



Diálogos

ISSN 2177-2940



Poéticas do Mangue – o tom e o traço: um diálogo entre Brancura e Lasar Segall

<https://doi.org/10.4025/dialogos.v27i2.68938>

Lucas Garcia Nunes

<https://orcid.org/0000-0001-8082-6651>

Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC). Criciúma-SC, BR

E-mail: quincasavelino@gmail.com

Gladir da Silva Cabral

<https://orcid.org/0000-0001-9695-9504>

Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC). Criciúma-SC, BR

E-mail: gla@unesc.net

Poetics of Mangue – the tone and the stroke: a dialogue between Brancura and Lasar Segall

Abstract: This article proposes a dialogue between two sambas by Sylvio Fernandes Lima, known as Brancura, from Estácio de Sá, and two engravings by the artist Lasar Segall, taking as spatial reference the famous Zona do Mangue, in Rio de Janeiro during the 1920's. Brancura's sambas and Lasar Segall's etchings are analyzed as examples of coloniality of power and resistance to power through artistic-cultural artifacts. The concept of decoloniality as presented by Anibal Quijano (2005) will serve as a theoretical reference in conjunction with the notions of whiteness, resistance, and "malandragem" (trickery).

Key words: Brancura; Lasar Segall; Zona do Mangue; Decolonialidade.

Poética del Mangue – el tono y el trazo: diálogo entre Brancura y Lasar Segall

Resumen: Este artículo propone una interlocución entre dos sambas de Sylvio Fernandes Lima, conocido como Brancura, de Estácio de Sá, y dos grabados del artista Lasar Segall, tomando como referencia espacial la famosa Zona do Mangue, en Río de Janeiro en la década de 1920. Los artefactos artístico-culturales se analizan a partir de la noción de colonialidad del poder y resistencia al poder a través del arte ejemplificada en las sambas de Brancura y los grabados de Lasar Segall. El concepto de decolonialidad, presentado por Anibal Quijano (2005), servirá como referencia teórica en articulación con las nociones de blancura, resistencia y malandragem.

Palabras clave: Blancura; Lasar Segall; Zona do Mangue; Decolonialidad.

Poéticas do Mangue – o tom e o traço: um diálogo entre Brancura e Lasar Segall

Resumo: Este artigo propõe uma interlocução entre dois sambas de Sylvio Fernandes Lima, conhecido como Brancura, do Estácio de Sá, e duas gravuras do artista plástico Lasar Segall, tomando como referência espacial a famosa Zona do Mangue, no Rio de Janeiro da década de 1920. Os artefatos artístico-culturais são analisados a partir da noção de colonialidade do poder e de resistência ao poder por meio da arte exemplificada pelos sambas de Brancura e pelas gravuras de Lasar Segall. O conceito de decolonialidade, conforme apresenta Anibal Quijano (2005), servirá de referência teórica em articulação com as noções de branquitude, resistência e malandragem.

Palavras-chave: Brancura; Lasar Segall; Zona do Mangue; Decolonialidade.

Recebido em: 15/07/2023

Aprovado em: 04/09/2023

No ano de 2022 foi celebrado o centenário da Semana de Arte Moderna, marco para a produção cultural brasileira, sobretudo a artística. Na mesma década de 1920, na cidade do Rio de Janeiro, mais especificamente no bairro do Estácio de Sá, de classe operária, região vizinha à Praça Onze e Cidade Nova, um grupo de jovens negros músicos criou uma nova forma de expressão por meio do samba: o que ficou conhecido como “samba de sambar”. Com notas prolongadas, andamento mais rápido, ganhou versos que falavam dos problemas do dia a dia, acompanhados de instrumentos de percussão (cuíca, tamborim e surdo) em meio a uma performance própria nas gravações dos sambas em discos (FRANCESCHI, 2010). Nesse movimento, figuravam artistas como: Alcebiades Barcellos; Aurélio Gomes; Edgard Marcelino Passos; Francelino Ferreira; Gustavo de Almeida; Ismael Silva; Julio dos Santos; Juvenal Lopes; Nilton Bastos; Oswaldo Caetano Vasques; Rubem Barcellos; Sylvio Fernandes, entre outros.

Nesse grupo, destaca-se Rubem Barcellos, o Mano Rubem, operário e músico, compositor que fundou o bloco “A União Faz a Força”, que acabou quando da morte do seu criador, no ano de 1927 (CABRAL, 1996). A partir desse marco, o grupo de sambistas do Estácio de Sá passou a ter um importante protagonismo no cenário musical, criando em 1928, sob a influência de Mano Rubem, o bloco “Deixa Falar”, nas cores vermelho e branco. É nas redondezas do bairro do Estácio de Sá que iremos propor uma intersecção entre Sylvio Fernandes Lima (1900-1943), o lendário Brancura, e o artista expressionista Lasar Segall (1889-1957). Entendemos que as produções dos dois artistas de nosso objeto de reflexão são distintas, mas desse encontro podem-se estabelecer pontos de conexão que possibilitam um debate a respeito da colonialidade do poder, de práticas decoloniais, na produção artística da transição da década de 1920 para 1930.

De um lado, o judeu-russo Lasar Segall, branco, formado na escola alemã expressionista, que migrou para o Brasil em 1923, unindo-se ao grupo de modernistas paulistas. Do outro lado, um sambista compositor negro que se tornou uma lenda da malandragem (PAEZZO, 1972) e do samba: Brancura, nascido em 1900, malandro e figura pública no imaginário de sambistas. O ponto de convergência entre a produção artística de ambos será a Zona do Manguê, no Rio de Janeiro. Brancura não deixou uma obra extensa, tem-se registro de apenas sete sambas (FRANCESCHI, 2010), mas as letras e as melodias de Brancura apontam para crônicas de um tempo e espaço específicos. E Lasar Segall deixou sua série de gravuras intitulada “Manguê”.

