

Henricão vai ao Rio:

Samba, memória e formação afro-paulista no Rio de Janeiro das décadas de 1930 e 1940

Henricão goes to Rio: samba, memory and afro-paulista formation in Rio de Janeiro in the 1930s and 1940s

BRUNO RIBEIRO DA SILVA PEREIRA

Doutorando em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo
(PPGAS-USP)

Bruno.ribeiro.pereira@usp.br

RESUMO: Com base na análise de relatos orais e de material de imprensa sobre parte da trajetória do sambista afro-paulista Henrique Felipe da Costa (1908-1984), o Henricão, no Rio de Janeiro, este artigo tem como objetivo apresentar algumas reflexões sobre experiências raciais de modernização entre as décadas de 1930 e 1940. Com notória e abrangente carreira musical associada a incursões no teatro e cinema, Henricão frequentou espaços significativos para a formação de muitos artistas ligados a variadas formas de samba na então capital federal como Cassino da Urca, teatros populares, estúdios de cinema da Cinédia, além de diversas emissoras de rádio como a Tupi e Cruzeiro do Sul. A análise de relatos sobre a chegada de Henricão a espaços-chave para a construção da modernidade no Rio de Janeiro ajuda a refletir sobre vivências e trânsitos ainda pouco estudados: aquelas dos afro-paulistas na vida artística carioca do período referido. Tais trânsitos de sujeitos, ideias e imagens profundamente racializadas ilustram dimensões regionais das modernizações brasileiras marcadas pelo protagonismo de sujeitos negros de diferentes origens ao mesmo tempo em que acompanhadas por racismos e exotização.

PALAVRAS-CHAVE: Rio de Janeiro; São Paulo; Relações Raciais

ABSTRACT: Based on the analysis of oral testimonies and press material about part of the trajectory of the Afro-Paulista sambista Henrique Felipe da Costa (1908-1984), known as Henricão (Big Henry), in Rio de Janeiro, this article aims to present some reflections on racial experiences of modernization between the 1930s and 1940s. With a notorious and extensive musical career associated with incursions into theater and cinema, Henricão frequented significant spaces for the formation of many artists linked to various forms of samba in the then federal capital, such as the Urca Cassino, popular theaters, Cinédia movie studios, and several radio stations such as Tupi and Cruzeiro do Sul. The analysis of Henricão's testimonies about his arrival in key spaces for the construction of modernity in Rio de Janeiro helps to reflect on experiences and transits that have been little studied: those of Afro-Paulistas in the artistic life of Rio de Janeiro during the referred period. Such transits of deeply racialized individuals, ideas, and images illustrate regional dimensions of Brazilian modernizations marked by the protagonism of black individuals of different origins at the same time that they are accompanied by racism and exoticization.

KEYWORDS: Rio de Janeiro; São Paulo; Racial Relations

Introdução

Este artigo¹ tem como objetivo apresentar algumas reflexões sobre experiências raciais de modernização entre as décadas de 1930 e 1940, a partir da análise de relatos orais e de material de imprensa que refletem parte da trajetória do sambista afro-paulista Henrique Felipe da Costa (1908-1984), o Henricão, na cidade do Rio de Janeiro. As referidas décadas são centrais para a afirmação desse sujeito como sambista bem como são imersas em dinâmicas de construção da modernidade no Brasil. Entende-se aqui a modernidade como um processo que envolve tanto projetos que visam intencionalmente promover a modernização quanto também em sua dimensão capilarizada nas sociedades, envolvendo sujeitos e trajetórias que não necessariamente produziram ações coordenadas (DOMINGUES, 1998; OLIVEN, 2001). A modernidade a qual me refiro aqui parece ter tido início no século XIX e adentra o século XX, ocorrendo no Brasil por meio de diferentes exercícios de reinvenção da brasilidade, seja por parte de artistas associados aos movimentos modernistas, do Estado que então se afirmava como Novo ou mesmo do que se convencionou compreender por intelectualidade associada às instituições universitárias que passavam a se constituir no país entre as décadas de 1930 e 1940 (PIAZZA, 2000). Assim como em outros territórios, as modernizações que aqui se desenrolavam eram associadas a processos de urbanização incipientes ou dinâmicos que catapultavam certas regiões à categoria de símbolos desses novos países. Igualmente significativos são os discursos propalados em diferentes esferas acerca das ideias de raça sobre os habitantes desses territórios em modernização. Nesse sentido, o samba e os seus praticantes na cidade do Rio de Janeiro mobilizaram e foram mobilizados em um conflituoso processo entre imagens de um novo e um velho país (REIS, 2002).

Ao mesmo tempo, a capital paulista refletia e refratava a então capital

federal como ponto de convergência de iniciativas de modernização seja pelos processos de modernizações urbana, cultural e política ao menos desde a década de 1920 (SEVCENKO, 1992). No entanto é na década de 1930, que em São Paulo se estruturam os meios necessários para a consolidação de uma cultura de massas que ajudará a difundir, em um contexto de emergência de uma nova nacionalidade, uma identidade regional marcada por um lado pela ênfase no desenvolvimento urbano-industrial e por outro pelo saudosismo com relação às memórias de um universo rural (VINCI DE MORAES, 2000).Menos referidas no caso paulista do que no caso carioca, estão as dimensões essencialmente raciais dessa modernidade que passa a destacar o imigrante europeu branco, seja entre as elites culturais ou nos meios populares, como um representante daquela cidade que tanto se queria como moderna (WEINSTEIN, 2022). Assim, múltiplas formas de construção da modernidade circulavam entre o Rio de Janeiro e São Paulo por meio de variadas imagens de nacionalidade, regionalismo, raça e popular, sendo apreendidas por variados paulistas e cariocas em suas vidas cotidianas, em especial nos meios artísticos desses territórios e sobretudo nos universos do samba. Desse modo, a problemática do artigo é analisar essa encruzilhada de ideias de modernidade informadas racialmente por uma trajetória ainda pouco conhecida. Seja como atitude reflexiva do artista acerca da construção de si como sambista, possível de ser ouvida em depoimentos orais e em suas composições gravadas, ou na dimensão das narrativas sobre a obra dele na imprensa, essa vida nos informa sobre dimensões dos diálogos entre as duas cidades por meio dos sambas feitos por sujeitos negros ainda pouco discutidas.

De Henrique Felipe da Costa a Henricão: Itapira e São Paulo

Esse artista cujo trecho de trajetória o artigo busca acompanhar com os objetivos acima elencados, nasceu com o nome de Henrique Felipe da Costa, na cidade paulista de Itapira, em 1908 e lá vive até aproximadamente os dezesseis anos. Henrique Costa é um interlocutor privilegiado para compreensão das questões colocadas anteriormente, pois foi um artista múltiplo com atuação em diversas áreas que naquele início de século XX condensavam uma série de ideias sobre raça, nacionalidade, arte e urbanidade como o cinema, teatro e a música popular.

A cidade de Itapira, localizada na divisa com o estado de Minas Gerais, teve destacada importância na formação do artista. Dotada de uma marcante vida associativa negra, sobretudo em dinâmicas associadas ao catolicismo negro popular, representado ali em uma Irmandade de devotos ao santo São Benedito (PRADO, 2021). Henrique Costa fez parte por toda vida, bem como de festas de comemoração do dia 13 de maio que já no início do século XX congregavam desde as tradicionais congadas até modernos bailes dançantesⁱⁱ. A seguir, trago o trecho de um jornal local do ano de 1925, que nos ajuda a compreender a complexidade desse espaço inicial de formação:

Festa de São Benedito

Vão se realizando, com extraordinária concorrência de fiéis, as novenas que precedem a festa de S. Benedito, na respectiva capela situada no alto da colina, que defronta com a Rua Comendador João Cintra.[...]

Uma novidade da festa atual é o cinema ao ar livre, que um arrojado empresário montou ali ao lado da capela, desafiando a fúria da molecada, que rasga panos e sunga

pelas menores frestas.

Ali se exibem programas da Fox, todos de assuntos cômicos, que fazem rir a assistência a bandeiras despregadas. Além disso, o cinema é um refúgio para os que precisam descansar daquele constante vai e vem da praça, onde formiga o povo mergulhado na luz de umas centenas de lâmpadas dispostas em estendal cobrindo quase todo o horizonte:

E tudo se desenrola ao som do harmonioso repertório da banda Lyra que ocupa elegante coreto ali construído. (*Jornal Cidade de Itapira*, 17-05-1925)

Assim, vemos no trecho de reportagem acima uma série de imagens modernas e tradicionais, como a devoção ao santo, a luz elétrica, o cinema e a banda no coreto. Somado a isso, essa cidade natal estava interligada por trem pela companhia mogiana a cidades como a paulista Campinas e mesmo a mineira Poços de Caldas, sendo essa última desde a década de 1920, uma cidade de veraneio com nascente indústria de entretenimento (FRAYHA, 2010).

Além dessas características que nos convidam a refletir sobre a presença da indústria de entretenimento no período inicial da formação do artista, a região também é notória pela prática de outra forma de uso do corpo que viria a se constituir como símbolo de nacionalidade e meio de ascensão social de variados sujeitos, o futebol. Assim, Henrique Costa, liga-se à vida esportiva de sua região tendo trajetória no futebol desde a adolescência até o final da década de 1920. Em depoimento dado ao programa *MPB ESPECIAL* em 1973ⁱⁱⁱ, o artista conta sobre sua primeira opção de carreira:

Então eu vim de Itapira para jogar no Corinthians, esse time que só dá aborrecimento pra gente. [...]. Eu fiz dois jogos no Corinthians. Eu era campeão do interior. Joguei no Velo de Rio Claro, joguei no Floresta de Amparo. Pegava até pensamento no gol. (HENRICÃO, 2000[1973], Faixa 2)

Em 1981, durante o depoimento-homenagem para o Museu da Imagem e do Som de São Paulo, essa passagem de Henrique Costa pelo futebol seria lembrada. Naquele momento, o então presidente do time Sport Club Corinthians Paulista, Vicente Mateos Valle (1908-1997), participa da entrevista, apesar de Henrique Costa afirmar-se são paulino. Nessa segunda entrevista o próprio artista afirma que participou de poucos treinos e chegou a atuar somente em metade de uma partida contra outro time paulista, o Santos.

