e pensamentos internos. Essa é a recusa em

reconhecer a verdade. [...] o sujeito nega que ela/ele tenha tais sentimentos, pensamentos ou experiências, mas continua a afirmar que "outra" pessoa os tem. (p. 43)

Ou seja, eu entendia o racismo e o via nos outros, mas muitas vezes não o enxergava em mim, nas manifestações mais sutis do meu cotidiano, advindas da definição de racismo estrutural posta por Almeida (2021) no capítulo um e da colocação de Schucman (2012), que diz que e se tudo funcionar em sua normalidade o resultado será racista; eu agia na “normalidade”, logo, sob a égide do racismo.

Em 2019, meu amigo, Lucas Santana, já citado na introdução do trabalho, se mudou para Florianópolis para iniciar um mestrado em Artes Cênicas na Universidade do Estado de Santa Catarina e começou a dar aulas na Garagem. Lucas é um *tap dancer* preto, filósofo, que aprendeu a dançar em projeto social. Lucas ama estudar e tinha um posicionamento muito forte sobre as questões que ele estudava. Ele trazia esses questionamentos para a roda, fosse no nosso ambiente de trabalho ou em espaços de lazer, mas pela minha falta de conhecimento sobre o assunto, eu não me sentia à vontade para falar, então só escutava. Relaciono esse momento, juntamente ao momento que comecei a lecionar, com a próxima etapa posta por Kilomba (2019), que seria o sentimento de culpa:

Esse é um estado emocional no qual o indivíduo [branco] vivencia o conflito de ter feito algo que acredita que não deveria ser feito ou, ao contrário, de não ter feito algo que acredita que deveria ter sido feito. [...] O sujeito não tenta impor aos "outras/ os" o que ela/ele teme reconhecer em si mesma/o como acontece na negação, mas está, em vez disso, preocupada/o com as consequências de sua própria infração: "acusação", "culpabilização", "punição". (p. 44)

Vejo que essa culpa se manifestava a todo momento que eu pensava sobre o meu raso conhecimento sobre a história do *tap*, eu sabia que precisava estudar mais, mas não colocava isso como prioridade. Até mesmo sobre o meu raso conhecimento sobre as questões raciais, pois era uma pauta que eu defendia, mas não conseguia argumentar. Daí surgem as preocupações: ser perguntada sobre a história e não saber responder; presenciar uma situação de racismo ou um debate sobre e não saber como lidar ou o que falar.

Com a pandemia e a criação do Fórum Brasileiro do Sapateado, já citado na introdução do trabalho, assuntos como cotas raciais obrigatórias nos eventos de *tap* vieram à tona e com isso, o racismo também. Uma mulher branca da velha guarda do *tap* que foi aluna de Gualter Silva, após uma outra mulher branca explicar detalhadamente o intuito das cotas raciais, ainda assim se colocou contra essa demanda dizendo que o sistema das cotas só gerava mais racismo e que se alguém quisesse fazer algo pelos negros, que adotassem uma criança negra.

Quando a problemática foi em torno do termo “sapateado americano”: outra pessoa branca da velha guarda disse que chamar de “*tap dance*” no Brasil “não comunicava”. Ora, faço a seguinte provocação a afirmação desta pessoa: é possível que a dança que foi fruto das comunicações entre povos, “não comunicava”? Então, sentia cada vez mais o constrangimento em ouvir estes discursos de pessoas brancas, sendo eu também parte como branca.

Depois de acontecimentos como este, fui enxergando o racismo em um espaço onde a imagem vendida era outra, e então eu comecei a me colocar em questão. Vi Marina Coura, a qual eu possuo uma relação de proximidade, muito triste com tudo que estava acontecendo e eu não sentia o mesmo, mas me sentia mal por não sentir, já que estávamos falando da vida de outras pessoas. Pensei: “Será que não tenho empatia?”; “O que eu estou fazendo com tudo isso que aprendi?”; “Só ouvir os outros falarem não está me engrandecendo epistemologicamente, acho que preciso de algo mais.”.

