

UFRRJ

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE
JANEIRO INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E
SOCIAIS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CIÊNCIAS SOCIAIS**

DISSERTAÇÃO

**MULATA DE QUALIDADE, MALANDRO DA VADIAGEM: A
REPRESENTAÇÃO DO PERSONAGEM-TIPO NO TEATRO DE
REVISTA BRASILEIRO**

INGRID CONSTANTINO DE SOUZA

2018



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

**MULATA DE QUALIDADE, MALANDRO DA VADIAGEM: A
REPRESENTAÇÃO DO PERSONAGEM-TIPO NO TEATRO DE
REVISTA BRASILEIRO**

INGRID CONSTANTINO DE SOUZA

Sob a Orientação da Professora Doutora

Luena Nascimento Nunes Pereira

Dissertação submetida como
requisito parcial para obtenção do
grau de **Mestre em Ciências
Sociais**, no Programa de Pós-
Graduação em Ciências Sociais.

Seropédica, RJ
Agosto de 2018

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S719 Souza, Ingrid Constantino de, 1986-
Soum Mulata de qualidade, malandro da vadiagem: A representação
do personagem-tipo do teatro de revista brasileiro. / Ingrid
Constantino de Souza. - 2018.
75 f.
Orientadora: Luena Nascimento Nunes Pereira.
Dissertação (Mestrado). -- Universidade Federal Rural
do Rio de Janeiro, Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFRRJ,
2018.
1. Teatro de Revista. 2. Personagem-Tipo. 3. Mulata. 4.
Malandro. 5. Estado Novo. I. Nascimento Nunes Pereira, Luena,
1971-, orient. II Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.
Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFRRJ III. Título.

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO INSTITUTO
DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

INGRID CONSTANTINO DE SOUZA

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Ciências Sociais**, no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM 24/08/2018

Prof.^a Dr.^a Luena Nascimento Nunes Pereira, PPGCS/UFRRJ (Orientadora)

Prof.^a Dr.^a Andréa Barbosa Marzano, PPGH/UNIRIO

Prof.^a Dr.^a Elisa Guaraná de Castro, PPGCS/UFRRJ

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é sonho realizado com determinação, disciplina e positividade. É com muita alegria que chego nesta fase dos meus estudos, a academia sofre críticas, mas não conheço nenhum trabalho que não tenha dificuldades, eu amo estar neste meio, porque gosto de aprender, do trabalho da escrita, de trocar saberes nos eventos acadêmicos, de pensar em temas para escrever novos trabalhos, mas eu não teria chegado até aqui se não fosse o apoio de algumas pessoas.

As pessoas que me ajudaram fizeram isso de coração aberto, eu não tinha nada para dar em troca, e por este motivo, serei sempre grata a todos, essas pessoas terão sempre a minha gratidão e meu carinho.

Agradeço a professora Ângela Reis que no primeiro momento, quando eu não fazia ideia de como desenvolver a minha pesquisa, sem me conhecer, marcou uma reunião comigo e me orientou em como eu poderia seguir um caminho para escrever sobre Teatro de Revista, a professora Viviane Narvaes que sempre fez eu me sentir acolhida no projeto “Teatro na prisão” da Unirio e acreditou no meu potencial e na minha pesquisa, aos funcionários do Cedoc/Funarte Ryan e Joelma com sua boa vontade em conseguir os documentos textuais que eu precisada para esta pesquisa, ao meu amigo Francisco Souza e Marcelo Brito pela admiração e pelo carinho, ao meu amigo Anderson Almos, que me iniciou nesta jornada, ao meu amigo Renato Lopes pelas conversas e risadas nas aulas da disciplina eletiva na pós-graduação de História da Unirio, ao meu querido amigo Edivan da Costa maravilhoso, que fez minha experiência na UFRRJ se tornar mais divertida, um amigo para toda a minha vida, a minha amiga Marjory Leonardo pela admiração e o carinho, ao meu pai Odir de Souza, pelo apoio, sempre carinhoso fazendo café e minhas refeições quando eu ficava horas sem

comer escrevendo este trabalho, a minha madrinha Raquel Rodrigues pelo incentivo e por sempre acreditar no meu potencial.

Agradeço as professoras do PPGCS/UFRRJ por terem acreditado no meu potencial, que me ajudaram a realizar um dos meus sonhos, em especial a professora Naara Luna, a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) que me permitiu investir nos meus estudos, eu nunca vou me esquecer dessas professoras do PPGCS/UFRRJ que mudaram a minha vida e um obrigada especial a minha orientadora Luena Pereira da UFRRJ, eu tive muita sorte do meu destino ter cruzado com o dela, se tornou muito mais que uma mentora, uma amiga.

... Muito obrigada.

RESUMO

SOUZA, Ingrid Constantino. **Mulata de qualidade, malandro da vadiagem: A representação do personagem-tipo do teatro de revista brasileiro.** 2018 85p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ.

A presente pesquisa busca analisar os personagens-tipos da *mulata* e do *malandro* inseridos no Teatro de Revista na cidade do Rio de Janeiro, no período de 1937-1945, momento da política cultural realizada na conhecida Era Vargas. O período do Estado Novo utilizou do mito da democracia racial para a construção símbolos nacionais a fim de reforçar uma imagem na sociedade brasileira. Esses personagens-tipo carregam em si características como sensual, extrovertido, infantilizado, submisso ou pernóstico, construídos já no século XIX e que se mantém até a nossa contemporaneidade.

Palavras-chave: Teatro de Revista; Personagem-Tipo; Estado Novo.

ABSTRACT

SOUZA, Ingrid Constantino. **Mulata of quality, mischief of the vadiagem: The representation of the character-type of the theater of Brazilian magazine.** 2018 85p. Dissertation (Master in Social Sciences). Institute of Human and Social Sciences, Federal Rural University of Rio de Janeiro, Seropédica, RJ.

The present research seeks to analyze the characters of the mulata and the malandro inserted in the Theater of Magazine in the city of Rio de Janeiro, in the period of 1937-1945, moment of the cultural politics realized in the well-known Era Vargas. The Estado Novo period used the myth of racial democracy to construct national symbols in order to reinforce an image in Brazilian society. These character-characters carry in themselves characteristics like sensual, extroverted, infantilized, submissive or pernestic, built as early as the nineteenth century and that remains until our contemporaneity.

Keywords: Theater of Magazine; Character-Type; New state.

Sumário

APRESENTAÇÃO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO 1 – O TEATRO DE REVISTA E O ESTADO NOVO.....	23
1.1. Teatro de Revista: breve análise de sua origem.....	31
1.2. Entre brilhos, músicas e plumas: o teatro profissional da Companhia Walter Pinto.....	31
1.3. A construção do brasileiro pelo Regime do Estado Novo.....	33
1.4. A Companhia Negra de Revista com um elenco todo de artistas e personagens- tipos racializados.....	36
CAPÍTULO 2 – OS PERSONAGENS-TIPO DA MULATA E DO MALANDRO NO TEATRO DE REVISTA BRASILEIRO – UM OLHAR ALÉM DA DRAMATURGIA.....	40
2.1. Os personagens-tipo racializados no Teatro de Revista.....	40
2.2. A naturalização das características da Mulata e do Malandro.....	51
CAPÍTULO 3- TEATRO DE REVISTA: A EXALTAÇÃO DO MITO DA DEMOCRACIA RACIAL E O USO DA IMAGEM DOS PARES NEGRO E NEGRA NA CONSTRUÇÃO DE SÍMBOLOS.....	56
3.1. Do Teatro de Revista à exaltação do Mito da Democracia Racial.....	56
3.2. Nos palcos do Teatro de Revista: somos a alegria da harmonia entre raças.....	59
3.3. A Mulata e o Malandro como símbolos nacionais.....	69
CONCLUSÃO.....	73
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	79
ANEXO.....	80

APRESENTAÇÃO

A escolha do objeto de estudo surge de um incômodo, assim como um artista expõe em forma de arte aquilo que o arrebatou ou que o perturba. A pesquisa acadêmica muitas das vezes serve para colocar para fora algum tormento, a escolha do objeto ser escolhido por causa de alguma vivência.

Eu sou moradora do município de Nilópolis, que tenho certeza que remeteu ao leitor (a) a Escola de Samba Beija-Flor causa de tanto orgulho aos moradores. Particularmente para mim, não faz muita diferença, sempre tive outras preferências artísticas, mas ao longo do meu crescimento, eu me indagava se eu tinha que ser a mulata do carnaval, parecia mais fácil e aceitável. Confusa, eu buscava compreender porque as pessoas me empurravam para este lugar. Eu nem sequer sei sambar.

Coleciono os dissabores comuns das mulheres negras da minha geração, inclinada a ter gostos artísticos fora do padrão em voga. Na minha infância e adolescência, quando eu pensava em ser artista, estava fora de cogitação sonhar em ser paqueta, modelo, protagonista de novela ou rainha da festa da primavera, eu sou a mulata, era mais fácil eu estar no carnaval.

Eu nunca me vi como a mulata que as pessoas tentavam me enquadrar, ao longo do meu amadurecimento, eu me sentia confusa por parecer errado ter gostos não pertencentes ao lugar que cresci. As pessoas esperavam que eu fosse a mulata do carnaval, e embora eu as ache lindas, eu não me via naquele lugar. Eu percebia que nas novelas, nos filmes e no teatro, negros e negras viviam personagens subalternos e marginalizados, silenciados ou quando protagonistas, logo tinham o corpo exposto e/ou acompanhados de trocadilhos sexuais, como “a cor do pecado”.

Ao longo do meu curso de História e, posteriormente, na minha segunda graduação em teatro, procurei saber, afinal de contas, de onde surgiu este pensamento social vigente na cultura brasileira que estigmatizava os pares racializados da nossa sociedade. Influenciada por autores que pesquisavam a “construção social” e a “invenção de tradições”, quis saber porque a negra (a mulata) tinha este lugar da exuberância e da sexualidade. Embora pareça ser algo bom, pois ser mulata é sinônimo de beleza e dotes artísticos, também tem um limite, pois as mulatas não são vistas como protagonistas, como a mocinha ou a ingênua. A mulata não é menina, ela nasce mulher.

Com meus estudos, aprendi que o Teatro de Revista foi um importante gênero teatral, um dos principais meios de arte na cidade do Rio de Janeiro. Neste teatro a mulata e também o negro malandro tinham momentos de destaque, não eram discriminados, pelo contrário,

eram aplaudidos e sua imagem foi exportada para o mundo. Como o Teatro de Revista fazia sucesso, muitos empresários inseriram a mulata e o negro malandro em suas peças. Foi pesquisando estes empresários que conheci a Cia. Walter Pinto. Eu gostei desta companhia porque faziam verdadeiros espetáculos “hollywoodianos”, e eu pude ter contato com documentos em perfeito estado, inclusive com fotografias. Outro motivo foi que nesta companhia, a mulata e o negro malandro faziam frequentemente parte nas peças, isso me permitiu verificar o que se repetia entre os quadros.

Percebi que, embora o Teatro de Revista tenha perdido o seu lugar para o cinema, o rádio e a televisão, ainda identifico muitos de seus aspectos nas produções atuais, em que há um grande número de projetos que buscam diversificar os trabalhos dos artistas negros e construir personagens que se distanciem dos estereótipos, sobretudo pela exigência dos movimentos negros, não apenas no Brasil, mas em outros países como Estados Unidos. Mas o Teatro de Revista está vivo, ainda há muito de sua herança nas produções atuais, por exemplo, nas novelas e nos filmes, principalmente em programas de humor. Felizmente, temos a capacidade de compreender que a forma como a mulata e o malandro foram vistos em épocas passadas é apenas uma, de várias personas nas quais negros e negras têm a capacidade de atuar.

INTRODUÇÃO

I am invisible man. [...] I am invisible, understand, simply because people refuse to see me. Like the bodiless heads you see sometimes in circus sideshows, it is as though I have been surrounded by mirrors of hard, distorting glass. When they approach me they see only my surroundings, themselves, or figments of their imagination - indeed, everything and anything except me. (ELLISON, Ralph. *Invisible man*¹).

Este estudo busca analisar como se fortaleceu a construção simbólica da *mulata* e do *negro malandro* no Teatro de Revista no período do Estado Novo. Este gênero teatral fez sucesso em todo o Brasil, mas neste estudo serão abordados seus aspectos na cidade do Rio de Janeiro, por ter sido a Capital Federal e ter tido um número elevado de companhias teatrais, se transformando no principal circuito desta arte. Utilizar o teatro de revista nesta pesquisa nos auxilia a compreender os imaginários sociais, junto da releitura do contexto social que esses textos foram encenados.

A escolha dos personagens-tipo da *mulata* e do *negro malandro* se envolve com o ápice da propagação de que a mestiçagem no Brasil é considerada um trunfo para a política cultural do período, afinal, neste país a “harmonia das raças foi alcançada”, os pobres são felizes nesses palcos. Diante disso, indagamos: como se desenvolveu a representação do negro no teatro de revista brasileiro? Quais as características estão associadas a esses pares racializados?

Mas também temos o outro lado deste debate, que é posto de forma positivada, o signo² da brancura. Este é colocado na sociedade brasileira como o padrão a ser alcançado e foi imposto pela política de branqueamento. No Brasil, quanto mais claro e perto do modelo de brancura, melhor para o país³. Em se tratando de arte, Leda Maria Martins no seu livro *A Cena em Sombras* constata que o negro e a presença negra no teatro sofriam com a ausência dramática, sobretudo na primeira metade do século XX, enquanto que Abdias Nascimento ao longo de toda a sua trajetória de militância em favor dos direitos dos negros no Brasil, explica

¹ ELLISON, Ralph Waldo. *Invisible man*. New York: Vintage Books, 1952.

