

 @percursos_revista

 /revpercursos

A invenção do Brasil negro: intelectuais negros e sua produção cultural no pós- abolição*

Jonatas Roque Ribeiro **

Universidade de São Paulo (USP)

São Paulo, SP - Brasil

lattes.cnpq.br/5705471852776970

orcid.org/0000-0001-5074-4401

jrribeiro@usp.br

Wellington Carlos Gonçalves ***

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo
(IFSP)

São Paulo, SP - Brasil

lattes.cnpq.br/1169208862869370

orcid.org/0000-0003-4604-6912

wcghist@hotmail.com

<http://dx.doi.org/10.5965/19847246252024e0101>

Recebido: 30/08/23

Aprovado: 13/12/23

Para citar artigo:

RIBEIRO, Jonatas Roque;
GONÇALVES, Wellington Carlos. A
invenção do Brasil negro: intelectuais
negros e sua produção cultural no pós-
abolição. *PerCursos*, Florianópolis,
v. 25, e0101, 2024.



A invenção do Brasil negro: intelectuais negros e sua produção cultural no pós-abolição

Resumo

Este artigo analisa uma peça de teatro de revista produzida e encenada em 1926 como instrumento para a discussão sobre a presença e a produção intelectual negra no campo cultural do pós-abolição. Em um contexto político no qual se discutiam intensamente as relações entre raça e nação no Brasil, o maestro Duque Bicalho e o jornalista José Eutrópio – a partir de diferentes perspectivas e com distintas intenções – tomaram uma noção (imprecisa, fluida e elástica) de cultura negra como marca da identidade nacional e da brasilidade. Assim, eles buscaram nas manifestações culturais de origem negra – e, em alguns casos, africanas – as originalidades nacionais brasileiras. O artigo, neste sentido, estuda as estratégias adotadas por dois intelectuais negros que se voltaram para a discussão do lugar da cultura negra na construção da nação no Brasil e, por consequência, do debate em torno do acesso das gentes negras aos direitos políticos e ao status de cidadania no pós-abolição.

Palavras-chave: intelectuais negros; raça; identidade nacional; pós-abolição.

The invention of black Brazil: black intellectuals and culture production in the post-abolition

Abstract

The article analyzes a revue play produced and staged in 1926 as an instrument for discussing the presence and production of black intellectuals in the post-abolition cultural field. In a political context in which the relationship between race and nation in Brazil was being intensely discussed, the conductor Duque Bicalho and the journalist José Eutrópio – from different perspectives and with different intentions – took an (imprecise, fluid and elastic) notion of black culture as a mark of national identity and Brazilianness. Thus, they looked to cultural manifestations of black – and, in some cases, African – origin as the Brazilian nationality. In this sense, the article studies the strategies adopted by two black intellectuals who turned their attention to discussing the place of black culture in the construction of the nation in Brazil and, consequently, the debate surrounding the access of black people to political rights and citizenship status in the post-abolition period.

Keywords: black intellectuals; race; national identities; post-abolition.

* Versão anterior deste texto foi apresentada na VII Jornada de Estudos Afrolatinoamericanos del GEALA, Universidad de Buenos Aires, 4-6 set. 2023.

O artigo contou com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Processo FAPESP 2022/15052-5).

Contribuições de autoria

** conceituação; aquisição de financiamento; investigação; metodologia; recursos; visualização; escrita – rascunho original; escrita – análise e edição.

*** conceituação; investigação; metodologia; recursos; visualização; escrita – rascunho original.

1 Introdução

No primeiro domingo de agosto de 1906, Duque Bicalho, José Eutrópio e mais alguns outros músicos trabalharam de forma independente (isto é, sem vínculo formal) na soirée realizada no Teatro Maison Moderne, uma das muitas casas de diversões da famosa Empresa Pascoal Segreto (Gomes, 2004, p. 87-107). Localizado na Praça Tiradentes, um dos principais redutos da indústria da diversão carioca, o Maison Moderne oferecia regularmente espetáculos familiares, como foi definida a soirée realizada naquele domingo (Palcos [...], 1906, p. 6). Esse foi um tipo de expediente comum na vida de músicos que possuíam pouco capital financeiro ou não tinham reconhecimento público no campo cultural. Tanto José Eutrópio, quanto Duque Bicalho vivenciaram de perto tal experiência. É possível que os organizadores da Empresa Pascoal Segreto tenham visto as suas ofertas de trabalho publicadas alguns meses antes em uma das edições do renomado Jornal do Brasil, na qual Duque Bicalho ofereceu seus “serviços de violinista para teatros, casas de diversão e festividades públicas” (Anúncios [...], 1906, p. 10) e José Eutrópio publicizou ser um “exímio pianista” (Anúncios [...], 1907, p. 13).

É difícil estabelecer quando e de que modo Duque Bicalho e José Eutrópio se conheceram, mas eles construíram uma amizade longa, duradoura e afetuosa. Ambos chegaram ao Rio de Janeiro em períodos próximos e com finalidades parecidas. Duque Bicalho nasceu em 1887 na cidade de Teófilo Otoni, em Minas Gerais. Terceiro filho de uma família negra livre, financeiramente remediada e que construiu reconhecimento social, ele teve acesso à escolarização formal, estudou música no renomado Instituto Nacional de Música e trabalhou como compositor, maestro e professor de música, tendo vivido praticamente toda a sua vida em Juiz de Fora (Gonçalves, 2023).

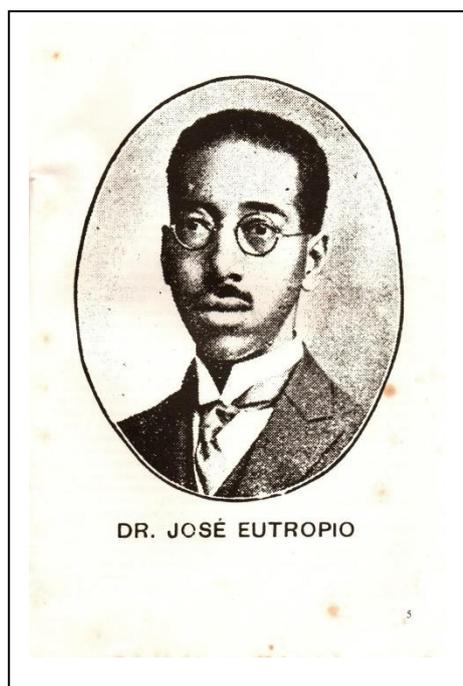
Assim como Duque Bicalho, José Eutrópio era um jovem homem negro do interior de Minas Gerais que, no início do século XX, foi tentar a sorte na capital da República. Ele nasceu em 1886, na cidade de Muriaé, na Zona da Mata mineira. O período da sua infância e juventude ainda é marcado por hiatos e lacunas. Segundo seu registro de nascimento, ele nasceu livre e era filho natural (isto é, nascido de um relacionamento que não era oficialmente reconhecido pela Igreja e leis do Estado) de Josepha Maria da Conceição (Muriaé, 1887). Nesse documento não aparecem mais detalhes sobre o status jurídico ou a condição racial de sua mãe, tampouco qualquer informação sobre o seu pai

biológico. De modo semelhante à trajetória profissional de Duque Bicalho, teve acesso à escolarização formal e investiu pesadamente em sua formação letrada, tendo se graduado em Direito, em 1908, na então Faculdade Livre de Direito do Rio de Janeiro. Segundo Jonatas Ribeiro (2018), apesar de sua formação em Direito, ele atuou como professor, inspetor escolar, jornalista, músico e intelectual do campo da cultura.

José Eutrópio e Duque Bicalho nasceram em uma sociedade ainda estruturada com base no escravismo, na qual muitos homens e mulheres que compartilhavam da cor de suas peles e origens raciais vivenciaram não só as experiências do trabalho escravo, mas também os impedimentos e violências produzidos pela racialização das relações sociais, como o preconceito e discriminação raciais e outras formas de manifestação de racismo, profundamente informadas pelas lógicas de uma sociedade escravista. Não é difícil, desse modo, reconhecer que o escravismo enquanto forma de organização das relações sociais tenha condicionado as possibilidades de existência de uma vida dissociada dos estigmas das violências e opressões raciais impostos a sujeitos como José Eutrópio e Duque Bicalho.

A abolição da escravidão, em 1888, e a instituição do regime republicano, em 1889, equipararam legalmente todos os sujeitos na condição de livres e iguais, mas a hierarquia social continuou firmando, sob novas roupagens, suas bases na cor da pele, origem racial, condição social e gênero das pessoas. José Eutrópio e Duque Bicalho vivenciaram diretamente essas experiências, já que carregavam marcas raciais que, cotidianamente, eram relacionadas à escravidão. Contudo, diversas estratégias simbólicas foram construídas pelas gentes negras para reverter esse cenário. As fotografias a seguir são exemplos nesse sentido. Datadas das primeiras décadas do século XX, nelas, tanto José Eutrópio, quanto Duque Bicalho (respeitadas as particularidades de cada uma) aparecem em pose respeitável, expressa pelas feições sóbrias, barbas e cabelos bem aparados e trajes elegantes. Para homens negros que viviam em uma sociedade especializada em desqualificar racialmente a humanidade e os direitos de cidadania de sujeitos não brancos, portar-se com altivez e retidão foi uma forma de construir normas de respeitabilidade que reconhecessem a sua condição de cidadãos, independentemente de cor ou origem racial, conforme visto nas imagens 1 e 2:

Imagem 1 – José Eutrópio em 1921



Fonte: (JOSÉ Eutrópio [...], 1921, p. 83).

Imagem 2 – Dique Bicalho (sem data)



Fonte: (MAESTRO Duque [...], 1913, p. 2).

Enquanto Duque Bicalho se estabeleceu na cidade do Rio de Janeiro em 1902, José Eutrópio, por seu turno, chegou ali em fins de 1903. Durante boa parte do tempo em que viveram na cidade, ambos residiram nas redondezas da Praça da República, popularmente conhecida como Campo de Santana, região em que se localizava tanto a Faculdade Livre de Direito, como o Instituto de Música. Um e outro experienciaram a realidade da vida nos cortiços e em outras formas de moradia compartilhada que abundavam por toda a região, bem como em outros bairros centrais da cidade. Durante algum tempo, Duque Bicalho viveu em uma dessas casas na rua da Constituição, na freguesia de Sacramento. Não muito distante dali, na rua Senador Pompeu, n. 150, freguesia de Santa Rita, residiu José Eutrópio em uma “pensão de estudantes”, conforme definiu o seu proprietário, Vitorino Lourenço Alves, em um anúncio de aluguel na imprensa em 1907 (Anúncios [...], 1907a, p. 10). Entretanto, ao que tudo indica, tratava-se de uma habitação coletiva, da qual a pensão fazia parte, já que ainda em 1907, conforme noticiou a imprensa, “o sr. chefe do 3º Distrito Sanitário mandou interditar a ala esquerda do cortiço da rua Senador Pompeu, n. 150” (Polícia [...], 1907b, p. 6).