O momento em que uma chave virou na minha cabeça foi depois de assistir o documentário da *Netflix*, *13TH*:

[...] é um documentário estadunidense de 2016 dirigido por Ava DuVernay e escrito por DuVernay e Spencer Averick. Centrado no sistema carcerário e étnico no país de origem do filme, o título é uma referência à décima terceira alteração na Constituição dos Estados Unidos, a qual, segundo o filme, foi uma alternativa de manter trabalhos braçais mesmo após a abolição da escravidão, com o processo de encarceramento em massa.

A Décima Terceira Emenda à Constituição dos Estados Unidos afirma que “não haverá, nos Estados Unidos ou em qualquer lugar sujeito a sua jurisdição, nem escravidão, nem trabalhos forçados, salvo como punição de um crime pelo qual o réu tenha sido devidamente condenado”.⁸⁹

⁸⁹ Disponível em: <https://sites.unipampa.edu.br/adafi/2022/02/04/a-13a-emenda-documentario/>
Acesso em: 28/5/2023

Documentário disponível em: [13TH | FULL FEATURE | Netflix](#) Acesso em: 28/5/2023

Acredito que a etapa de reconhecimento surgiu aí, pois segundo Kilomba (2019) ela ocorreria

[...] no momento em que o sujeito branco reconhece sua própria branquitude e/ou racismo. Esse é, portanto, o processo de reconhecimento. O indivíduo finalmente reconhece a realidade de seu racismo ao aceitar a percepção e a realidade de "Outras/os". Reconhecimento é, nesse sentido, a passagem da fantasia para a realidade - já não se trata mais da questão de como eu gostaria de ser vista/o, mas sim de quem eu sou; [...]. (p.45/46)

De fato, foi a primeira vez que me sensibilizei mais a fundo com a dor do outro. Compreendi a minha responsabilidade dentro do sistema racista, e a forma que eu encontrei para colaborar com a desmantelação deste sistema foi me aprofundar na história do *tap*. Como a minha dificuldade em trazer os aspectos históricos nas aulas vinha da falta de estudo e propriedade para falar do meu próprio trabalho, senti vergonha, como se eu tivesse traído o movimento e me apropriando da arte. Somado ainda, ao constrangimento dos discursos proferidos por aquelas mulheres brancas do *tap* (ver página 85) e me por ver parte disso por pura convivência e falta de conhecimento. Esse sentimento de vergonha, Kilomba (2019) descreve como:

[...] quando o indivíduo falha em atingir um ideal de comportamento estabelecido por si mesma/o. [...] Ela é provocada por experiências que colocam em questão nossas preconceções sobre nós mesmas/os e nos obriga a nos vermos através dos olhos de "outras/os", nos ajudando a reconhecer a discrepância entre a percepção de outras pessoas sobre nós e nossa própria percepção de nós mesmas/os: "Quem sou eu? Como as/os "outras/os" me percebem? E o que represento para elas/eles?". O sujeito branco se dá conta de que a percepção das pessoas negras sobre a branquitude pode ser diferente de sua percepção de si mesmo,. (p. 45)

Nesse caso, o "comportamento ideal" seria eu saber sobre a história do *tap* e que eu não colaboraria de maneira alguma com o sistema racista. Tal comportamento foi falho pois, as experiências que eu citei acima, trouxeram-me a percepção de que, dizer que eu sou antirracista, postar um quadrado preto no *Instagram* e conhecer superficialmente a história do *tap*, sem somar coro as narrativas não-hegemônicas desta história, de nada adianta. Pois somente estas ações não me faziam uma pessoa antirracista ativamente.

Daí vieram os questionamentos que Kilomba (2019) exemplifica quando fala das etapas do processo de engajamento da pessoa branca na luta antirracista, primeiro a negação, a culpa, depois reconhecimento, a vergonha e o movimento de reparação, que vem quando tornamos em ação este despertar; pois, como diz a autora, não basta só reconhecermos ou termos vergonha, isso não gera ação, pode ser um bom começo para se gerar ação, mas só sentir não basta. Muitas vezes pessoas brancas até se escondem nesta autopiedade por meio do: “reconheço toda a dor, mas o que eu posso fazer?”. É muito comum passarmos por estes entendimentos diante da complexidade do racismo; e através do não saber o que fazer, acabamos por reproduzir nos escondendo da responsabilidade, da incapacidade de agir ou de até mesmo se esconder e deturpar o sentido de conceitos do tipo: “não é meu lugar de fala” então me “isento”.