² O linguista Ferdinand Saussure no livro “Curso de Linguística Geral”, propõe na semiologia uma ciência que desse conta das representações, em que a língua funciona dentro de uma estrutura. O signo linguístico é um sistema representativo do significado e significante das palavras. Os signos são tudo que nos rodeiam, que é referência do que temos em mente, o significado é para que serve este signo e o significante é o que verdadeiramente algo representa para nós, uma imagem acústica que se constrói para cada um dos indivíduos.

³ O indivíduo “pardo” embora seja “menos” discriminado na sociedade brasileira, não se exime de sofrer racismo. Quanto mais claro, neste caso, melhor para a política de embranqueamento imposta desde o final do século XIX.

que essas características se mantiveram, pelo menos, até a segunda metade do século XX.

Destacamos que para Martins:

Os modelos de representação cênica que criam e veiculam essa imagem apoiam-se numa visão de mundo eurocêntrica, em que o outro – no caso o negro – só é reconhecível e identificável por meio de uma analogia com o *branco*, este, sim, encenado como sujeito universal, uno e absoluto. Neste teatro, o percurso da personagem negra define sua *invisibilidade* e *indizibilidade*. Invisível, porque percebido e elaborado pelo olhar do branco, através de uma série de marcas discursivas estereotipadas, que negam sua individualidade e diferença; indizível, *porque a fala que o constitui gera-se à sua revelia, reduzindo-o a um corpo e uma voz alienantes, convencionizados pela tradição teatral brasileira*⁴. (MARTINS: 1995, 40).

Martins explica⁵ que a dramaturgia é dividida em texto escrito/literário que formam o movimento cênico, como um guia, e em texto performativo que constrói a partitura cênica. A teatralidade do teatro negro está baseada no texto/tecido da *performance* na prática da ritualização que constrói a sua forma de diálogo, faz um jogo de duplicidade que são africanas e ocidentais. A autora explica⁶ inicialmente o teatro afro-americano que utilizava dessa duplicidade como forma de comunicação sobrevivente para que os brancos não interferissem nos seus diálogos e nas suas manifestações artísticas, junto disto, também estão inseridos o humor e a ironia. Conjuga-se, ainda, a esses elementos uma característica estética marcante – a assimetria – metaforizada, visual e ritmicamente, no próprio andar do negro, andar que a língua inglesa traduziu como *pimping*, a *ginga* portuguesa. (MARTINS, 1995, 54).

Assim como os afro-americanos, os afro-brasileiros também criaram estratégias para a sua comunicação sobrevivente a fim de cultuar seus deuses, fazer seus ritos, é o que Martins chama de “jogo da aparência”, com um olhar, ironia, sedução, jeito de andar, destacamos que:

Outros signos da teatralidade e da teatralização cotidiana do negro brasileiro estampam-se em todos os rituais religiosos de origem africana, nos congados e reinados, nos desfiles e organizações tradicionais do carnaval negro, nas danças, nos jogos verbais e corporais e em variadas outras formas de expressão eminentemente orais, em que se aglutinam os elementos basilares de um Teatro Negro popular de ascendência africana. (MARTINS, 1995,57).

A autora ainda explica que, assim como os negros no Brasil utilizaram a teatralização em um universo mítico-religioso com o carnaval e cerimônias sociais, os negros nos Estados Unidos usavam a expressão musical *spiritual*, canções de protestos imbuídas nos hinos

⁴ Nesta última frase grifo meu.

⁵ Op.cit. p. 41

⁶ Op.cit p. 42

religiosos que continham códigos secretos para a incompreensão dos brancos. Essas duplas significâncias também eram conhecidas como *signifying pattern* ou *double meaning*.

Segundo Martins⁷, os negros nas grandes plantações do Sul dos Estados Unidos criaram shows que se caracterizavam pela comicidade, com apresentações de cantores e dançarinos. Os personagens principais eram o Mr. Bones e Mr. Tambo que tocavam tamborim junto de outros instrumentos feitos com ossos e pintavam seus rostos de preto. Esses *shows menestréis* ironizavam as relações sociais, a sociedade branca e mostravam as mazelas de suas vidas. Martins⁸ explica que o uso da tinta preta era uma espécie de máscara para uma autorreflexão. O negro pintado de negro expunha assim, no anverso da identidade forjada pela escravidão, virando pelo avesso, no intervalo do riso, o sistema no qual se cruzavam brancos e negros e a própria relação dominador/dominado que o sustentava. (MARTINS, 1995, 63).

A autora conta que no final do século XVIII atores brancos passaram a representar comercialmente os *menestréis shows*, esses artistas pintavam os rostos de preto, imitando o que já era uma imitação, só que agora, com piadas, danças e músicas estereotipadas para plateia branca:

O *show* dos brancos encontrou uma grande receptividade entre as plateias, também brancas, transformando uma forma originariamente lúdica e catártica em um veículo de fixação e disseminação de alguns estereótipos do negro. Entre eles, destaca-se o *Jimcrow*, um tipo de negro “preguiçoso”, imprevidente, que falava alto, malvestido, de cabelos muito crespos e lábios grossos, viciado em comer melancias, galinhas e um inveterado bebedor de gim. (MARTINS, 1995, 63).

Os shows quando realizados pelos negros tinham uma linguagem de resistência, desabafo, sobrevivência. Ao fazer sucesso, vai para o mercado cultural, mas quando realizado pelos artistas brancos recebe a conotação de caricatura. No Brasil temos casos semelhantes, as escolas de samba que tinham uma função ritual, quando inseridas no mercado, são transformadas para agradar outro público, assim como também foi utilizado o chamado *blackface*. A *mulata*, por exemplo, é acentuada no significante atraente e sensual, dentro do contexto de mercado.

A *mulata* foi uma figura utilizada exaustivamente na arte brasileira, sobretudo no teatro. Este perfil de mulher enquanto categoria social estava imbuída no imaginário social, aquela que Gilberto Freyre ressalta que esteve presente desde os tempos da colonização “para fornicar”. A representação da *mulata* aparentemente não é negativizada, é bonita, tem o corpo esbelto, sorrisos brancos e largos, sensual, fala mansinho, sabe sambar é naturalmente fácil,

⁷ Ibid. 58

⁸ Op.cit p. 58

agradável. Juntamos todas essas características, colocamos no palco e a *mulata* faz sucesso. Durante décadas. Essas características aparentemente boas, escondem a superficialidade e a transformação dessa mulher, presente no imaginário social, em objeto sexual.

A *mulata* no espaço do teatro tinha um par, um homem negro, o conhecido *malandro*. Aquele mesmo homem que é repetido em expressões populares racistas: “nego se acha esperto” (trapaceiro), “tem cara de bandido” (perigoso), faz “corpo mole” (preguiçoso), o *malandro* diferente da *mulata* não tem sangue branco e enquanto categoria social se torna inferior a ela. Antônio Lopes explica que:

O mulato, enquanto personagem, apareceu de diversas formas no teatro musical ligeiro: capadócio, o malandro, o capoeira, o “povo da lira”. Mas esses tipos não tinham o mesmo grau de celebração que tinha a mulata, enquanto ícone da nacionalidade. (...) Ele representava o homem comum, genérico. (...) No teatro musical ligeiro, a verdadeira realeza estava vinculada à sensualidade – ou, em outras palavras, ao objeto do desejo masculino. Esse desejo se manifestava por um e num corpo feminino. (...) no mito da mulata, os homens brancos estavam sublimando sua secular violência contra as mulheres negras, ao mesmo tempo em que a população negra estava ganhando um espaço de representação dentro do universo cultural dominante. Não aconteceu o mesmo com a imagem do homem negro, que a princípio era visto, sobretudo, como uma ameaça: o perigoso capoeira, o traiçoeiro capadócio. (LOPES, 2009, 81-82).

O *malandro* se torna um símbolo brasileiro, e se transforma no *malandro* redimido, trabalhador ou quando se torna uma espécie de anti-herói. Nos espetáculos esse par é belo e cômico, mas por trás do riso leve da plateia, se escondia a face oculta da *mulata* feita para o sexo e do homem negro feito para ser criminoso.

Com o objetivo de compreender mais a fundo a *mulata* e o *malandro* no Teatro de Revista, foram realizados primeiramente as leituras sobre a história do teatro, para compreender como se deu a formação do Teatro de Revista no Brasil, como surgiram os personagens-tipo, se foi uma criação dramaturgical brasileira ou se veio de outro lugar. Contudo, foi necessário a busca de outros campos do conhecimento, pois limitar a pesquisa apenas no campo das artes não alcança compreender porque a *mulata* e o *negro malandro* foram escolhidos para serem os destaques racializados neste gênero. O campo da História e das Ciências Sociais foram a base para traduzir porque esses personagens-tipo foram reproduzidos de uma maneira e não de outra, porque a *mulata* não se encaixaria no lugar da personagem-tipo da ingênua, ou o *malandro* não fazia o personagem-tipo do galã. Era necessário primeiramente entender a sociedade brasileira, pois a arte é fruto de indivíduos que expõe seu meio social.

Os motivos que levaram a utilizar a *mulata* e o *malandro* foi a percepção de que no tempo atual, há uma luta intensa de modificar a forma de como os negros são retratados nas produções de novelas, teatros e filmes que geralmente são colocados como escravos,

empregadas domésticas, coadjuvantes ou silenciados. Há críticas de como os “negros fazem papel de negros”, carregados de estereótipos que reforçam o racismo e a “antipatia” da sociedade com este grupo social, provocando o reforço da negatização do negro e o desprezo para com sua ancestralidade e sua cultura.

Este olhar sobre os negros na sociedade brasileira não é algo que é produzido de pessoa para pessoa, mas uma construção social que vem desde a escravidão, um projeto sofisticado que marginalizou os negros, que teve a contribuição de estudos de eugenia e higienização, embranquecimento e o fortalecimento da ideia de que ser negro no Brasil é sinônimo de atraso, pecado, fracasso e outros adjetivos de rejeição.

Como o Teatro de Revista fez sucesso no Brasil, sobretudo na cidade do Rio de Janeiro, desde o final do século XIX até a primeira metade do século XX, sendo popular, atraindo uma diversidade de público e atrelado a cultura de massas e ao início da indústria cultural no Brasil, escolhemos este gênero teatral como objeto de estudo para responder perguntas sobre o que levou o negro a mudar sua forma de serem retratados nas artes.

O Teatro de Revista foi se modificando ao longo dos anos, para manter a atenção do público, os empresários da época criaram uma espécie de fórmula, na qual a estrutura era a mesma e mudavam-se as histórias, com os mesmos personagens-tipo. Os gêneros teatrais musicados são parecidos, isso induz o leitor a se confundir, são diferenças pequenas, no geral, os gêneros cômicos que faziam sucesso possuíam elementos em comum como os números de danças, musicais, comicidade e o texto de humor.

Este mercado teatral popular (e profissional) na cidade do Rio de Janeiro era forte e tinham vários empresários a frente, o que resultava em concorrência e elevados números de apresentações. Assim, era necessário identificar o que agradava o público para manter nos espetáculos. Por este motivo, tornou-se fácil a pesquisa em identificar os quadros que tinham a *mulata* e o *malandro*, expressões, frases, letras de músicas eram parecidas nesta fórmula de sucesso. Entre alguns empresários foi escolhido para esta pesquisa a análise da documentação textual da Companhia Walter Pinto. Esta Companhia aponta para a chamada terceira fase do Teatro de Revista. Suas peças foram marcadas por números musicais, cenários grandiosos, vedetes e *girls*, esse foi o modo de tentar manter o público fiel, que perdia espaço para outros modelos artísticos tais como o rádio e o cinema.

Fontes e documentação

A documentação da Companhia Walter Pinto está organizada no arquivo do Cedoc/Funarte, completamente restaurado e organizado com fichas dos artistas, fotografias e textos completos das peças.

Examinamos os trechos dos espetáculos da Companhia Walter Pinto nos quadros referentes aos personagens-tipo da *mulata* e do *malandro*. Houve a intenção de limitar a pesquisa em um número certo de peças e dos mesmos autores, porém, infelizmente o acervo da Companhia Walter Pinto é privado e o arquivo dependia de uma primeira pessoa para liberar para os pesquisadores, devido ao curto tempo da pesquisa, foi resolvido trabalhar com o material que chegava.

Organização dos capítulos

No primeiro capítulo, conceituamos para o leitor o que foi o Teatro de Revista no Brasil, desde as suas origens na Europa, a presença francesa, o caminho que foi desenhado para que se tornasse um teatro brasileiro. Junto disto, discutimos o recorte temporal pertencente ao Estado Novo, pois compreendemos que este período foi o cume de uma política cultural nacional que intencionalmente utilizou o teatro como uma forma de promover e exportar a imagem do brasileiro para o mundo. A festa carnavalesca, dançante, feliz, com raças harmoniosamente interagindo juntas nos palcos, contrastava com as guerras raciais estadunidenses em plena política da boa vizinhança e mostrava uma nação mestiça sem problema com seus diversos tons de pele.

No segundo capítulo, apresentamos ao leitor os personagens-tipo da *mulata* e do *malandro*, seu início, como era apresentado nos palcos, principalmente, como foi naturalizado em um perfil específico de personagem racial.

No terceiro capítulo analisamos as Revistas Carnavalescas e a *mulata* e o *malandro* como símbolos nacionais. Criou-se o costume de ter nos palcos do Teatro de Revista os lançamentos de novos sambas e das músicas carnavalescas, conforme passou os anos, as revistas foram consideradas o gênero que celebrava o que era de mais brasileiro: carnaval, samba, *mulata* e *malandro* fizeram sucesso.

A partir de concepções como do antropólogo Roberto Da Matta, buscamos demonstrar que elementos que nos torna genuinamente brasileiros estão traduzidos nas peças do Teatro de Revista. Isto é, o que o público assistia nesses espetáculos como representação do que eles eram fora daqueles teatros, entre danças e gargalhadas o que era mostrado era uma espécie de “espírito nacional”.