A temática das músicas de Brancura, gravadas entre 1928 e 1935, retratam tópicos como o amor e a relação com a mulher, algumas vezes reproduzindo, também, a retórica da violência. No entanto, não se pretende neste texto fazer juízo de valor e reforçar as perseguições policiais, condenando ou não o sambista, e sim identificar que as experiências e vivências no território são cruciais em sua obra. A respeito da letra dos sambas, Muniz Sodré aponta que:

As mudanças no modo de vida urbano, acentuadas a partir dos anos 1920, encontrariam na letra do samba um modo de expressão adequada. Sátiras, comentários políticos, exaltações de feitos gloriosos ou de valentias, incidentes do cotidiano, notícias de grande repercussão [...] (SODRÉ, 1998, p. 43).

Os sambas retratam a rotina cotidiana, retratos de vida, e é exatamente a lente que podemos utilizar para analisar as composições de Brancura, tendo em vista uma posição e postura particulares, sobretudo de resistência diante do projeto colonial.

Em contraponto à análise desses sambas, temos parte de uma extensa série de xilogravuras, litografias, pinturas, desenhos em tinta e grafite com a temática central do Mangue produzida por Segall entre os anos de 1923 e 1941. Distintamente do sambista, o olhar que o artista plástico oferece sobre o Mangue é um retrato de fora, da rua. A temática da Zona do Mangue não foi exclusiva de Segall, o tema também serviu de inspiração para outros modernistas, como, por exemplo, Di Cavalcanti, Manuel Bandeira e Oswald de Andrade. Manuel Bandeira, em especial, guarda muitas recordações da boemia no Mangue.

O Mangue era novidade como bairro do meretrício e os literatos estrangeiros que por aqui passavam não deixavam de ir lá tomar conhecimento daquele fato social, ao mesmo tempo repelente e empolgante como uma bela postula. Segall fixou-o num álbum maravilhoso [...] (*apud* GARDEL, 1996, p. 95).

Serve-nos para essa reflexão o volume 64 da *Revista Acadêmica*¹ de 1944, dedicado ao artista Lasar Segall, que inclui um texto de Mário de Andrade, traçando uma análise a respeito das obras e da produção artística de Lasar Segall, além de outro do próprio Mário de Andrade no álbum *Mangue* (1943).

O contraponto, dentro de nossa proposta, é traçado na tensão entre as perspectivas. A consolidação da imagem dos bordéis, de fora para dentro, na ânsia dos artistas influenciados pela Semana de Arte Moderna por encontrar os elementos nacionais, a identidade brasileira, o “pitoresco” e o “exótico”, no cenário expressionista de Segall, buscando um contexto e jogando com o macro e o micro dos ambientes, das ruas e vielas da região da Zona do Mangue, no Estácio de Sá.

O olhar de Segall, que retrata (a partir da rua) as cenas do interior das casas, aponta, em desenho, para uma figura bem-vestida, de paletó, chapéu, ao lado das mulheres. Em nossa hipótese, é plausível imaginar que Brancura (ou Baiaco)² habitasse essa cena. Ao adentrarmos esse ambiente,

1 Ver: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1110322#c=&m=&s=&cv=1&xywh=-450%2C-109%2C3275%2C1833> Acessado em: 27 jun. 2022.

2 Oswaldo Caetano Vasques: músico, sambista, foi grande parceiro de Brancura na Zona do Mangue.

encontramos o sambista olhando de dentro para fora (o movimento inverso ao de Segall), ao lado das prostitutas, como “leão de chácara” e cafetão (PAEZZO, 1972). Tem-se, portanto, a faculdade do território aportado na figura do malandro, bem trajado, elegante, terno de linho para percorrer todos os espaços e dominando o fazer de suas músicas, propícias para esse ambiente da Zona do Mangue, importante reduto da música brasileira impulsionada por um espaço múltiplo que recebeu não somente choro, polca, maxixe e tango, mas também o samba de sambar (FRANCESCHI, 2010) e as músicas do nordeste brasileiro de Luiz Gonzaga, além de Cartola, Pixinguinha, Benedito Lacerda e Juvenal Lopes, entre outros que se apresentavam nos cabarés e bares do Mangue (CABRAL, 1996).

Samba, resistência, modernismo e colonialidade

Nesta proposta de diálogo, está inserida uma crítica que servirá para pensar a produção do samba como forma de resistência, tendo em vista a colonialidade do poder e a ideia de que a modernidade está diretamente vinculada à colonialidade (MIGNOLO, 2020). Sugere-se que o projeto colonial solidificou ferramentas e formas para a manutenção do poder e do controle, produzindo e revisando padrões específicos de comportamento. Ademais, a língua e as padronizações estéticas conferidas pela branquitude (ALMEIDA, 2019) impuseram maneiras restritivas aos grupos subalternizados. Os sambistas do Estácio, como moradores da periferia, viviam de modo bastante restrito em termos de educação, saúde, trabalho e moradia, contudo o samba, expressão de resistência (LOPES, 2008; SODRÉ, 1998), tornava-se uma estratégia política para enfrentar as limitações de uma estrutura excludente que impulsionou enfrentamentos e atravessamentos, principalmente no campo do trabalho, ao abrir outra forma de trabalho. Como exemplo, dois sambas do grupo do Estácio, o primeiro de Ismael Silva – “O Que Será de Mim”: “O trabalho não é bom. / Ninguém pode duvidar. / Oi, trabalhar só obrigado. / Por gosto ninguém vai lá”. A crítica exposta diz respeito às condições de trabalho do início do século XX e a um modelo de trabalho que não agradava o grupo de sambistas.

O segundo samba, de Alcebíades Barcellos (Bide) e Benedito Lacerda: “Nasci no Samba”, gravado por Leonel Faria pela gravadora Parlophon (com o registro número 13416) e acompanhado pelo grupo Gente do Morro no ano de 1932, tem a seguinte letra:

Vivo na malandragem
Não quero saber do batedor,
Pode escrever o que vou dizer,
Ando melhor do que um trabalhador.

Não, força nunca fiz,
E jamais hei de fazer
Nasci no samba
E nele hei de morrer
Não há riqueza que me faça
Enfrentar o batedor,
Pois quem é rico
Nunca foi trabalhador
E é por isso que eu...