A partir daí, sinto que iniciei o meu processo de tentativas de reparação, que segundo Kilomba (2019),

[...] significa a negociação do reconhecimento. O indivíduo negocia a realidade. Nesse sentido, esse último estado é o ato de reparar o mal causado pelo racismo através da mudança de estruturas, agendas, espaços, posições, dinâmicas, relações subjetivas, vocabulário, ou seja, através do abandono de privilégios. Esses diversos passos revelam a consciência sobre o racismo não como uma questão moral, mas sim como um processo psicológico que exige trabalho. Nesse sentido, em vez de fazer a clássica pergunta moral “Eu sou racista?” e esperar uma resposta confortável, o sujeito branco deveria se perguntar: “Como eu posso dismantelar meu próprio racismo?” Tal pergunta, então, por si só, já inicia esse processo. (p.46)

Foram (e ainda são) uma série de estudos, cursos, leituras, palestras online sobre branquitude e racismo, rodas de conversa, debates, conversas informais, entre outros, que além de me auxiliarem na busca por dismantelar essa branquitude, despertaram a minha vontade de escrever sobre essas inquietações no meu trabalho de conclusão de curso. Durante esse processo, outros questionamentos surgiram, como por exemplo: Como a branquitude se manifesta em minhas vivências, minhas ações, meus pensamentos, sentimentos e em minhas relações? Como construir fissuras entre a brancura e a branquitude na minha prática do *tap* e nas minhas aulas? Quais políticas de reparação eu posso adotar nas minhas aulas, nos meus trabalhos como *performer* e como coreógrafa? Em quais momentos eu compactuei com o evitamento do problema racial e na manutenção

dos privilégios da branquitude? Minha e dos outros brancos do meu ciclo social e profissional.

Apesar de dar aula em uma escola de dança privada, onde a maioria das minhas alunas e alunos são brancos, percebo que todas elas possuem um certo nível de consciência a respeito da temática raça e racismo. Mesmo assim, um dilema que eu enfrento constantemente é de como abordar a história do *tap* durante as aulas, porque para isso, é preciso falar sobre racismo, violência e resistência. E este, ainda é um território que me gera tensões, principalmente quando o assunto surge em turmas com alunos ou alunas negras. A possibilidade de usar as palavras erradas, a simbologia que é uma mulher branca contando uma história preta, ou sequer falando sobre raça e racismo, independente de estar numa posição hierárquica elevada dentro do contexto da sala de aula, assusta e estagna.

Além de que, como a maioria das minhas alunas estão lá como forma de lazer, às vezes tenho a sensação de que levar a aula para esse lugar histórico não será interessante para elas e que tudo o que eu falar, elas esquecerão em poucos dias. Talvez aí entre o meu papel como professora de desenvolver um método que torne a teoria interessante, ou encontrar maneiras de teorizar diariamente pensando em expor este conteúdo de forma mais diluída ao longo do ano, porque praticar uma arte preta sem trazer o contexto histórico, é apropriação. Saber a história do *tap* deveria ser uma condição para poder dançá-lo. Em alguma instância, entendo esse medo também como uma negação das problemáticas raciais para evitar o desconforto gerado entre as pessoas brancas, mas que tem enormes consequências. A história do racismo no Brasil, operado pela lógica da democracia racial é uma prova disso, como Kilomba diz: “No racismo, a negação é usada para manter e legitimar estruturas violentas de exclusão racial [...]” (2019, p. 34). Ainda, reflito sobre como esse medo e desconforto de falar sobre a realidade tal como ela é, é próprio da branquitude e anuncia a expropriação que foi feita, além de ser um lugar racista pois soa como se eu não assumisse a responsabilidade de mexer em algo complexo. A estrutura quer que fiquemos numa zona de conforto que nos protege de ter que encarar a nossa responsabilidade como reprodutoras do racismo.