Vivendo e trabalhando nessa região da zona central do Rio de Janeiro que, a partir da década de 1930 seria designada como “Pequena África” (Moura, 1995), eles possivelmente frequentaram – ou, ao menos, tiveram conhecimento sobre – as diferentes modalidades de religiões negras ou de matriz africana, como as casas de cultos muçulmanos, de orixás, voduns e inquices e as famosas rodas de música da Cidade Nova, região colada ao Sacramento (Cunha, 2015). Nessa última freguesia, sede dos teatros e cafés, reduto da vida noturna e boêmia e, sobretudo, das casas de prostituição mais conhecidas da cidade no período, Duque Bicalho e José Eutrópio foram assíduos frequentadores, principalmente em relação aos famosos palcos revisteiros da área da Praça Tiradentes, onde, aliás, no primeiro domingo de agosto de 1906, e possivelmente em outras ocasiões, trabalharam como músicos.

Depois de algum tempo vivendo no Rio de Janeiro, Duque Bicalho regressou a Juiz de Fora no início da década de 1910, enquanto José Eutrópio retornou à sua terra natal, Muriaé, em 1909 e, a partir de 1915, fixou residência em Juiz de Fora. Contudo, a experiência de terem vivido na então capital federal foi impactante nas suas trajetórias profissionais. Acreditamos que eles – cada um à sua maneira e, na maioria das vezes, de modo transversal – tiveram contato inicial com debates sobre questões raciais, negritude, ativismo e identidade racial no Rio de Janeiro de inícios do século XX.

Como o/a leitor/a verá nas próximas páginas, o debate sobre raça foi um elemento que orientou a atuação de José Eutrópio como autor de peças de teatro de revista e cronista teatral e de Duque Bicalho como compositor musical e maestro do teatro revisteiro. Por isso, no presente artigo analisamos como as peças nas quais ambos atuaram como autores, compositores e maestro, debateram assuntos relacionados às culturas negras e suas influências na cultura brasileira, ao racismo e aos vínculos entre raça e identidade nacional. A partir da peça “Uma noite pelo Paraibuna”, de autoria de José Eutrópio e musicada por Duque Bicalho, montada e exibida em Juiz de Fora no ano de 1926, cujo enredo argumentava que certas expressões da cultura negra constituíram mediação privilegiada pela qual se desenvolveu a identidade nacional, estudamos a presença de intelectuais e artistas negros que, com sensibilidade, atuaram como mediadores culturais, reconhecendo e traduzindo expressões da cultura negra como positivas e legítimas marcas de ideias de brasilidade em voga naquele momento.

Embora a expressão cultura negra não tenha aparecido na produção intelectual de José Eutrópio e de Duque Bicalho, a noção de um conjunto de costumes, comportamentos, hábitos e identidades compartilhados por um grupo comum – no caso as gentes negras, isto é, uma interpretação do conceito de cultura –, foi recorrentemente abordada em seus textos, peças de teatro de revista e em suas composições musicais. Por isso, aqui compartilhamos o conceito de cultura negra formulado por Martha Abreu e Matthias Assunção, no qual se baseia a nossa discussão:

O conceito de cultura negra cumpri o papel não apenas de enfatizar a “contribuição” africana, mas argumenta que esta foi dominante para a maioria das manifestações consideradas “tipicamente brasileiras”. Ou seja, esse conceito reconhece os africanismos, ou a “extensão” das culturas africanas, na formação das práticas culturais de setores negros e populares, a partir da ação de sujeitos sociais concretos que recriam os patrimônios herdados em diálogo com novos desafios e situações históricas concretas (Abreu; Assunção, 2018, p. 25).

Ainda que José Eutrópio tenha produzido textos e músicas para o teatro de revista desde o início do século XX, centramos nossa análise na sua produção dos anos 1920, momento em que uma perspectiva de luta contra o racismo e pela promoção social das gentes negras passou a ser elemento central em seus projetos intelectuais, cuja versão mais acabada, ou evidente, apareceu em suas peças de teatro de revista. Profundamente preocupado com o impacto do racismo na construção de uma identidade nacional, a sua produção intelectual ao longo dos anos 1920 ficou marcada por uma valorização – ainda que seletiva – de símbolos de uma cultura negra e refletiu preocupações mais amplas acerca da construção de ideias de nação em voga no período.

Nessa jornada, Duque Bicalho foi parceiro recorrente de José Eutrópio, assinando algumas vezes a autoria dos textos de peças e sempre compondo e dirigindo a parte musical de tais eventos. Ambos fizeram parte do grupo de intelectuais que, no início do século XX, debruçaram-se sobre a temática racial em busca da originalidade de uma identidade nacional. Nesse sentido, podemos dizer que Duque Bicalho e José Eutrópio, a partir de diferentes perspectivas (algumas vezes conflitantes), atuaram como mediadores, intérpretes e agentes de uma cultura negra para um público mais amplo e diversificado em termos raciais, de classe e de gênero.

Trabalhamos com o conceito de intelectual proposto por Ângela de Castro Gomes e Patrícia Hansen (2016, p. 10), segundo o qual compreende a noção de intelectual como um agente de “produção de conhecimentos e comunicação de ideias, direta ou indiretamente vinculados à intervenção político-social”. Neste sentido, estamos falando de “atores estratégicos nas áreas da cultura e da política que se entrelaçam, não sem tensões, mas com distinções, ainda que historicamente ocupem posição de reconhecimento variável na vida social” (Gomes; Hansen, 2016, p. 12). De fato, conforme notaram Flávio Gomes e Petrônio Domingues:

Os intelectuais são fruto de um processo de formação e aprendizado, sempre atuando em conexão com outros atores sociais e organizações, intelectuais ou não, e forjando perspectivas, narrativas e projetos no emaranhado entre o cultural e o político. Nessa acepção, o conceito de intelectual é, como todos os conceitos políticos e sociais, fluido e polissêmico (Gomes; Domingues, 2018, p. 5).

Ainda, segundo os autores, “a reconstituição da trajetória de experiências, trocas e conexões culturais ajuda a compreender a forma como os intelectuais atribuem sentido, densidade e textura às suas ideias, sempre ligadas às agendas, polêmicas e tomadas de posição intelectual e política nos acontecimentos de seu tempo histórico” (Gomes; Domingues, 2018, p. 5). Nessa interpretação, a noção de intelectual negro com a qual estamos nomeando as trajetórias de José Eutrópio e de Duque Bicalho no campo cultural, é fluida e polissêmica. Na verdade, não tivemos a preocupação de estabelecer, ou forjar, um conceito. Seguindo a observação de Flávio Gomes e Petrônio Domingues (2018, p. 6), no estudo de trajetórias intelectuais negras é mais produtivo procurar compreender como se deu a constituição das suas formas de pensar e refletir a partir das perspectivas de inserção, exclusão e preterimento do que tentar racializar trajetórias, discursos, ações ou pensamentos.

Assim, é possível “refletir sobre não um, mas vários pensamentos negros/negras para além da reação, denúncia e vitimização. Menos reféns de conceitos fechados, poderemos reconhecer negros/as a partir de suas propostas estéticas, tecnológicas, artísticas, científicas e musicais” (Gomes; Domingues, 2018, p. 7). Nessa reflexão, nossa intenção, conforme sugeriram os autores, foi estudar o pós-abolição como campo de

força social, político e ideológico à luz das trajetórias intelectuais de José Eutrópio e Duque Bicalho no campo cultural.

Evidentemente, essa concepção não impediu o debate sobre protagonismo negro. Conforme pontuou Petrônio Domingues (2019), a noção de protagonismo negro coloca no centro da investigação e narrativa históricas as ações e pensamentos, isto é, a agência de sujeitos negros como forma de combater os silenciamentos a que eles têm sido submetidos na escrita da história em sociedades estruturalmente racistas, como a brasileira. Assim, no estudo das trajetórias de Duque Bicalho e José Eutrópio, trabalhamos com uma conceituação de protagonismo negro “como uma experiência plástica, em movimento, flexível e cruzada pela imprevisibilidade e não como algo sociopático, cristalizado ou predeterminado”. Por esse viés, tal abordagem “faculta os elementos necessários para descortinar e problematizar a inteligibilidade dos comportamentos, das expectativas, ações e estratégias elaboradas por homens e mulheres negros no concurso da experiência diaspórica” (Domingues, 2019, p. 130).

2 José Eutrópio e Duque Bicalho: “artistas coloreds”

O teatro de revista, também conhecido como teatro revisteiro, teatro ligeiro, teatro musicado ou comédia de costumes, foi um gênero teatral popular no Brasil desde fins do século XIX. Na interpretação de Tiago de Melo Gomes (2004), a “revista”, como também era chamado, tinha entre suas principais características a ampla utilização de números musicais, exibição de corpos femininos, fragmentação de seus quadros a partir da sucessão de cenas curtas, em geral encadeadas por uma linha comum e, destacadamente, a utilização de temas da atualidade e do cotidiano como assunto, conteúdo ou objeto principal dos espetáculos. Para transformar uma peça em um evento bem-sucedido em termos de patrocínio e de público, os autores e as companhias produtoras de teatro de revista, recorriam à representação de temas centrais no debate público da época, aos quais poderiam ser atribuídos sentidos variados por plateias heterogêneas, marca comum do teatro de revista.¹

¹ Para a história do teatro de revista no Brasil, ver: SUSSEKIND, Flora. As revistas de ano e a invenção do Rio do Janeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986; RUIZ, Roberto. Teatro de revista no Brasil: do início a Primeira Guerra Mundial. Rio de Janeiro: INACEN, 1988; PAIVA, Salvyano

A presença da música foi outra característica de destaque no teatro revisteiro. Tratava-se de peças que abusavam da apresentação de composições bastante variadas, incluindo usualmente ritmos e melodias que iam desde o cateretê, samba, maxixe, choro, até melodias consideradas de origem estrangeira, como jazz, ragtime, onestep, charleston, shimmy e outros (Gomes, 2004). Assim como ocorreu em outras partes do Brasil desde fins do século XIX, o teatro de revista se tornou parte de uma cultura da diversão compartilhada por diversos grupos sociais em Juiz de Fora, mas também foi responsável por uma das formas de produção e difusão de repertórios musicais e de músicos na cidade. Foi justamente nesse cenário que Duque Bicalho atuou efetivamente até o início da década de 1930. Com raras exceções, ele sempre trabalhou com a parte musical das peças – elemento importante como atrativo de público – com as quais esteve envolvido. Mais como maestro e menos como violinista, geralmente atuou no ordenamento e arranjo musical das canções executadas e na regência da orquestra ou banda que tocava nas peças.