Na conclusão fechamos a pesquisa com a crítica a este modelo trazida pelo Teatro Experimental do Negro, grupo teatral idealizado por Abdias Nascimento que lutou pela inserção do negro no teatro e na luta contra o racismo. Neste momento de 1940, Rio de Janeiro e São Paulo estavam em ebulição teatral, além do Teatro de Revista, emergia o TEN e em São Paulo o início do movimento do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e o Teatro Amador. Estes grupos buscavam modernizar o teatro brasileiro. Neste contexto, Abdias Nascimento é a resposta da nossa pesquisa em relação a diversidade de opiniões em como os negros eram retratados nos palcos, pois sua proposta é a de modificação e valorização do negro e sua cultura na sociedade afro-brasileira.

CAPÍTULO I – O TEATRO DE REVISTA E O ESTADO NOVO

1.1 TEATRO DE REVISTA: BREVE ANÁLISE DE SUA ORIGEM

O Teatro de Revista foi um gênero teatral popular, herança do *Théâtre des variétés* que, de acordo com vários autores, surgiu na França. Veio para o Brasil com os europeus (sobretudo os portugueses) no final do século XIX. De acordo com Ricardo Ruiz, a presença lusa nos palcos do país, principalmente, na cidade do Rio de Janeiro, era pertinente também em outros gêneros de sucesso como no drama e na comédia de costumes.

Este gênero, antes de se tornar Teatro de Revista, sofreu modificações ao longo dos anos. Nem sequer tinha esse nome, inicialmente, o que se importou da Europa era conhecida como *revue de fin d'année*⁹. Autores que pesquisaram este tema, como Fernando Mencarelli no livro *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*, ao analisar as Revistas de Ano de Arthur de Azevedo, concorda com alguns destes escritores de que o gênero das Revistas de Ano se desenvolveu nas feiras de Paris no final do século XVII¹⁰. Esses espetáculos populares eram feitos para agradar ao público, e buscava-se além dos diálogos com outros recursos cênicos prender sua atenção. Foi daí que os artistas populares começaram a usar acrobacias, músicas, mágicas, animais. Logo:

De fato, a historiografia teatral identifica o desenvolvimento do teatro nas feiras de Paris no final do século XVII e, particularmente, ao longo do século XVIII, como um momento fundamental na constituição das formas do teatro popular e musical que proliferavam nas mais importantes cidades europeias e americanas ao longo do século XIX, entre as quais podemos destacar a Revista de Ano. (MENCARELLI, 1999, 116).

Como foi destacado acima, o teatro popular era fragmentado em vários gêneros. Isso vai chegar ao Brasil no século XIX e no XX. Procuramos, a partir do estudo de Mencarelli, demonstrar como se dividiam esses gêneros populares:

⁹ É preciso primeiramente esclarecer o que foi a Revista de Ano para depois analisar o Teatro de Revista. Isso porque o Teatro de Revista foi o resultado de modificações que ocorreram ao longo dos anos, inclusive em seus personagens-tipo, foco principal desta pesquisa, por isso, ficaria demasiadamente confuso não explicar as origens desse teatro. Neste sentido, optamos por trazer um breve histórico desses gêneros para enfim, desenvolvermos o objeto de pesquisa.

¹⁰ Entretanto, as Revistas de Ano, junto com outros gêneros de teatro popular são herança do Teatro de Feira na idade média, comum no ocidente.

Gênero do teatro popular musicado	Características
Cabaré	Do final do século XIX na França, com a criação do “Chat Noir”, o cabaré permitia apresentações com pequenas esquetes, canções, discursos.
Café-cantante ou café-concerto (na França), <i>Music-Hall</i> (em Londres).	“Sala de música”, inaugurado inicialmente na França em 1860 chamado <i>Folies-Bergère</i> . Nestes locais apresentavam uma mescla de teatro e música que se misturavam com o clima de refeição e bebidas. Com o passar dos anos, os números artísticos com danças e canto foram acrescentados. Nos Estados Unidos foram adotados na Broadway nos anos de 1900-1920. No Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, estes locais surgiram na segunda metade do século XIX.
Comédia musical	Também conhecido como musical, tem uma história contada pela combinação de diálogos e números musicais.
Mágica	Possuía a presença de música e humor, prendiam o público com aparato mecânico. Tinha a presença de personagens fantásticos como fadas, Deus, Diabo.
Ópera Cômica	Surgida na França no século XVIII e seguiu com sucesso nos séculos seguintes, eram apresentações que misturavam diálogos com músicas, possuía traços épicos, líricos e dramáticos na sua composição. Chega ao Brasil no século XIX
Opereta	Era uma “pequena ópera”, famosas na França, que no Brasil chegou no fim do século XIX e início do XX. As operetas europeias foram adaptadas e parodiadas no Brasil, sobretudo por Arthur de Azevedo.
Revista de ano	Secessão de quadros com os principais acontecimentos do ano findo a partir de um fio condutor que guiava a peça, tinha a presença do <i>compère</i> que apresentava os quadros, trazia em seus espetáculos alegria, leveza e criticava os costumes e pessoas importantes da época. Famosa na França no século XVIII, vem para o Brasil no século XIX.
Teatro de Revista	Herança da revista de ano, o teatro de revista eram espetáculos compostos de quadros com diálogos, musicais, coreografia e humor ao contar aspectos do cotidiano do país. No Brasil teve sua expansão na primeira metade do século XX, sofreu influência europeia e estadunidense, por exemplo, com o <i>jazz</i> , se destacou por ter carnaval, samba, espetáculos grandiosos, figurinos e vedetes.
<i>Vaudeville</i>	Originado na França, o <i>vaudeville</i> também era conhecido como teatro de variedades. Esses espetáculos entrelaçavam números teatrais que não tinham ligação entre si. Misturavam música, comédia, shows, performances etc. fez sucesso nos Estados Unidos ¹¹ e Canadá no final do século XIX até a primeira metade do século XX.

A tabela acima esclarece porque esses gêneros do Teatro Ligeiro podem vir a confundir o leitor leigo em teoria do teatro ou das áreas das ciências humanas. São parecidos, pertencentes de local e data comum de em sua origem, porém, não são iguais.

No Brasil a estreia da primeira revista de ano foi em 9 de janeiro de 1859, intitulada “As surpresas do Sr. José da Piedade” de autoria de Figueiredo Novais no Teatro Ginásio. Em

¹¹ No século XIX nos Estados Unidos também ficou conhecido o *Black Vaudeville* com artistas afro americanos, traziam para os palcos a cultura africana, a atriz Aida Overton Walker fez sucesso neste período, inclusive, em show para brancos.

janeiro de 1884 teve estreia no Teatro Príncipe Imperial a Revista *O mandarim* de Artur Azevedo, que veio a se tornar um dos principais autores de Revistas no Brasil.

Os autores dessas Revistas de Ano e o que, posteriormente, foi se modificando e se tornou o Teatro de Revista, incorporavam modos, gírias, ritmos musicais (como o lundu e o maxixe), e o personagens-tipo¹² que estavam em seu dia a dia. Os espetáculos que abordavam os temas da atualidade, junto com os números musicais. Angela Reis e Daniel Marques (2004) nos explica no livro *Teatro do Pequeno Gesto* que:

Inserido neste contexto, o teatro de revista, gênero mais importante do teatro musicado da virada do século XIX para o XX, apresentava ainda suas próprias convenções, que determinavam a estruturação dos textos e dos espetáculos; tendo como objetivo comentar e criticar os fatos econômicos, políticos e sociais do ano anterior, a revista de ano constituía-se em quadros e episódios sucessivos entremeados por números musicais, cuja unidade era dada não pelo enredo – em geral, muito frágil – mas pela figura do *compère*, espécie de apresentador que, atravessando todo o espetáculo, se constituía em sua espinha dorsal (REIS, MARQUES, 2004, 179).

A presença da cultura francesa no Brasil é de longa data. Paris era considerada a capital cultural do mundo, e os franceses estavam interessados em pesquisar e explorar os elementos da cultura africana, das tradições populares, das danças como, por exemplo, o maxixe, em culturas, que consideravam exóticas: África, Ásia e também o Brasil. Como Mônica Velloso (2007) destaca:

Tais danças contavam com uma plateia entusiasta nos cabarés; sendo seus passos ensaiados pelos casais parisienses nos *dancings* espalhados pela metrópole europeia. Nesse cenário também iriam se destacar as *danses nouvelles*: o *cake walk* norte-americano e as danças latinas (tango, rumba, *habanera*, e danças paraguaias, peruanas, mexicanas e brasileiras)” (VELLOSO, 2007, 157).

Para Velloso a invenção de ser brasileiro alimentava essa “comunidade imaginada” brasileira. Havia linguagens que expressavam o imaginário da brasilidade, como a dança do maxixe, e no nosso caso, o Teatro de Revista, que tinha como uma de suas principais características as danças, inserido nesse imaginário do corpo brasileiro dançante que ocorria na cidade do Rio de Janeiro.

O diálogo entre Brasil e França (ou Rio de Janeiro e Paris) renderam apresentações tanto de espetáculos franceses no Brasil, quanto de brasileiros na França. Entre fevereiro e agosto de

¹² Os personagens-tipo do teatro de revista é uma herança da *comédia dell arte*, mas assim como o conteúdo e a estética se abrigaram, esses personagens-tipos também foram resgatados do dia a dia do brasileiro. Por exemplo, a baiana ou o caipira, como veremos adiante.

1922, o conjunto musical “Oito Batutas” se apresentaram em clubes parisienses. Em 1929 a “Companhia Mulata Brasileira”, com destaque para a atriz Bartira Guarani se apresentou em Paris junto com Maurice Chevalier¹³. Jota Efegê (1985, 35) salienta em um artigo para o jornal¹⁴, que neste momento a publicidade de espetáculo com artistas negros e negras estavam em alta, tendo como principais figuras, Rosa Negra (famosa na Companhia Negra de Revistas junto com De Chocolat), Índia do Brasil, Jacy Aimoré e Pixinguinha.

A presença dessas companhias europeias era respeitadas pelo público e pela crítica especializada. Acreditava-se que os artistas europeus tinham o conhecimento do que era a “verdadeira arte”, por este motivo, foram bem recebidas na cidade do Rio de Janeiro. Em 1922¹⁵ a Companhia Bataclan trouxe a famosa vedete francesa Mistinguett¹⁶, que deixou a crítica e pelos relatos nos jornais, o público perplexo com as suas pernas. A Companhia Bataclan possuía elogiados figurinos luxuosos, a nudez das coristas, uma espécie de “bom gosto” inseridos nos espetáculos.

Para a pesquisadora Ana Bevilaqua em um artigo da *Revista O Percevejo - Revista de teatro, crítica e estética* escreve que essa nova concepção de cena influenciou a estética das vedetes brasileiras, que antes escondiam suas pernas com meias grossas. E havia, de fato, um cuidado e um capricho na montagem que foi o que realmente causou impacto nos empresários e artistas daqui, deflagrando uma mudança (ou a busca dela) no nosso fazer revisteiro, que passou a procurar se elevar aos padrões internacionais (BEVILAQUA, 2004, 247).

O pesquisador Walter Neto analisou em sua tese de doutorado de título “Influência da França no teatro brasileiro do século XIX” e concentrou esses estudos no teatro de Arthur Azevedo. Para o pesquisador, a presença francesa no Brasil se dá em três momentos: com a missão artística em 1816 no Teatro Ginásio Alcazar, com as turnês das companhias de teatro francesas e com a os textos de Arthur Azevedo.

É identificado por Walter Neto (1996) os elementos franceses nas peças do Arthur Azevedo. A utilização de expressões francesas nos diálogos dos personagens, alguns títulos e personagens que já existiam em peças francesas e também são utilizados nessas peças brasileiras. Aspectos importantes da cultura francesa eram colocados nesses textos, artistas franceses participavam dos espetáculos brasileiros.

¹³ Maurice Chevalier (1888-1972) foi um famoso ator e cantor francês.

¹⁴ Artigo publicado em: EFEGÊ, Jota. *Meninos, eu vi*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1985, p. 35.

¹⁵ Ano inclusive da Semana de Arte Moderna que ocorreu em São Paulo, que buscou reconhecer uma antropofagia e utilizar de elementos estrangeiros para construir a arte nacional.

¹⁶ Jeanne Bourgeois, de nome artístico Mistinguett (1875-1956) foi uma cantora e atriz francesa.

Com o estabelecimento da Primeira Guerra Mundial, os artistas europeus entram em declínio na cena teatral brasileira. Isso fez com que aumentassem o número de artistas brasileiros e se acentuassem temas referentes à brasilidade. É o que escritora Cláudia Braga explica em seu estudo *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na Primeira República*, que os textos dessas peças frequentemente traziam a abordagem nacionalista entre personagens e a valorizavam. Foi enaltecido o campo, representado pelo personagem-tipo do caipira por ser considerado um dos símbolos de brasileiro legítimo, que não teria se persuadido com a cultura europeia, não desejava ser tornar um deles, pelo contrário, o caipira é o típico brasileiro, e que valoriza a sua terra, sua hereditariedade, sua história como brasileira. Esse personagem-tipo do caipira poderia ser tanto um homem ou mulher humilde quanto o rico fazendeiro dono de terras.