A minha experiência no *Tap is Black*, apesar de muito enriquecedora, me gerou muito desconforto. Estar em um ambiente onde eu era uma das poucas pessoas brancas e o assunto era protagonismo preto no *tap*, ou a falta dele, me deixou reclusa, numa posição de passividade, porém muito aberta a ouvir. Foi

diferente de estar em ambientes com muitos homens, onde este desconforto, reclusão e passividade aparecem, mas como mecanismo de defesa por medo de sofrer algum tipo de assédio ou situação de machismo. Me pergunto se não é esse o sentimento que tantas pessoas pretas do *tap* sentem nos festivais de *tap* no Brasil... E creio que experienciar esses desconfortos signifique que algo está sendo movimentado na estrutura. Ainda há muito pela frente, mas acredito que este é um esforço cotidiano e coletivo que temos que empreender pois, o racismo seja no *tap* ou fora dele é algo incabível que não dá mais para ficarmos em negação.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.

A escrita deste trabalho, é um dilema, me encontrei pensando e repensando se eu deveria mesmo escrever sobre a história do *tap*, visto que, no Brasil já possuímos muitas bibliografias escritas por mulheres brancas. Pensei nos incontáveis privilégios que essas mulheres tinham e que eu também tenho que me possibilitam fazer isso: conseguir permanecer na universidade, ter tido uma educação em escolas de qualidade, uma família que pagou pelas minhas aulas de dança e que me deu acesso a um computador onde eu posso pesquisar e redigir esse texto, ter pessoas ao meu redor que me instigam a questionar o mundo, ter tido meios que me auxiliaram a estudar fora de Florianópolis e fora do Brasil e etc. Me perguntei muito se estou fazendo um bom uso desses privilégios.

Também, compreendo que as minhas reflexões sobre a minha subjetividade podem soar como um individualismo branco, visto que a subjetividade do branco já está no centro, nas novelas, nos filmes, etc. Mas então o que fazer diante disso? Faço ou não faço um trabalho como esse? Qual seria a melhor forma de escrever? Acredito que ele seja o início de um questionamento.

Tendo em vista todas essas considerações postas, pergunto: Como então engajar-se na luta antirracista na cena do *tap dance* no Brasil? IOs questionamentos que trago neste trabalho, são um processo que vem de longe e ainda vão adiante, e como pessoa branca, não enxergo uma linha de chegada, um ponto onde o estudo, o cuidado e a reparação acabam, estamos ainda carecidos de aprofundamento em muito sobre este debate. Enxergo o colonialismo como o plano de dominação mais bem sucedido que existiu até então; com isso, não são algumas políticas de reparação, ou ter mais professores(as) negros(as) nos festivais de *tap* e nas escolas de dança, ou até mesmo esse TCC, que irão dar conta deste problema estrutural. Entretanto, acredito muito que cada pessoa pode ser potencializadora de uma ação coletiva e vice-versa; também acredito que um olhar empático sobre o outro gera muito mais mudança quando junto dele, elaboramos um olhar crítico sobre nós mesmas.

Percebi, através das leituras de Schucman, Almeida e Kilomba, juntamente à muitas vivências que tive ao longo desse um ano e meio, que o caminho para uma reconstrução de si é longo e árduo; essa experiência teórico/prática, onde eu via o que eu lia, acontecendo no cotidiano, influenciou essa percepção. Também, foi uma

experiência bastante dicotômica, pois ao mesmo tempo que eu aprendi novos conceitos, novas perspectivas sobre a história, novas formas de olhar para mim e tudo parecia tão mais nítido, junto vinha um sentimento de desesperança e angústia ao pensar que nem todas as pessoas têm acesso a esse tipo de conhecimento e muitos dos que têm escolherão não enxergar.