É difícil estabelecer formas de impacto ou de estabilidade financeira adquiridas por Duque Bicalho nessa indústria do divertimento. Analisando a atuação de artistas do teatro de revista (maestros, compositores, atores, bailarinos) no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, Tiago de Melo Gomes (2004) constatou que essa foi uma atividade que deu muito lucro financeiro aos grandes empresários do ramo revisteiro, mas poucos benefícios em termos de salários e qualidade de trabalho aos artistas. Em seu estudo, o autor observou que a média salarial dos maestros do teatro de revista no início da década de 1920 girava entre 250 e 900 mil réis, dependendo da empresa contratante e da audiência das peças. Por outro lado, a Empresa Pascoal Segreto, uma das mais famosas do ramo do entretenimento carioca, só com a apresentação de uma peça (*A pequena marmitta*) no Teatro Carlos Gomes, no mês de janeiro de 1923, faturou nada menos que 10 contos de réis, um valor estratosférico para o período (Gomes, 2004, p. 96). Seja como for, o ofício de maestro no teatro de revista proporcionou alguma vantagem ou interesse – financeiro ou de capital cultural – para Duque Bicalho, tanto que ele trabalhou assiduamente nesse ramo entre o início da década de 1910 até 1930, quando deixou de lado tal atividade para se dedicar à sua então recém-criada escola de música.

Cavalcanti de. *Viva o rebolado: vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991 e VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: drama*

Foi, inclusive, o teatro de revista que popularizou – e visibilizou positivamente – a sua atuação enquanto compositor e maestro.

Um dos primeiros trabalhos de Duque Bicalho no teatro de revista ocorreu em Juiz de Fora em fins de 1909, quando, segundo a imprensa, ele musicou a “revista Caras & Carões”, de autoria de Albino Esteves, peça para a qual ele também escreveu “lindíssimos trechos de sua lavra” (Palcos [...], 1909, p. 2). Musicar uma peça poderia significar muita coisa. Na interpretação de Tiago de Melo Gomes (2004), a parte musical do teatro revisteiro era, em geral, arranjada por maestros que, arbitrariamente, adaptavam composições já existentes, eliminando e adicionando seções inteiras ou criando novas letras, arranjos e melodias. É provável que Duque Bicalho tenha usado esse expediente comum no universo do teatro de revista em sua atuação como maestro. Esse pode ter sido o caso das comédias “A morte do galo” e “Os sinos de Corneville”, exibidas no Teatro Éden, de Juiz de Fora, nas quais foram “executadas ótimas peças do escolhido repertório de Duque” (Teatro Éden [...], 1910b, p. 3).

Caso semelhante deve ter ocorrido com a comédia “Os candidatos”, “da lavra de Belmiro Braga”, que “foi especialmente escrita pelo maestro Duque Bicalho” (Palcos [...], 1910, p. 2). Conhecedor da indústria de diversão, especialmente aquela produzida pelo teatro de revista, Duque Bicalho soube tirar proveito quando tal gênero passou a ser visto cada vez mais como uma mercadoria valorizada pelo circuito de comunicação de massas. Talentoso, empregou suas habilidades e disposição nesse empreendimento, tornando-se rapidamente um dos mais conhecidos maestros de “revista” da cidade.

A imprensa juizforana divulgou o “sucesso” construído e alcançado por Duque Bicalho nesse universo que os próprios jornais chamaram de “mundo da distração”. No início de 1910, por exemplo, ele “musicou” as “revistas” “Os candidatos” e “Na roça”, de Belmiro Braga, “Vamos ao cinema”, de Albino Esteves, a burleta “Diabruras de um velho”, de Arthur Penna e a comédia “O bígamo”, de José Rangel (Palcos [...], 1910, p. 2). Infelizmente, o enredo e as letras das canções de tais peças se perderam no tempo, mas elas tiveram boa aceitação entre os públicos, já que, conforme anunciou a imprensa, todas ficaram em exibição no Teatro Éden, de Juiz de Fora, ao longo de todo o mês de maio (Teatro Éden [...], 1910a, p. 2).

O *Pharol* foi o jornal que mais dedicou espaço à divulgação da obra de Duque Bicalho no teatro de revista. É verdade que a maioria dessas referências foi concebida pelo seu amigo Francisco Brant Horta (1877-1959), professor, escritor e musicista, que atuou como crítico teatral no *Pharol*. Esse pode ter sido um dos motivos pelo qual as menções a Duque Bicalho e seu trabalho no jornal foram, na maioria das vezes, elogiosas. Mas também não podemos desconsiderar que tais fatos demonstravam o reconhecimento de um dos principais jornais do país (e, por consequência, de parte do seu público leitor) do talento e da competência profissionais de Duque Bicalho.

Alcunhado por Brant Horta como “habilíssimo musicista” (MAESTRO Bicalho, 1912, p. 3), Duque Bicalho certamente usou o destaque positivo dado pela imprensa ao seu trabalho como um espaço de visibilidade e ascensão social, tanto que, quando o *Pharol* fundou o seu cinema homônimo, ele foi contratado como regente da sua orquestra (Cineteatro *Pharol* [...], 1911, p. 1). O seu êxito no mundo da música extrapolou os limites de Juiz de Fora, o que lhe proporcionou trabalhar em algumas companhias musicais itinerantes. Em agosto de 1914, ele saiu em turnê pelo estado de Minas Gerais com os duetistas “Os Geraldos”, grupo cançonetista formado pelos músicos Alda Magalhães e Geraldo Magalhães, contratados pela Companhia Ruas, empresa portuguesa do ramo revisteiro (Turnê d’Os Geraldos [...], 1914, p. 2).

Ao longo dos meses de agosto e setembro, a “trupe” fez apresentações nas cidades de Juiz de Fora, Barbacena, Ouro Preto e Belo Horizonte, tendo alcançado “estrondoso sucesso”. Segundo destacou o editorial da famosa revista *Teatro & Sport*, Duque Bicalho foi um dos artistas mais enfocados do grupo e “as assistências dos quatro cantos de Minas” tiveram a oportunidade de “apreciar a educação artística esmerada do tão valioso e distinto maestro” (Os Geraldos [...], 1914, p. 4).

Justamente por conta do seu trabalho como maestro no teatro de revista, Duque Bicalho não demorou a enveredar pela então nascente indústria fonográfica. Em 1913, ele lançou pela prestigiada Casa Edison a sua primeira canção em disco. “A Rolinha” apareceu no mercado fonográfico nas vozes dos integrantes do Grupo Hamburguês, banda sobre a qual não encontramos nenhuma informação². O Instituto Moreira Salles

² Uma versão da canção se encontra disponível na Plataforma YouTube e pode ser acessada em: <https://www.youtube.com/watch?v=bAlpcBHUDyQ>.

que guarda a sonografia de tal canção a classificou como um “samba”, mas é possível que se trate na verdade de uma melodia de marcha, valsa, maxixe, polca ou até choro, já que, conforme notou Maria Clementina Pereira Cunha:

A primeira década do século XX era um momento em que o samba sequer existia no sentido em que o pensamos hoje, isto é, como um gênero musical com características bem definidas. Embora alguns músicos já adotassem o rótulo de “sambistas”, eles identificavam na época suas composições como polcas, maxixes, lundus e só muito eventualmente como sambas (Cunha, 2015, p. 209).

De todo modo, “A Rolinha” é uma canção instrumental que pode ter sido concebida para o circuito do teatro ligeiro, para as marchas de carnaval ou então voltada para serestas, emboladas e cançonetas de palco, ambientes em que seu arranjo ou melodia poderiam sofrer alterações e adaptações, como era comum nesses circuitos do entretenimento. Seja como for, Duque Bicalho estabeleceu formas de ingresso e permanência no espaço do mercado fonográfico e na profissionalização musical³. De fato, a difusão do circuito de espetáculos, especialmente o teatro de revista, a emergência do rádio e do cinema e o aperfeiçoamento da gravação elétrica impulsionaram o surgimento de um amplo mercado de trabalho para músicos e compositores. José Eutrópio também soube aproveitar esse cenário de intensa transformação no universo do entretenimento. Assim como Duque Bicalho, ele se inseriu na indústria da diversão, especialmente a de partituras, a fonográfica e os teatros de revista.

Um dos primeiros trabalhos de José Eutrópio no teatro de revista aconteceu em Juiz de Fora, em parceria com o seu amigo Duque Bicalho. Ambos “musicaram” a peça “Juiz de Fora em flagrante” de autoria de Mário Mattos (Juiz de Fora [...], 1915, p. 4). Não restaram registros sobre o texto da peça, tampouco sobre os seus quadros musicais, mas segundo a imprensa, tratou-se de uma “revista” que alcançou significativo sucesso e

³ A questão da profissionalização musical e dos direitos autorais foram preocupações que estiveram no campo de visão de Duque Bicalho. Em 1923, por exemplo, ele se filiou ao Centro Musical do Rio de Janeiro, uma entidade classista e mutualista voltada para o amparo material e jurídico dos seus associados, chegando a ocupar o cargo de bibliotecário na instituição. Pouco tempo depois, em 1925, filiou-se à Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais, organização dedicada à proteção do direito autoral no teatro e na música (Centro Musical [...], 1923, p. 4; Sociedade Brasileira [...], 1925, p. 6). Para a atuação da Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais, ver: Gomes (2004, p. 100) e Hertzman (2014).

audiência entre o público. O crítico teatral Ataliba Vianna, em sua apreciação da peça, apresentou alguns dados interessantes. A “revista” ficou em cartaz em Juiz de Fora ininterruptamente por cerca de um mês e foi exibida no Teatro Novelli e no Teatro Arthur Azevedo e contou com a performance de um extenso corpo cênico, do qual o crítico literário citou “as senhoritas Luiza e Conceição Barbosa, Yolanda, Maria e Hermínia e os senhores Carlos Guimarães, E. Franzosi, J. A. Ribeiro, G. Andrade, Correa de Almeida, C. Correa, H. Bartels, José Gonçalves, A. Smith, Norival Mendes, Braz Heitor, Taveira, Argeu Almeida, Carlos, Alberto e Bartels” (Vianna, 1916, p. 3).