A exaltação do campo trouxe para os palcos o caipira ingênuo, honrado que não entendia ou se assustava com os costumes da cidade grande, sobretudo, quando era enganado por alguém. Exemplo disso foi a peça *Nossa Gente*, de Artur de Azevedo, apresentada no Trianon em 1920, e traz a fuga do personagem Mamede com a vizinha e do seu filho com a mulata para a cidade, a matriarca da fazenda vai buscá-los e lá chega à conclusão de que:

ANNA – Então é hábito falar mal da terra da gente? Aqui tudo parece estrangeiro [...]. Então o Brasil não vale nada, Mamede? Aqui só vejo uma pessoa que ama o Brasil, só uma. É o inglês. Tudo no Brasil para ele é *muito estupenda*.¹⁷

Esse enaltecimento da brasilidade nos permite identificar características do Teatro de Revista brasileiro, consideramos o caipira, a mulata, a “harmonia” das raças, o samba, o maxixe, o carnaval (nos moldes carioca), elementos nacionais. Para Braga (2003):

De fato, encontraremos, em inúmeras obras na Primeira República, referências diretas ou indiretas à questão do nacionalismo. Em algumas delas são rechaçados os excessivos estrangeirismos utilizados no vocabulário brasileiro, em outras a valorização do país é o tema do texto teatral e, finalmente, diversas peças do período evidenciam a mais polêmica questão de nossa construção como ação: o confronto entre a tradição, representada pela estrutura agropastoril, e os avanços trazidos pela modernização industrial. (BRAGA: 2003, 95).

O que Braga explica fazia parte do contexto do período, na virada dos anos de 1920 em direção a mudança econômica, social e cultural que ocorrerá em Getúlio Vargas a partir de 1930. No período de Vargas, a valorização do brasileiro se acentua, sobretudo com a instauração do Estado Novo.

¹⁷ V. Corrêa, 1920, p. 75.

Em relação aos personagens-tipos racializados, concordamos que o Teatro de Revista desde o seu início¹⁸, teve a presença de artistas negros e negras. O personagem-tipo da *mulata* teve destaque, em diversos quadros e momentos que estes personagens chegaram protagonizar os espetáculos. Isso ocorreu desde o século XIX e com autores diferentes. Isto estar associado ao discurso racial brasileiro que ora prejudicava os negros com o racismo, ora ou os valorizavam justamente por causa de sua condição racial.

Gilberto Freire no livro *Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o registro da economia patriarcal*. elucida (como tantos autores já escreveram sobre este seu estudo), como era o pensamento sobre os negros na década de 1930. Neste livro, é reforçada essa perspectiva do negro alegre, dançante, sexualizado, adaptado aos trópicos. O modo como Freire desenhou a relação do negro com o Europeu na formação do Brasil é acusada por alguns autores de ser romantizada. Entretanto, devemos admitir que este livro auxilia profundamente nas pesquisas sobre a formação da família brasileira e como o negro foi forçado (com a escravidão) a fazer parte das dinâmicas do patriarcado de modo a exaltar a mestiçagem deixando o negro em um lugar hierarquicamente abaixo dos brancos.

Nas músicas e nos diálogos do Teatro de Revista, com brincadeiras e palavras de duplo sentido, é o resultado do “ser brasileiro” que Freire escreveu. A miscigenação fortemente inserida neste gênero teatral, é tema principal dos capítulos “O escravo negro na vida sexual e da família do brasileiro”. Evidentemente de modos distintos, Freire buscou analisar a sociedade brasileira colonial, no Teatro de Revista estas visões sociológicas não foram pensadas conscientemente. Entretanto estão presentes de forma inconsciente.

Freire explica nestes capítulos (IV e V respectivamente), que na estruturação da sociedade brasileira não tinham mulheres brancas suficientes para casarem com homens europeus¹⁹, isso gerou no “mulatismo” um “mal necessário”. Inicialmente com as índias e posteriormente com as negras, “diz-se geralmente que a negra corrompeu a vida sexual da sociedade brasileira. Mas essa corrupção não foi pela negra que se realizou, mas pela escrava.” (FREIRE, 2013, 398).

Ficou no imaginário social a ideia de que a mulher negra, principalmente, a *mulata*, é aquela relacionada ao pecado, a provocar nos homens e causa-los um descontrole emocional. Como foi mostrado neste estudo, que a personagem-tipo da *mulata* é um “prato cheio” para piadas de cunho sexual e pecado. Evidentemente, toda Revista, em praticamente todos os

¹⁸ Nas Revistas de Ano já estavam presentes os personagens-tipos racializados.

¹⁹ Sérgio Buarque de Holanda em seu estudo no livro *Raízes do Brasil* também analisa a escassez de mulheres brancas em relação ao grande número de homens europeus. Ver em: HOLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil*. – 26. Ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

quadros tinham esse duplo sentido, era característico do gênero. Mas o que queremos ressaltar que, no caso da *mulata*, é quase regra esta ser vista com conotações sexuais e esta visão foi construída desde o período colonial. Como Freire salienta: “A negra e a *mulata* eram acusadas de serem depravadas e de sedução, no entanto, não podemos esquecer que muitas seguiam ordens ou eram violentadas” (FREIRE: 2013, 461). O Brasil foi desenhado pelo olhar do colonizador. A cultura ocidental vinculou o negro, ora com fascínio e exotismo, ora como assustador e demoníaco²⁰.

Vejamos a revista *É xique xique no Pixóxo* escrita por Luiz Iglezias, Meira Guimarães e Walter Pinto. Nela temos a “receita” para fazer a revista perfeita: temos presente a imagem inventada da mulata que se consolidou no Brasil e no exterior:

Malícia: Carnaval! Carnaval lembra mulata!
Diabo: Claro, numa revista não pode faltar a malícia da nossa mulata...
(Entra a mulata, cantando)
Diabo: Mulata!... Tu és o oitavo dos sete pecados capitais!
Luxúria (esnobe): Já virou até artigo de exportação!
Mulata (com sotaque francês): E agora sou artista de cinema internacional. Vou voltar pra Paris.
Graça: Pra fazer cinema?
Mulata: Pra fazer um francesinho... vou ser mamã... já imaginou o touchê da Mulata?
Beleza: Quer dizer que você vai abandonar o cinema para ser mamã na França?
Mulata: Claro! Pra ser artista aqui, eu prefiro ser mãe de lá!

O primeiro elemento que encontramos neste trecho é a associação do carnaval com a *mulata* (que será desenvolvido mais à frente, no terceiro capítulo), uma forma benéfica de exaltá-la na sociedade brasileira é coloca-la junto ao carnaval. Em seguida, o personagem do Diabo diz que em uma Revista não pode faltar a malícia da *mulata*, mulher associada ao pecado, visão marcada desde os tempos da Idade Média, passando pelo Iluminismo e que se fortaleceu nos estudos de eugenia no início do século XX, o africano relacionado aos prazeres, aquilo que não é divino²¹; a *mulata* diz então que vai para Paris, França era considerada símbolo da

²⁰ Aliás, imputar ao negro de carregar algo ruim e prejudicial deu a justificativa para escraviza-los, afinal, se os negros fossem vistos como vítimas, a escravidão poderia ser posta em dúvida, como ocorreu em alguns momentos com os índios no início da colonização.

²¹ Há dois estudos da filósofa Gislene Aparecida dos Santos apresentam um profundo estudo sobre o negro no Brasil, o primeiro é o “A invenção do ser negro: um percurso das ideias que naturalizaram a inferioridade dos negros” e o artigo “Selvagens, exóticos, demoníacos. Ideias e imagens sobre uma gente de cor preta”. In: Estudos Afro-Asiáticos, Ano 4, n° 2, 2002. pp. 275-289. Ambos permitiram compreender a construção que os europeus fizeram dos africanos, como essa visão foi reforçada com os estudos de eugenia e foram transferidos para o senso comum. O negro como exótico, demoníaco, perigoso, a negra/*mulata* com a imagem sexualizada, que não era associada com casamento e a família, fixada neste senso comum, na cultura, essas perspectivas serão também encontradas nas artes.

civilização, além disso, foi um país que aceitou artistas negros, Josephine Baker²² foi uma das atrizes negras de maior sucesso, também o fez nos Estados Unidos e no Brasil, como foi citado acima, Pixinguinha com seu grupo “Os Oito Batutas”, deixou em seu período de shows na França, vários elogios registrados em documentos. Mesmo após as Revistas no Brasil se abasileirarem, continuou-se a citar ou ter personagens franceses nas revistas.

1.2. Entre brilhos e plumas: O teatro profissional da Companhia Walter Pinto

O empresário, produtor e escritor Walter Pinto herdou a empresa Teatro Pinto Ltda. de seu pai, Manuel Pinto, em 1938 e durou cerca de vinte anos. Esta companhia foi completa em sua produção: quadros de comédia, musicais, sobre política, de fantasia, profissionais da área como cenógrafos, iluministas e figurinistas, vedetes, *girls*. O teatro de Walter Pinto prezava levar para os palcos as lendas brasileiras, o patriotismo e o samba, foi considerada a empresa que renovou o Teatro de Revista.

Walter Pinto explica em uma entrevista dada a ao Serviço Nacional de Teatro, que buscou a valorizar a equipe de produção, autores e artistas. Pinto explica que passou a estudar a “psicologia” do público e procurava descobrir o que mais agradava para investir nas peças. Por exemplo, as *girls* que já faziam parte desta Cia desde quando o pai de Pinto exercia a administração, em sua direção, essas artistas ganham mais destaque, elas eram contratadas ganhando mais, ele escolhia belas bailarinas (algumas estrangeiras) para compor todo o espetáculo.

Walter Pinto explica nesta entrevista que autores que escreviam para a sua Revista como Freire Júnior ia busca nas ruas da cidade do Rio de Janeiro as gírias, os acontecimentos, fotografava e passava todo este estudo para o palco. Por isto, era comum o público se identificar com situações cômicas dos palcos e levar para as ruas, pois Pinto explica que tentava fazer espetáculos com quadros que o público pudessem se ver e compreender as piadas e tudo que estava ocorrendo no palco.

A Companhia Walter Pinto fez parte da última fase do Teatro de Revista, isto é, determinado pela historiografia teatral em fins da década de 1930 até meados de 1960, este

²² Josephine Baker foi uma atriz e cantora americana, posteriormente tornou-se cidadã francesa de Teatro de Variedades, conhecida como “Vênus Negra”, tornou-se mundialmente famosa. O historiador Orlando de Barros dedicou poucas páginas no seu livro “Corações de Chocolate” (inserido na bibliografia desta dissertação). Poucas páginas, porém, interessantes por ter em destaque um documento do jornal *Progresso* que fez uma crítica a sua apresentação na capital paulista, em um dos momentos da crítica, Baker foi comparada a um macaco, que se desdobrava-se como uma ginástica, das ancas ao tórax. No Rio de Janeiro Baker foi recebida calorosamente e, em 1939, Barros explica que a artista foi novamente carinhosamente recebida no Rio de Janeiro, diferente de como ocorreu anos antes em São Paulo.

término foi realizado de maneira bem-sucedida e deixou para a posteridade seus luxuosos espetáculos de sucesso.

A Cia. Walter Pinto apresentava um agudo apelo visual, com seus cenários luxuosos, acompanhados de muitas trocas, cortinas, quadros ao fundo, danças e jogadas de pernas. A marca da empresa era sempre destacada (como na imagem abaixo).

De acordo com a pesquisadora Filomena Chiadara, Walter Pinto buscou um diferencial para concorrer com as diversas companhias de teatro na década de 1940: o investimento de uma identidade visual, por isso, seus espetáculos não se resumiam aos textos e ficaram cada vez mais grandiosos.

É nesse momento que o Teatro de Revista realizado por Walter Pinto se confunde com o teatro de variedades e com o *music-hall*, até mesmo o cabaré, pois os quadros musicais e com danças tornam-se preponderantes. É neste momento que esta companhia foi acusada por outras pessoas que apoiavam os demais gêneros teatrais, sobretudo o teatro moderno (com o drama) de que a nudez e os números de danças eram apelativos e a arte do Teatro de Revista estava sendo ameaçada por ter apenas mulheres nuas no palco.

Walter Pinto estava inspirado nas produções de Hollywood, a influência dos filmes estadunidense ajudou a sua companhia ser inovadora na cena, junto com o momento modernizador do período. O empresário se consolidou na história do teatro como um homem de sucesso que atualizou o Teatro de Revista da época e permitiu que sua forma sobrevivesse por mais alguns anos.

1.3. A construção do brasileiro pelo regime do Estado Novo

Esta pesquisa corresponde ao momento histórico do Estado Novo. Escolhemos este momento por corresponder às políticas culturais de Getúlio Vargas, que dão continuidade na construção da brasilidade. Este conjunto de características que correspondem ao que é ser brasileiro condiz com a nossa visão de que os tipos racializados no Brasil foram intencionalmente construídos. Evidentemente, isso acarretou uma série de elementos históricos e culturais que neste momento se atrelam a política, desde o final do século XIX. As peças dessa companhia sofreram ação direta do DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda, órgão que censurava os meios de comunicação, sobretudo quando atingia a moralidade e o nome de Getúlio Vargas. O Teatro de Revista se torna alvo deste departamento por conterem duplo sentido em suas danças consideradas “sensuais” e crítica às personalidades da época, sobretudo políticas. Entretanto, se por um lado a censura estava frequentemente presente para proibir ou

não os conteúdos dos textos, por outro lado, o próprio Getúlio Vargas utilizará a popularidade do teatro revisteiro para ter a sua imagem positivamente transformada.

A Revolução de 1930 promoveu a aproximação dos indivíduos com o Estado, representado na personificação de Getúlio Vargas. A população, até aquele momento, mantinha-se afastada do Estado. A partir de medidas legislativas, que promulgaram direitos trabalhistas, promoveu-se a aproximação de novos cidadãos com o novo governo, principalmente, os trabalhadores. Exemplo disso são os sambas, que passaram a ter a tarefa de “educar” a população. Antes, alguns sambas promoviam a veneração da malandragem e, posteriormente, retratariam o “samba do trabalhador” ou o “malandro redimido”.