Infelizmente, o material sobre a história real do *tap dance* é escasso, ainda mais em português. Neste sentido, mesmo seguindo a linha do tempo construída por Gori (2021), tive bastante dificuldade em acessar os materiais que ela referenciou, muitos estavam incompletos ou simplesmente não possuíam versão *online*, além de que, todos os livros eram em inglês. Por isso, mais do que denunciar esta invisibilidade histórica e o acesso não tão democrático a estes materiais, anseio que este trabalho seja um material de apoio e acessível com relação aos saberes sobre o *Tap Dance*; para que as pessoas possam lê-lo e refletir junto comigo a partir das referências que trago neste TCC; o intuito é que este trabalho seja o estopim de um debate e revolução que está a caminho. Espero que, a partir das provocações que trago aqui, as(os) leitores(as) possam pensar, conversar com outras pessoas, debater e, inclusive, questionar as informações colocadas aqui. Visto que as minhas reflexões e o meu conhecimento não são "o conhecimento", e sim, um recorte a partir das minhas vivências. Me faço aberta para mudar e trocar com quem estiver disposto/a.

Pretendo sempre que possível, além de (re) contar a história do *tap* sob a ótica de narrativas que são invisibilizadas, levar o *tap* para outros lugares que não a sala de aula, como a rua e outros espaços urbanos, como uma tentativa de torná-lo mais democrático para quem assiste e retomar suas características de arte-dança-comunicação, seja com outras danças ou com música. Quero retomar a roda em minhas aulas e restabelecer a conexão que ela proporciona entre as pessoas. Quero poder ver cada vez mais pessoas pretas na minha e em tantas outras salas de aula pelo Brasil, formar profissionais que se identifiquem com a dança e que possam contar a história que a história não conta. E anseio também estudar mais e estimular processos pedagógicos relacionados à riqueza das danças e manifestações afrodiáspóricas brasileiras que trazem a "pisada" e o "sapateio" como fundantes.

E acredito que pessoas brancas, através de estudo e reflexão, tem a capacidade de (re) encontrar um lugar em si que fuja da lógica de superioridade e a

obrigação de atuar como agente dessa mudança, aprendendo não só a denunciar, como também, a receber a denúncia quando necessário. Mas isso significa reconhecer os privilégios e abrir mão deles, no sentido de não perpetuá-los em detrimento de seu próprio grupo como também, conforme diz Cida Bento, é importante reconhecermos o pacto narcísico que existe entre nós, brancos, que sustenta as desigualdades e fortalece o mesmo grupo de iguais, e abrir mão dele. Reiterando Kilomba (2019, p. 46), ao invés de perguntar “Eu sou racista?”, cabe perguntar-se: “Como posso dismantelar meu próprio racismo?” e agir em busca de reparação, seja no *tap* ou no mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

13TH. Ava DuVernay. [S.l.]. Netflix, 2020. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=krfcq5pF8u8> Acesso em: 28/5/2023

ALMEIDA, Silvio Luiz de, **Racismo estrutural**, São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019

AMERICAN Tap. Mark Wilkinson. [S.l.: s.n.], 2018. Arquivo de Mídia.

ANBINDER, T. **Five Points**: the 19th-century new york city neighborhood that invented tap dance, stole elections, and became the world's most notorious slum. New York: Free Press, 2001. 532 p. Disponível em:
<https://books.google.com.br/books?id=NbQa9adIJfkC> Acesso em: 16 set. 2022.

Curso online com a pesquisadora Ana Luiza de Castro Leite Gori, “**A Cultura do Tap Dance**”, realizado nos dias 5, 12, 19 e 26/3/2022.

DAVIS, A. Y. **Mulheres, raça e classe**. Tradução: Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016. Disponível em:
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4248256/mod_resource/content/0/Angela%20Davis_Mulheres%2C%20raca%20e%20classe.pdf Acesso em: 18/7/2023

FOLTER, R. **O que é tokenismo?** Disponível em:
<https://www.politize.com.br/tokenismo/> . Acesso em: 24/5/2023

GAZONI, V. **A filosofia Ubuntu: o que é, onde surgiu e como ela se reflete em nossa sociedade?** Disponível em: <https://site.ubuntufin.com.br/o-que-e-a-filosofia-ubuntu/> Acesso em: 1/6/2023.

GONZALEZ, L. **Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa**. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.

GORI, Ana Luiza de C. L. **PATRIARCADO E RACISMO NA IMPORTAÇÃO DO TAP DANCE NO BRASIL: o apagamento das mulheres negras no tap dance**, Universidade de Brasília, 2021.