Conforme observamos anteriormente, “musicar” uma peça poderia significar muita coisa. No caso específico de “Juiz de Fora em flagrante”, José Eutrópio “musicou” as letras das canções que foram apresentadas na “revista”, cujos versos ficaram perdidos no tempo. O memorialista juizforano Paulino de Oliveira (1974, p. 28) lembrou que, uma dessas canções, fez muito sucesso na cidade. Uma de suas estrofes entoava:

“Eu sou a primavera,
Eu sou a vida em flor,
Descendo da quimera,
Eu sou, eu sou o amor”.

É difícil, em vista dos registros disponíveis, estabelecer o assunto, a temática ou os propósitos dessa peça, mas o seu título e o curto trecho da letra de uma das suas canções sugerem ter se tratado de um enredo que discutia assuntos ligados ao regionalismo, tema recorrente no teatro ligeiro do período. De fato, esse foi um conteúdo do qual José Eutrópio se ocupou em suas peças de teatro de revista. A “revista” “Meu boi morreu”, sobre a qual não dispomos de mais detalhes para além do seu título e local de exibição, parece ter sido também uma montagem que teve como mote discutir os sentidos atribuídos ao discurso regionalista. Exibida em três sessões ao longo do mês de janeiro de 1922 no Cineteatro Paz, ela não parece ter tido o sucesso – ao menos em relação ao número de exibições – que outra produção de sua autoria (Cineteatro Paz [...], 1922, p. 3).

“Pitangueira não dá mangas!”, segundo anotou a imprensa, “subiu à cena, com grande sucesso, tendo ficado em cartaz ao longo de todo o mês de maio”. Uma das raras

descrições da peça foi elaborada pela pena de Gilberto de Alencar, destacado jornalista juizforano e amigo pessoal de José Eutrópio. Sem detalhar o enredo da peça ou explicitar seus números e quadros, o comentarista anotou que se tratou de “um caprichado trabalho da lavra de um dos mais belos talentos da moderna geração mineira”, cuja “música, acentuadamente popular, [era] uma produção original do maestro Duque Bicalho”, o que causou “as mais lisonjeiras impressões no público”.

Além disso, de acordo com o jornalista, a peça “dançou, em linhas vivas, os quebros voluptuosos de jongo africano com os sapateios céleres do cateretê mineiro” (Alencar, 1922, p. 3). Segundo sugere a descrição de Gilberto de Alencar, José Eutrópio e Duque Bicalho ao darem destaque em sua peça ao jongo e ao cateretê, canções fortemente marcadas por uma marca negra e também por uma idealização sertaneja ou regionalista, usou a sua produção teatral como espaço de debate sobre a invenção e definição da nacionalidade e da regionalidade – temas que se tornaram recorrentes em suas criações.

Essa parece ter sido a visão do comentarista que, ao fim de sua crítica, chamou-os de “artistas coloreds”, cujos “triumfos nos teatros mineiros, [vinham] de longa data, nos quais seus trabalhos têm sido calorosamente aplaudidos. Eutrópio, o revistógrafo cheio de humorismo e de verve, e Duque, o maestro emérito e habilíssimo, mais e mais se impõem à estima das plateias que não se cansam de os aplaudirem” (Alencar, 1922, p. 3). A expressão “artistas coloreds”, isto é, artistas negros, não se referia apenas à cor da pele ou condição racial de Duque Bicalho e José Eutrópio, mas também ao tipo de produção de entretenimento – e aos significados políticos atribuídos a ela – que ambos estavam produzindo naquele momento: a politização da questão racial no mundo dos divertimentos.

3 Identificando os elementos que constituíram a identidade nacional brasileira nas visões de José Eutrópio e Duque Bicalho: o elogio às culturas negras

Em meados de 1926, Duque Bicalho e José Eutrópio passaram um curto período no Rio de Janeiro para uma temporada no Teatro Carlos Gomes. Ao longo do mês de

julho, eles trabalharam na montagem da “burleta A noiva do Leão”, uma “esplêndida revista caipira”, de autoria de Manoel Mattos, segundo noticiou a imprensa (A noiva [...], 1926, p. 5). A música do espetáculo ficou a cargo de Duque Bicalho. Já a coreografia das/os coristas (bailarinas/os) e a montagem dos cenários coube a José Eutrópio. Entre os vários atores e atrizes da peça, a imprensa deu destaque para Sebastião Arruda, conhecido como “rei dos caipiras”, mas salientou que “todos os demais artistas do elenco tinham ótimo papel”. Por tudo isso, mas também pelo “ineditismo, graça de suas situações e os preços ultra popularíssimos”, a peça estava provocando uma “verdadeira romaria ao Teatro Carlos Gomes” (A noiva [...], 1926, p. 5).

Novamente, ao que parece, José Eutrópio flertou em seu ofício de revistógrafo com o debate sobre o regionalismo, já que “A noiva do Leão” também abordou temáticas relacionadas às narrativas sertanejas e regionalistas. Na verdade, essa aproximação com o regionalismo fazia parte de um processo mais amplo. A partir do diálogo – e, em determinados momentos, do afastamento – com as influências do modernismo mineiro em voga naquele momento, José Eutrópio buscou em sua atividade intelectual reformular e dar novos sentidos às noções de modernidade e de tradição em voga no momento. O modernismo mineiro, também chamado de mineirismo, na interpretação de Mônica Pimenta Velloso, “foi um conjunto de valores e expressões que, referindo-se à existência de um ‘espírito mineiro’, mas sem se restringir ao regional, exerceu influência na modelação de uma subjetividade identitária entre intelectuais do início do século XX” (Velloso, 2010, p. 60).

Não se tratou de uma filosofia homogênea compartilhada coerentemente por diferentes intelectuais e artistas. Mas, foi sim, um movimento polifônico que, a exemplo do que ocorria em outras partes do Brasil, pensou um projeto intelectual empenhado na construção de uma identidade mineira no contexto das invenções de expressões da identidade nacional⁴. Em que pese as diferenças de orientação filosófica e política das muitas vertentes que compunham o movimento do modernismo mineiro, Mônica

⁴ Para a história do modernismo mineiro e suas várias correntes, ver: DIAS, Fernando Correia. *O movimento modernista em Minas: uma interpretação sociológica*. Brasília: Editora da UnB, 1971; BOMENY, Helena. *Guardiães da razão: modernistas mineiros*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ: Tempo Brasileiro, 1994; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998 e DUARTE, Miguel de Ávila. *Leite-Criôlo: da rede modernista nacional à memória monumental do modernismo*. 2011. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

Pimenta Velloso observou que tais grupos e seus integrantes compartilhavam uma noção comum de mineiridade enquanto expressão do que então se entendia por modernidade:

A ideia de progresso convive com a dimensão valorativa do rural e local. Expressando visão crítica em relação às normas civilizadoras europeias e cosmopolitas, o mineirismo valorizava a rusticidade, a vida simples e o domínio do privado como essência da alma mineira. A culinária mineira na broa de fubá, na paçoca, no arroz-doce e angu com quiabo era considerada uma expressão da mineiridade. Assim, valorizava-se a simplicidade, o apreço à fala e às paisagens locais, ao lado da crítica ao bacharelismo e ao cosmopolitismo (Velloso, 2010, p. 60).

Contudo, embora dialogasse com tal perspectiva, José Eutrópio tinha outras formas de interpretá-la. Na verdade, ele não foi um expoente do modernismo, isto é, um pensador que se dedicou a refletir sua produção a partir dessa vertente, mas sim gestou suas obras, especialmente o teatro de revista, em diálogo com intelectuais modernistas e com o amplo repertório conceitual dos modernismos de então. A intenção aqui é menos qualificar a sua obra como modernista – ou como símbolo daquilo que foi cunhado como modernismo – e sim compreender as leituras que ele fez daquilo que correntemente era denominado como movimento moderno no Brasil. Nesse sentido, estamos discutindo aquilo que Rafael Cardoso (2022) chamou de “modernismos alternativos”, “modernidade inclusiva” ou “modernidades periféricas”, isto é, a compreensão de que a modernização cultural foi um fenômeno histórico disperso e diverso.

Em 1925, quando alguns dos representantes do mineirismo, como Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura, Martins de Almeida, Gregoriano Canedo e outros jovens literatos, lançaram A Revista em Belo Horizonte, considerada uma publicação de “arte e cultura” como dizia seu editorial, José Eutrópio comentou as suas impressões sobre o periódico:

O jovem grupo d’A Revista surge com um programa de ideias e de ação que quer um Brasil brasileiro e uma Minas mineira, que se desenvolvam dentro do espírito do seu passado, contribuindo com as suas originalidades para a riqueza do conjunto nacional e para a harmonia de todo brasileiro [...]. Esperamos que se lembrem da nossa verdadeira história, dos autênticos antepassados do povo brasileiro – os povos das costas d’África – guardiões da tradição da nossa brasilidade. Sem a sua

incorporação não teremos nunca um Brasil e uma Minas vivamente caracterizados na sua vida (Eutrópio, 1925, p. 2).⁵

O principal argumento da análise de José Eutrópio – a concepção cultural e histórica de uma noção de raça enquanto fundamento da identidade nacional, ou da brasilidade, e da mineiridade – foi um dos principais elementos da sua produção intelectual ao longo dos anos 1920. Uma de suas peças de teatro – que ele considerou a mais importante de sua “obscura lavra” (Eutrópio, 1926, p. 2) – elegeu elementos da cultura negra, com destaque para as tradições e heranças africanas, como uma das mais importantes singularidades culturais brasileiras e como metáfora da formação nacional.

Nesse processo, José Eutrópio privilegiou alguns símbolos específicos da cultura negra, enquanto outros foram deixados de lado. Assim, o emprego de produtos culturais associados às gentes negras foi feito de modo bastante seletivo. Como veremos adiante, ao menos no caso da sua peça “Uma noite pelo Paraibuna”, ele usou a música negra como a principal expressão de uma noção de cultura negra, deixando de lado outras manifestações consideradas naquele momento como marca de identidade e cultura das gentes negras, como vestuário, culinária ou práticas religiosas. Desse modo, intencionalmente, ele selecionou o que deveria ser interpretado como tradição, criando hierarquias e silêncios entre tais práticas culturais. Evidentemente, essa seleção intelectual era fruto de diálogos e disputas, mas infelizmente não localizamos registros em sua produção à qual tivemos acesso para avançar nessa argumentação.