O Estado Novo foi um período de desenvolvimento econômico, no qual o Brasil deixava de ser dominado apenas pelo modelo agrário-exportador e passou a ter como principal objetivo a expansão do modelo urbano-industrial. A política nacionalista e desenvolvimentista implantada por Getúlio Vargas foi realizada na produção cultural: teatro, cinema, rádio, enfim, e entretenimento e o lazer foram utilizados estrategicamente para promover o poder do governo.

A aproximação foi um dos objetivos principais desse novo governo, que tinha como mensagem não repetir o distanciamento entre Estado e população como ocorreu na Primeira República. As artes, até então, eram inspiradas na Europa, embora já desde a primeira metade do século XX houvesse tentativas de criar-se uma arte genuinamente brasileira. A partir de 1930, esse processo se torna fortalecido com as políticas de cunho nacionalistas, bem como identificou Maria Helena Capelato:

No Estado Novo a função do artista foi definida como socializadora com nível nacional e unificadora em nível internacional. Deveria comprimir a missão de testemunho do social, o que em muito ultrapassava a mera produção de beleza. A arte se vinculava ao nacional. (...). Nesse contexto, a arte se voltou para fins utilitários em vez de ornamentais e, através dela, buscou-se ampliar e divulgar a doutrina política do governo (CAPETATO, 2003, 126).

A entrada de Getúlio Vargas na presidência da República foi marcada pela política de organizar os interesses de cada grupo social daquele período: oligarquias, empresários, tenentes e a maior parte da população: os trabalhadores. Foi nesse momento que o governo utilizou mecanismos institucionais de defesa do café e cancelamento de dívidas, bem como os primeiros instrumentos de controle do trabalho em relação ao capital por intermédio da instituição do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio. Vargas também deu atenção aos artistas, regularizando a profissão por um Decreto-Lei, publicado no *Diário Oficial* de 18 de julho de 1928. Getúlio Vargas, a partir de sua política, conseguiu aproximar-se da maior parte das

classes ou representações de cada grupo social. Isto também aconteceu no caso dos artistas, o que justifica a utilização desse exemplo no presente estudo. Até aquele momento, a profissão de ator e atriz eram mal-vista pelo senso comum. Ao regularizá-los, os artistas passaram a fazer parte dessa “nova” política, e naturalmente passaram a ser vigiados pela censura.

O governo Vargas implementou a política de “nacionalização” e “integração”, a qual carregava em si fortes mecanismos ideológicos. É nesse contexto que refletimos sobre o lugar do negro, tal como ele aparece construído nos personagens negros no teatro de revista. O sociólogo António Sérgio Alfredo Guimarães (2001), que analisou a questão racial no Brasil a partir de 1930, ressalta que:

Vargas, na política; Freyre, nas ciências sociais; os artistas e literatos modernistas e regionalistas, nas artes; esses serão os principais responsáveis pela “solução” da questão racial, diluída na matriz luso-brasileira e mestiça de base popular, formada por séculos de colonização e de mestiçagem biológica e cultural”. (GUIMARAES, 2001, 125).

Podemos analisar a presença dos personagens negros no palco do teatro revisteiro carioca pela análise da construção de um determinado tipo de negro para ser aceito ou servir como uma espécie de padrão nacional. A construção de uma identidade nacional surge já na Primeira República, e no governo de Vargas os elementos considerados populares nacionais foram explorados e exportados²³. Para Neide Veneziano:

Carnaval, mulher e malandragem eram as imagens que caracterizaram o Brasil do Estado Novo. O malandro, o virador, especializado em pequenos golpes, sempre se saía bem e era exaltado. Ele e a mulata fortaleceram-se como símbolos da pátria naquelas revistas e protagonizaram um universo de purpurinas às avessas (VENEZIANO. 2010, 45).

Como foi dito, para aprofundar a análise da construção do negro a partir da segunda metade do século XX, vamos utilizar esses personagens-tipo tão comuns no Teatro de Revista, sobretudo a figura dos tipos negros, o *malandro* e a *mulata*. Nossa escolha se deu por perceber que essa invenção da imagem de um negro com características específicas, isto é, sensual, extrovertido, infantilizado, submisso ou pernóstico, foi algo construído já no século XIX e se mantém até a contemporaneidade, além disso, a Cia. Walter Pinto teve muitas peças com teor patriótico e de transformar a figura do Presidente Getúlio Vargas como um *malandro*, isto é,

²³ No Estado Novo foram exportadas a imagem da baiana pela artista Carmem Miranda e do papagaio malandro *Zé Carioca*, sobretudo como forma de estreitar através da cultura, a política da boa vizinhança entre Brasil e Estados Unidos.

como aquele que sempre se dar bem, popular e aceitado socialmente. Por isso, cabe a nós, através desses personagens-tipo, compreender os mecanismos aprofundados no Estado Novo para utilizar essa imagem a seu favor e transformar esse negro e essa negra em símbolos nacionais.

1.4. A Companhia Negra de Revista com um elenco todo de artistas e personagens-tipo racializados

Ao analisarmos esses personagens-tipo negros, ressaltamos a Companhia Negra de Revista e sua importância para os estudos do Teatro de Revista brasileiro, por ultrapassar os limites que eram impostos aos negros no teatro. O negro e suas aspirações eram colocadas em segundo plano, ou junto com personagens brancos. Entretanto, a Companhia Negra de Revista coloca o negro como protagonista no sentido de não o limitar apenas como personagem-tipo da mulata exótica e do malandro. Esse destaque, fez com que as opiniões nos jornais se dividissem, por um lado elogios, por outro, opiniões preconceituosas.

O historiador Orlando de Barros nos pesquisou que as Revistas era um importante entretenimento no Brasil, sobretudo na cidade do Rio de Janeiro. Para o pesquisador, este gênero sofria uma queda de público por causa do advento do cinema no país. Entretanto, este declínio não será fulminante, nos anos posteriores as Revistas continuaram a fazer sucesso, sobretudo no período de 1930 e 1940.

Barros fez, nesse estudo, uma documentação da história da Companhia Negra de Revistas, com destaque para seu criador, De Chocolat, e como esses artistas enfrentaram as críticas ora preconceituosas, ora elogiosas de seus trabalhos.

Após a Primeira Guerra Mundial o Teatro de Revista empreende uma certa modernização, com novos maquinários, iluminação sofisticada, cuidado com a escolha das vedetes etc. É nesse contexto que surge a Companhia Negra de Revistas, entre 1926 e 1927. Para Barros (2005):

A Companhia Negra de Revistas, entre 1926 e 27, eletrizou a crítica e o público, encenando algumas peças, também apresentadas em São Paulo, Minas Gerais e em outros estados onde a companhia excursionou; em todos os lugares provocando polêmicas e debates, às vezes, sob a forma de furibundos ataques de cunho racista, não raro sob a forma de cruéis pilhérias que traduziam, de certo modo, a situação do teatro negro carioca em sua trajetória histórica, desde o fim do século XIX até aquele momento. (BARROS, 12, 2005).

Barros explica que a cultura afro-brasileira naquele período ganhou notoriedade nas artes e na vida boêmia da cidade do Rio de Janeiro, antes, o seu destaque era limitado, pois esse lugar era ocupado pelos artistas brancos. A Companhia Negra de Revistas buscou introduzir os signos da cultura afro-brasileira em seus espetáculos, mantendo a estrutura do teatro ligeiro, mas com elementos negros, que estavam assinaladas com os nomes dos espetáculos: *Tudo preto*, *Preto e branco*, *Carvão nacional*, *Na penumbra*, *Café torrado*.

Thiago de Melo Gomes ao analisar como a Companhia Negra de Revistas se torna importante no pensar da identidade nacional afirma. “Se mostra como um ponto de partida para se repensar uma variedade de questões sobre etnicidade, nacionalidade, influências culturais transnacionais, participação de “caráter nacional” (GOMES, 2001, p. 1) O autor aborda alguns aspectos ressaltados por pesquisadores, ao estudarem essa companhia de teatro e como é reconhecida por ser uma companhia que foge do comum, pois os negros eram geralmente apresentados como os personagens-tipo da mulata ou do malandro. Já nesta companhia estavam presentes outros personagens, por apresentarem peças que ressaltavam a questão da cor, por serem pessoas que fogem do perfil de intelectuais para também discutir a identidade nacional.

Na primeira metade do século XX, o teatro popular em Paris (França) fazia sucesso com artistas negros em seu elenco, sobretudo com artistas afro-americanos, como ocorreu com o estrondoso sucesso da atriz Josephine Baker. No Brasil, os centros urbanos viviam um momento de cosmopolitismo, o cotidiano cultural recebia as novidades na música, na dança, no teatro, na moda, enfim, nos costumes em geral. Apesar do sucesso, os artistas negros das companhias francesas eram recebidos com um misto de curiosidade da “cultura negra”, e uma espécie de repulsa, oriundas de uma perspectiva racista daquele período. O fundador da Companhia Negra de Revistas – De Chocolat, que tinha visitado Paris e já estava consciente do sucesso que a “cultura negra” fazia naquele momento, formou a companhia e estreou com o espetáculo *Tudo Preto* em 1926.

Na primeira metade do século XX o chamado problema negro estava em evidência. Se antes os negros eram tratados apenas como mercadoria a partir da mão-de-obra escrava, após a abolição da escravatura, se discutiam o que fazer com esses indivíduos, qual era o seu lugar na sociedade brasileira. Os estudos de eugenia os negativizavam na tentativa de provar sua inferioridade e justificar certas medidas, como a imigração. Por outro lado, tinham aqueles que os reconheciam como indivíduos capazes de estarem ao lado dos brancos em todas as esferas e isso os inclui no teatro, inclusive, nas companhias europeias e estadunidense, o que era um peso, pois esses lugares são exemplo de civilização no Brasil, principalmente, os Estados Unidos e a França. De Chocolat, assim, criou espetáculos que ao mesmo tempo que respeitavam

a estrutura do Teatro de revistas, mas também exaltavam a “cultura negra”²⁴. Destacamos o trecho da peça *Tudo Preto* em que se exalta o negro no espetáculo:

Benedito: O preto deve impor-se. O preto é quem está na moda. O próprio branco brasileiro, despido de preconceitos, reconhece isto e nos adora. A prova é que temos grandes comerciantes e capitalistas que para fazerem qualquer transação exigem sempre o preto no branco...

Patrício: É mesmo...

Benedito: Olha, toda senhora, bonita ou feia, gosta de preto. Trá-lo sempre no rosto... O preto é a menina dos seus olhos!

Patrício: Tem razão! Nós somos de fato!

Benedito: Olaripes! Somos de fato. Qualquer pessoa que compra um bilhete de loteria, não deseja em nenhuma hipótese, que ele sai branco. Logo...

Patrício: Tem razão. Estamos “ascendendo”.

Benedito: Estamos “ascendendo”, é verdade. Temos a Ascendina²⁵ com o doutor Jacarandá²⁶!

Patrício: Vá lá que assim seja! Mas também tivemos homens de verdadeiro valor, como Henrique Dias, Cruz e Souza, André Rebouças, Luís Gama, José do Patrocínio e outros.

Benedito: Eu sei meu velho. Estava gracejando. Por saber que tivemos personalidades como as que citaste, é que tive a ideia de organizar as suas memórias...

Patrício: Devemos fazer o mesmo que estão fazendo em Paris. Imitaremos sim, porém com vantagens. Basta dizer-te que teremos cenários do grande Jaime Silva. A Norte América e a Europa não possuem um artista deste quilate!

Para Thiago de Melo Gomes em *Um espelho no palco: Identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*, nesse período, se instalou duas perspectivas: o discurso da democracia racial, como se os afrodescendentes reproduzissem o discurso da elite dominante. E a de que os artistas e jornalistas naquele período tinham suas razões para exaltar a mestiçagem no Brasil, sobretudo quando se comparavam com os Estados Unidos, que naquele período sofriam violentos conflitos raciais vindos da Ku Klux Klan.

²⁴ Não era uma forma conscientemente de militância, como encontramos na imprensa negra paulistana. Bem como o historiador Thiago de Melo Gomes ressalta, a Companhia negra de revistas fazia parte da cultura de massas e buscou atender o maior número possível de pessoas, sem deixar de falar de temas como raça.

²⁵ Ascendida dos Santos foi uma atriz de sucesso no período da Companhia negra de revistas e foi a principal estrela de diversos espetáculos da época.

²⁶ Manoel Vicente Alves, conhecido como Dr. Jacarandá foi uma figura conhecida no Rio de Janeiro dos anos de 1930. Era caçoado nos jornais, pelas descrições de sua pessoa, era um homem negro. Era visto como piada falar incorretamente o vernáculo jurídico. Dentre suas pérolas estão "antendê as parties", " impetrá hábis corpis".

CAPÍTULO II – OS PERSONAGENS-TIPO DA MULATA E DO MALANDRO NO TEATRO DE REVISTA BRASILEIRO: UM OLHAR ALÉM DA DRAMATURGIA

Neste capítulo vamos analisar os personagens-tipo da *mulata* e do *malandro* no Teatro de Revista brasileiro, com o objetivo de compreender como esses elementos cênicos se tornaram uma das principais características desse gênero a ponto de serem indispensáveis nas revistas, principalmente, as da Cia. Walter Pinto.

Compreendemos que os personagens-tipo não são individuais, isso porque eles representam um grupo ou classe social, profissão, sem densidade psicológica. Buscamos examinar esses personagens além das investigações dramaturgicas, levando em consideração que os elementos presentes no Teatro de Revista fazem parte da construção da sociedade da época. Neste sentido, esta análise traz contribuições de cientistas sociais, historiadores e evidentemente, pesquisadores do teatro brasileiro.