Ainda assim, se tomarmos o fato de que ele foi convidado para atuar no time principal ou na categoria juvenil do Corinthians por volta de 1923 ou 1924, então com quinze ou dezesseis anos, isso o posiciona temporalmente no time em um período de particular destaque no campeonato paulista já que o clube foi tricampeão por duas vezes naquela década: 1922 a 1924 e 1928 a 1930. A participação de um jogador negro como ele em um time que passaria a receber jogadores não brancos somente naquela década por si só já merece destaque (STREAPCO, 2018). Somado a isso, ele teve atuação na posição de goleiro, posição na qual parece haver um particular estigma racial e que se tornou notório no caso do arqueiro Barbosa da seleção brasileira na copa do mundo de 1950 sobre o qual recaiu grande parte do peso da derrota sofrida contra o Uruguai (TONINI, 2011).

Ainda sobre o tema do futebol, também parece interessante pensar como o esporte funcionou a ele como articulador de algumas possibilidades de deslocamento dentro do interior paulista e posteriormente como forma de acessar a capital do estado. Igualmente significativo é o fato de que essa participação o integrava a certa tradição da região de Itapira que deu origem, por exemplo, ao jogador Hilderaldo Luís Bellini (1930- 2014), zagueiro que atuou como capitão da seleção brasileira campeã mundial em 1958.

Seja no depoimento de 1973 ou no depoimento de 1981, as menções à

participação no esporte são breves. Aqui elas são importantes para pensarmos como a trajetória desse sujeito como artista não é natural e sim constitui-se como parte de um projeto ao qual se dedica, optando por fazer uso dos recursos culturais que havia obtido sobretudo das relações familiares.

Entrevistador: Como é que foi o começo, Henricão? Conta pra gente, você tava lá em Itapira. Como que você descobriu essa tua veia de compositor? Como que foi isso?

Henrique Felipe da Costa: Não, porque meu pai já era violeiro. E tocava em congada. Nós todos acompanhava ele. E eu fiquei em Itapira, mas meus irmãos vieram para Poços de Caldas. De Poços de Caldas para São Paulo. Eu fiquei lá dando duro. No batente. E eu jogava bola lá em Itapira e trabalhava com trator. Lá do Francisco Vieira. Seu Chico Vieira, famoso da Revolução. Apareceu lá um cidadão chamado Antônio Castanhães e me viu jogando contra o Espírito Santo do Pinhal. Me convidou para vir para São Paulo para jogar no Corinthians. Ele era português, mas adorava o Corinthians como todos os bons brasileiros gostam.

(Palmas)

H. F. C.: Então eu vim para jogar no Corinthians. Cheguei aqui em 1923, 1924.

E.: Você chegou a jogar no Corinthians ou você só treinou no Corinthians?

H. F. C.: Eu treinei no Corinthians, fiz um meio tempo contra o Santos. Mas depois me carregaram para a rua Florêncio de Abreu, onde tinha uma gafeira. Lá quando eu trabalhava, o Homem...

E.: Aí começou tudo...

H. F. C.: O homem lá era da casa Sotero. Da casa DiFranco e trazia aquelas matrizes do Chico, tava começando

naquele tempo. Loyola. Uma porção de artista. Então eu comecei a aprender a cantar no disco. Então ele me dispensava: "Vai lá treinar lá no Corinthians". Aí tá bom. Eu fui umas três ou quatro vezes. Se fosse agora, eu teria ficado. Porque agora nós temos o nosso grande presidente Vicente Mateos. (HENRICÃO, 1981)

Como o trecho da entrevista de 1981 destacado acima, essa saída do futebol, se articula às possibilidades de trajetória artística: a relação com os irmãos, as vivências em gafieiras e posteriormente a relação com alguém que trabalhava na Casa Sotero, importante loja de artigos musicais no centro de São Paulo, fundada em 1908 e que tinha filiais em Santos e Rio de Janeiro. Ainda que não fique claro se naquele momento ele trabalhava como músico nas gafieiras que frequentava ou tinha outro tipo de atividade junto a alguém que era proprietário dessa gafieira na rua Florêncio de Abreu destacam-se as tentativas de aproximação de uma certa cena musical paulistana, além do consumo de discos de cantores já consolidados como Francisco Alves (por vezes referido como Chico Viola) e uma provável referência à Inácio G. Loyola. No depoimento de 1973, ele relaciona diretamente a saída do futebol ao contato com as gafieiras paulistanas:

Eu era bom goleiro, mas me estragaram rapaz! Eu cheguei aqui, me levaram para um pagode onde tinha cada cabrocha! Não dá para entender. Acho que vou ficar por aqui. Deixei o futebol. (HENRICÃO, 2000[1973], Faixa 2)

Além dessas incursões às gafieiras, ele já parecia ter atuação artística mesmo durante os anos de futebol. Consta no jornal Clarim d'alvorada, periódico da imprensa negra paulistana, em 1929, uma apresentação na cidade de São Paulo de um grupo teatral chamado *Grupo Negro de Revistas e Burletas*, patrocinada pelo próprio periódico^{iv}. A peça teve autoria de João Felipe da Costa, irmão de Henrique Costa e também atuação de José Felipe da Costa, outro dos irmãos Felipe da Costa. Entre

os “jovens amadores itapirenses”, destacou-se Henrique F. Costa^v. Essa relação com os irmãos parece ter sido determinante em vários momentos da carreira do artista, como no caso da fundação do cordão carnavalesco do Vai-Vai, que vai se tornar uma importante escola de samba paulistana do bairro do Bixiga:

Eu sou um dos fundadores do Vai Vai. Tinha o Cai-Cai naquele momento. Nós éramos juvenil naquela época e nós não podíamos entrar, porque o Cai-Cai era muito forte. Esse meu irmão que morreu [João Felipe da Costa] e este que está aí [José Felipe da Costa], formaram um grupo para dar show e essas coisas toda. A roupa era preto e branco. Não era corinthiano não! Então eu pedi a eles: Vocês me emprestam a roupa que nós vamos sair em um bloco? Vamos chamar de Vai Vai, porque tem o Cai Cai, vai ter o Vai-Vai. Isso foi em 1928. Saímos com um samba de minha autoria. (HENRICÃO, 1981)

Como vemos no trecho acima, Henrique, agora jogador de futebol amador e oriundo de uma família com diversos artistas, vê no samba uma possibilidade de articular a música e o esporte, esses dois universos que tão bem conhecia. Em seguida, passa a frequentar bailes organizados pelo Cordão Carnavalesco da Barra Funda, uma das associações carnavalescas mais antigas da cidade de São Paulo, fundada em 1914, que mais tarde daria origem à escola de samba Camisa Verde e Branco (SIMSOM, 2008).

Eu fui assistir a um ensaio do Camisa Verde [Cordão Carnavalesco da Barra Funda] e estou vendo aquela cabrochinha toda jeitosa. Como eu tinha ido ao Teatro e tinha visto o Chico Alves fazer uma dupla com a Alda Garrido, então chamei a Risoleta para fazer dupla comigo. Nós fazíamos o Programa Hora X na Record. (HENRICÃO, 1981)

Desse modo, no início da década de 1930, motivado pelo que vê na vida artística paulistana e na trajetória teatral na qual seu irmão João Felipe passava a se consagrar, a opção pela carreira musical começa a se tornar viável em várias frentes: nas gafieiras, no rádio e na indústria fonográfica, sendo essa última também acessada por intermédio deste irmão (HENRICÃO, 1981). Em 1931, grava pela primeira vez. Neste primeiro disco já interpretou um samba chamado *Bambas da Barra Funda*, mas também o batuque *Torrador de Farinha* ambas as composições de Januário França. Destacam-se dessas composições a presença tanto de elementos do universo religioso afro-brasileiro em expressões como “canjerê” e “macumba” associadas às formas da linguagem que se consolidaram como características de um universo caipira como “diproma de bacharé”, bem como a clara referência à presença de sujeitos ligados ao samba- bambas- no bairro da Barra Funda.