O certo é que as discussões promovidas por José Eutrópio não estavam isoladas de debates semelhantes que ocorriam em um âmbito mais amplo. De fato, no Brasil dos anos 1920, ocorreu um redimensionamento do interesse por algumas expressões da cultura negra, que passaram a ser crescentemente amplificadas pelos circuitos da cultura de massas (Abreu, 2017; Dantas, 2011; Gomes, 2004). Mas, empregar expressões da cultura negra como símbolos da nacionalidade ou da brasilidade não foi tarefa fácil. José Eutrópio e Duque Bicalho tiveram que lidar com a árdua responsabilidade de administrar os estereótipos e as representações racistas costumeiramente associados às gentes

⁵ Para a história de *A Revista* e seu grupo, consultar SIQUEIRA, Jesana Lilian. *Modernismo mineiro: sociabilidade e produção intelectual na década de 1920*. 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2008.

negras no pós-abolição. Neste sentido, o desafio por eles enfrentado na indústria do entretenimento foi elaborar repertórios com a finalidade de formar uma atmosfera favorável à associação entre cultura negra e caráter nacional. Conforme observou Marc Hertzman, a dificuldade enfrentada por intelectuais e pensadores da cultura negra foi elaborar formas de “moldar as ideias de raça e nação de maneira que não os obrigasse a escolher entre as duas” (Hertzman, 2014, p. 332).

Certamente, esse foi um dos desafios enfrentados por José Eutrópio na redação do texto, produção e encenação de “Uma noite pelo Paraibuna”. Infelizmente, restaram raríssimos registros sobre tal “revista”, mas, que, contudo, apresentam detalhes interessantes sobre o seu enredo e, principalmente, os significados políticos atribuídos por diferentes sujeitos a ela. No início de agosto de 1926, mês seguinte às suas temporadas no Rio de Janeiro, Duque Bicalho e José Eutrópio estrearam no recém-inaugurado Teatro Variedades,⁶ em Juiz de Fora, a peça “Uma noite pelo Paraibuna”, que, segundo notou a imprensa, foi “uma estupefaciente revista de costumes locais” (Teatro Variedades [...], 1926, p. 2). O adjetivo usado pelo jornal, que também pode significar contexto ou condição que provoca grande espanto ou assombro, resume o impacto – positivo e negativo – que a peça causou na cidade. O Correio de Minas, no qual José Eutrópio atuava como crítico literário e teatral, lhe deu espaço generoso na divulgação e repercussão da “revista”. Uma nota não assinada (que pode, inclusive, ter tido o seu dedo) apresentou a peça ao público com os seguintes detalhes:

Será representada no Teatro Variedades a revista em três atos, de costumes locais, “Uma noite pelo Paraibuna”. A música, distribuída por trinta números, é lindíssima. O maestro Duque Bicalho produziu especialmente trechos belíssimos e adaptou outros com grande felicidade. A destacar o delicioso jazz “Chopp”, a linda valsa “Choras porque queres”, a marcha brilhante da embolada “Seu Coitinho pegue o boi”, o tango “Os dois que se gostam”, o encantador choro “Cabocla bonita”, o lundu “O samba do urubu” e diversos maxixes retumbantes (Pelo teatro [...], 1926, p. 2).

⁶ O Teatro Variedades, localizado na esquina da Avenida 15 de Novembro com a rua de São João, de propriedade da Firma Garcia & Filho, foi inaugurado em 22/01/1926. Segundo o memorialista Paulino de Oliveira, era um prédio imponente, com interior todo de madeira e com capacidade para 3.500 espectadores (Oliveira, 1975, p. 66).

A parte musical da peça chamou a atenção do colunista, tanto que ele nos ofereceu, em detalhes, as canções que a plateia ouviu ao longo das exposições da “revista”. Percebe-se que a música foi cuidadosamente selecionada para configurar uma determinada imagem da cultura negra representada na peça. Isso porque, segundo Martha Abreu (2017, p. 79), as canções, melodias ou gêneros musicais, como os “batuques, jongs, lundus, tangos, maxixes, sambas, e os ritmos atlânticos e transnacionais ragtime, cakewalk e o jazz, desde o final do século XIX, estavam profundamente associados a uma certa noção essencializada de cultura negra”. Assim, ao selecionar esses ritmos afrodiáspóricos para o seu espetáculo, Duque Bicalho e José Eutrópio procuravam consolidar a associação entre esses gêneros com o imaginário do que eles entendiam como uma legítima expressão cultural negra.

Contudo, não podemos desconsiderar que, nesse contexto, tais gêneros musicais obedeciam rigidamente à lógica do mercado. Maria Clementina Pereira Cunha observou que gêneros musicais definidos como música negra e música popular, “além das melodias ritmadas, das letras curtas com refrões de boa memorização, passaram a insistir em temas ‘vendáveis’, que pudessem integrar um repertório capaz de agradar de maneira indiferenciada ao público consumidor” (Cunha, 2015, p. 433). Nesse sentido, é possível sugerir que a escolha do repertório musical da peça, com músicas identificadas com uma cultura negra, respondeu mais às exigências do público e da indústria da diversão e menos a uma possível identificação racial por parte dos espectadores.

Esse foi um debate que, inclusive, extrapolou a questão das músicas apresentadas na peça. Tal discussão apresenta as influências, mas também os limites da produção intelectual de José Eutrópio e de Duque Bicalho. Assim, pode-se conjecturar até que ponto a projeção de uma cultura negra como marca da identidade nacional foi escolha deles ou foi uma imposição de plateias, críticos e da própria indústria da diversão. O mesmo pode ser dito em relação à temática do regionalismo, ou como definiu a imprensa, da produção de peças de “costumes locais”.

Montar “revistas” que reproduziam uma imaginada (e, não raras vezes, estereotipada) visão da vida interiorana foi uma escolha de José Eutrópio ou uma exigência da indústria da diversão? É uma pergunta difícil de ser respondida, mas o fato é que, semelhante às suas outras produções teatrais, “Uma noite pelo Paraibuna” também

investiu nos “costumes locais” como um argumento fundante de seu enredo e, certamente, como um chamariz de público. Novamente, a nota sobre a peça publicada no Correio de Minas apresenta detalhes importantes:

O título [da peça], como se sabe, galardo a importante rio que corta a cidade de Juiz de Fora. A peça apresenta as aventuras de um grupo de moradores do Botanágua, bairro suburbano de gente pobre e operosa, gozando dos prazeres da vida moderna oferecidos pela elegante rua Halfeld, no centro da cidade: o footing no parque, o alto-falante da Galeria Pio X, os cinemas. O trecho se desenrola ao redor do casal Benedito Carriço e Maria do Rosário da Cruz, papel que será da artista negra Ascendina Santos, que é uma verdadeira novidade no gênero, representando um tipo da gente brejeira de Juiz de Fora. Tal é o ponto de partida da peça, na qual o espírito e a verve do revistógrafo José Eutrópio divertem continuamente a assistência (Pelo teatro [...], 1926, p. 2).

Como notou o jornal, o próprio título da peça homenageou uma das principais marcas da estética espacial de Juiz de Fora – o rio Paraibuna –, estabelecendo, assim, um diálogo com uma perspectiva simbólica do regionalismo. A partir de um tipo comum no teatro de revista – o pobre que vivia nos arrabaldes ou em regiões suburbanas das cidades –, a peça tomou como um dos seus cenários o bairro Botanágua, localidade que teve sua imagem vinculada à pobreza, tanto pela imprensa, como pelos memorialistas juizforanos.

Nessas narrativas, as menções ao Botanágua e aos seus moradores vinham, em geral, acompanhadas de adjetivos (pejorativos, na maior parte dos casos) como “bairro de gente obscura e humilde”, “bairro pobre”, “lugar de sofrimento e miséria”, “amontoado de barracões toscos” entre outros que a imprensa local, especialmente O Pharol, divulgou em suas páginas nas edições do início do ano de 1926. O memorialista Paulino de Oliveira, apesar de promover uma visão um tanto idílica do bairro, ainda assim não deixou de apresentá-lo com certo preconceito, tendo considerado o Botanágua “uma encosta semeada de casinhas rústicas, de ruelas miseráveis, povoadas de gente de feições ruins, acostumada a tudo e não hesitando diante de coisa alguma” (Oliveira, 1974, p. 30).

Ao escolher tal bairro como cenário de sua peça, José Eutrópio teve em mente mais do que reduzi-lo ao espaço onde se ajuntavam as gentes pobres da cidade, mas

também expor as expectativas e os desafios enfrentados por tais sujeitos. Não por acaso, algumas semanas antes havia sido iniciada a construção de uma ponte de cimento armado sobre o rio Paraibuna, a qual receberia os trilhos da linha de bonde que ligaria a parte alta do Botánagua ao Centro da cidade – um melhoramento urbano há tempos reclamado pelos seus moradores (A ponte [...], 1926, p. 3).

De fato, conforme notou Tiago de Melo Gomes, a grande marca do teatro ligeiro foi o permanente debate sobre as questões da atualidade. Assim, ao encenar assuntos relevantes do momento, as “revistas” promoviam “um permanente debate sobre os temas correntes em termos que permitiam múltiplas compreensões por parte de uma plateia diversificada” (Gomes, 2004, p. 35). No caso específico de “Uma noite pelo Paraibuna”, é possível considerar que o debate em torno do acesso das gentes pobres aos direitos políticos e ao status de cidadania foi um tema paralelo dentro da peça. Óbvio que deve ter sido abordado seguindo os princípios do teatro revisteiro, isto é, com enfoque satírico e humorístico no tratamento dos acontecimentos cotidianos que mobilizavam a cidade.

O outro espaço de Juiz de Fora retratado na peça foi a sua região central, especialmente a Rua Halfeld. Tal logradouro foi apresentado na imprensa, em romances e contos, na produção de memorialistas, mas principalmente nas fotografias produzidas a partir do início do século XX com seu traçado estreito, mas com a presença de postes para distribuição de energia elétrica, palacetes e prédios em estilo eclético – símbolo da estética arquitetônica da belle époque –, além da presença de automóveis e do intenso movimento de pessoas. Isso é, um símbolo da modernidade e do cosmopolitismo de Juiz de Fora naquele período.