2.1. Os personagens-tipo racializados no teatro de revista

Os personagens-tipo no Teatro de Revista se transformam de acordo com os acontecimentos sociais e políticos. Nisto estavam incluídos figurino, voz, entonações e gestos. Otávio Rangel escreveu na década de 1940 o livro *Técnica Teatral*, o autor classificou diversos tipos masculinos e femininos, acompanhados de uma ilustração que explicava como os atores deviam fazer o personagem. Destacamos dois exemplos:

“Galã (de galante): Mancebo invariavelmente bonito ou simpático; sempre elegante e de maneiras distintas; culto, afável e bem-falante. A idade dos galãs vai dos 18 aos 40 anos.

Soubrette ou empregada: É a personagem feminina (a criada das comédias) jovem, gaiata, vivaz, ruidosa, de finalidade alegre, que complica as situações armando quiproquós, etc.

Vedete: Primeira figura feminina no gênero Revista. Deve possuir plástica impecável, dotes de bailarina, voz classificada, bem como saber dizer, com chiste e malícia, dentro da música”. (RANGEL:1949, P. 96).

Esses tipos no teatro eram comuns, essa fórmula teatral se seguiu até a televisão, quantas vezes não vemos repetir características comuns do mocinho, da mocinha, do vilão, do velho, da

cozinheira? Ou seja, o personagem-tipo mantém algumas características, mas sofre alterações conforme a sociedade muda, por exemplo, a *mulata* ainda é vista como a musa do carnaval, pernóstica e sensual, embora tenha novos personagens racializados. Conforme a sociedade se transforma, essas convenções se alteram, nem que sejam sutilmente, mas essas alterações que ocorrem já nos revelam em como o teatro acompanha as mudanças na sociedade. Com as personagens racializados este processo não foi diferente.

O estudo de Miriam Garcia Mendes (1982) *A personagem negra no teatro brasileiro, entre 1838 e 1888*, buscou analisar de forma abrangente a personagem negra na dramaturgia brasileira no século XIX. Neste estudo, é visto que seus lugares eram de segundo plano. Inicialmente, com os negros ainda escravizados, tê-los no teatro em lugar de destaque não era interessante, o momento estava caminhando para a abolição da escravidão e na dramaturgia o que se teve foi o esforço de humanizar esses indivíduos. Para Mendes:

Todas essas ponderações parecem levar a uma conclusão: no período estudado (1838/1888), que viu, inclusive, crescer e se aprofundar uma consciência nacional contrária à escravidão, se o negro realmente interessou o autor teatral como uma personagem cheia de possibilidades dramáticas, foi na medida em que a dramatização de sua vida lhe proporcionava um meio de expressar ideias de fundo sociopolítico ou moral a respeito do cativo. Ou, em outras palavras, só como escravo ou ex-escravo é que o negro oferecia interesse dramático. Simplesmente como homem não (MENDES, 1982, 197).

Para Mendes a criação do dramaturgo estava junto com as mudanças sociais. Se antes o negro era mercadoria e não tinha espaço no teatro, após a abolição da escravidão os autores passam a colocar negros nas peças. Mendes analisa diversos dramaturgos e separa o que ela considera como estereótipos recorrentes nestas peças.

Em primeiro lugar, era o personagem do “escravo fiel”, não se voltava contra os seus senhores em busca de sua liberdade, é o escravo bom, que entende seu patrão como generoso e paternal. Geralmente, esse patrão se lamentava pelo fim da escravidão.

Em segundo lugar, estão às personagens negras escravas que eram importantes na ação. Esses dramaturgos elegeram a *mulata* no lugar da negra: era exótica, abusada e com o sangue branco que amenizavam seus traços. Segundo Neide Veneziano em *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções*, a personagem-tipo da *mulata* surge pela primeira vez em uma comédia *Direito de linhas tortas* do autor França Júnior, em 1870. No teatro de revista a *mulata* surge com Arthur Azevedo em *A República* e com o autor Oscar Perdeneiras em *Bendegó*.

No caso da trama, esses personagens racializados eram colocados na esfera cômica ou representavam o problema social do cativo sendo retratados como eles mesmos: pessoas negras. Ao longo desta pesquisa, identificamos na literatura, nos textos do teatro de revista e na bibliografia estudada que os personagens negros se repetiam em:

Personagem	Características
Mulata	Abusada, reboladeira, pernóstica.
Bá	Ama-de-leite, beijuda, confidente, gorda, “segunda mãe”.
Baiana	Vendedora de quitutes, saia rodada acompanhados de colares e balangandãs.
Preta Velha	Sábua.
Negrinho Esperto	Moleque, brincalhão.
Negro bobão	Pouco inteligente.
Negro malandro	Astuto.
Preto velho	Sábio, submisso.

O ator no Teatro de Revista colaborava com os autores, obtinha uma certa autonomia na cena, tinha que cativar, prender a atenção do público, o espetáculo era formado a partir do jogo cênico, do improviso²⁷. O texto era importante, porém, não era único no palco. Esse era um dos motivos que faziam com que um ator ou uma atriz fossem conhecidos do público por fazer o mesmo personagem-tipo. Desenvolvida no aprendizado em cena e no contato direto com a plateia, a atuação destes artistas constituía-se por um arsenal adquirido ao longo de sua trajetória profissional, evidenciando-se na construção dos tipos-cômicos. (REIS, MARQUES: 2004, 182). Cada companhia possuía os atores que correspondiam com as características físicas e psicológica que combinavam com os personagens-tipo.

Portanto, os atores e atrizes das companhias desempenhavam papéis praticamente fixos, seus gestos, falas e aparências eram os mesmos, mas os personagens-tipo possuíam variações, como explica Neide Veneziano (1991):

Diferente de outras modalidades, revista é um gênero teatral fragmentado que se adapta ao país no qual se aloja. É francesa se feita na França, portuguesa se for em Portugal, e assim por diante. Isto porque o arcabouço textual revistoso se apresenta totalmente elástico, com espaços para os fatos do cotidiano local, para o desenvolvimento de personagens-tipo de cada país e para a inclusão de músicas nacionais. Dessa forma, a estrutura da *revue du fin d'année*, cujo enredo simples facilitava a inclusão dos assuntos locais, chegou ao Brasil e foi, imediatamente, povoada de malandros, mulatas, caipiras, portugueses. Juntaram-se a estes tipos

²⁷ No Brasil a preocupação em decorar o texto só ocorrerá no Teatro Moderno na década de 1940. Antes disso os artistas tinham autonomia de improvisar e interagir com o público.

acontecimentos sociais e políticos e, sobretudo, nossa música popular. A receita funcionava sempre e o gênio criativo do autor determinava a qualidade e a aceitação do espetáculo. (VENEZIANO, 1991, 55).

Veneziano destaca que algumas das características do Teatro de Revista brasileiro se encontra nesses personagens-tipo inspirados nos indivíduos desta sociedade. Mas esses personagens-tipo surgiram bem antes, sua origem se encontra no século II a. C., passou pela *commedia dell'arte* e se adaptou em cada época e país. São fixos, mas sofrem modificações, correspondem à realidade de cada local, época e sociedade e por isso, está passível de mudanças. Ou seja, embora tenham características padronizadas, pode-se sofrer alterações na sua composição. Para Reis e Marques:

O personagem-tipo, deste modo, vincula-se a lastro histórico de longa duração: descende de manifestações espetaculares ligadas à tradição popular, mas, sempre permeável, pode ser reelaborado e atualizado a partir de novas condições e situações de derrisão encontradas, assumindo, assim, sua contemporaneidade (REIS, MARQUES, 2004, 183).

No caso Teatro de Revista brasileiro, criou-se uma espécie de tipologia carioca, encontradas nos textos, letras de música, crônicas etc. Esses tipos eram o *malandro*, a *mulata*, o *caipira*, o *português*, o *fazendeiro* ou *coronel*. Os personagens-tipo não possuíam densidade psicológica. No caso do *malandro* e da *mulata*:

O *mulato pernóstico* apresenta um vocabulário repleto de palavra difíceis, falada o mais das vezes de forma errada e destinadas a preencher um discurso vazio e grandiloquente. Sua forma de inserção na sociedade carioca é utilizar-se da falsa cultura – por todos admirada -, e da capacidade de se destacar por meio da sua fala, o que lhe permite a aplicação de pequenos golpes. (...) A *mulata* não só seduz como tem pleno conhecimento de seus dotes, sabendo utilizá-los segundo a sua conveniência. (REIS, MARQUES, 2004, 183-184).

A *mulata* no Teatro de Revista é conhecida, primeiramente, pelo seu corpo exuberante, seu linguajar muitas vezes falado de forma incorreta para os entendidos da norma da língua culta, era uma linguagem com a herança do modo de falar do período da escravidão. Conhecida como uma boa dançarina de samba e maxixe, sua presença é quase indispensável quando a revista era carnavalesca ou se o assunto na cena era sobre o carnaval.

Na Revista “Canta Brasil” de dois atos e 24 quadros, escrita por Luiz Peixoto, Geisa Boscoli e Paulo Orlando de 1945, destacamos um trecho que traduz o que acabamos de expor:

Fantasia Tropical

(Tomam parte todas as atrizes e copo de baile)

Primeira parte

Bole nas cadeiras, sacoleja negra
Com teu sangue quente que faz mal
Todas estas maracas, a viola geme
Nesta fantasia tropical
Sob a lua cheia que o clarão demais
Gotejando luz no coqueiral
Negra vem basilar no areal da praia
Nesta fantasia tropical

Segunda parte

Negra, tu tens como dois tições
Olhos de luz a queimar ilusões
De quem pretende de amar

Terceira parte (Canta para a atriz)

Antilhas, doce mar
Das ilhas sonhadoras
Canções a segredar
Histórias pecadoras
Antilhas, com azul
É cheia de sabores
Os mares todas cá do Brasil
Falam só... De amor.

Mambo (Canto por outra atriz)

Mamboi...
Se bela com la cintura
Mamboi... Negrel...
Es me miel tu sobresa
Mamboi
El del ritmo abrasador
Mamboi
Que enlouquece em el bongó

Coro

Ai, bate lavadeira, que vê você
Bate a minha roupa com sofreguidão
Ou quero vê a roupa mais branquinha que espuma de sabão, alvinha pelo chão
A roupa que se lavadeira vê
As causas que se encontram numa esfregação
Vê lá se um belo dia ao esfregar você
Desliza no sabão, e vai o chão.

Como foi mostrado acima, geralmente o personagem-tipo da mulata é retratado no Teatro de Revista da Cia. Walter Pinto como no trecho acima: boa para “sacolejar as cadeiras”, elogiada pela sua beleza, com mais de um pretendente em disputa. Aquele que faz os gracejos ressalta que precisa conquista-la, pois, não demora alguém vai fazer, nesse caso, os possíveis pretendentes podem ser brancos ou negros. Há quase sempre, associação dessa personagem com afazeres domésticos, como ser uma boa cozinheira. Outra maneira de retratar a personagem-tipo da *mulata*, ou diretamente negra, é com a baiana, que também se relaciona como cozinheira.

Na Revista da Cia. Walter Pinto “*Momo na Fila*”, Revista Carnavalesca em dois atos, escrita por Luiz Peixoto e Geisa Boscoli, apresentada no Teatro Recreio em 1944, no quadro “Creoula Granfina de Copacabana” estão apresentadas as características ditas anteriormente:

Ele

Mulata, tu queres ser a minha arrumadeira?

Ela

Pra arrumá o que, gentes? Só se for pra te arrumá a mão na cara, seu branco sem vergonha.

Ele

Vóte! Que criadinha mal criada!

Ela

Criada, não; empregada. E não dou confiança a patrão.

Ele

Você sabe cozinhar?

Ela

Sei.

Ele

Si você fosse lá pra casa, teria uma vida folgada, acredite.

Ela

Pois sim, eu conheço essa cantiga. No princípio tudo são promessas, depois vocês obrigam a gente a fazer todo o serviço. E depois, você não é o meu tipo.

Ele

Quer dizer que você não quer cozinhar pra mim?

Ela

Não; cozinho só pra americano.

Ele (Canta)

Creoula de beijo pintado

Cabelo esticado,

Que o corpo rebola

Demais, quando anda

E usa tamancas à Carmen Miranda.

Ela

Creoula da boca vermelha

Que faz toda a pinta

Das “americana”

E imita as granfina

De Copacabana.

Ele

Creoula machuca

Me mete as mutuca

Que eu fico em “sinuca”

Eu sei que sou branco

Mas gosto do escuro.

Ela

Vê só que elegância

Mas guarda distância

Eu sei que sou café puro

Mas não me misturo

Ele

Vem cá, meu pedaço

Deixa eu te abraçá

Me entrega os teus lábios

Que eu quero cabrocha

Teu beijo prova.

Ela

Mas vê só de longe

Pra qué me pega?...

Ele

Pra vê a excelência

E a resistência

Do matériá...

Este quadro com humor de duplo sentido (natural nas peças deste gênero), com o cômico entre os diálogos e a música ao fechar a cena. A *mulata* que é empregada doméstica, possui o jeito pernóstico, deixando claro que não se envolveria como o personagem masculino da cena se não for estrangeiro. Nas revistas do início do século XX, era comum a mulata se envolver com um estrangeiro, sobretudo francês. Nesse caso, é um americano.

Nas peças analisadas, o personagem-tipo do *malandro* é aquele que pratica trambiques, é esperto e procura tirar vantagens das situações. As suas transgressões são aceitas na sociedade, não importando sua navalha, golpes de capoeira, pequenos furtos e a demonstração de sua falha de caráter. No palco cômico, com sua essência carnavalesca, não há julgamentos diante de suas atitudes, suas condutas não atravessam os valores sociais solidificados e seu modo de agir é aceito e passa a compor parte da identidade nacional que nesse momento está se construindo. Como analisa Da Matta “É o malandro um ser deslocado das regras formais, fatalmente excluído do mercado de trabalho, aliás, definido por nós como totalmente avesso ao trabalho e individualizado pelo modo de andar, falar e vestir-se (DA MATTA, 1997, 263)”.