HALL, S. et al. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte, Mg: UFMG; Brasília, Df Unesco, 2003. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=2494680&forceview=1> Acesso em: 4/5/2023

HILL, C. V. **Tap Dancing America: A Cultural History**. [s.l.] Oxford University Press, 2014.

MACHADO, A.; SALLES, F. **Tap - a Arte do Sapateado**. Rio de Janeiro: Addresses, 2003.

MALONE, J. **Steppin' on the Blues: The Visible Rhythms of African American Dance**. [s.l.] University of Illinois Press, 1996. Disponível em: https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=yWJXUnPDFk0C&oi=fnd&pg=PP13&dq=stepping+on+the+blues+african+american&ots=bFF9qXDHgr&sig=PkApX25ohhdTEcL6swWkP_VGuFk#v=onepage&q&f=false Acesso: 27/8/2022

MATTAR, Bia. **História do sapateado no Brasil**. 1. ed. Itajaí: Traços & Capturas, 2020. v. 1 e 2. ISBN 9788565244213.

NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org) **Afrocentricidade - Uma abordagem epistemológica inovadora**. São Paulo: Selo Negro, 2009.

NJERI, A.; AZIZA, D. **ENTRE A FUMAÇA E AS CINZAS: ESTADO DE MAAFA PELA PERSPECTIVA DO MULHERISMO AFRICANA E DA PSICOLOGIA AFRICANA**. *Problemata*, p. 57–80, jul. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/problemata/article/view/53729/30944> Acesso em: 18/7/2023

PEREIRA, C. P. F. **A LIBERDADE ARTÍSTICA É “SAGRADA”? UMA ANÁLISE ACERCA DOS LIMITES DA LIBERDADE DE EXPRESSÃO ARTÍSTICA**. Belo

Horizonte. Revista Eletrônica de Direito do Centro Universitário Newton Paiva, n. 32, p. 59–75, maio/agosto 2017. Disponível em: https://bdjur.stj.ius.br/jspui/bitstream/2011/114642/liberdade_artistica_sagrada_pereira.pdf Acesso em: 18/7/2023

REID ANDREWS, G. **Democracia racial brasileira 1900-1990: um contraponto americano. Estudos Avançados**, p. 95–115, 1997.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. ISBN 978-85-359-3113-6.

SILVA BENTO, M. A. **PACTOS NARCÍSICOS NO RACISMO: Branquitude e poder nas relações empresariais e no poder público.** Tese de Doutorado - Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo: [s.n.].

Schucman, L. V. **Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana.** 2012. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

SCHUCMAN, L. V. **Família Inter-Raciais. Tensões entre Cor e Amor.** [s.l.] Editora da Universidade Federal da Bahia, 2018.

STEARNS, Marshall; STEARNS, Jean, **Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance**, Da Capo Press, 1994

THE RINGSHOUT & the Birth of African-American Religion. [S.n.: s.l.: s.n.], 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KmmTMg3e5Uo&t=324s> Acesso em 27/8/2022

TISCHAUSER, Leslie V.. **Jim Crow Laws.** Califórnia: Greenwood, 2012. 215 p. (Landmarks of the American Mosaic). ISBN: 9780313386084. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=whk2vBbjHp4C> Acesso em: 8 set. 2022.

WEDDERBURN, Carlos M. **NOVAS BASES PARA O ENSINO DA HISTÓRIA DA ÁFRICA NO BRASIL (CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES)**. Universidade de PARIS-VII, 2005.

WIERDSMA, Ayşegül Yayla. **Harlem Renaissance and its Discontents**. 2012. 9 f. Monografia (Especialização) - Curso de North American History And Culture, Leiden University, Leiden, 2012. Disponível em:
https://www.academia.edu/3029842/Harlem_Renaissance_and_its_Discontents.
Acesso em: 13 out. 2022.

WINTER, Marian Hannah. **Juba and American Minstrelsy**. Dance Index, New York, v. 6, n. 2, p. 28-46, fev. 1947. Disponível em:
https://www.eakinspress.com/danceindex/issueDetail.cfm?issue=danceindexunse_23
Acesso em: 16 set. 2022.