De acordo com a observação de Ana Lúcia Fiorot de Souza (2005), a condição de principal logradouro da cidade fez da Rua Halfeld um espaço que incentivava a mistura de grupos diferentes, em busca de seu ativo comércio no dia a dia e também das suas opções de lazer, diversão e entretenimento. Por certo, essas imagens que ligavam a rua a expressões da ideia de vida moderna ou de progresso, foram propositalmente usadas por José Eutrópio. Considerando que o teatro de revista foi um palco da polissemia, que oferecia aos seus diversos grupos de frequentadores a oportunidade de interpretar, de forma diferenciada, o que viam e ouviam, o revistógrafo possibilitou aos diferentes

espectadores da sua peça participar da construção dessas representações da cidade moderna.

Frequentar os cineteatros, boa parte deles localizados na Rua Halfeld, como foi o caso do Polytheama, nos quais se poderia encontrar todo tipo de entretenimento, ou a Galeria Pio X, prédio formado por cafés-concerto, lojas variadas e de outros tipos de estabelecimento de prestação de serviços, fundada em 1923, também situada na Rua Halfeld,⁷ representava não somente formas de simbolizar a modernidade e o cosmopolitismo, mas também a possibilidade do consumo de novos valores, comportamentos, papéis e relações sociais. Entre essas novas práticas e hábitos, forjadas como modernas, José Eutrópio procurou dar destaque para padrões de comportamento e de concepção de uma dignidade negra.

Talvez por essa razão, as duas principais personagens da peça, os cônjuges Benedito Carriço e Maria do Rosário da Cruz, que acreditamos ser um casal negro, haja vista que uma das personagens foi interpretada por uma atriz negra, exibiram nome e sobrenome, o que pode indicar o interesse do autor em evidenciar sua inserção em uma rede familiar e a valorização da família negra enquanto instituição social. Diferente do que ocorria com mais frequência no teatro ligeiro, José Eutrópio não reduziu as suas personagens negras ao estereótipo (racista, em muitos casos) do malandro ou da mulata, tipos alegóricos comuns no mundo do entretenimento revisteiro, aquilo que Paulo Roberto de Almeida chamou de “personagens-tipo”, isto é, o lugar comum destinado ao negro (como personagem ou artista) no teatro de revista (Almeida, 2016, p. 15).

Assim, é possível considerar que, para José Eutrópio, o teatro de revista foi visto como uma ferramenta de promoção e discussão de noções de respeitabilidade negra, além de espaço de entretenimento. José Eutrópio possuía pleno domínio da técnica de expressar opiniões sem deixar de construir um texto polifônico e aberto a diversas interpretações. Benedito e Maria do Rosário, não por acaso ostentando os nomes de dois santos de grande popularidade entre as comunidades negras, poderiam ser interpretados, a partir de diferentes lentes, como expressões de uma cultura negra nacional. Assim, essas personagens deveriam servir como personificação da ideia de nação que o revistógrafo projetava através da sua peça. Tal possibilidade se torna mais

⁷ Sobre a Galeria Pio X, ver Oliveira (1975, p. 82).

plausível quando observamos o contexto de sua produção e as redes de interlocução nas quais estava imersa.

Pouco tempo antes da estreia da peça “Uma noite pelo Paraibuna” teve início na imprensa mineira um intenso movimento pró-monumento à Mãe Preta, organizado por diferentes sujeitos com intenções diversas. A imagem da Mãe Preta, comumente confundida com a figura da ama de leite ou da criada da “casa grande”, evocava figuras mitológicas e sobrevivências dos tempos passados da escravidão e era um tanto comum no imaginário social do início do século XX (Alberto, 2014; Seigel, 2007). Contudo, a partir da década de 1920 e, sobretudo, nos anos 1930, esse mito e suas representações ganharam nova perspectiva a partir da noção de uma mestiçagem cultural e biológica que defendia a ideologia de uma sociedade fundada – e fundamentada – a partir de relações raciais harmônicas e sem conflito (Andrews, 1997; Guimarães, 2021). Na verdade, conforme notou Carolina Vianna Dantas (2009), as temáticas em torno da miscigenação e da mestiçagem no Brasil não foram fenômenos interpretados de forma homogênea e a Mãe Preta, como símbolo dessas narrativas políticas, também não foi lida de maneira uniforme e harmoniosa por diversos sujeitos e grupos sociais.

Assim como ocorreu em outras partes do Brasil, como São Paulo e Rio de Janeiro, em Minas Gerais, políticos, intelectuais e militantes dos movimentos negros criaram movimentos pró-monumento à Mãe Preta. A ideia era levantar estátuas ou outros símbolos semelhantes em diversas cidades com a intenção de estabelecer espaços de memória sobre a figura emblemática da Mãe Preta. Ainda que esse tenha sido o objetivo comum de vários grupos, as suas finalidades divergiram consideravelmente. Em Minas foi o deputado federal Ranulpho Bocayuva Cunha que iniciou a ideia da criação de um monumento. Em um artigo publicado na imprensa, no qual expôs os seus objetivos com tal projeto, disse que:

O tributo louva[va] a Mãe Preta, integrada, a 13 de maio de 1888, na comunhão nacional e, em cujos braços, foram embalados os maiores homens do Império e da República – a obstinada mucama da era passada – que colaborou com a mãe branca na criação de filhos ilustres, que honraram a nossa Pátria, elevando bem alto o nome daquelas que lhes deram o ser (Cunha, 1926, p. 2).

O argumento do deputado apontou que não estava no seu campo de interesse utilizar o seu movimento pró-monumento à Mãe Preta, nem tampouco a própria figura da Mãe Preta, como espaço de debate de questões relacionadas com possíveis noções de igualdade racial. Na sua interpretação, o tipo de mestiçagem que a imagem da Mãe Preta deveria simbolizar ou representar pressupunha o elogio do branqueamento, entendido naquele contexto como uma ideologia de harmonia racial, isto é, uma ideia usada por setores das elites políticas para negar as formas existentes de racismo e fazer circular imagens e representações de convivência harmoniosa entre negros e brancos.

De fato, conforme observou Micol Seigel (2007), esse grupo “conservador”, geralmente formado por homens brancos do campo da política e das letras, usou o símbolo da Mãe Preta para construir uma ideia de relações raciais e sociais que ela chamou de “fraternidade racial sem igualdade racial”. Entretanto, no interior de outros grupos, como na imprensa negra e em outros espaços do associativismo negro, como os clubes negros:

Pensadores e militantes negros elegeram a Mãe Preta para proclamar, de forma inequívoca, a centralidade da cor negra e dos símbolos, pessoas e cultura a ela associadas na sociedade brasileira. Cultural ou biológica, tal centralidade parecia ser uma premissa para a efetiva inclusão dos negros no corpo político e social da nação. Militantes interessados em reivindicar a plena cidadania e a extensão de direitos aos negros viram na proposta um veículo adequado a tal finalidade (Seigel, 2007, p. 318).

Esse foi o caso de José Eutrópio. Assim que soube do projeto do movimento pró-monumento à Mãe Preta, lançou na imprensa juizforana uma nota, à qual dizia ter “[surgido] e [achado] eco gratíssimo a ideia do dr. José Eutrópio de ser erigido nesta cidade um monumento à Mãe Preta, memorando o carinho e o devotamento da mãe de todos os brasileiros” (Monumento [...], 1926, p. 3). Pouco depois, outro artigo, desta vez de autoria do próprio José Eutrópio, um pouco mais extenso e coadunando com a proposta progressista próxima de uma ideologia de inclusão racial e de uma retórica antirracista defendida por intelectuais e militantes negros, apareceu na imprensa:

Temos erguido muitos vultos que se tornaram credores da admiração e da gratidão do povo. Existem em praças públicas outras mostras dos nossos cultos aos fastos do passado. Por que, pois, não erguemos uma

herma que mostre o heroísmo da raça de cor? Essa é uma dívida que deve e precisa ser paga. Amanhã, as crianças ao vê-la na praça pública, indagarão aos pais, o que ela representa, e eles poderão ensinar aos pequenos um pouco de civismo, revelando-lhes o porquê da gratidão aos que ajudam na construção da Pátria. A construção do monumento à Mãe Preta é um ato de justiça àqueles que tudo têm nos ofertado para que sejamos o que somos hoje: uma grande Pátria civilizada. Todos os defensores do regime da confraternização dos brasileiros não podem negar o influxo da população negra. Glorifiquemos nossos antepassados! (Eutrópio, 1926, p. 2).

Na interpretação de José Eutrópio, a figura da Mãe Preta deveria representar não somente a característica de uma personagem específica, mas sim a própria originalidade e autenticidade da nação. Realmente, de acordo com a análise de Paulina Alberto, “a maioria dos intelectuais e militantes negros que discutiram o monumento à Mãe Preta a transformou em um emblema de contribuições marcadamente negras à nação, defendendo a existência continuada de uma raça negra intacta e orgulhosa diante das ideologias mistura e embranquecimento” (Alberto, 2014, p. 82). Contudo, essa discussão sobre inclusão racial pela via do reconhecimento da condição de cidadania e de dignidade das gentes negras causou incômodos em diversos sujeitos e grupos sociais. No caso de Juiz de Fora, foi o jornalista e professor Lindolfo Gomes (1875-1953) que se manifestou profundamente incomodado com o movimento pró-monumento à Mãe Preta organizado por intelectuais e militantes negros e a sua politização no debate público⁸. Na imprensa, ele se manifestou do seguinte modo:

A Mãe Preta é digna do monumento como digna é a Mãe Índia que foi a dona de nosso país. Bem mais acertada seria que se levantasse um alteroso monumento, no qual, alegoricamente, as mães branca, preta e vermelha se estivessem estreitando ternamente num abraço. Embaixo, em segundo plano, veríamos a massa da população que é a nossa raça, fusão direta ou indireta das três outras. Por que, então, não prestemos homenagem à Mãe Branca dos brasileiros, verdadeira fonte e origem do que há de mais firme e nobre no nosso caráter e na nossa índole como nação? (Gomes, 1926, p. 2).

⁸ Sobre a trajetória de Lindolfo Gomes, ver: Oliveira (1975, p. 106-108) e BARBOSA, Leila Maria; RODRIGUES, Marisa Timponi (orgs.). *Letras da cidade*. Juiz de Fora: FUNALFA, 2002, p. 40-43. Para uma análise historiográfica da sua biografia, conferir: PINTO, Fabiana Aparecida. *Homem, poeta, cérebro, ação: Lindolfo Gomes e o pensamento intelectual e preservacionista em Juiz de Fora*. 2018. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2018.