Ao analisar o *malandro* na sociedade brasileira, Da Matta destaca o mito de Pedro Malasartes. O antropólogo realizou um profundo estudo acerca desse malandro do interior e como suas enganações e seu desvio de caráter são compreensíveis, principalmente, como esse personagem se encontra em um entre lugar, ora quase um vilão, ora quase um mocinho.

Pedro Malasartes se distinguiu do malandro urbano, este é boêmio, frequentador da Lapa e dos morros da cidade do Rio de Janeiro. Malasartes é um caipira, que mora no interior. Da Matta explica que no mito de Pedro Malasartes é demonstrado que a malandragem é um tipo social que faz parte do comportamento do brasileiro, se encontra entre as autoridades, nas classes altas, no “você sabe com quem está falando?”, e também, pertence ao trabalhador, no popular, que se traduz no “jeitinho”. No Teatro de Revista esse “espírito da malandragem” é exaltado, é ressaltada essa liminaridade do “nem lá, nem cá”, marca do mundo social brasileiro explicado pelo antropólogo:

Pedro não renuncia completamente à ordem, mas também não fica na plena marginalidade. Sua escolha, sejamos finalmente claros, é da esfera intermediária, aquela zona da inconsistência em que não ter caráter significa justamente o inverso: ser um homem de caráter e nunca, jamais, pretender reformar o mundo apresentando-se como o grande exemplo. Este creio, é o paradoxo final dos Malasartes e dos malandros (DA MATTA, 1997, 317).

Na revista “*Comendo as claras*” de dois atos e 22 quadros, escrita por Walter Pinto e Pedro Orlando, de 1943 e apresentada no Teatro Carlos Gomes, temos a demonstração do que estávamos discutindo no quadro “Onde é que tem disso?”:

Onde é que tem disso?²⁸

(Telão de rua, jardim, praça pública. Em um banco de jardim dorme POBRE DIABO, sendo despertado por um GUARDA).

Guarda (Bate no ombro do Pobre Diabo): Acorda vagabundo!

Pobre Diabo (Vira-lhe as costas e fala dormindo): Não me acorde! Vae fazer o café morena. Eu espero na cama.

Guarda (Dando-lhe com o cassetete): Você quer me debochar vagabundo?

Pobre Diabo (Dá um pulo e limpa os olhos): Seu guarda? Não são esses olhos que eu procuro!

Zé do Minho: Deixa-o Seu Guarda. Eu vou despertá-lo sem violência.

Guarda: Quem é você?

Zé do Minho: José D’Almeida Oliveira, vulgo Zé do Minho. Eu tenho aqui uma Paraty do bom, Dou-lhe um cheiro.

Guarda (Olha para a garrafa) Está preso!

Os dois: Nós seu guarda?

Guarda (Toma a garrafa) A garrafa!

Zé do Minho: Estragou-me o dia, o malvado. (ao Pobre Diabo): Você é um incorrigível Pobre Diabo. Dormindo ao relento, em banco de jardim... Estragando a sua saúde.

Pobre Diabo: E onde é que você dorme Zé do Minho?

Zé do Minho: No xadrez! Cercado de toda garantia policial. Malandro... Nós nascemos um para o outro. É a fome e a vontade de comer...

No trecho acima é mostrado o perfil do malandro que condiz com a análise do antropólogo Da Matta sobre Malasartes: o malandro vítima das circunstâncias. Tanto o personagem do Pobre Diabo, quanto do Zé do Minho precisam ser espertos para vencerem as agruras da vida. Zé do Minho é mostrado com a sagacidade de dormir na cadeia para garantir segurança, teto e comida, já Pobre Diabo como o próprio nome demonstra, é um homem que vive na rua, em ambos os casos, é compreensível que se tornem malandros em prol de uma vida menos sofrida.

O *malandro* e o trabalho são vistos como antagônicos. O malandro não possui raízes, seus atos de desonestidade são compreensíveis, seus furtos acompanhados de golpes não infringem o código moral social. Assim:

O campo do *malandro* vai, numa gradação, da *malandragem* socialmente aprovada e vista entre nós como esperteza e vivacidade, ao ponto mais pesado do gesto francamente desonesto. O *malandro* corre o risco de viver o marginal pleno, deixando assim de fazer parte dos interstícios do sistema, em que vive comprometido no ponto certo do equilíbrio entre a ordem e a desordem (DA MATTA, 1997, 283).

No teatro de revista, como é natural, os “trambiques” do personagem-tipo do malandro vem acompanhados da comicidade e seus golpes ficam marcados na leveza do espetáculo.

2.2 A naturalização das características da *mulata* e do *malandro*

Verena Stolcke (1991) aborda, a partir de uma visão antropológica histórica, essa relação de natureza e cultura no artigo “Sexo está para gênero assim como raça para etnicidade?” Ela desafia estas dualidades ao defender que as desigualdades culminadas nas raças existem por se acreditar que há raízes naturais para tais distinções. Assim:

A desigualdade de gênero na sociedade de classes resulta de uma tendência historicamente específica a “naturalizar” ideologicamente desigualdades socioeconômicas prevalentes. (...) essa naturalização ideológica da condição social, que desempenha um papel tão fundamental na reprodução da sociedade de classes, é que é responsável pela especial importância atribuída às diferenças sexuais. (STOLCKE, 1991, 102).

No trecho acima Stolcke se refere a naturalização da desigualdade entre gênero, porém, atribuímos estas diferenças também em relação à raça. Neste mesmo estudo, Stolcke analisa as diferenciações dos termos “raça” e “eticidade”. A pesquisadora explica que estudiosos deixaram de empregar o termo “raça” como categoria antropológica para utilizar “eticidade” e se referir a “grupos étnicos”. Isso foi empreendido como uma saída para o entendimento que raça seria uma categoria não científica frente a etnia, conceito reconstruído pela antropologia. A intenção era enfatizar que os grupos humanos eram fenômenos históricos e culturais, e não categorias de pessoas biologicamente determinadas exibindo traços hereditários comuns em termos morais e intelectuais. (STOLCKE, 1991, 106)

A pesquisadora aprofunda a discussão entre raça, etnicidade, natureza e cultura, e revela que natureza e cultura conversam entre si por ser uma criação social. Stolcke conclui que:

A naturalização das desigualdades sociais, ou seja, o racismo, é uma doutrina político-ideológica fundamental destinada a conciliar, embora obviamente sem sucesso, a igualdade de oportunidades com a desigualdade existente na vida real. (...) Essa complexa constelação de elementos econômicos e político-ideológicos é que, na sociedade de classes, embasa as relações de gênero nas diferenças de sexo e a etnicidade na “raça”. (STOLCKE, 1991, 115).

Stuart Hall (2016) em *Cultura e representação*, mostra que a “diferença” provoca identificação nos grupos sociais. Quando um grupo observa não ser igual a outro, isso faz com que se sinta pertencente “aos seus”. Logo:

A marcação da “diferença” leva-nos, simbolicamente, a cerrar fileiras, fortalecer a cultura e a estigmatizar e expulsar qualquer coisa que seja definida como impura e anormal. No entanto, paradoxalmente atraente por ser proibida, por ser um tabu que ameaça a ordem cultural. (HALL, 2016, 167).

Ora, a citação acima nos permite identificar perfeitamente quase uma descrição dos pares *mulata*, ou seja, as representações do negro e da *mulata* na sociedade brasileira possuem essa relação de aproximação e distanciamento. Se transportarmos este raciocínio para o teatro, identificamos que os personagens-tipo da *mulata* e do *malandro* no Teatro de Revista, sobretudo no período que concerne a esta pesquisa, apresentou essa dualidade: de um lado, temos tais personagens exaltados o perfil do brasileiro, sua imagem positivada, por outro, são estereotipados.

Os estudos de Roger Bastide e Florestan Fernandes, em “*Branços e negros em São Paulo: ensaio sociológico sobre aspectos da formação, manifestações atuais e efeitos do preconceito de cor na sociedade paulistana*”, também nos mostram que o negro é caracterizado como inferior. Persistem os estereótipos: falta de higiene, falta de atrativos físicos, falta de moralidade, agressividade, “perversidade” sexual, exibicionismo etc. Tendo como referência a evolução dos brancos, Bastide e Fernandes constatam que um grupo considera mulatos superiores aos negros por estarem mais próximos dos brancos e outro grupo considera o negro superior por pertencer a uma “raça pura”.

No capítulo anterior apresentamos um trecho da revista *É xique xique no Pixóxo* escrita por Luiz Iglezias, Meira Guimarães e Walter Pinto em 1940, na qual o personagem do Diabo ensina a construir a revista perfeita. Um dos principais “ingredientes” é uma mulata sensual. Nesse mesmo quadro, o personagem da *mulata* contagia com seu número.

Neste prólogo intitulado “Satã faz o espetáculo”, temos a presença da *mulata* relacionada com o pecado. Vejamos:

Satã faz o espetáculo

(Inicia o prólogo com marcação de baile – Logo após o baile, entra o Diabo)

Diabo (entrando): Vocês vieram aqui para assistir a uma revista? Pois eu, filho das trevas, o pai de todos os pecados, vou lhes mostrar como se faz uma revista. É uma revista infernal... Para tanto usurai de ingredientes indispensáveis... A Malícia...! A Luxúria...! A Graça...! A Beleza...!

(...)

Malícia: Carnaval lembra mulata! E depois disso tens alguma ideia sensata?
Diabo: Claro, Malícia, numa revista não pode faltar a malícia da nossa mulata...
Malícia: Então que venha a mulata!
Diabo: A Mulata!
Mulata (Entrando com um fox-rag que depois passa para samba):
Loura ou mulata
Sou um dégradé
Caindo de touchê
Meu rebolado
Igual não se vê
Caindo de touchê
Na roda de samba
Moçada me diz
Que nega refinê
Quando eu me espalho
E caio
Alguém me diz
Caindo de touchê

Ruy: Sá dona me responda
Sem mentir, sem segururar
Que você mexe se arremexe
Quando vê homem passar
Pois se eu fosse autoridade
Se tivesse algum valor
Eu tacava na cadeia
Esse seu remexedor
E depois dele tá preso
Dele está amarrado
Eu dizia minha nega
Remexe pro delegado
(Ruy sai)

Os negros eram retratados com emoções infantilizadas e libido exacerbada. Stuart Hall explica que o discurso racializado é carregado de oposições binárias. Enquanto o europeu representava a “civilização”, a raça negra era representada pelo seu instinto, relacionando-se ao primitivismo. “A teoria racial aplicava a distinção *cultura /natureza* de forma diferente para os dois grupos racializados. Entre brancos, ‘cultura’ *opunha-se à* ‘natureza’. Entre negros, aceitou-se que ‘cultura’ *coincidia com* ‘natureza’. (HALL, 2016, 168).

O que nos é mostrado no Teatro de Revista é como são abordados os tipos sociais brasileiros dos brancos e dos negros. Na estrutura do teatro revisteiro temos diversos personagens-tipo, todos alvos de pilhérias, entretanto, nem todos tinham como alvo de riso a cor de sua pele. O exemplo do diálogo acima nos mostra que o “negrinho atrevido” é inferiorizado, enquanto a “Sinhazinha” não era destacada pelo personagem negro por causa da cor de sua pele. Assim, ao entrar em cena o *malandro*, ou a *mulata*, acreditamos que as piadas se referem a sua raça. Exemplo disso é a peça *Está com tudo e não está prosa* — revista de dois atos e vinte e três quadros, escrita por Freire Junior e Walter Pinto. Esta peça estreou no Teatro Recreio em julho de 1949.

No quadro intitulado “Sedução de Malandro”, temos os personagens de Faísca e Felismina. Para ilustrar nossa discussão, destaco o samba cantado pelos personagens no fim da cena:

Escurinha
Tu tens que ser minha
De qualquer maneira
Te dou meu boteco
Te dou meu barraco
Que eu tenho no morro da Mangueira
Vem porque sei que faço
Não há embaraço
Meu amor
Eu te faço Rainha da Escola de samba
Que teu nego é diretor
Quatro paredes de barro
Telhado de zinco
Só tu escurinha
É que está faltando
No meu barracão
Sai disso bobinha
Só nessa cozinha
Levando a pior
No morro eu te ponho no samba
Te ensino a ser samba
Te faço maior

O samba do quadro “Sedução do Malandro”, apresenta o estereótipo do negro na sociedade brasileira, a começar pelo título do quadro. O negro malandro e sedutor carioca, sobretudo dos botecos da Lapa, e que mora no morro. Felismina, a “escurinha” — um dos termos para se designar a *mulata* —, nesse quadro, alimenta o imaginário social de ser a mulata do samba e empregada doméstica. Os textos das peças analisados até este momento da pesquisa nos trazem esses personagens apenas na condição de pobres e sexualizados. Luis Felipe Kojima Hirano no seu artigo *O imaginário da branquitude à luz da trajetória de Grande Otelo: raça, persona e estereótipo em sua performance artística*, ao analisar a raça, persona e o estereótipo de Grande Otelo no cinema, explica que:

Defino estereótipo pela distribuição desigual do processo linguístico, que em sua dinâmica estabelece uma relação centrífuga entre os significados e os significantes dados ao signo branco, ao passo que os significados ligados ao signo negro têm um movimento centrípeta em relação aos significantes raciais (i.e. cor/fenótipo/cultura). Noutras palavras, as representações do homem branco têm infinitos pontos de dispersão (...). Elas colonizam qualquer categoria social, menos a de raça, ao passo que os significados das representações do afrodescendente retornam ao significante negro e, portanto, às categorias raciais, situando-o não como o universal *per se*, mas na maioria das vezes em posição relativa. (HIRANO, 2013, 85).