O projeto colonial no Rio de Janeiro impôs uma organização específica de cidade, inclusive a própria ocupação das margens por um grupo de sujeitos, estruturada no padrão eurocêntrico (QUIJANO, 2005), promovendo a manutenção de acessos e, por consequência, privilégios dentro de um sistema hierárquico. O samba de Bide e Benedito Lacerda trata de uma maneira de viver que contorna a forma com que é imposta uma condição de vida. Há que se considerar também a resistência do grupo, como na temática dos sambas (amor; malandragem; orgia; trabalho), a organização desses sujeitos para o cortejo pela cidade e os próprios desfiles carnavalescos, bem como a criatividade na introdução de novos instrumentos (percussivos) e no domínio ao fazer a música.

Por outro lado, a partir de uma influência das produções artísticas e das técnicas utilizadas (em grande parte europeias), o movimento modernista de 1922 se engajou na busca por outras referências para a arte nacional, dentro da necessidade de apontar e inventariar produções que pudessem ser símbolo da identidade nacional brasileira. Mário de Andrade comenta sobre o movimento, anos depois:

O que caracteriza esta realidade que o movimento modernista impôs, é, a meu ver, a fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional. (ANDRADE, 1972, p. 242).

Dentre seus múltiplos estudos, Mário de Andrade destacou a necessidade de olhar ao redor e entender que havia uma diversidade exorbitante na cultura brasileira, reverenciando, por exemplo, alguns artistas como Chico Antonio, Machado de Assis, Pixinguinha, Padre Jesuíno, Aleijadinho e Sinhô entre outros.

Em 1943, com a publicação do álbum *Mangue*, de Segall, organizado por Murilo Miranda, foi Mário de Andrade um dos responsáveis pela crítica ao pintor. No entanto, Mário não escreveu

sobre o Manguê nem sobre os desenhos de Segall, limitando-se a apresentar uma discussão sobre a técnica do desenho e seu lugar importante nas “belas artes”, repetindo o mote: “O desenho é um grafismo. [...] Cada desenho é uma palavra, uma frase. Uma confidência” (ANDRADE, 1943).

Seguindo a indicação de Mário de Andrade, temos a condição para o diálogo da produção dos dois artistas, mesmo porque o próprio texto do modernista alude à interseção dos elementos artísticos que destacamos: o desenho e a literatura (no nosso caso, o samba), uma vez que os desenhos de Segall tangem as mesmas temáticas dos sambas de Brancura, aclamando a potência das vozes que ecoam pela Zona do Manguê. Os desenhos e obras do artista plástico de maneira geral iluminam a presença recorrente das mulheres, prostitutas e das impressões e sentimentos da zona do baixo meretrício.

O mesmo Mário de Andrade é quem sugere um samba de Brancura na segunda edição do *Compêndio de História da Música*, edição que conta com algumas indicações de sambas, dentre eles: “Deixa essa Mulher Chorar”, samba gravado por Francisco Alves e Mário Reis (RANGEL, 2014, p. 27). A música é interpretada intercalando as vozes. Não estão presentes e em evidência os elementos da percussão característicos dos sambistas do Estácio, e sim um conjunto de sopros deixando os compassos bem marcados.

As letras de Brancura, em sua maioria, estão vinculadas à imagem do malandro, do proxeneta e do indivíduo violento. Encontrou-se pouco material, até hoje, traçando uma crítica à obra de Brancura (dentro do contexto em que viveu) (DIDIER, 2022; CUNHA, 2015; FRANCESCHI, 2010). Nossa hipótese é de que a turma de bambas do bairro do Estácio, sobretudo Brancura, formava parte de um grupo de artistas cuja produção deu outros rumos ao que se entendia como cultura no Brasil, muito por conta de estabelecerem nas letras a leitura que a periferia fazia do mundo. Admite-se aqui, em relação a Brancura, o que Mário de Andrade comenta sobre modernismo brasileiro: “O modernismo, no Brasil, foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional” (ANDRADE, 1972, p. 235). A proposta não é forçar a entrada do grupo de sambistas no hall do Teatro Municipal de São Paulo, na Semana de Arte Moderna. A questão aqui é reconhecer os sambistas e compositores do Estácio de Sá como forças da cultura popular em alinhamento com a modernidade, compreendendo o samba e suas variantes como resistência a um sistema pós-abolicionista racista e excludente (LOPES, 2008; SODRÉ, 1998).

Além do mais, as letras dos sambas de Brancura são o resultado de desdobramentos do coletivo e das experiências do compositor (FRANCESCHI, 2010), e isso veremos com mais atenção em dois sambas em comparação a duas obras de Segall que contemplam uma sensibilidade crítica das inspirações do cenário e do contexto da Zona do Manguê.

Na Zona do Mangue: Brancura, branquitude e a malandragem

A prostituição no Rio de Janeiro passou a ser assunto da polícia ainda no século XIX, na tentativa de enrijecer o controle da prostituição e da região onde seriam localizados os cabarés e prostíbulos. A Zona do Mangue, por ser mais afastada do centro da cidade e do comércio, foi o local mais adequado que a polícia encontrou para controlar a circulação das prostitutas na zona central. Em 1929, o número, segundo a polícia, era de 1.210 prostitutas cadastradas (CAULFIELD, 2000, p. 45). Esse dado é relativo ao sistema criado pela própria polícia do Rio Janeiro para registrar e controlar as profissionais do sexo e interferir diretamente na administração dos bordéis.

Tendo em vista os recortes pertinentes para a ambientação da Zona do Mangue como território e a presença de militares, policiais, comerciantes e dos próprios malandros, o depoimento do músico Luiz Gonzaga, ao relembrar em 1971 quando e onde iniciou sua carreira artística, é propício para discutir a ideia do território:

Um soldado carioca muito malandro perguntou se aquilo era um piano de joelho. Eu disse que era. Ele disse: toca, gente fina. Aí eu puxei a sanfona no quartel. Ele disse: não toque mais não que eu tenho um lugar pra gente ir. Eu disse: Pode? Aí ele me levou para uma rua que tinha ali perto do Mangue, que naquele tempo era muito movimentada, tinha muito marinheiro estrangeiro, estava começando a guerra. Foi de 1939 pra 1940, ainda tinha muito marinheiro alemão. Eu comecei a tocar por ali assassinando Zequinha de Abreu, Gardel, vários compositores da época [...] correndo o pires ali naquelas mesinhas [...] o soldado tirava uma porcentagem. (SOUZA, 1976, p. 94).