A insatisfação (um tanto racista) do professor Lindolfo expõe o pavor e o medo que as elites intelectuais brancas tinham da ideia de inclusão racial enquanto compromisso político de reconhecimento da cidadania e dos direitos das gentes negras. Sua oposição pode ser lida como uma defesa de um projeto de branqueamento cultural profundamente informado por uma ideia hierárquica de cultura e identidade mestiça do povo brasileiro, mas sem marcas africanas e/ou negras e indígenas. De acordo com a interpretação de Paulina Alberto, não se tratou de um pensamento isolado:

Fraternidade, para a maioria desses homens brancos, implicava a inclusão da raça negra na família brasileira, mas de uma maneira que expressava nostalgia por um passado hierárquico e escravocrata. Além disso, embora muitos desses escritores brancos afirmassem que o monumento à Mãe Preta honraria as contribuições da “raça negra” à identidade e à cultura brasileira, eles expressavam abertamente a esperança de que a negritude logo desaparecesse, já que a mistura racial promoveria o embranquecimento progressivo dos cidadãos brasileiros (Alberto, 2014, p. 380).

Tal visão conservadora das relações sociais e raciais no Brasil acabou se tornando unânime tanto no pensamento social, quanto no imaginário coletivo, o que, talvez, explique o fracasso do movimento pró-monumento à Mãe Preta que não conseguiu ser efetivado em nenhuma cidade brasileira naquele período. De todo modo, José Eutrópio assumiu a associação da temática da inclusão racial a um debate mais amplo sobre identidade nacional possibilitada pelo movimento à Mãe Preta, como um fundamento de sua produção intelectual. Para ele, a imagem da Mãe Preta foi simbolicamente útil naquele contexto por corresponder ao seu projeto de invenção (ou reconhecimento) de uma cultura negra nacional.

Faz sentido, por exemplo, ele ter escolhido uma atriz negra para interpretar a principal personagem da sua peça. Em caminho oposto ao que caracteristicamente ocorria com atrizes e atores negros no teatro de revista, aos quais eram reservados papéis de representação de tipos como mulatas sensuais, malandros preguiçosos ou então qualquer personagem “negro” com características físicas ou de comportamento – racialmente estereotipadas e, na maioria das vezes, racistas –, José Eutrópio preferiu

construir uma outra possibilidade de representar o negro (e, por extensão, a cultura negra) no teatro ligeiro⁹.

Uma dessas formas foi incluir artistas negros no elenco, como foi o caso de Ascendina Santos, em vez de recorrer (ou utilizar exclusivamente) a prática do blackface, um costume amplamente utilizado nesse gênero teatral, no qual artistas brancos pintavam suas peles de preto e adotavam “comportamentos” tidos como das gentes negras, para interpretá-los de modo caricatural e racista (SILVA, 2022). Além disso, José Eutrópio presumivelmente usou a figura da personagem Maria do Rosário da Cruz, uma mulher casada e, imagina-se, progenitora de uma família, como forma de apresentar outras possibilidades de histórias negras serem representadas nos palcos revisteiros.

Pode ser que a sua peça “Uma noite pelo Paraibuna” contasse com personagens como a mulata sensual ou o malandro preguiçoso, mas havia também a família negra “pobre, mas operosa”, conforme divulgou o artigo de publicização da peça, que mostrava ao público espectador a diversidade de experiências e de possibilidades de ser negro naquela sociedade. No caso específico da atriz Ascendina Santos, sua interpretação no papel de uma mulher casada, talvez mãe, mas certamente trabalhadora “pobre e operosa”, por certo acrescentou outra possibilidade de o público construir leituras sobre os corpos negros na indústria do teatro de revista¹⁰.

Nesse sentido, tanto na peça de teatro, como no caso da campanha do movimento pró-monumento à Mãe Preta, José Eutrópio procurou construir meios de elaboração de códigos éticos de respeitabilidade, dignidade e moral para as gentes

⁹ Para estudos sobre a representação do negro no teatro de revistas, ver: SEIGEL, Micol; GOMES, Tiago de Melo. Sabina das Laranjas: gênero, raça e nação na trajetória de um símbolo popular, 1889-1930. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 22, n. 43, p. 171-193, 2002; BARROS, Orlando de. *Corações de Chocolate: a história da Companhia Negra de Revistas (1926-1927)*. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005; NEPOMUCENO, Nirlene. Quem haverá que não conheça a Rosa Negra?: presença e “apagamento” de mulheres negras na indústria do divertimento da capital federal dos anos 1920. In: CARVALHO, Marília Pinto de; PINTO, Regina Pahim (orgs.). *Mulheres e desigualdades de gênero*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 27-46; BONGIOVANNI, Luca. *Entre modernidades desarticuladas, tradições e nação: uma análise dos textos autorais e das encenações da Companhia Negra de Revistas - Rio de Janeiro, 1926*. 2015. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2015.

¹⁰ Para a trajetória da atriz Ascendina Santos, ver: Almeida (2016) e CONCEIÇÃO, Juliana Pereira da. O protagonismo da artista Júlia Martins: questões de raça e gênero no teatro de revista carioca (1890-1932). In: CARLONI, Karla; MAGALHÃES, Lívia (orgs.). *Mulheres no Brasil republicano*. Curitiba: Editora CRV, 2021, p. 93-106. Sobre a trajetória de outras atrizes negras no teatro de revista no início do século XX, consultar o trabalho de PINTO, Rebeca Natacha de Oliveira. *Aracy Cortes em revistas: educação, gênero e práticas educativas difusas no Rio de Janeiro da Primeira República*. 2018. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

negras. Na sua visão, a personagem Maria do Rosário da Cruz, assim como a Mãe Preta, deveria representar (e ser retratada) como símbolo positivo e respeitável de uma cultura negra. Isso é, houve nesse projeto a tentativa de desconstrução das imagens que associavam os corpos de mulheres negras – e das gentes negras, de uma maneira geral – à erotização e acessibilidade sexual, assim como aos significados atribuídos a tais imagens.

Esse tipo de estratégia poderia ser percebido de diversas maneiras, podendo despertar nos espectadores admiração, distanciamento ou desprezo. Ainda que não tenhamos registros sobre o impacto da peça entre o seu público espectador, é possível sinalizar algumas repercussões. O único artigo de crítica à peça que localizamos na imprensa foi assinado pelo já aludido professor Lindolfo Gomes, dessa vez subscrito como “João D’aqui”, um dos seus pseudônimos. Seu texto sugere que a proposta de identidade nacional de Eutrópio, apresentada em sua peça, foi vista naquele momento por muitos intelectuais como radical, mas que, contudo, não era inédita. O professor Lindolfo Gomes expressou do seguinte modo a sua opinião:

Esse trabalho [a peça], por excelente que seja sob o ponto de vista artístico, e mesmo patriótico, está longe de constituir o nosso tipo típico. Ressente-se da falta de originalidade caracteristicamente brasileira. A sucessão de atos que podem ser pátrios, históricos ou de fantasia, não basta para dar à obra o sainete da feição intrinsecamente nacional que se quer mister. Os nossos tipos não são esses que o destacado comediógrafo [José Eutrópio] teima em conservar: a mulata bamboleante e o homem de cor imbecil. Não são esses os nossos tipos nacionais! Não são exclusivamente nem racionalmente! Ao nosso teatro é forçoso ensinar ao brasileiro qual realmente é e qual deve ser o nosso tipo, para que nele se formem e se componham (D’aqui, 1926, p. 2).

Tal comentário revela que o aspecto racial provocou desconforto em parte da intelectualidade juizforana, o que fomentou a elaboração desse posicionamento abertamente racista por parte do professor Lindolfo Gomes, evidenciando que o teatro de revista, mas principalmente os temas encenados naquele espaço, eram objetos de intensa disputa. Essa depreciação de tudo que pudesse ser associado a uma cultura negra, na perspectiva de uma ideia de igualdade racial, pregada por José Eutrópio, fez com que, para o professor Lindolfo Gomes, toda a construção de uma imagem positiva e não estereotipada das gentes negras propagada pela peça fosse resumida na figura da

“mulata bamboleante” e do “homem de cor imbecil”. Todavia, José Eutrópio também usou a imprensa para manifestar sua posição em relação à exibição da peça. Pelo tom da narrativa, certamente se tratou de uma resposta à crítica do professor Lindolfo Gomes. Escreveu ele:

A nossa origem africana é certa! A África está em nossa língua cheia de vocábulos que são corruptelas das línguas do Congo. A música brasileira se caldeou na melodia dolente dos tambores de África. O espírito da gente brasileira estremece ainda sob o influxo de uma superstição provinda da delicadeza da alma africana. Os nossos lares ainda lhes guardam a feição sincera e desinteressada, devotada e humilde da família. E, todos nós brasileiros, ou temos nas veias, em menor ou mais forte proporção, sangue africano ou, pelo menos, a sentimentalidade, a ternura, a afetividade e o estoicismo da raça que tanto colaborou no desbravamento da terra e utilização do solo. A nossa origem africana é certa! (Eutrópio, 1926, p. 2).

Em sua narrativa, José Eutrópio apresentou a idealização de uma África mítica ou a romantização de uma suposta origem africana de expressões da cultura nacional como argumento e, ao mesmo tempo, justificativa para considerar certas manifestações da cultura negra como marca “original” da identidade nacional. José Eutrópio sugere que a invenção de uma ancestralidade africana, com um sentido e significado folclórico e fossilizado, poderia oferecer a vantagem de conferir um caráter menos intimidante (como uma África presa ao passado) e mais autenticamente brasileiro para a ideia de cultura negra que defendia.

Talvez por isso, tenha selecionado uma imagem da África – não aquela que sofria a violência do neocolonialismo do início do século XX, mas a mítica, extinta, perdida no passado – como marca da originalidade da sua ideia de cultura negra e, portanto, também parte constitutiva da nação brasileira. Não se tratou de uma estratégia isolada. Na verdade, naquele contexto havia uma multiplicidade de representações disponíveis sobre o continente africano, que não aparecia apenas como espaço da barbárie. A imprensa negra, em várias partes do Brasil, conforme tem demonstrado pesquisas recentes, construiu e difundiu diversas versões e interpretações sobre a África no debate público e político das primeiras décadas do século XX (Reis, 2016; Santos, 2012).