Retornando ao depoimento do artista sobre seu início no rádio, sabe-se que a criação de um casting profissional em emissoras de rádio data do início da década de 1930, assim como também que o citado César Ladeira (1910-1969) praticava contratos de exclusividade com artistas desde 1931 e que posteriormente iria para a rádio Mayrink Veiga do Rio de Janeiro, na qual manteria a mesma prática (BENZECRY, 2017, p. 74). Munido dessas informações sobre a história do rádio no Brasil, torna-se um pouco mais claro o processo de passagem de Henrique Felipe da Costa para o Rio de Janeiro que tornou-se possível via formação de emissoras de rádio no país com circulação de artistas e radialistas, bem como a proximidade entre rádio e teatro musicado. Em outro trecho do depoimento de 1973, novamente a figura deste irmão chamado João Felipe da Costa se apresenta como central para o estabelecimento de relações do artista:

Risoleta, que saudade da Risoleta. Risoleta foi uma grande sambista naquela época. Em São Paulo, meu irmão era da

Companhia Mulata Brasileira, de 1930. Na volta de Portugal, que eles foram de Portugal para cá a Rosa Negra que era a estrela da companhia brigou. Então precisava de alguém para substituir a Rosa Negra. Ela foi e substituiu um dia e substituiu muito tempo a Rosa Negra. Essa Risoleta. Depois sabe como é, entra uma pedrinha na chuteira... ela deixou do rádio. Então eu comecei a cantar com Sarita, uma cabrochinha. Aí Flávio de Carvalho[...]me levou para o Clube dos Artistas Modernos. Como tinha Henrique Seabra, ele botou Henricão. Então ficou Henricão e Sarita. Fizemos alguns programas aqui na Record até 1933. Em 1933, eu fui para o Rio. (HENRICÃO, 2000[1973], Faixa 3)

Como o trecho do depoimento acima nos indica, Henrique Felipe da Costa, torna-se Henricão no contato com artistas modernistas no contexto do efêmero e marcante Clube dos Artistas Modernos, fundado em São Paulo em 1932 e encerrado em 1933. Liderado pelo diretor teatral, pintor e arquiteto Flávio de Carvalho (1899-1973), o Clube buscava se diferenciar do SPAM- Sociedade Pró-Arte Moderna fundada por Lasar Segall e que privilegiaria demonstrações mais próximas à Semana de Arte de Moderna de 1922^{vi}. Sob a direção do dramaturgo participa de algumas peças com temáticas folclóricas e também do polêmico *Bailado do Deus Morto*. Nessa peça, há várias ideias de primitivo e exótico que são mobilizadas por Flávio de Carvalho:

conjunto de danças devidamente coreografadas para a celebração de um ritual de despedida, no qual está afirmado que a morte de deus é a liberdade do seu criador, o homem civilizador, que, a partir deste ato, faz seu desenvolvimento moral, científico, tecnológico e artístico (GOLINO, 2002, p.13)

Henricão parece ter atuado sobretudo tocando o gongo e o urucungo. Consta no texto da peça como autor do coro e música ao lado de Flávio de Carvalho e Nonê de Andrade. Ainda que exercendo essa função autoral

dentro da peça, uma reflexão de Flávio de Carvalho, que consta em livro publicado com o texto integral, parece revelar uma dimensão conflituosa da presença de Henricão e outros atores negros:

Devido à natureza do instrumental (urucungo, reco-reco, uquiçamba, tamborim, cuíca ou puíta, bumbo) os atores eram quase todos negros, pegados a esmo na rua (Risoleta, Henricão, hoje célebre, Armando de Moraes etc.) – todos gente avessa a horários e que gastava indebitamente a paciência de Oswaldo Sampaio, repetidor da peça. (CARVALHO, 1973 apud GOLINO, 2002)

O comentário indica tanto a racialização dos referidos instrumentos bem como estereótipos associados aos artistas negros. Ao retomarmos os jornais do período, podemos ter uma ideia de outras atuações de Henricão no Clube dos Artistas Modernos que também pareciam marcá-lo racialmente. Abaixo, o anúncio de uma apresentação com Henricão no referido clube:

Clube dos Artistas Modernos
Sambas, danças típicas, etc.
[...] Henricão (Henrique Costa) e Risoleta, juntamente com o bando de papagaios pretos farão demonstrações características de samba absoluto. Henricão e Risoleta são dois artistas muito interessantes e capazes de muita coisa. (*Jornal Correio de de São Paulo*. 26-04-1933)

Desse modo, vemos que Henricão era de fato “capaz de muita coisa”.; então com vinte e cinco anos, já havia atuado em peças de menor projeção dirigidas pelo irmão João Felipe da Costa no interior e na capital, atuado como ator e cantor em peças orientadas por uma perspectiva modernista, estado envolvido com associações carnavalescas paulistanas e participado da fundação de uma dessas associações, bem como participado de

programas de rádio desde 1928, além de já ter gravado um disco.

Primeiros anos de Henricão no Rio

Esse jovem e experiente Henricão, em busca de uma maior projeção artística, vai ao Rio de Janeiro provavelmente em 1934^{vii}. Sabemos que um dos irmãos do artista, que como vimos o introduz à vida teatral, já havia estado na cidade do Rio de Janeiro em ao menos uma ocasião, como participante do grupo teatral paulista *Companhia Mulata Brasileira*, fundado em 1930. É possível saber isso, pois a pesquisadora Lisa Shaw que se dedica a pesquisas ligadas à História Cultural brasileira, ao falar sobre essa companhia teatral em obra que aborda as construções transatlânticas de raça em performances teatrais variadas, reproduz parcialmente uma notícia de jornal de 1931 na qual João Felipe foi preso, acusado de feitiçaria por portar um galo de papelão que seria usado para o cenário de uma apresentação da trupe (SHAW, 2018, p.59). Ainda de acordo com a mesma autora, a companhia é contemporânea de outras iniciativas negras cariocas como o *Companhia Negra de Revistas*, entendida como cosmopolita e preocupada com uma estética mais próxima daquilo que se produzia na Europa e Estados Unidos. Em oposição, a *Companhia Mulata Brasileira* buscava os temas das peças em diálogo com o regionalismo paulista. Esse regionalismo se apresentava nas peças, por exemplo, com referências a danças como o cateretê e tipos sociais regionais como o caipira. Por fim, ainda é a mesma autora que nos confirma por meio de material de imprensa a informação de que a companhia teria estado em Portugal em junho de 1931, conforme relata Henricão em depoimento já referido anteriormente neste artigo.

Esses diferentes trânsitos de João, inclusive do outro lado do Atlântico, e que parecem ter influenciado Henricão nas próprias escolhas artísticas, tornam incontornável a referência às diferentes conexões que se davam

entre diferentes pontos do globo por meio das culturas negras. Esses diálogos cosmopolitas, reflexivos, que extrapolam as fronteiras dos Estados-nação e orientadores de uma série de práticas modernas foram chamados por Paul Gilroy de Atlântico Negro (GILROY, 1993). Também cabe destacar que o exemplo da prisão de João Felipe no Rio de Janeiro com um galo de papelão, peça de cenário que se liga às práticas da encruzilhada, nos remetem ao trabalho da historiadora Martha Abreu e que complementa essa reflexão aqui proposta na medida em que uma série de imagens e sons associados ao universo afro-atlântico passaram no período pós-abolição a serem estigmatizados ao mesmo tempo que consumidos pela nascente indústria de entretenimento de massas (ABREU, 2017).

Ainda que diante desse precedente familiar, a ideia de ida para o Rio de Janeiro, teria partido de Sarita, então companheira de palco, com a qual ele também teria se casado:

[Henricão reproduz a fala de Sarita:] *É melhor nós irmos para o Rio. No Rio é melhor.* [Henricão rebate] Onde nós vai ficar? *Na Casa da Minha tia[...]* Então eu fui para o Rio de Janeiro.[...] Depois que passa a Barra do Piraí, ela disse que não era possível ficar na casa da tia no Rio, porque ela vai pedir papel de casamento. [...] Chegamos, deixei ela sentada na estação. Fui procurar um lugar para trabalhar. Quando sai [da estação] tinha dois criolos[...] e perguntei: onde tem um hotelzinho barato? Esse crioulo nunca mais teve sossego chamava-se Ataulfo Alves e [o outro chamava-se] Zé Pretinho. Então fui para o hotel e fui lustrar carro na rua. (HENRICÃO, 1981)

Também sabemos por meio de trabalhos anteriores que se voltaram para a formação do Carnaval de São Paulo que esse trânsito de sambistas entre São Paulo para Rio de Janeiro era bastante comum no início do século XX

(SIMSOM, 2008; CONTI, 2015). Nomes como Dionísio Barbosa (1891-1977), que funda o Cordão Carnavalesco da Barra Funda e orientava a vida associativa momesca no bairro da Barra Funda e da qual vimos que Henricão participou, havia morado na cidade do Rio de Janeiro por algum tempo e teria importado alguns modelos vistos por lá para construção de sua organização (DIONISIO BARBOSA, 1976). Geraldo Filme (1927-1995) e Nenê da Vila Matilde (1921-2010), nomes importantes do carnaval paulistano, têm em comum o fato de terem tido pais com vivências no samba do Rio de Janeiro (AZEVEDO, 2006, p.43; NENÊ DA VILA MATILDE, 1981). Ainda podemos citar Deolinda Madre (1908-1995), mais conhecida como Madrinha Eunice, que visitou a Praça XI e viu as apresentações carnavalescas naquele espaço, antes de fundar a sua escola de samba Lavapés no bairro da Liberdade em 1937 (MADRINHA EUNICE, 1981).

Ainda que surja forte disputa sobre a primazia do samba como sendo carioca ou não, bem como narrativas sobre o samba de São Paulo que valorizam suas raízes no interior do estado tendo espaços centrais como as festas da cidade de Pirapora do Bom Jesus^{viii}, opto aqui por chamar a atenção para a circulação de saberes e como os sujeitos dotados de tais saberes encontram no samba uma forma muito específica de engajar-se no espaço urbano. Assim como Henricão, esses nomes citados anteriormente saíram do interior do estado de São Paulo^{ix} ou Minas Gerais^x, se estabelecendo ou sendo assíduos frequentadores de bairros como Barra Funda, Bixiga, Liberdade. Tais regiões de marcada sociabilidade negra viriam a ser conhecidas como territórios negros da metrópole paulistana (ROLNIK, 2007). Esses territórios afro-paulistas mantiveram formas de trânsito, ainda que com o intervalo de uma geração em alguns casos, com seus equivalentes afro-cariocas como a Pequena África (MOURA, 1983; VIANNA, 1995; CARVALHO, 2019). Ainda que essa presença de afro-paulistas ligados ao samba em terras cariocas seja constantemente referida na bibliografia sobre o samba em São Paulo, bem como na produção sobre carnaval paulista, não há um maior desenvolvimento de pesquisas que encarem esse trânsito dos saberes e

sujeitos do samba entre São Paulo e Rio de Janeiro. A trajetória de Henricão permite evidenciar formulações próprias desses sujeitos acerca de urbanidades emergentes no analisado contexto de modernização daquele início do século XX, formulações refletidas por esses corpos e saberes negros em circulação.