É possível destacar, na primeira parte, que o “soldado malandro” é quem leva o músico para tocar em um bar do Mangue. E essa assessoria é retribuída com uma parte do que o sanfoneiro conseguia ganhar passando o pires de mesa em mesa. A ideia de território é bem exemplificada na narrativa de Luiz Gonzaga, o “Rei do Baião”: por ali circulavam prostitutas, cafetinas, proxenetas, malandros, operários, militares, músicos, marinheiros, estrangeiros, médicos, policiais e poetas. Não se pode deixar de mencionar que “na zona do Mangue se ignorava, com frequência, a própria hierarquia militar” (DIDIER, 2022, p. 306), ou seja, havia no Mangue um universo próprio e paralelo que compreendia e formatava outras estruturas de poder.

Nas relações de troca que se estabeleciam no Mangue, podemos situar tipos específicos, como o malandro cafetão e o “leão de chácara”. O “leão de chácara” dava segurança à “malandrinha”, enquanto o “cafetão” cumpria a função de gerente dos bares e dos cabarés em diferentes cantos da cidade, não somente no Mangue. A tarefa era manter a “paz” nos estabelecimentos, evitando que a polícia fosse ao local, gerando suspeitas, diminuindo a clientela e

fechando o estabelecimento. Podemos considerar que Brancura pertence a dois ambientes: o da cafetinagem, da valentia e do samba, evidentemente.

A noção de território trabalhada por Milton Santos envolve objetos, ações e determinada ocupação, ou seja, o espaço habitado (SANTOS, 2005), e revela disputas e consequências de como foi definido o território pelo projeto colonial, com forte influência eurocêntrica e da própria modernidade, minando usos e as ações emergentes. As manifestações nesses espaços periféricos e reações à hierarquização na concepção de cidade e seus contextos não prevê insurgências, pois busca de todo modo o controle dos corpos e das circulações. O quadro que se tem do Mangue é um compilado de elementos que marcam uma região habitada por pessoas que tiveram acessos restritos à cidadania e que de alguma forma tiveram direitos básicos violados.

Um exemplo que pode ser exposto para ilustrar a ideia de ação no território é o desfile do bloco carnavalesco Deixa Falar, na própria Zona do Mangue. O cortejo e a reunião de sambistas, moradores, curiosos e prostitutas é a ratificação do pertencimento a um espaço modelado com especificidades no território, com o ritmo do batuque afro-brasileiro, sambas com marcações mais aceleradas para seguir o tempo da marcha, improviso de cantores e movimento do cortejo pelas ruas do Estácio de Sá, passando pelo coração do Mangue e chegando à antiga Praça Onze. Como detalha Franceschi sobre o trajeto carnavalesco do grupo:

Concentração na Maia Lacerda descendo pela Pereira Franco, passando pela Afonso Cavalcanti e saindo na Visconde de Itaúna ou atravessa para o canal na Machado Coelho e prosseguia pela Senador Euzébio até a Praça Onze. (FRANCESCHI, 2010, p. 137).

No mesmo contexto do carnaval, o relato de Bicho Novo³ expõe uma informação relevante para elucidar a dinâmica da região da Zona do Mangue, no bairro do Estácio, onde “tinha uma Escola dentro do baixo meretrício, da zona. Ele (Mané Maneco) tinha um bloco chamado União da Sífilis, verde e branco, formado por todos aqueles vagabundos e aquelas senhoras ali da zona faziam parte do União da Sífilis” (OLIVEIRA FILHO, 2002, p. 66). No depoimento para o Museu de Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 1992, Bicho Solto relembra os tempos de juventude no bairro. O samba, marcador e pulso do ritmo produzido na territorialização, é a expressão condutora de um bloco organizado na própria Zona do Mangue, onde o tráfico de mulheres foi normalizado, a produção e a reprodução da violência caracterizada como manifestação dos indivíduos para sobrepor as posições e visar a dominação e o controle.

3 Acilino dos Santos (1909-1995) cresceu no bairro do Estácio de Sá e foi mestre-sala do Grêmio Recreativo da Escola de Samba Estácio de Sá.

Sylvio Fernandes Lima⁴ foi o segundo filho do ferreiro Arthur Fernandes Lima e da doméstica Leonidia Fernandes Lima. Nasceu no bairro da Lapa, na Rua Riachuelo número 29, às 18 horas do dia 26 de outubro de 1900 (pouco mais de dez anos da abolição no Brasil). Em 1911 a família já havia se mudado para o bairro do Estácio de Sá, mais exatamente na Travessa do Lopes número 18, quando seu pai se casou pela segunda vez. Brancura teve uma irmã mais velha chamada Noêmia e três mais novos: Armando, Ernani e Arnaldo. É na região do Estácio de Sá, segundo depoimento de Bicho Solto (importante mestre-sala do carnaval carioca) que um grupo de adolescentes e jovens se reuniam para engraxar sapatos, na esquina do Morro de São Carlos: “dez engraxates, eu, Francelino, Brancura e Nonô [...]. Naquele tempo a graxa custava tostão” (OLIVEIRA FILHO, 2002, p. 65).

Em relação ao apelido de Brancura, há duas hipóteses: a primeira sustentada por Nei Lopes (2008) e a outra sustentada por Sérgio Cabral (1996). A primeira defende que o apelido de Brancura era devido ao tom de sua pele retinta, o que caracterizava uma ironia. A segunda diz respeito à relação que se dava, justamente na Zona do Mangue, entre Sylvio Fernandes e as prostitutas – Brancura fazia a segurança das mulheres brancas (CABRAL, 1996, p. 58) em troca de dinheiro. Como outros sambistas do Estácio e da Deixa Falar, Brancura rejeitou o trabalho braçal que a sociedade brasileira oferecia às pessoas negras. Esse grupo subalternizado tinha acesso a ocupações do trabalho exclusivamente corporal, em outras palavras “do pesado” ou “do batente”. Contudo, Brancura ganhava a vida explorando as mulheres brancas na Zona do Mangue e jogando chapinha⁵, muito provavelmente ganhando algo com os sambas que compôs e indo aos palcos dos teatros da cidade no formato do teatro de revista, sendo inúmeras vezes detido sob a prerrogativa da Lei de Vadiagem, no artigo 399 do Código Penal de 1890, que tinha o objetivo de “limpar” as ruas do Rio de Janeiro (CUNHA, 2015), além de porte de arma (navalha) e lenocínio.