Nesse sentido, no caso de José Eutrópio, as referências à África significaram uma possibilidade de construir imagens positivas de um passado remoto e distante, em que o continente figurava como um cenário mítico e mais alegórico do que real, mas também estava em jogo a oportunidade de reconhecimento político dos legados de culturas africanas na formação da sociedade brasileira, especialmente na constituição de uma nação moderna que se queria inventar nos anos 1920.

4 Palavras finais

Duque Bicalho e José Eutrópio foram dois intelectuais de reconhecida importância social no início do século XX. Mais do que isso, eles também foram pensadores da cultura negra. Logo, ambos tomaram o campo cultural, especialmente aquele ligado ao teatro de revista, como espaço de produção de intelectualidades alternativas. Essa esfera política funcionou como veículo de propaganda de seus ideais, na qual agenciaram e discutiram questões relacionadas ao debate sobre raça na formulação de projetos de nação em disputa nos anos 1920.

Especialmente no caso de Duque Bicalho, é difícil afirmar se ele compartilhou ou não as mesmas crenças que José Eutrópio em relação à questão racial da identidade nacional. O fato é que esteve presente como colaborador na maioria das peças escritas e montadas por ele. Tal posicionamento, longe de um ativismo desracializado, sugere apresentar, na verdade, uma das estratégias pelas quais Duque Bicalho exibiu uma prática política informada por sua identidade racial. Seja como for, ele e José Eutrópio – direta ou indiretamente, por convicção ou outros interesses – enfrentaram um dos dilemas cruciais da formação social brasileira: o aspecto negro das raízes civilizatórias da nação. Eles criaram – e readaptaram – uma leitura da identidade nacional que buscou enfatizar um passado africano e conectá-lo às demandas das gentes negras naquele presente como forma de valorizar o que José Eutrópio chamou de “nossa origem africana” como símbolo da brasilidade.

Esse foi o caso de “Uma noite pelo Paraibuna”, “revista” que possibilitou José Eutrópio e Duque Bicalho criarem mecanismos de discussão sobre a ideia de invenção de uma cultura negra enquanto local da tradição e símbolo positivo de nacionalidade. Mas,

mais do que isso, também viabilizou a elaboração de caminhos interpretativos sobre o modo como intelectuais negros negociaram a inclusão de noções de raça no debate sobre formação nacional nas primeiras décadas do pós-abolição.

Referências

A NOIVA do Leão. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 5, 7 jul. 1926.

A PONTE do Botânica. **O Pharol**, Juiz de Fora, p. 3, 19 jun. 1926.

ABREU, Martha. **Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2017.

ALBERTO, Paulina. A Mãe Preta entre sentimento, ciência e mito: intelectuais negros e as metáforas cambiantes de inclusão racial, 1920-1980. In: GOMES, Flávio; DOMINGUES, Petrônio (orgs.). **Políticas da raça: experiências e legados da abolição e do pós-emancipação no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2014. p. 377-402.

ALENCAR, Gilberto de. Pitangueira não dá mangas! **Correio de Minas**, Juiz de Fora, p. 3, 27 maio 1922.

ALMEIDA, Paulo Roberto de. **A presença negra no Teatro de Revista dos anos 1920**. 2016. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

ANDREWS, George Reid. Democracia racial brasileira (1900-1990): um contraponto americano. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 11, n. 30, p. 95-115, 1997.

ANÚNCIOS. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 10, 13 jan. 1906.

ANÚNCIOS. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 10, 19 fev. 1907a.

ANÚNCIOS. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 13, 1 jan. 1907b.

ASSUNÇÃO, Matthias; ABREU, Martha. Da cultura popular à cultura negra. In: ABREU, Martha; XAVIER, Giovana; MONTEIRO, Lívia; BRASIL, Eric (orgs.). **Cultura negra: festas, carnavais e patrimônios negros**. Niterói: EDUFF, 2018. v. 1. p. 15-28.

CARDOSO, Rafael. **Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CENTRO Musical do Rio de Janeiro. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, p. 4, 27 jun. 1923.

CINETEATRO Paz. **Correio de Minas**, Juiz de Fora, p. 3, 20 jan. 1922.

CINETEATRO Pharol. **O Pharol**, Juiz de Fora, p. 1, 29 out. 1911.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Não tá sopa: sambas e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2015.

CUNHA, Ranulpho Bocayuva. Tributo à Mãe Preta. **A Notícia**, Rio de Janeiro, p. 2, 21 abr. 1926.

D'AQUI, João (Lindolfo Gomes). Ao teatro, outra vez! **Jornal do Comércio**, Juiz de Fora, p. 2, 22 ago. 1926.

DANTAS, Carolina Vianna. A nação entre sambas, cordões e capoeiras nas primeiras décadas do século XX. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 13, n. 22, p. 85-102, 2011.

DANTAS, Carolina Vianna. O Brasil café com leite: debates intelectuais sobre mestiçagem e preconceito de cor na Primeira República. **Tempo**, Niterói, v. 13, n. 26, p. 56-79, 2009.

DOMINGUES, Petrônio. **Protagonismo negro em São Paulo: história e historiografia**. São Paulo: Edições SESC, 2019.

EUTRÓPIO, José. A Revista. **Correio de Minas**, Juiz de Fora, p. 2, 5 set. 1925.

EUTRÓPIO, José. Monumento à Mãe Preta. **Correio de Minas**, Juiz de Fora, p. 2, 12 jun. 1926.

EUTRÓPIO, José. Pelo teatro. **Correio de Minas**, Juiz de Fora, p. 2, 25 set. 1926.

GOMES, Ângela de Castro; HANSEN, Patrícia. Intelectuais, mediação cultural e projetos políticos: uma introdução para a delimitação do objeto de estudo. In: GOMES, Ângela de Castro; HANSEN, Patrícia (orgs.). **Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. p. 7-37.

GOMES, Flávio; DOMINGUES, Petrônio. Intelectuais negros e negras, séculos XIX e XX: desafios, projetos e memórias. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores(as) Negros(as)**, [S. l.], v. 10, n. 25, p. 4-7, 2018.

GOMES, Lindolfo. Homenagem equivocada. **Jornal do Comércio**, Juiz de Fora, p. 2, 4 jul. 1926.

GOMES, Tiago de Melo. **Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

GONÇALVES, Wellington Carlos. **Entre palcos, orquestras e partituras: trajetórias de Duque Bicalho em Juiz de Fora, no pós-abolição.** 2023. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2023.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. **Modernidades negras: a formação racial brasileira (1930-1970).** São Paulo: Editora 34, 2021.

HERTZMAN, Marc. Um contrapeso brasileiro: música, propriedade intelectual e diáspora africana no Rio de Janeiro (anos 1910-1930). In: GOMES, Flávio; DOMINGUES, Petrônio (orgs.). **Políticas da raça: experiências e legados da abolição e do pós-emancipação.** São Paulo: Selo Negro, 2014. p. 329-352.

JOSÉ Eutrópio. **Revista A Evolução**, Juiz de Fora, p. 83, 1 out. 1921.

JUIZ de Fora em flagrante. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 4, 26 nov. 1915.

MAESTRO Bicalho. **O Pharol**, Juiz de Fora, p. 3, 8 jun. 1912.

MAESTRO Duque Bicalho. **O Pharol**, Juiz de Fora, p. 2, 11 set. 1913.

MONUMENTO à Mãe Preta. **O Pharol**, Juiz de Fora, p. 3, 1 jun. 1926.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro.** 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

MURIAÉ (MG). Registro de Batismo de José Eutrópio. Data de nascimento: 14 dez. 1886. In: REGISTROS DE BATISMOS DA PARÓQUIA DE SÃO PAULO DO MURIAÉ (1879-1949). livro n. 4, 14 jan. 1887. f. 151.

OLIVEIRA, Paulino de. **Efemérides juizforanas (1698-1965).** Juiz de Fora: Imprensa Universitária da Universidade Federal de Juiz de Fora, 1975.

OLIVEIRA, Paulino de. **Memórias quase póstumas de um escriba provinciano.** Juiz de Fora: Esdeva, 1974.

OS GERALDOS. **Teatro & Sport**, Rio de Janeiro, p. 4, 26 set. 1914.

PALCOS e salões. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 6, 5 ago. 1906.

PALCOS e salões. **O Pharol**, Juiz de Fora, p. 2, 12 maio 1910.

PALCOS e salões. **O Pharol**, Juiz de Fora, p. 2, 19 dez. 1909.

PALCOS e salões. **O Pharol**, Juiz de Fora, p. 2, 30 mar. 1910.

PELO teatro. **Correio de Minas**, Juiz de Fora, p. 2, 24 set. 1926.

POLÍCIA sanitária. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 6, 16 dez. 1907.

REIS, Carlos Antônio dos. **A África impressa: identidades e representações da África na imprensa negra paulista (1916-1978)**. 2016. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista, Franca, 2016.

RIBEIRO, Jonatas. Ilustrado e conhecido homem das letras e das artes. In: SILVA, João Paulo (org.). **Intelectuais, instituições e reformas na educação brasileira no século XX**. Rio de Janeiro: Mares Editores, 2018, p. 139-173.

SANTOS, Rael Eugenio dos. **A África na imprensa negra paulista (1923-1937)**. 2012. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

SEIGEL, Micol. Mães pretas, filhos cidadãos. In: CUNHA, Olívia Maria; GOMES, Flávio (orgs.). **Quase-cidadão: histórias antropologias do pós-emancipação no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007. p. 315-346.

SILVA, Lissa dos Passos. **Rostos negros, corpos brancos: blackface e representações raciais no teatro de revista nos anos de 1920**. Jundiaí: Paco Editorial, 2022.

SOCIEDADE Brasileira dos Autores Teatrais. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 6, 26 mar. 1925.

SOUZA, Ana Lúcia Fiorot de. **Metáfora de modernidade: as imagens da cidade na imprensa de Juiz de Fora (1891-1922)**. 2005. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

TEATRO Éden. **O Pharol**, Juiz de Fora, p. 2, 4 jun. 1910a.

TEATRO Éden. **O Pharol**, Juiz de Fora, p. 3, 27 mar. 1910b.

TEATRO Variedades. **O Pharol**, Juiz de Fora, p. 2, 20 ago. 1926.

TURNÊ d'Os Geraldos. **O Pharol**, Juiz de Fora, p. 2, 6 ago. 1914.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **História & modernismo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

VIANNA, Ataliba. Juiz de Fora em flagrante. **A Notícia**, Rio de Janeiro, p. 3, 10 jan. 1916.