Os primeiros anos de Henricão no Rio de Janeiro parecem ter sido de sucessivas tentativas de estabelecimento na indústria radiofônica. A primeira referência encontrada a ele em um jornal carioca é de agosto de 1934 pelo jornal *Diário da Noite*. Em uma apresentação em homenagem ao periódico, realizada pela Rádio Sociedade Guanabara, Henricão e Sarita participam com outros cantores de uma transmissão de cerca de duas horas^{xi}. Dado que a última referência a shows e apresentações de Henricão em jornais paulistanos é do início daquele ano de 1934^{xii}, podemos supor a partir disso que de fato o casal chegou à capital fluminense naquele ano. Em 1935, Henricão passa a figurar nos jornais cariocas como cantor na Rádio Cruzeiro do Sul^{xiii}. Também é desse mesmo ano o início do estabelecimento de relações de Henricão com notórios sambistas cariocas como Moreira da Silva, o Kid Morengueira, a partir de notícias de apresentação com convidados deste cantor realizada no Cine Meyer^{xiv}.

Desses anos iniciais, destacam-se um conjunto de referências na imprensa a um tipo de atividade que marcaria a carreira do artista durante a sua estadia no Rio de Janeiro: a apresentação em teatros populares e prováveis participações em peças de teatro de revista. Seja como parte do broadcasting de alguma rádio em shows celebrando personalidades em evidências ou como parte de peças de teatro de revista, Henricão passa a fazer seu nome nos teatros cariocas. O historiador Leonardo de Affonso Pereira (2020) que estudou a presença dos bailes no Rio de Janeiro entre o final do século XIX e início da década de 1930, destaca a presença do samba nos teatros populares cariocas a partir da década de 1930: “Se, desde o final do século anterior [XIX], o maxixe havia se tornado presença obrigatória no teatro ligeiro, a partir do início da década de 1920, era o

samba que começava a ser celebrado nesse espaço” (PEREIRA, 2020, p.307).

Ao longo de 1935, Henricão e Sarita passam a se apresentar no Teatro Recreio^{xv}, na Rua do Espírito Santo, em apresentações de teatro de revista. Em material de imprensa sobre essas apresentações, encontramos novamente o termo *papagaios pretos* que já vimos sendo mobilizado em apresentações na capital paulista quando tratei da presença de Henricão no *Clube dos Artistas Modernos*^{xvi}. No final de 1935, Henricão passa a aparecer nos jornais já como parte da grade da rádio Tupi e eventualmente sem referência à Sarita^{xvii}. No entanto, a dupla ainda parecia atuar em outras frentes, sobretudo teatrais, como indica notícia que anunciava peça de autoria De Chocolat e Duque apresentada no Teatro Phoenix^{xviii}. Em 1937, provavelmente já separado de Sarita, as referências de Henricão passam a aparecer em relação a um tipo específico de teatro de revista chamado de “Revista em Preto e Branco” no qual artistas brancos e negros se revezavam no palco apresentando canções populares. Algumas dessas apresentações ocorriam no Teatro Olímpia^{xix}, na Avenida Rio Branco^{xx}.

O historiador Tiago de Melo Gomes (2004) estudou a importância do teatro de revista na estruturação da cultura de massas no Rio de Janeiro bem como de diferentes formulações raciais que eram encenadas por seus intérpretes, sobretudo dos atores e dramaturgos negros que estiverem à frente de muitas companhias. No epílogo de seu livro, o historiador faz referência à mesma entrevista que citei anteriormente de Seu Nenê da Vila Matilde (1981) dando ênfase a um trecho no qual o sambista mineiro radicado na zona leste paulistana assiste a uma apresentação do carioca Paulo da Portela em um teatro na região central de São Paulo por volta de 1940. Retomo um trecho do livro de Gomes:

Seu Nenê tinha plena consciência de estar vendo no palco uma prática cultural que fazia parte de seu cotidiano, mas

sua presença estilizada no mágico ambiente teatral, personificada em um artista da capital federal, certamente descortinou uma série de possibilidades no interior daquelas práticas (GOMES, 2004, p.379)

Destaco esse trecho da análise, pois ele nos ajuda a pensar na importância dessa presença de Henricão no Rio de Janeiro não somente como espaço no qual ele poderia ter mais chance de atuação profissional, mas no valor simbólico que a capital federal tinha. Encenar aquela cidade por meio do samba era uma via para um projeto de legitimação de artistas brancos ou negros na indústria do entretenimento. Projeto esse que poucos conseguiram consolidar naquele período e que as narrativas sobre a produção artística paulista tendem a obliterar em detrimento de outros sujeitos, sobretudo brancos, dando a ver as dimensões regionais de um processo de modernização que ocorria em todo o país.

Essa circulação pelos teatros e rádios, rendeu frutos também na indústria fonográfica. Henricão grava quatro discos entre 1936 e 1937, todos pelo selo Odeon. Com Sarita, gravaria composições de outros, classificadas como batuques, maracatus, valsas e toadas: *Moreninha do Sertão* (1936), *Noiô Noiô/Chora Meu Goguê* (1937), *Companheira do Meu Penar/Peteca do Destino* (1937). Em 1937, depois de seis anos de seu primeiro disco, passa a gravar sambas, já sem Sarita: *Pra que tanto ciúme / Qual foi o mal que te fiz* (1937).

Os anos de ouro de Henricão no samba: a dupla com Carmem Costa

O encontro com Carmelita Madriaga (1920-2007) marcaria profundamente a carreira do artista. Ainda que como vimos Henricão tenha tido significativa atuação em vários espaços antes do estabelecimento da relação com aquela que viria a assumir seu sobrenome e manter como

nome artístico Carmem Costa, a carreira do itapireense como sambista ganha uma projeção nacional a partir desse contato.

No Rio tinha uma gafieira chamada Kananga do Japão, depois se chamou Elite para onde íamos lançar os sambas. [...]

O Samba era samba porque a gente ia à Festa da Penha. Isso é importante. Nós íamos à Festa da Penha então tinha os blocos: Favela, Estação Primeira, Unidos de São Carlos, cada um tinha o seu samba. Esses compositores iam aos domingos ao Elite depois da Festa Penha. O Ataulfo Alves tinha um programa na Cruzeiro do Sul chamado 'Caminhos da Glória', eu ia lá defender o pão. Ganhava um cachêzinho. Lá tinha todo mundo: Os Anjos do Inferno, o Gilberto [Alves] querendo começar, o Ciro Monteiro que tava querendo começar [...] A Aracy [de Almeida] segurando o violão do Chico [Alves]. Se não, não dava. Tinha que carregar. Aturar Noel Rosa e essas coisas. Eu fui para lá e vi uma nega cantando com o pé espalhado. Aí eu vi a Carmem Costa. [...] Então eu comecei a ensaiar com ela. Eu ensaiei ela do meu modo.

Aí eu vi que a crioula mandava o recado direitinho. 'Essa é parceira que Deus me mandou' (Henricão, 2000[1973], faixas 4 e 5)

No trecho acima, vemos a circulação de Henricão no universo do samba que então se constituía e assim como ao tratarmos de outros momentos da vida do artista, há uma certa continuidade entre espaços de festejos populares, os lazeres urbanos e a indústria do entretenimento. Vemos a referência à Festa da Penha, aos desfiles carnavalescos, mas sobretudo a introdução de Henricão aquele universo via emissoras de rádio. Também se destacam no trecho de depoimento transcrito acima os conflitos presentes entre brancos e negros, nas relações entre Francisco Alves, Noel Rosa e músicos como Aracy de Almeida. Não se pode igualmente deixar de notar o tensionamento das relações entre gêneros seja na já referida Aracy de Almeida que carrega o violão de Francisco Alves, mas principalmente na

relação que viria a se tornar notória pelos conflitos entre Carmelita Madriaga e Henrique Felipe da Costa, que queria “ensaiá-la” a seu modo. Porém, assim como Henricão, no momento desse encontro que deve ter ocorrido em 1937 ou 1938, Carmelita Madriaga já era uma experiente artista que havia saído de sua cidade natal na região serrana do estado do Rio de Janeiro já com o objetivo de trabalhar com música (VIEGAS, 1991). Ao chegar ao Rio, trabalhou como empregada doméstica na casa de Francisco Alves e por meio desse acesse o meio radiofônico.

As trajetórias anteriores dos formadores da dupla Henricão e Carmem Costa se assemelham, sobretudo em trabalhos domésticos nas casas de ilustres habitantes das cidades nas quais moraram. Henricão trabalhou como motorista em uma casa na Rua Augusta, onde teria aprendido a ler e também teria um espaço onde poderia ensaiar pinturas em quadros, além de ter pequenos shows financiados por esses patrões (HENRICÃO, 1981). Já no Rio teria “cuidado de alguns apartamentos na Urca” pouco antes de começar a se apresentar no Cassino da Urca. Talvez haja aqui uma marca evidente das relações entre brancos e negros no mundo artístico urbano brasileiro do período, no qual a relação de mecenato, comum a vários mundos artísticos, tem a dimensão da domesticidade característica do racismo brasileiro.

Assim, aquele jovem artista Henricão que tentava emplacar como sucesso em variados teatros, passa a fazer parte de um elenco fixo da Rádio Tupi do Rio de Janeiro e é contratado com a dupla Carmem Costa em 1939. O anúncio da contratação é reproduzido em vários jornais, segue um exemplo:

Perseverando no propósito sobremaneira elogiável de renovar os seus ‘casts’, a Tupi do Rio de Janeiro vem de contratar outra dupla interessantíssima de artistas de primeira grandeza em nossa constelação radiofônica.