Destacamos o apelido de Brancura para refletir a respeito do racismo estrutural que atravessa décadas e cria maneiras específicas de articular a manutenção do controle e do poder, sendo a branquitude uma das facetas da reprodução do racismo. A concepção de raça exposta neste texto dialoga com a proposta de Aníbal Quijano, que confere uma compreensão do projeto colonial e institui uma maneira específica de identificar diferenças e, através dela, sustentar os privilégios, controle e poder.

4 Destaca-se que a história de Sylvio Fernandes Lima, o Brancura, está ligada às narrativas em terceira pessoa, de cantores, sambistas, amigos e também dos jornais, em colunas policiais. De sua narrativa na primeira pessoa, o que se pode considerar são os textos de suas canções – maneira de expressão do sambista.

5 Jogo de apostas em um local público com três chapinhas (tampas de garrafas) e uma bolinha, geralmente um miolo de pão. Quem organizava o jogo, geralmente se utilizava de técnicas para driblar os apostadores e manobrar o resultado.

A ideia de raça, em seu sentido moderno, não tem história conhecida antes da América. Talvez se tenha originado como referência às diferenças fenotípicas entre conquistadores e conquistados, mas o que importa é que desde muito cedo foi construída como referência a supostas estruturas biológicas diferenciais entre esses grupos. A formação de relações sociais fundadas nessa ideia, produziu na América identidades sociais historicamente novas: índios, negros e mestiços, e redefiniu outras. (QUIJANO, 2005, p. 117).

A branquitude, faceta do racismo, significa o privilégio que as pessoas brancas possuem em função da cor da pele – e isso, como visto, está diretamente ligado ao projeto colonial europeu que se estruturou no país (ALMEIDA, 2019). A brancura significa o valor simbólico que as pessoas brancas carregam ao longo da vida, e isso não se modifica – é parte da identidade cultural da pessoa (NASCIMENTO, 2016). A brancura foi construída, inicialmente na Europa, para uma diferenciação dos povos. Com o projeto colonial, essas diferenciações se expandiram por outros continentes e são utilizadas para a manutenção do poder e do controle, baseada justamente na cor da pele (característica fenotípica).

Entra em cena um tipo de sujeito que sabe jogar, que compreende o cenário e as regras que o território apresenta, por conta disso resiste aos tipos de opressão que o atingem (também uma forma de escudo social), inclusive reproduzindo a violência em diferentes campos. A malandragem, em nossa hipótese, é incorporada de modo a (re)existir e atravessar o sistema que restringe os acessos e controla os corpos. Carlos Didier, em um trabalho publicado recentemente (2022), apresenta os tipos de malandro que circulavam pela cidade do Rio de Janeiro:

Na tipologia da malandragem, figuravam: o malandro-cáften, mantido pelas malandrinhos do Mangue; o malandro dos jogos, prestidigitador da chapinha e do baralho; o malandro da segurança, valente que afastava, com sua simples presença, de cabarés e casas de jogatina, outros malandros; e o malandro da estia, o dono do pedaço, aquele que achava quem operava em seus domínios. (DIDIER, 2022, p. 603).

O malandro foi retratado de diferentes maneiras ao longo do século XX, sendo a música um campo onde a temática do malandro e da malandragem esteve presente. Essa maneira de viver (“dando volta nos otários”) vigorará a partir do final da década de 1920, principalmente com o agrupamento dos sambistas do Estácio de Sá, buscando maneiras próprias de ganhar a vida e rejeitando o “batente” pesado, muito embora perseguidos. A forma de vida de Brancura não é bem-vinda e é, inclusive, perseguida, como revela a própria descrição de um inquérito policial (enquadramento na Lei de Vadiagem) realizado em 1927: “o mesmo acusado perambulava sem destino e na mais completa ociosidade que o mesmo é vadio contumaz e jogador de chapinhas incorrigível, que o acusado presente não tem arte, ofício ou ocupação honesta” (ARQUIVO NACIONAL, 1927, p. 4).

A transcrição do documento deixa evidente a condição e as restrições contornadas, principalmente, em relação ao trabalho e, sobretudo, ao direito à cidade, com a justificativa balizada na Lei de Vadiagem, que buscava encarcerar quem os agentes da lei bem entendessem.

Uma conversa artística de botequim entre Segall e Brancura

Iniciamos o hipotético diálogo entre os artistas com um desenho de Lasar Segall, utilizando grafite e tinta azul para produzir uma imagem e retratar a Zona do Mangue. Duas mulheres estão na obra *Mangue*; ao que tudo indica existe uma janela de onde é possível mirar para dentro do estabelecimento, onde estão quatro figuras, das quais duas são femininas. No centro do desenho está uma figura particular, bem trajada de chapéu e paletó, ao lado de uma das mulheres. Pelo título do desenho é possível identificar as mulheres como prostitutas e a figura de paletó, um cafetão ou protetor, que fazia a segurança das mulheres em troca de dinheiro e que possivelmente se beneficiava sexualmente delas.

Dentro de nossa hipótese, pode-se imaginar que essa figura de paletó seja um músico como o próprio Brancura, que devolve o olhar pela janela de dentro do estabelecimento da região de casas de prostituição no bairro do Estácio. A primeira marca do diálogo proposto entre os artistas é a distância que os separa e que aqui fazemos questão de mencionar. Segall, branco, europeu e integrante do grupo dos modernistas paulistas, com sua perspectiva e com o plano que constrói da imagem, é de fora do estabelecimento, sente a cena, mas está longe dela – sem uma interação próxima com o que ali dentro se passa. Os desenhos de Segall, selecionados do seu acervo com a temática da Zona do Mangue, estabelecem cenas cotidianas do bairro do Estácio, reservado à boemia, música, bailes, com suas disputas e relações complexas influenciadas por uma estrutura desigual e segregadora que opera concomitantemente com um fluxo de controle, poder e violências.