Trata-se de Henricão e Carmem Costa duas figuras que apareceram relativamente há pouco tempo no cenário de nosso broadcasting e se firmaram como intérpretes curiosíssimos do folclore.

Dotados de uma personalidade que não procura a fama pela imitação, nascidos e criados onde a macumba ainda domina e as canções escravas são repetidas de geração em geração, Henricão e Carmem Costa, que há pouco fizeram a “a Favela de São Paulo”, um dos mais famosos programas lançados ao éter [...]

[...] Em seu primeiro recital, os dois novos contratados da Tupi vão apresentar músicas típicas dos pretos escravos e músicas populares bem características. (*O Jornal*. 25-03-1939).

Aqui vemos, novamente a presença da ideia de dupla ou casal que parece ter marcado toda a trajetória do artista no samba, em uma fórmula que já havia sido ensaiada na atuação com Sarita e anteriormente com Risoleta. Também a presença das ideias de tradicional e folclórico, que já estavam presentes em comentários sobre as apresentações de teatro de Henricão retorna então nas apresentações no rádio. Novamente, se vê o anúncio a uma suposta proximidade entre os artistas à “macumba” e às “canções de escravos”, que garantiriam a originalidade da dupla que não procuraria “a fama pela imitação”. Mais uma vez, vemos, agora no rádio, a referência a esses imaginários acerca da população negra que eram encenados, reencenados e largamente consumidos nos palcos cariocas desde o século XIX (ABREU, 2017).

A partir desse momento, mesmo antes da gravação dos maiores sucessos carnavalescos da dupla, Henricão e Carmem Costa passam a atuar em variados teatros da capital fluminense, bem como em viagens frequentes para as cidades de Recife, Belo Horizonte, Curitiba e São Paulo. Recorrendo novamente a uma sistematização das referências a jornais da época, vemos um aumento significativo das referências a *Henricão* a partir de 1939: se considerarmos as entradas com o termo “Henricão” na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional entre 1931 (ano da gravação do

primeiro disco do artista) e 1937, encontramos 38 entradas. Se considerarmos somente as entradas entre 1938 e 1939, as referências ao termo “Henricão” saltam para 149. Como parte dessa dupla, Henricão parece finalmente ter emplacado e conseguido participar do *Star System* da década de 1940^{xxi}. Se nos voltarmos para as letras dessas composições, veremos como entre elas de fato se destaca *Só vendo que beleza* (1942), a composição mais conhecida de Henricão e Rubens Campos^{xxii}. A obra que consagra o sambista paulista é uma composição com clara referência a uma localidade fluminense – a restinga da Marambaia- que convida o ouvinte a uma vida idílica, regada à música e amor, presente em certo imaginário de veraneio fluminense da época, cenário em produções cinematográficas dos anos 1930 e habitada por remanescentes de quilombolas (YABETA, 2014).

Ainda que as viagens a outras capitais brasileiras pareçam desviar da ideia de pensar a trajetória no Henricão no Rio de Janeiro, elas se projetam a partir da então capital federal com um estatuto de representantes do samba e no limite como símbolos daquela forma de brasilidade nascente que ali ganhava uma forte inflexão. Um exemplo dessa ideia de representação de uma certa nacionalidade está também presente na apresentação no Cassino da Urca junto com Carmem Costa, Grande Otelo, Heitor dos Prazeres e outros nomes do samba da época, com os quais Henricão já convivia no rádio, na ocasião da segunda visita da artista franco-americana Josephine Baker (1906-1975) ao Brasil. Baker já havia aportado no Rio de Janeiro, ao menos uma vez mais de dez anos antes, em 1929, tendo sido largamente divulgada sua chegada pela imprensa negra da época, que a via como um símbolo afro-atlântico (DOMINGUES, 2010). No campo da fonografia, destaco também a gravação de *Dever de um brasileiro* (1943) no qual a letra convida ao alistamento militar- “não esperei a pátria me chamar/ larguei meu violão por um bom fuzil”- após a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial em 1942 e a criação da Força Expedicionária Brasileira em 1943.

Essas ideias de nacionalidade e diálogos afro-atlânticos vão ao encontro da ideia de modernidade mobilizada neste artigo, sendo profundamente marcadas por imaginários acerca do Rio e da população negra carioca. Entre os materiais que revelam essa aproximação entre nacionalidade, modernidade e exotismo podemos apresentar um trecho da revista a *Cena Muda* intitulada “Da Favela para Hollywood”, de autoria de Nestor de Holanda, que ao relatar um contato entre a dupla Henricão e Carmem Costa com um produtor de filmes estadunidense, cujo nome não é indicado, acaba por revelar uma série de interpretações raciais do período:

A etnografia moderna já chegou à conclusão de que não existe superioridade ou inferioridade racial, como se julgava antigamente. Física ou intelectualmente qualquer raça pode atingir ao mesmo nível, dependendo unicamente de um fator que acirre o seu desenvolvimento, tal sejam a instrução para o cérebro, os métodos desportivos e ginásticos para o corpo. Organicamente, também nenhuma raça é superior por completo, e seria injusto e ilógico pensar assim.

Se há um certo retardamento nas civilizações negras, é porque falharam-lhes elementos, bases construtivas, essenciais para o desenvolvimento e o avanço à altura de uma época evoluída e progressista. [...] (*Revista a Cena Muda*. 17-02-1942)

O artigo segue expondo alguns elementos da discussão racial da época, associando a dívida que a sociedade brasileira tem para com “o negro” que para ele foi útil ao desenvolvimento quando do país quando “se tornou dificultoso o suborno do elemento aborígene”. Recorrendo às referências do período, passando pelo antropólogo Edison Carneiro (1912-1972) e obras deste autor como *Religiões Negras no Brasil*, conduz seu argumento para a presença de atores negros no cinema estadunidense como Hattie McDaniel (1893-1952) a qual se refere como “aquela preta de *O Vento Levou*”, Bill Robinson (1878-1949) e Libby Taylor (1902-1990). Em seguida, mobiliza a figura de Grande Otelo como um ator negro brasileiro que também estrela no cinema americano. Por fim, encontramos ali entre essa

discussão sobre dívida para com o negro que tem sido útil a um país, a dupla Henricão e Carmem Costa, estampando a reportagem com uma fotografia centralizada e ali mobilizados como legítimos representantes da “favela”:

[...]Agora, mais dois valores novos vão aparecer em filmes. São ainda dois elementos negros. Henricão e Carmem Costa. Eles já formam uma dupla querida e simpatizada do nosso ‘broadcasting’. Já dominam na interpretação do samba. Todos já os conhecem.

Henricão e Carmem Costa nasceram na Favela. São filhos legítimos do morro que ‘exportou’ o samba para a cidade civilizada. E lá eles se criaram ouvindo os ritmos dolentes daquelas melodias sentimentais e cheias do lamento de sua gente ancestral. Do morro vieram para a cidade, mas não trocaram o samba pelo tango dos casinos-continuaram com o lamento doce e melódico lá do alto, continuaram cantando aquele sentimento da gente de sua cor. (idem)

No trecho acima, vemos a mobilização de uma narrativa que associa os cantores que como vimos nasceram no interior de seus estados em espaços rurais e foram para a cidade do Rio de Janeiro como parte de um fluxo migratório comum ao período a esse imaginário das favelas, que como citado anteriormente estava presente também em nomes de apresentações teatrais e agrupamentos musicais do rádio. Também há uma referência a um trânsito entre favela e cidade, bem entre a ideia de “cidade civilizada” e samba. Tais reflexões também acompanham a bibliografia acerca da cidade do Rio de Janeiro, em especial aquela que se volta para as conexões entre linguagem e cidade que dão a possibilidade de se refletir sobre as porosidades entre diferentes dimensões espaciais e simbólicas da urbe carioca (CARVALHO, 2019).

Sobre o contexto de produção desse artigo, sabe-se a partir de consulta à filmografia do portal da Cinemateca Brasileira que Henricão e Carmem

Costa constam no elenco do inconcluso e nunca lançado *It's All True* (1942) do diretor estadunidense Orson Welles. O antropólogo Luis Felipe Kojima Hirano (2019) pesquisou a trajetória de Grande Otelo no cinema, chegando a acessar fragmentos desse filme inconcluso para análise. A partir da pesquisa de Hirano e da leitura das referências no site da Cinemateca Brasileira, podemos supor que a dupla deve ter feito parte da sequência do Carnaval carioca na qual Otelo teve papel central. Assim, para o que interessa à proposta deste artigo, Henricão parece ter então feito parte dessa imagem de país por meio do samba no Rio de Janeiro, esse por sua vez objeto de interesse do público estadunidense.

Essa presença nos jornais, sobretudo em seções que informavam sobre apresentações em teatros e anúncios das grades das emissoras de rádio, permaneceria até 1943, quando eles teriam rompido tanto como casal e dupla de trabalho. Também é sucesso significativo da época *Casinha da Marambaia* (1944), uma história de desilusão da paisagem e relação enunciados em *Só Vendo que Beleza* (1942). Trata-se de um transporte para a música de um período de rompimento da própria dupla.

Henricão perde significativa projeção, porém, continua atuando como sambista e participando de eventos teatrais ligados ao samba no Rio de Janeiro durante toda a década de 1940. Entre 1944 e 1945, Henricão já sem Carmem Costa passa a se apresentar em variados teatros com uma “escola de samba” ou “embaixada do samba”. Também data desse ano sua participação em outro filme em estilo chanchada da companhia cinematográfica Cinédia chamado *Berlim na Batucada* (BERLIM, 1944) no qual Henricão surge por alguns minutos com a sua “Escola do Samba”. Com relação a esse filme, cabe destacar que ele se enquadra naquilo que ficou conhecido como filme-revista, uma forma cinematográfica que era construída em diálogo com o teatro revista e é no caso nada menos do que uma sátira ao filme *It's All True* (VASCONCELLOS, 2014; HIRANO, 2019).

A produção fonográfica de Henricão também se reduz significativamente.

Desde a separação da dupla, gravaria pouco, algumas exceções são: *Não me Abandone* (1943) *Ingratidão do Nozinho* (1947), *Não sou de briga* (1948) e *Ilusão Perdida* (1949). Na década seguinte, passaria a ter gravações bastante esparsas até que elas cessariam em 1959^{xxiii}. Henricão passaria a voltar com maior frequência aos jornais em 1949, quando passa a se dedicar em apresentações em eventos em algumas cidades fora do eixo Rio-São Paulo, como Curitiba^{xxiv}. Desse ano datam duas participações em filmes: *Almas Adversas* (1949) e *Eu quero é movimento* (1949), ambos gravados no Rio de Janeiro. Porém, a grande exposição e circulação pela cidade do Rio de Janeiro não voltaria nos anos seguintes que passariam a ser focados em uma trajetória no cinema em companhias cinematográficas paulistas em fitas como *Sinhá Moça* (1953).

Considerações finais

Ao longo do artigo, tentei destacar os trânsitos de ideias e sujeitos na formação do artista Henrique Felipe da Costa. Esses deslocamentos físicos e simbólicos, experienciados por Henricão e por outros artistas negros informam sobre um acentuado cosmopolitismo das relações afro-atlânticas que vimos presentes em figuras como Josephine Baker, Grande Otelo, João Felipe da Costa e Carmem Costa, todos esses oriundos ou visitantes de outros países. Também não podemos desconsiderar os trânsitos regionais do artista como a circulação enquanto jogador de futebol, o convívio com o associativismo carnavalesco paulistano profundamente informado por práticas do interior paulista e também da cidade do Rio de Janeiro. Por fim, os próprios deslocamentos de Henricão entre diferentes formas de fazer artístico, como o teatro musicado, o rádio e a indústria fonográfica.

Todas essas idas e vindas se encontram na figura deste sambista que foi ator em grande parte da sua vida, nos convidando a pensar ao lado de Leda

Maria Martins da sempre profícua imagem da encruzilhada, na medida em que é múltiplo e uno (MARTINS, 2002). Construída no encontro e diálogo com diferentes tradições (que como vimos não são opostas aos processos de modernização), esse trecho da trajetória de Henricão na cidade do Rio de Janeiro reatualiza encontros que ele já havia estabelecido com outros sujeitos negros como ele em viagem por esse alargado Atlântico Negro (GILROY, 1993). Nesse contexto, a carreira como sambista teve traços daquilo que se entende como um projeto de formação individual em uma sociedade que se complexificava diante de processos de urbanização intenso e escolhas dentro de campos de possibilidades sempre em alteração (VELHO, 1994; BOURDIEU, 2006).

Assim, a trajetória do artista indica o samba como uma possibilidade entre várias que se configuravam a ele. Desse modo pouco cabe aqui a ideia de essencialização para com um fazer que é profundamente informado pela socialização e por práticas que como no caso de Henricão vão desde a participação em congadas no período da infância até participação em peças de teatro modernistas, passando pelo cinema e retornando à participação em associações carnavalescas. Por tal motivo que a ideia de pensar Henricão como um artista que assume o samba como parte de uma certa persona artística me parece essencial para compreensão dos variados reflexos e reflexões cariocas de Henrique Felipe da Costa (SOBRAL, 2015). Um afro-paulista que encena um certo Rio do samba e uma São Paulo negra, nas páginas das imprensas cariocas e paulistas que por sua vez encenam seus próprios racismos e que colocam em cena uma imagem de Brasil em formação.

Por fim, podemos notar a complexa reflexividade da figura de Henricão em um samba construído sobretudo no teatro de revista como uma forma de se compreender esse espaço de transformações. Seja enquanto meio de refração daquilo que ocorria no Rio de Janeiro em termos de formação da brasilidade e que sobre ele se projetava como um artista afro-paulista por parte da crítica da imprensa, quanto acerca das reflexões do artista,

enquanto formas de absorver e reproduzir em suas obras formas bastante particulares de se fazer o samba. Tratava-se a todo momento de colocar nos palcos um samba em profundo diálogo com as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro.

Igualmente significativas são as impressões exotizantes e racistas que permeiam a recepção da obra do artista, bem como dele próprio pela imprensa e meio artístico do período. Ainda que tendo uma rede de relações familiar bastante basilar para sua entrada nos palcos e dotado de uma série de estratégias para apropriação dos espaços pelos quais passou, as referências a ele em geral dão a ver o processo profundamente racista que caracteriza o período de partida de São Paulo e chegada ao Rio de Janeiro.

Espero que esses reflexos e reflexões da ida de Henricão ao Rio possam lançar novas luzes sobre aspectos das experiências raciais em períodos de intensa reformulação de ideias de regional e nacional. Tais experiências que acompanhamos por meio de uma vida vivida nos palcos, demandavam variados arranjos para consolidar-se em sociedades que estetizavam e exotizavam sujeitos afro-atlânticos, ao mesmo tempo que negavam a essa autoria de formas próprias de estetização daquelas transformações que vivenciavam.

NOTAS

i Uma versão inicial deste texto foi apresentada no contexto da Oficina de Pesquisa do Pensamento Social do Samba, organizado por Vinícius Natal e Mauro Cordeiro, em julho de 2021. Na ocasião da apresentação, recebi comentários dos organizadores do evento, bem como de Luiz Rufino Rodrigues Júnior. Em seguida, este texto teve a leitura de pareceristas anônimos que fizeram indicações ao material, além da revisão dos editores da revista e dossiê. Agradeço as leituras, indicações e revisões propostas por todos que alimentaram esta versão final.

ii Tanto a referência da participação de Henrique Felipe da Costa na irmandade de 13 de maio quanto o acesso à reprodução digitalizada do jornal *Cidade de Itapira*, eu devo ao historiador Eric Apolinário-então responsável pelo Museu Histórico Pedagógico Comendador Virgolino de Oliveira- durante trabalho de campo realizado na cidade em março de 2020.

iii Henricão concedeu dois depoimentos gravados sobre sua trajetória: este depoimento ao programa MPB ESPECIAL também conhecido como Programa Ensaio que seria produzido pelo selo SESC nos anos 2000 em formato de CD (HENRICÃO, 2000) e outro, que também será referido ao longo do artigo, de 1981, no contexto do registro de uma série de depoimentos para um projeto chamado Memória do Carnaval Paulistano capitaneado pela antropóloga Olga Von Simsom em parceria com o Museu da Imagem e do Som de São Paulo (HENRICÃO, 1981).

v Os comentários sobre a atuação de Henrique Costa estão em Jornal *O Clarim D'Alvorada*. 24-11-1929.

vi Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituto337754/clube-dos-artistas-modernos-cam>. Acesso em: 01-09-2021.

vii HENRICÃO, 2000[1973]

viii As festas de Pirapora do Bom Jesus, até hoje realizadas todo mês de agosto, eram centrais para os cultos religiosos católicos, sendo acompanhadas da prática do samba de bumbo, bem como de outras manifestações comuns ao interior do estado de São Paulo com marcante presença negra (ANDRADE, 1937).

ix Geraldo Filme nasceu no município de São Paulo, mas foi batizado na cidade paulista de São João da Boa Vista, seguindo de acordo com o sambista um costume da época. Madrinha Eunice nasceu na também paulista Piracicaba.

x Seu Nenê nasceu na cidade de Santos Dumont, no estado de Minas Gerais.

xi *Diário da Noite*. 29-8-1934.

xii Trata-se uma espécie de show beneficente do qual Henricão participou em janeiro de 1934 e foi noticiada pelo jornal *Correio de São Paulo* em 06-01-1934.

xiii *Gazeta de Notícias*. 18-8-1935.

iv Jornal *O Clarim D'Alvorada*. 28-09-1929.

- xiv *Gazeta de Notícias*. 24-09-1935.
- xxv Fundado em 1933 e demolido em 1969. Disponível em: <http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/TeatroXPeriodo.asp?cod=128&cdP=20>. Acesso em: 01-09-2021.
- xxvi *Gazeta de Notícias*. 06-10-1935.
- xxvii *Diário Carioca*. 03-12-1935. Nesse momento, ele faz parte de um concurso de Marchinhas para o Carnaval de 1936
- xxviii *Diário Carioca*. 22-09-1936.
- xix *Diário da Noite*. 27-03-1937.
- xx Talvez se trate do Cinema Olympia, inaugurado em 1911 como Teatro Chantecler e que recebeu esse nome a partir de 1917 (DIAS, 2012, p.274).
- (1941 e 1942), *Só Vendo que Beleza* (1942), *Formosa Morena* (1942), *Carmilito* (1942), *Caramba* (1943), *A festa é boa* (1943), *Já é de Madrugada* (1943), *Chorei de dor* (1944), *Não me abandone* (1944), *Divina dama* (1944), *Casinha da Marambaia* (1944), *Ciúme* (1945), *Não Faça hora* (1945), *Deu Cupim* (1945), *Bahia Terra Santa* (1946), *Siga seu destino* (1946) e *Novo Cartaz* (1946).
- xxii Cabe destacar também a probabilidade de um papel não registrado de Carmem Costa como letrista em composições ao longo de sua trajetória com e sem Henricão. Sobre essa questão, ver a sugestão de Elfie Kuerten disponível em: <https://www.elfikuerten.com.br/2020/07/carmem-costa-grande-dama-da-musica.html>. Acesso em 01/08/2022.
- xxiii O intervalo se manteria até 1980, quando gravaria o disco *Recomeço* pelo selo Eldorado.
- xxiv *Jornal O Dia* 24-05-1949

xxi Com relação à produção fonográfica, também é significativo o número de gravações de discos da dupla, cerca de nove: *Onde está o dinheiro* (1939), *Margarida* (1939), *Dance mais um bocado* (1940), *Samba Meu nego* (1941), *Não posso viver sem você* (1941), *Louca* (1941), *Ninguém precisa saber* (1941), *Depois que ela partiu* (1942). Também consta dessa década de 1940-considerando tanto o período da atuação da dupla quanto o período posterior ao rompimento sobre o qual falarei adiante-quase duas dezenas de gravações de sambas de autoria de Henricão, mas interpretados por outros como a própria Carmem Costa, Ciro Monteiro e Caco Velho: *Será Possível* (1941), *Está Chegando a hora*

DEPOIMENTOS ORAIS

DIONÍSIO BARBOSA. Depoimento parte 1/5 [20/11/1976]. Entrevistadores: José Ramos Tinhorão. São Paulo: MIS-SP, 1976. Entrevista concedida ao Projeto Memória do Carnaval Paulistano. Disponível online em: <https://acervo.mis-sp.org.br/audio/entrevista-de-dionisio-barbosa-parte-15>. Acesso em: 01-09-2021.