A primeira imagem apresenta um traçado simples, mas cheio de detalhes, como, por exemplo, a gola e a gravata da roupa da figura do homem negro da cena, o malandro, o volume do seio da mulher que aparece do lado direito da cena, ou então o corpo da outra mulher, sentada ao lado esquerdo olhando para o quadro, e um tipo de cortina ou persiana na janela ao fundo, que esconde, de certa forma, a cena do interior para os fundos do ambiente retratado, por onde uma quarta pessoa observa o lado de fora.

É importante ressaltar que não estamos romantizando a cafetinagem, mas sim iluminando um contexto específico que contornou e limitou acessos, não só de Brancura, mas de outros nesse hall, como Madame Satã, Ismael Silva e Wilson Batista, por exemplo, que também partiram das margens, traçando estratégias para resistir às diferentes tentativas de controle, consequências da colonialidade do poder (QUIJANO, 2005) e contra um projeto perverso de colonização europeia.

As canções de Brancura⁶ seguem o padrão de iniciar com o refrão. A temática de suas letras estão relacionadas à mulher, ao amor não correspondido, à busca por outras paixões, mas há um espaço nos discos para as canções do malandro batuqueiro, um assunto comum nas vivências cotidianas nos bordéis e bares da Zona do Manguê daquela época.

No dia 4 de agosto de 1928 foi gravado, na Odeon (com o registro 10235), o “Samba de Verdade”, com acompanhamento de violões e um cavaquinho, na voz de Francisco Alves. O lançamento ficou para o mês seguinte, setembro (FRANCESCHI, 2010). A composição de Brancura não foi a primeira da turma dos bambas e malandros do Estácio a ser lançada. Em fevereiro de 1928, “A Malandragem”, composição de Bide, já era registrada nos discos, porém o que se pode destacar é a resposta do público à canção de Brancura, cantada por Francisco Alves, com grande êxito nas vendas aproximadas de 20 mil discos (*O Malho*, 31/8/1929). “Samba de Verdade” já era apresentado ao público meses antes de ser lançado em disco, no Teatro Carlos Gomes, no formato de teatro de revista “Não é isso que eu procuro...”, na voz de Otília Amorim e Francisco Alves pela Companhia Trololó, com “pedidos de bis e tris” (DIDIER, 2022, p. 740).

6 Há relatos e depoimentos que questionam as autorias das músicas de Brancura, aqui daremos destaque para a autoria da composição registrada e o modo de vida do sambista. A discussão da autoria é antiga e muito complexa, pois envolve vários recortes, e não será tratada aqui.



Figura 1 – Mangue. Grafite e tinta azul-preto a pena, Lasar Segall.

Fonte: Acervo Museu Lasar Segall, São Paulo, 1923.

A música se inicia com o acompanhamento de Rogério Guimarães no violão (informação

cedida pelo colecionador e pesquisador Paulo Mathias), com alguns solos no decorrer do arranjo e ao final. Não há a percussão característica dos sambas do Estácio de Sá. Diferentemente das apresentações nos teatros, na gravação do “Samba de Verdade” Francisco Alves cantou sozinho, sem a presença da cantora Otília Amorim. Seguindo a pulsação rítmica do samba baiano (DIDIER, 2022), a letra apresenta um segundo título: “Sou da Orgia”, o que nos leva diretamente para a Zona do Mangue, no baixo meretrício. A estrutura da letra está dividida em um quinteto e dois quartetos.

A primeira estrofe, o quinteto, é repetida duas vezes, com solos ao final dos versos e uma pausa (um “breque”) no quarto verso “Escuta vem cá”. Após uma pausa da voz, é cantado o quinto verso: “Mais tarde hei de te ver chorar”, fazendo alusão a algum tipo de sofrimento ou castigo. E essa primeira parte já revela o tipo de relação que o texto sugere, com a figura do eu lírico buscando o controle da relação e a referência ao “pecado” da mulher, que foi “zombar do meu sofrer” numa relação de dominação e punição.

A voz de Francisco Alves ecoa um tipo de sofrimento, intenso, no prolongamento das notas no final dos versos, como por exemplo: “valor”, “sofrer” e “chorar”. Cantando esse sofrimento, o eu lírico relembra que não pode sofrer na relação com a mulher, ao passo que afirma não precisar da mulher que incitou o sentimento de sofrimento, mesmo porque, como malandro-cáften, existem outras mulheres que precisam da segurança que o narrador fornece.

“Samba de Verdade” (Sou da Orgia)⁷

Mulher para mim perdeste o valor
Porque zombaste do meu sofrer
Mas o destino Deus é quem dá
Escuta vem cá
Mais tarde hei de te ver chorar.

A mulher que me enganar
Me engana uma só vez
Eu procuro me vingar
Da ingratidão que já me fez.

Mas oh! mulher eu te juro.
Não preciso de você
Se queres viver comigo
Tens que mudar teu proceder.

⁷ Ver “Samba de verdade” em: <https://www.youtube.com/watch?v=XaOxJ9cP-iQ>

A letra do samba permite a compreensão do ambiente apontado pelo desenho, já que na cena retratada por Segall não há nenhuma expressão de sorriso ou algum tipo de alegria ou felicidade. Mesmo o ambiente sendo marcado por diversos tipos de divertimento (principalmente o sexual), o interior da casa (ou do bordel) não é retratado pelo pintor como um ambiente alegre. E o eu lírico do “Samba de Verdade”, de Brancura, demanda que a mulher respeite as regras do jogo e da hierarquia, machista.

Há na cena de Segall, há três pessoas negras, duas mulheres prostitutas e um homem, o que propomos ser o malandro-cáften.

Ao pensarmos na questão da negritude no Mangue, não há como ignorar o artista plástico do modernismo que mais se preocupou em mostrar como a pobreza e a prostituição afetavam particularmente as mulheres negras: Segall. De acordo com Jorge Schwartz, Segall se dedicou durante três décadas a representar o Mangue e a temática negra. O autor vê nas persianas, constantes no mangue segalliano, uma referência à segregação e à prisão a que as mulheres negras estariam submetidas. (FERREIRA, 2021, p. 145).

É um ambiente retratado numa moldura em retângulo (uma janela), que é por onde se observa o espaço interno. Há distância entre o espaço observado e o que está ao redor. No canto esquerdo, uma figura evidencia a tensão entre a dinâmica interna do espaço e a externa, já que observa por um tipo de persiana o que se passa ao fundo da cena. O que nos permite associar, ao ambiente da canção, a relação de poder e controle entre o eu lírico e a mulher. A mulher é representada como sendo explorada e oprimida. Nesses elementos estão inseridas as possibilidades de diálogo entre o artista plástico e o compositor sambista, seja pela temática muito próxima, seja pela leitura de mundo por meio do cotidiano.

A análise das letras de Brancura aponta para o padrão de uma temática específica. Nas canções a que se tem acesso, evidenciam-se as tensões da relação do eu lírico com a mulher. Há nas letras das canções de Brancura uma força que sugere o sentimento de paixão/amor e um tipo de ressentimento pela falta de resposta positiva para o amor. Outra figura que aparece nas canções é Deus, tendo o sagrado a função de dissolver a dor ou então o próprio castigo por não ter o amor correspondido. Nesse sentido, vale lembrar as observações de Humberto Franceschi sobre a figura do malandro:

É conveniente lembrar que muito do sucesso do malandro, esse novo tipo social carioca, repousava no fato de, sendo ele negro, exercer forte atração nas prostitutas, brancas em sua maioria. Em contrapartida, para esse novo personagem recém-saído da escravidão, em realidade e em conceito, elas simbolizavam o mito do domínio e modernidade ditado pela superioridade europeia. A construção desse novo personagem carioca estruturava-se sobre duas imagens de um passado recente. Como primeira, a figura de domínio exercido pelos

senhores brancos sobre escravas negras, para satisfação de suas fantasias sexuais não possíveis na relação com as esposas. Como segunda, o fato de nenhum homem branco de posição social trabalhar. Produção, para eles, só intelectual. Trabalho físico ou artesanal era atribuição de escravos. A negativa de exercer qualquer tipo de trabalho convencional e regular, dedicando-se apenas ao jogo e a atos de valentia, fazia o grupo do Estácio semelhante aos outros da mesma condição existentes por toda a cidade. O fator de diferença repousava na vizinhança de seu território, com as ruas do meretrício oficial, e no convívio mantido com as mulheres do Manguê, muitas vezes fonte de inspiração. Mas o que realmente desequilibrava era a enorme criatividade musical que o grupo logo revelou, dentro e fora da zona de prostituição. (FRANCESCHI, 2010, p. 49).

Em dezembro de 1929 é lançada a canção “Deixa essa mulher chorar”, com a dupla Francisco Alves e Mário Reis revezando as vozes, gravada no final do inverno do mesmo ano pela gravadora Odeon (número 10715), com acompanhamento da Orquestra Copacabana. A música resultou no título de uma revista carnavalesca de teatro dos irmãos Quintiliano, estreada em janeiro de 1931 no Teatro Recreio com a participação de Aracy Cortes, Noel Rosa e um grupo de sambistas do Morro do Salgueiro. Além dessa composição, entra para a lista dos sambas daquela edição “Se você jurar”, grande sucesso de Ismael Silva e Nilton Bastos, que também foi título de outro teatro carnavalesco no mesmo ano (MÁXIMO; DIDIER, 1992, p. 161).

O segundo desenho de Segall, sem data, mas dentro da série produzida com a temática e a inspiração da Zona do Manguê, traz olhares intensos e pesados dentro da composição de um espaço interno onde as prostitutas circulam e acessam o universo exterior pela janela. Há mulheres nuas e seminuas, com olhares vagos, sem alegria, nem mesmo um riso convidativo ou sedutor. Ao fundo, uma pessoa olha por uma janela com uma espécie de cortina ou persiana que esconde os dois ambientes (interno e externo).

Em uma pequena mesa, na parte inferior, encontra-se disposto um pequeno fonógrafo próximo às mulheres. O que fica em evidência é a presença da música na Zona do Manguê, porém a dimensão do espaço das mulheres e do fonógrafo coloca o aparelho dentro de uma escala reduzida, dentro da hipótese de que existe uma música que está presente no ambiente, porém sem a força para reverberar por todo o espaço. A presença das mulheres, no entanto, é bem definida pelos corpos e ocupam o espaço da cena. O olhar da mulher que está no primeiro plano, sentada, traz uma expressão de seriedade. Está seminua, com o corpo magro sentado ao lado do fonógrafo, com as mãos na saia. Seus olhos são fortemente marcados por um contorno negro e sua boca, com traço fino, sem sorriso ou expressão.



Figura 2 – Mulheres do Mangue com fonógrafo. Ponta seca, Lasar Segall.

Fonte: Acervo do Museu Lasar Segall, São Paulo, s/d.

No segundo plano da cena, há duas mulheres, uma delas completamente nua olhando para a mulher à sua frente, que aparenta usar um tipo de vestido transparente e que inclusive se confunde com a cortina ou algo que aparenta ser um divisor de ambientes. No fundo da cena, uma pessoa, que

provavelmente é uma mulher, está de costas, sentada em direção ao que parece ser uma pequena janela quadrada, olhando de dentro do ambiente para a parte externa, possivelmente a rua e a circulação de clientes.

Em diálogo, a composição de Brancura é capaz de conferir à cena outros olhares: “Deixa essa mulher chorar”.⁸ A temática vai ao encontro da outra composição citada: “Samba de Verdade”. Os dois primeiros versos de “Deixa essa mulher chorar” indicam a condição que o eu lírico deseja para a mulher: o sofrer. Foi a primeira gravação da dupla Francisco Alves e Mário Reis pela gravadora Odeon. O início da música apresenta um solo de instrumentos de sopro, sem a presença de nenhum instrumento percussivo, característica específica dos sambas do Estácio de Sá.

Deixa esta mulher chorar
Pra pagar o que me fez
Zombou de quem soube amar, por querer
Hoje toca sua vez de sofrer

Não te lamentos
O mundo é mesmo assim
Chora, que eu já chorei
E tu zombaste de mim

Amei e não venci
Outro não amou, venceu
Foi pro destino da sorte
Foi mais feliz do que eu

Estou bem feliz,
Não me faças mais sofrer
Agora sou eu quem diz
Que não quero mais te ver

Amar como eu te amei
Era para enlouquecer
Juro que nunca pensei
Que pudesse te esquecer

O refrão é cantado duas vezes no início, em seguida a segunda e a terceira estrofes são cantadas, voltando para o refrão, cantado duas vezes novamente, passando para a quarta e quinta

8 Ver “Deixa essa mulher chorar” em: <https://www.youtube.com/watch?v=KI6pbKObe0E>

estrofes. Após essa primeira parte completa, segue um solo instrumental pela Orquestra Copacabana, após Mário Reis anunciar: “Oi, deixa essa mulher chorar”, de maneira que os instrumentos de sopro e corda intercalam os solos e as frases, antes de terminar a canção com todos os instrumentos juntos.