HENRICÃO [Henrique Felipe da Costa]. Depoimento parte 1/2 [10/08/1981]. Espetáculo Henricão Convida. São Paulo: MIS-SP, 1981. Espetáculo e Entrevista ao Projeto Memória do Carnaval Paulistano.

DISCOGRAFIA

Disponível online em:

<https://acervo.mis-sp.org.br/audio/entrevista-do-espetaculo-henricao-convida-parte-12>

Acesso em: 01-09-2021.

HENRICÃO. A música Brasileira por seus autores e intérpretes [11-06-1973]. São Paulo: Sesc, 2000. CD-ROM. 13 faixas

MADRINHA EUNICE [Deolinda madre]. Depoimento parte 1/2 [01/07/1981]. Entrevistadores: Olga Von Simsom e Ciro Ferreira Faro. São Paulo: MIS-SP, 1981. Entrevista concedida ao Projeto Memória do Carnaval Paulistano. Disponível online em:

<https://acervo.mis-sp.org.br/audio/entrevista-de-madrinha-deolinda-madre-madrinha-eunice-12> . Acesso em:01-09-2021.

NENÊ DA VILA MATILDE [ALBERTO ALVES DA SILVA]. Depoimento parte 1/7 [12/05/1981]. Entrevistadores: Ciro Ferreira Faro, Paulo Marcos Putterman e Olga Von Simsom. São Paulo: MIS-SP, 1981. Entrevista concedida ao Projeto Memória do Carnaval Paulistano. Disponível online em:

<https://acervo.mis-sp.org.br/audio/entrevista-de-alberto-alves-da-silva-nene-da-vila-matilde-parte-17> . Acesso em: 01-09-2021.

78 RPM

A FESTA É BOA. *Autor(es)*: Henricão e Campos, Rubens. *Intérprete(s)*: Henricão e Carmem Costa. *Gênero*: Marcha. *Data de lançamento*: Janeiro de 1943. *Gravadora*: Victor.

BAHIA TERRA SANTA. *Autor(es)*: Henricão e Campos, Rubens. *Intérprete(s)*: Carmem Costa. *Gênero*: Samba. *Data de lançamento*: Julho de 1946. *Gravadora*: Victor.

BAMBAS DA BARRA FUNDA. *Autor(es)*: França, Januário. *Intérprete(s)*: França, Januário e Costa, Henrique (Henricão). *Gênero*: Batuque. *Data de lançamento*: Novembro de 193. *Gravadora*: Colúmbia.

CARAMBA. *Autor(es)*: Príncipe Pretinho e Henricão. *Intérprete(s)*: Carmem Costa. *Gênero*: Samba. *Data de lançamento*: Janeiro de 1943. *Gravadora*: Victor.

CARMILITO. *Autor(es)*: Filiberto, Juan de Dios e Henricão. *Intérprete(s)*: Carmem Costa. *Gênero*: Samba. *Data de lançamento*: Outubro de 1942. *Gravadora*: Victor.

CASINHA DA MARAMBAIA. *Autor(es)*: Henricão; Campos, Rubens. *Intérprete(s)*: Carmem Costa. *Gênero*: Samba. *Data de lançamento*: Abril de 1944. *Gravadora*: VICTOR.

CHORA MEU GOGUÊ. *Autor(es)*: Benigno Gomes; Franz; Ferrer. *Intérprete(s)*: Henricão e Sarita. *Gênero*: Maracatu.

-
- Data de lançamento:* Dezembro de 1936. *Gravadora:* Odeon.
- CHOREI DE DOR. *Autor(es):* Kennedy, Carr, Henricão e Campos, Rubens. *Intérprete(s):* Carmem Costa. *Gênero:* Samba. *Data de lançamento:* Janeiro de 1944. *Gravadora:* Victor.
- CIÚME. *Autor(es):* Henricão e Marques, Raul. *Intérprete(s):* Carmem Costa. *Gênero:* Maxixe. *Data de lançamento:* Abril de 1945. *Gravadora:* VICTOR.
- COMPANHEIRA DO MEU PENAR. *Autor(es):* Silva, Antenógenes e Campos, Ernâni. *Intérprete(s):* Henricão e Sarita. *Gênero:* Valsa. *Data de lançamento:* Março de 1937. *Gravadora:* Odeon.
- DANCE MAIS UM BOCADO. *Autor(es):* Príncipe Pretinho e Henricão. *Intérprete(s):* Henricão e Carmem Costa. *Gênero:* Samba. *Data de lançamento:* Agosto de 1940. *Gravadora:* Columbia.
- DEPOIS QUE ELA PARTIU. *Autor(es):* Campos, Rubens e Henricão. *Intérprete(s):* Henricão e Carmem Costa. *Gênero:* Samba. *Data de lançamento:* Julho de 1942. *Gravadora:* Victor.
- DEU CUPIM. *Autor(es):* Henricão e Alcibiades, José. *Intérprete(s):* Caco Velho. *Gênero:* Samba. *Data de lançamento:* Agosto de 1945. *Gravadora:* Continental.
- DEVER DE UM BRASILEIRO. *Autor(es):* Campos, Rubens e Henricão. *Intérprete(s):* Henricão e Regional. *Data de Lançamento:* Maio de 1943. *Gravadora:* Victor.
- DIVINA DAMA. *Autor(es):* Henricão; Marques, Raul; Moreira, Buci. *Intérprete(s):* Hélio Sindô. *Gênero:* Samba. *Data de lançamento:* Setembro de 1944. *Gravadora:* Continental.
- ESTÁ CHEGANDO A HORA. *Autor(es):* Henricão e Campos, Rubens. *Intérprete(s):* Carmem Costa.. *Gênero:* Samba. *Data de lançamento:* Dezembro de 1941. *Gravadora:* RCA-Victor.
- ESTÁ CHEGANDO A HORA. *Autor(es):* Henricão e Campos, Rubens. *Intérprete(s):* Carmem Costa. *Gênero:* Samba. *Data de lançamento:* Abril de 1942. *Gravadora:* Victor.
- FORMOSA MORENA. *Autor(es):* Henricão e Campos, Rubens. *Intérprete(s):* Carmem Costa. *Gênero:* Samba. *Data de lançamento:* Julho de 1942. *Gravadora:* VICTOR.
- ILUSÃO PERDIDA. *Autor(es):* Brasil, César; Melo, Vladimir de; Ramos, Marcelino. *Intérprete(s):* Rosa Maria e Henricão. *Gênero:* Samba. *Data de lançamento:* Janeiro de 1949. *Gravadora:* Continental.
- INGRATIDÃO DO NOZINHO. *Autor(es):* Raul Longras. *Intérprete(s):* Henricão. *Data de lançamento:* Dezembro de 1947. *Gravadora:* Continental.

- JÁ É DE MADRUGADA. *Autor(es):* Henricão e Campos, Rubens. *Intérprete(s):* Henricão. *Gênero:* Samba. *Data de lançamento:* 1943. *Gravadora:* RCA-Victor.
- LOUCA. *Autor(es):* Príncipe Pretinho e J. Peixoto. *Intérprete(s):* Henricão e Carmem Costa. *Gênero:* Samba. *Data de lançamento:* Dezembro de 1941. *Gravadora:* RCA-Victor.
- MARGARIDA. *Autor(es):* Antenógenes Silva. *Intérprete(s):* Henricão e Carmem Costa. *Gênero:* Marchinha. *Data de lançamento:* Setembro de 1939. *Gravadora:* Odeon.
- MORENINHA DO SERTÃO. *Autor(es):* Silva, Antenógenes. *Intérprete(s):* Henricão e Sarita. *Gênero:* Sertanejo. *Data de lançamento:* Outubro de 1936. *Gravadora:* Odeon.
- NÃO DOU MOTIVO. *Autor(es):* Bulhões, Max e Martins, Felisberto. *Intérprete(s):* Henricão e Carmem Costa. *Gênero:* Samba. *Data de lançamento:* Agosto de 1939. *Gravadora:* Odeon.
- NÃO FAÇA HORA. *Autor(es):* Caco Velho e Henricão. *Intérprete(s):* Caco Velho. *Gênero:* Samba. *Data de lançamento:* Dezembro de 1945. *Gravadora:* Continental.
- NÃO ME ABANDONES. *Autor(es):* Henricão; José Alcides; Campos, Rubens. *Intérprete(s):* Henricão. *Gênero:* Samba. *Data de lançamento:* 1943. *Gravadora:* RCA-Victor.
- NÃO POSSO VIVER SEM VOCÊ. *Autor(es):* Campos, Rubens e Henricão. *Intérprete(s):* Henricão e Carmem Costa. *Gênero:* Samba. *Data de lançamento:* Julho de 1941. *Gravadora:* Columbia.
- NÃO QUERO CONSELHO. *Autor(es):* Príncipe Pretinho e Secundino. *Intérprete(s):* Henricão e Carmem Costa. *Gênero:* Samba. *Data de lançamento:* Agosto de 1940. *Gravadora:* Columbia.
- NÃO SOU DE BRIGA. *Autor(es):* Henricão e Melo, Vladimir de. *Intérprete(s):* Henricão. *Gênero:* Samba. *Data de lançamento:* Janeiro de 1948. *Gravadora:* Continental.
- NINGUÉM PRECISA SABER. *Autor(es):* Assis, Eloy; Vieira, Jorge; Araújo, Carlos de. *Intérprete(s):* Henricão. *Gênero:* Samba. *Data de lançamento:* Dezembro de 1941. *Gravadora:* RCA-Victor.
- NOIÔ NOIÔ. *Autor(es):* Lopes, Paulo e Lopes, Sebastião. *Intérprete(s):* Henricão e Sarita. *Gênero:* Maracatu. *Data de lançamento:* dezembro de 1936. *Gravadora:* ODEON.
- NOVO CARTAZ. *Autor(es):* Cacique e Henricão. *Intérprete(s):* Caco Velho. *Gênero:* Samba. *Data de lançamento:* Dezembro de 1946. *Gravadora:* Continental.