Assim, o desenho e o samba se complementam em um diálogo entre os artistas, além do que o contraste entre as leituras que fazem do mundo é bem destacada e contornada a partir do encontro das obras e de um olhar mais atento a respeito dessas produções modernistas. Inclusive esse contraste é bem marcado pela atenção que Brancura e Segall convocam ao cotidiano, em uma passagem pelas ruas do baixo meretrício, a Zona do Mangue, e a maneira como modelam e reagem à vida urbana no Rio de Janeiro das décadas de 1920 e 1930. As obras deixam evidentes o machismo, a reprodução da violência em diferentes esferas e a exposição das desigualdades através da arte como ferramenta crítica e, também, de resistência.

Conclusão

É crucial compreender que a possibilidade do diálogo proposto só é possível por conta do cenário estabelecido em ambas as obras citadas e de uma temática que encontra, na expressão artística, fonte de inspiração ou necessidade de manifestação.

Fica evidente que alguns temas precisam ser considerados na hora de concluir as provocações, estimulando uma reflexão que inclua o racismo estrutural (com suas facetas) e as possibilidades de acesso dentro da produção cultural brasileira, sobretudo a circulação da arte pelo território. Dessa forma, os compositores e sambistas do bairro carioca do Estácio de Sá circulam nesse hall da música brasileira e no salão da arte moderna. Ademais, o que produzem de arte também pode ser considerado dentro de uma estética própria da época, como visto e mencionado.

Este trabalho teve como objetivo estabelecer um possível diálogo entre as canções do sambista popular Sylvio Fernandes Lima, o Brancura, e os desenhos e grafismos de Lasar Segall sobre a zona do Mangue, no Rio de Janeiro. Vimos como cada artista traz sua contribuição, seu olhar sobre a paisagem humana do Mangue. No caso de Brancura, o olhar a partir de dentro da realidade do Mangue, o olhar de quem está imerso no mundo da malandragem e da boemia. No caso de Segall, o olhar de estranhamento de quem vem de fora e contempla o desenrolar do drama social e humano. Nos dois casos, a iluminação estética e a imaginação poética como recursos para a revelação da nudez e da crueza do real.

Referências

ARQUIVO NACIONAL. Pretoria Criminal do Rio de Janeiro 5 (Freguesia do Espírito Santo e

- Engenho Velho) - Processo Criminal (PCR). In: *Processo Criminal - Vadiagem de Sylvio Fernandes (Brancura)*. Rio de Janeiro: BR RJ ANRIO.70.0.PCR.6844, f.23, 1927.
- ALMEIDA, Silvio. *Racismo Estrutural*. São Paulo: Editora Pólen, 2019.
- ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: ___. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Instituto Nacional do Livro, 1972.
- ANDRADE, Mário de. Do catálogo da exposição promovida pelo Ministério da Educação. *Revista Acadêmica*. Rio de Janeiro, n. 64, ano X, p. 9-14, maio 1943.
- ANDRADE, Mário de. Do desenho. In: SEGALL, Lasar. *Mangue*. Textos de Jorge de Lima, Mário de Andrade e Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: R.A. Editora, p. 1-6, 1943.
- BARCELLOS, Alcebiades (Bide); LACERDA, Benedito. In: FARIA, Leonel. Disco 131384. Nasci no Samba. Rio de Janeiro: Parlophon, 1932. Disco de Vinil.
- CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- CAULFIELD, Sueann. O nascimento do Mangue: raça, nação e o controle da prostituição no Rio de Janeiro, 1850-1942. *Revista Tempo*. Niterói, n. 9, p. 43-63, 2000.
- CUNHA, Maria Clementina. *Não tá sopa: sambas e sambistas do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.
- DIDIER, Carlos. *Negra semente, fina flor da malandragem: samba batucado no Estácio de Sá*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2022.
- FERNANDES, Sylvio (Brancura); DA MANGUEIRA, Maciste. In: ALVES, Francisco; REIS, Mário. Disco número 10715. Deixa essa mulher chorar. Rio de Janeiro: Odeon, 1930. Disco de Vinil.
- FERNANDES, Sylvio (Brancura); BASTOS, Nilton; In: ALVES, Francisco. Disco número 10235. Samba de Verdade. Rio de Janeiro: Odeon, 1928. Disco de Vinil.
- FERREIRA, Luciana. Entre Oswald e Oficina: as cinco faces do Mangue. *Palimpsesto*. Rio de Janeiro, v. 20, n. 36, p. 140-157, 2021.
- FRANCESCHI, Humberto M. *Samba de sambar do Estácio de 1928 a 1931*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.
- GARDEL, André. *O encontro entre Bandeira e Sinhô*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Divisão de de Editoração, 1996.
- LOPES, Nei. *Partido alto: samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.
- MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1992.
- MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.
- NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio negro no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

- FILHO, Arthur de Oliveira. *Pioneiros do Samba* – Série Depoimentos por Arthur de Oliveira Filho. Rio de Janeiro: Mis Faperj, 2002.
- RANGEL, Lúcio. *Sambistas e Chorões*. São Paulo: IMS, 2014.
- SANTOS, Milton. O retorno do território. *OSAL: Observatório Social da América Latina*. Buenos Aires: CLACSO, p. 255-261, 2005
- SEGALL, Lasar. *Manguê*. Textos de Jorge de Lima, Mário de Andrade e Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: R.A. Editora, 1943.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SOUZA, Tárík de. *O Som do Pasquim*. Rio de Janeiro: Agir, 1976.
- PAEZZO, Sylvan. *Memórias de Madame Satã*. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, Lidador, 1972.
- QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: QUIJANO, Anibal. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, p. 117-142, 2005.