ONDE ESTÁ O DINHEIRO. *Autor(es)*: Henricão e Campos, Rubens. *Intérprete(s)*: Henricão e Carmem Costa. *Gênero*: Samba Choro. *Data de lançamento*: Agosto de 1939. *Gravadora*: Odeon.

SÓ VENDO QUE BELEZA. *Autor(es)*: Henricão e Campos, Rubens. *Intérprete(s)*: Carmem Costa. *Gênero*: Samba Choro. *Data de lançamento*: Abril de 1942. *Gravadora*: VICTOR.

PETECA DO DESTINO. *Autor(es)*: Silva, Antenógenes e Campos, Ernâni. *Intérprete(s)*: Henricão e Sarita. *Gênero*: Toada. *Data de lançamento*: Agosto de 1937. *Gravadora*: Odeon.

TORRADOR DE FARINHA. *Autor(es)*: França, Januário. *Intérprete(s)*: França, Januário e Costa, Henrique(Henricão). *Gênero*: Samba. *Data de lançamento*: Novembro de 1931. *Gravadora*: COLÚMBIA.

PRA QUE TANTO CIÚME. *Autor(es)*: Moreira, Buci e Martins, Luci. *Intérprete(s)*: Henricão. *Data de lançamento*: Fevereiro de 1938. *Gravadora*: Odeon.

FILMOGRAFIA

ALMAS adversas. Direção: Leo Marten. Rio de Janeiro: Tapuia Filmes, 1949. 35mm, BP, 85min.

QUAL FOI O MAL QUE TE FIZ. *Autor(es)*: "Amor", Getúlio Marinho e O. Patrício. *Intérprete(s)*: Henricão. *Gênero*: Samba. *Data de lançamento*: Fevereiro de 1938. *Gravadora*: Odeon.

BERLIM na batucada. Direção: Luiz de Barros. Rio de Janeiro: Cinédia S.A., 1944. 35mm, BP, 100min.

SAMBA MEU NEGÓ. *Autor(es)*: Bauso, Miguel e Moreira, Buci. *Intérprete(s)*: Henricão e Carmem Costa. *Gênero*: Samba. *Data de lançamento*: Julho de 1941. *Gravadora*: Columbia.

EU QUERO é movimento. Direção: Luiz de Barros. Rio de Janeiro: Laboratórios Eletrônicos do Brasil Ltda, 1949. 35mm, BP.

SERÁ POSSÍVEL. *Autor(es)*: Campos, Rubens e Henricão. *Intérprete(s)*: Ciro Monteiro. *Gênero*: Samba. *Data de lançamento*: Agosto de 1941. *Gravadora*: Victor.

SINHÁ moça. Direção: Tom Payne. São Paulo: Companhia Cinematográfica Vera Cruz S.A., 1953. 35mm, BP, 100min.

BIBLIOGRAFIA

SIGA SEU DESTINO. *Autor(es)*: Henricão e Campos, Rubens. *Intérprete(s)*: Carmem Costa. *Gênero*: Samba. *Data de lançamento*: Maio de 1946. *Gravadora*: Victor.

ABREU, Martha. **Da Senzala ao Palco**: Canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930. Campinas: Editora da Unicamp, 2017.

ANDRADE, Mário de. "O Samba Rural

- Paulista". **Revista do Arquivo Municipal**. Ano 4, Volume XLI, p. 37-142. 1937
- AZEVEDO, Amailton Magno. **A memória musical de Geraldo Filme**: os sambas e as micros-Áfricas em São Paulo. 2006. 234 f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006
- BENZECRY, Lena. **O samba no rádio**: do Rio para o Brasil. Curitiba: Appris, 2017.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral**. (8ª edição) Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.
- CARVALHO, Bruno. **Cidade Porosa**: dois séculos de História Cultural do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019.
- CONTI, Lígia Nassif. **A memória do samba na capital do trabalho**: os sambistas paulistanos e a construção de uma singularidade para o samba de São Paulo (1968-1991). 2015. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015
- DIAS, José da Silva. **Teatros do Rio**: do Século XVIII ao Século XX. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012. Disponível online em: <http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2016/08/Teatros-do-Rio-do-s%C3%A9culo-XVIII-ao-s%C3%A9culo-XX-Jos%C3%A9-Dias.pdf>
- DOMINGUES, Petrônio. A "Vênus Negra": Josephine Baker e a modernidade afro-atlântica. **Estudos históricos**, 23 (45), p.95-124, Jun 2010.
- DOMINGUES, José Maurício. Modernidade, tradição e reflexibilidade no Brasil contemporâneo. **Tempo Social**, 10(2): 209-234, 1998.
- FRAYHA, Gustavo Zarif. **Poços de Caldas polo mesorregional** = ambiente, planejamento e qualidade de vida na articulação dos municípios da média mogiana paulista e do sul de Minas Gerais. 2010. 216 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo, Campinas, SP.
- GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: Modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 1993.
- GOLINO, William. **História d "O Bailado do Deus Morto"**: uma radical modernização do teatro no Brasil. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira)- Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2002.
- GOMES, Tiago de Melo. **Um espelho no palco**: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revistas dos anos 1920. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- HIRANO, L. F. K.. **Grande Otelo**: um intérprete do cinema e do racismo no Brasil. 1. ed. Belo Horizonte: Editora

UFMG, 2019.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**. Belo Horizonte: Perspectiva, Mazza Edições, 2002.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

OLIVEN, R. G. . Cultura e Modernidade no Brasil. **São Paulo em Perspectiva**, v. 15, p. 3-12, 2001.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. **A cidade que dança**: Clubes e bailes negros no Rio de Janeiro (1881-1933). Campinas: Editora da Unicamp. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2020.

PIAZZA, Maria de Fátima Fontes. O significado da 'modernidade' e da 'brasilidade' na evocação do Brasil Moderno. **Esboços**, n.7, p. 41-49, 2000.

PRADO, Ediano Dionisio. Racismo estrutural: o universo simbólico da folclorista itapireense Odette Coppes. **Revista de Estudos e Investigações Antropológicas**, [S.l.], v. 7, n. 1, p. 26, jan. 2021. ISSN 2446-6972. Disponível em:

<<https://periodicos.ufpe.br/revistas/reia/article/view/246778>>.

REIS, Letícia Vidor de Sousa. **Modernidade com mandinga**: samba e política no Rio de Janeiro da Primeira República. 2002. Disponível em: <http://www.academiadosamba.com.br/monografias/leticiavidor.pdf>

ROLNIK, R. Territórios negros nas cidades brasileiras: etnicidades e cidade em São Paulo e Rio de Janeiro. In: SANTOS, Renato Emerson dos. (Org.). **Diversidade, espaço e relações étnico-raciais** O negro na geografia do Brasil. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. P.75-91.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu Extático na Metrópole**: São Paulo Sociedade e Cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SHAW, Lisa. **Tropical Travels**: Brazilian Popular Performance, Transnational Encounters and the construction of race. Austin: University of Texas Press, 2018.

SIMSOM, Olga Rodrigues de Moraes. **Carnaval em Branco e Negro**: Carnaval popular paulistano (1914-1988).Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

SOBRAL, Luís Felipe. **Bogart duplo de Bogart**: pistas da persona cinematográfica de Humphrey Bogart (1941-1946). São Paulo: Terceiro Nome, 2015.

STREAPCO, João Paulo França. **Cego é aquele que só vê a bola**: O futebol paulistano e a formação de Corinthians, Palmeiras e São Paulo. São Paulo: Edusp, 2018.

TONINI, Marcel Diego. **Além dos gramados**: história oral de vida de

-
- negros no futebol brasileiro (1970-2010). Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- VASCONCELLOS, Evandro Giansi. Berlim na batucada (1944): proposições sobre o filme revista no Brasil. *Revista novos Olhares*. São Paulo, Volume 3, número 1, pp.97-108, 1º semestre, 2014.
- VELHO, G. **Projeto e metamorfose:** antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- VIEGAS, João Carlos. **Carmen Costa:** Uma cantora do Rádio. Rio de Janeiro: Revan, 1991.
- VINCI DE MORAES, José Geraldo. **Metrópole em sinfonia:** cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- WEINSTEIN, Barbara. **A cor da modernidade:** A branquitude e a formação da identidade paulista. São Paulo: Edusp. 2022.
- YABETA, Moraes. **Marambaia:** História, Memória e Direito na luta pela titulação de um território quilombola no Rio de Janeiro (c. 1850-tempor presente). Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.