Ao refletir sobre os estudos de Hirano (2013) e Hall (2016), concluímos que a estereotipagem do negro e da *mulata* no Teatro de Revista (e embora não seja nosso objeto de pesquisa, afirmo, nesse caso, também sua representação no cinema brasileiro) traz o que Hall chama de “manutenção da ordem social e simbólica”. Já foi consolidada, na historiografia teatral, que os personagens-tipo do teatro de revista não tinham uma construção psicológica e densa, como ocorreu posteriormente com os personagens das peças de Nelson Rodrigues. Entretanto, mesmo como personagens tipificados, o lugar do negro na sociedade brasileira era de subalterno.

CAPÍTULO III – TEATRO DE REVISTA: A EXALTAÇÃO DO MITO DA DEMOCRACIA RACIAL E O USO DA IMAGEM DOS PARES NEGRO E NEGRA NA CONSTRUÇÃO DOS SÍMBOLOS NACIONAIS

3.1. Do Teatro de Revista à exaltação do Mito da Democracia Racial

Neste capítulo buscamos discutir como as representações sociais no Brasil produziram o imaginário social de um país que resumia no geral a sua cultura em carnaval, malandragem, sensualidade feminina e democracia racial.

A antropóloga e historiadora Lília Moritz Schwarcz no livro “*O Espetáculo das Raças*”, analisa no período de 1870 a 1930 a sociedade brasileira que está se transformando após a abolição da escravatura. Para Schwarcz (1993) os intelectuais, as elites e demais estudiosos do período na sociedade brasileira buscam com o racismo a sua cidadania, a partir da consolidação de teorias raciais no pensamento social influenciados por pesquisadores naturalistas europeus. O problema é que a “inspiração” desse pensamento pela elite e cientistas brasileiros com os estudiosos europeus, não era pensado para se adequar a sua população, por isso, no final do século XIX até 1930, o projeto social brasileiro foi problematizado com uma aguda negativa à miscigenação.

Porém, Thomas E. Skidmore em “*Preto no Branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro (1870-1930)*” esse pensamento social que condenava os mestiços e mulatos vai se aveludar com a entrada do Brasil na Primeira Guerra Mundial, pois o sentimento de nacionalismo se fortaleceu e os brasileiros passaram a se sentir orgulhosos como nação²⁹. A elite e os intelectuais tentavam produzir argumentos entre as teorias racistas e o país multirracial, assim, pesquisadores que se dividiam entre cientistas sociais e outros letrados, como Arthur Ramos, Roquette-Pinto, Fernando de Azevedo, Oliveira Vianna etc. tentavam compreender o sistema social a partir do pensamento científico racista.

De acordo com Antônio Sérgio Guimarães em artigo intitulado *Democracia Racial: o ideal, o pacto e o mito*, no Brasil foi difundida a ideia de uma “linha de cor”, que se baseia em uma sociedade que não impedia nas suas leis, os indivíduos de raças distintas ascenderem socialmente, essa concepção evoluiu para uma ideia mítica de uma sociedade sem preconceitos.

Embora diversos cientistas europeus e estadunidenses tenham vindo para o Brasil desde o século XIX, pesquisar como esta sociedade aparentemente não possuía conflitos raciais, os

²⁹ Como foi dito nos capítulos anteriores, o teatro também mostrará esse nacionalismo com peças que defendiam a nacionalidades e exaltavam o personagem-tipo do caipira. Neste momento, o teatro inicia seu processo de abasileiramento.

movimentos políticos negros como a Frente Negra Brasileira (1930) e o Teatro Experimental do Negro (1940-50), que fez parte desta geração nacionalista pensou uma nova alternativa de integrar o negro na sociedade e fez críticas ao Estado Novo. Para o senso comum, já vivíamos uma democracia racial, para os movimentos negros, era necessário inseri-los na nova ordem capitalista, e fazer o que Guimarães chamou de “segunda abolição”.

A partir de 1930 a discussão sobre a negatividade em torno da miscigenação vai caminhar para uma mudança. Para Skidmore:

Embora ainda acreditando que ser branco era melhor e que o Brasil estava embranquecendo, os porta-vozes da elite ganharam mais satisfação e confiança a partir de 1930, com o novo consenso científico, a ideia racista de que a miscigenação pode resultar em degenerescência não fazia sentido. A partir de 1930, e durante aproximadamente duas décadas, essa satisfação com o descrédito do racismo científico levou à afirmação de que a suposta ausência de discriminação entre os brasileiros fazia deles cidadãos moralmente superiores aos de países tecnologicamente mais avançados, onde ainda se praticava a repressão sistemática contra minorias raciais. (SKIDMORE,2012, 287).

A Era Vargas traz novos olhares na formação nacional brasileira, que busca um Brasil autêntico, longe dos padrões europeus. O Estado recorre aos aspectos da cultura popular, como o teatro, o rádio, o futebol e o samba para criar um sentimento de unidade nacional e reafirmar a brasilidade. Assim, se na Primeira República a mistura de raças era considerada uma deficiência nacional, com a política de Getúlio Vargas, o *mulato* e a *mulata*, ou seja, o fruto da miscigenação, passa a ser uma espécie de orgulho no Brasil.

3.2. Nos palcos do teatro de revista: Somos a alegria da harmonia entre raças

Identificamos nos espetáculos do Teatro de Revista a exaltação do mito da harmonia das raças. A historiadora Sueann Caufield no seu livro *Em defesa da honra*, no capítulo “Unões honradas: A importância da cor no sexo e no casamento”, explica que os nacionalistas³⁰ brasileiros, em 1920, tinham orgulho em considerar o Brasil com a ausência de desigualdade ou ódio entre as raças. O Brasil dos anos de 20 e 30, quando as relações inter-raciais e a consequente miscigenação foram percebidas como importantes para formar os fundamentos de uma ideologia racializada de identidade nacional. (CAUFIELD, 1999, 270).

Nos anos anteriores as essas décadas, a miscigenação era considerada um ato de promiscuidade, principalmente, das mulheres negras. Posteriormente esse discurso se modifica

³⁰ Nacionalistas, neste caso, se refere aos indivíduos que não acreditavam que o Brasil era um país que apresentava problemas raciais.

e as relações entre brancos e negros passam a ser considerada uma característica da formação da nação brasileira, a falácia da democracia racial manteve as atitudes racistas, a invisibilidade dos negros, inclusive, um vocabulário e um olhar sexualizado com este grupo. Para Caulfield (1999) essas ideias contraditórias nos anos de 1920 e 1930, os intelectuais que estudavam esta sociedade minimizaram as discriminações raciais e as dificuldades que as pessoas de cor preta sofriam. Quando nos referimos as pessoas de cor preta, estamos falando diretamente das classes populares, que eram em sua grande parte trabalhadores.

A Revista *É xique xique no Pixóxo* (1940) Destacar a característica do negro como malandro. A música traz o diálogo típico do Teatro de Revista, da malícia misturada com a ingenuidade, à leveza das relações, o linguajar de negro.

Sinhá moça voltou

Ele:

Sinhazinha chegou

Já voltou

Vem fazer o coração me diz

O negrinho feliz

Lá no mato a cantá

Sabiá

Já saudade a volta da sinhá

Que chegou pra ficar

Me lembro e me rio

Dos banhos no rio

E nós na cascata a brinca

Sinhazinha, menina

Se alembrear

Do beijo que lhe dei...

Ela

Seu moleque atrevido

Inxerido

Deixe de inventá

A infância acabou

Sou mulher

E você, ainda não passou de um negrinho qualquer

Não sou mais do brincar

Quero amor

E um senhor

Comigo no altar

Ele

Pra casa?

Ela

Pra casar!

Você não pode imaginar

Como é bom casar

Ele

Que coisa mais sem graça

Acho melhor a caça

Chupar jabuticaba lá em cima do pé

Ela

No mato a correr

As campinas sem fim

Ele

Você se escondendo de mim

Ela

Mas o tempo que passa
Nos faz tudo alvidar
E faz tudo esquecer
Ele
Sinhazinha tá crescida
Tá perdida
Só pensa em casar
Ela
Que saudade eu sinto
Quisera brincar
De novo com você...
Ele
Pra valer?
Ela
Pra valer!

Acima temos o diálogo entre os personagens “Ela e ele”, respectivamente Sinhá e Negro. A canção remete para o “negrinho” a lembrança de bons momentos entre os dois, enamorados em um romance proibido, embora a personagem da Sinhá tenha voltado decidida a ignorar este momento, após a infância, essa relação não é assumida.

Em relação a harmonia das raças, na primeira metade do século XX, a *intelligentsia* brasileira acreditava que inserir europeus no Brasil promoveria gradativamente, a evolução racial com o maior número de brancos. A partir de 1930, os intelectuais nacionalistas passam a celebrar a herança racial brasileira, assim:

Ao longo das duas décadas subsequentes, as classes populares foram o principal público-alvo de Vargas e outros políticos que insistiam em que a harmonia racial no Brasil era um elemento crucial para a construção de uma identidade nacional homogênea e de metas políticas comuns. (CAUFIELD, 1999, 271).

Muda-se a perspectiva ideológica brasileira, e a valorização dos elementos da cultura negra são utilizados como pontos positivos no país. Vargas em seu regime político de 1937, buscou a valorização dos negros para montar esta harmonia racial. O regime de Vargas projetou uma imagem do Brasil como uma nação avançada, que havia solucionado o “problema racial” por meio da miscigenação e, assim, atingido uma democracia racial (CAUFIELD, 1999, 277).

No Teatro de Revista um dos elementos que auxiliava na falácia do reforço da propaganda da democracia racial eram as Revistas Carnavalescas. O carnaval foi um importante elemento inserido nos espetáculos do Teatro de Revista e sintetizava um espetáculo da identidade nacional que traduziu o século XX: carnaval, samba, alegria, classes sociais distintas juntas, a *mulata* e o *malandro*. O carnaval carioca foi tão bem recebido neste gênero teatral que os sambas e marchinhas que seriam promessas de sucesso, eram apresentados antecipadamente ao público. Esta vinculação da revista com o carnaval estendeu-se para além

do período pré-carnavalesco, com as músicas, as principais marchinhas lançadas pelas revistas e o ritmo do carnaval. (VENEZIANO, 1991, 72). Como o próprio título diz, as Revistas Carnavalescas eram Revistas que continham quadros com o tema do carnaval: diálogos, músicas, personagens, piadas, e na Cia. Walter Pinto foram realizadas várias

Apresentamos a Revista “Carnaval da Vitória” – Revista em dois atos e 31 quadros, escrita por Luiz Peixoto, Saint Clair Senna e Walter Pinto. Destacamos o trecho “Almoxarifado da folia”, cujos personagens nesse ato são: Folia, Zé Carioca, Cidade, Máscara, Língua de Sogra, Matraca, Estalo, Bexiga de Boi, Corso, Batalha de Confete, Bloco, Mulato e Mulata:

Coro

No reinado da folia
Tilin, tim, tim (2x)
Todo mundo vai tímido
Tilin, tim, tim (2x)
E os paredões da orgia
Tem a nossa simpatia
E hão de ser sempre bem vindos.

Atriz

Nesses três dias de prazer e de loucura
Não há uma criatura
Que não queira se esbaldar
Ah! Ah! Ah! Ah!
E enquanto o crânio
Vai rodando sem juízo
Nosso peito abriga um guiso
Sempre, sempre a tilintar

Neste trecho da música que inicia o primeiro ato do quadro desta peça, temos um fragmento de como era o carnaval nas Revistas da Cia. Walter Pinto, os personagens são pertencentes a este universo deste entrudo. Acima é mostrado o coro apresentando o carnaval com a festa, a orgia quase dionisíaca, e a alegria de convidar todos. A atriz explica que são três dias de perdição festeira no qual todos estarão delirantes de felicidade. No trecho seguinte, os personagens acompanham mais características do carnaval como o jogo de duplo sentido, e alguns personagens que fazem parte da tradição desta festa:

Zé Carioca (Entrando acompanhado da Cidade. Está vestida de seda, mas pixada e apresentando buracos no vestido): Salve ela! Já vejo que não errei de porta! Estou mesmo diante da folia, da minha camarada de outros tempos, que nem o Dip, com aquele carnaval dirigido e mal dirigido conseguiu tirar o cartaz! Sempre em forma, hein nêga?

Folia: Grande atividades, Zé Carioca, estamos na hora de tirar o ventre da miséria, esta é para nós velho!

Zé Carioca: Os únicos três dias úteis do ano felizmente se aproximam.

Folia: E quem é esta infeliz que estar contigo?

Zé Carioca: É a Cidade Maravilhosa!

Folia: (À Cidade): Rasgaram a tua fantasia hein?

Cidade: Que quer? Pixaram-me, cuspiram-me em cima, escorraçaram-me, tiraram-me a minha maior alegria – o tradicional carnaval carioca!

Zé Carioca: Espera aí! Nade de choro que isso dá um peso danado! Não vem banca o Costa Neto³¹ para cima de nós!

(Ouve-se o toque do carnaval) Oba! O carnaval na rua! Vamos Dona Folia, não há tempo a perder!

Folia: Mas não há dinheiro...

Zé Carioca: Como não há dinheiro? Com qualquer dez mil reis e uma nêga se faz o carnaval! E às vezes ainda sobra um mulatinho pro outro carnaval! É barato não é?

Cidade: Não é só de dinheiro que se faz o carnaval! Os grandes carnavais viviam de inúmeros elementos que infelizmente já desapareceram...

Folia: Não desapareceram tal! Aí vez, mui vivos do que nunca todos os elementos do carnaval do barulho! O Zé Pereira!

Todos cantam

Viva o Zé Pereira tradicional

Viva a pagodeira que ninguém faz mal

Viva a barulheira

Viva o bacanal

Viva o Zé Pereira

Viva o carnaval.

No diálogo acima temos a conversa entre os personagens considerados um dos símbolos nacionais: Zé Carioca e a Folia. Em sua primeira fala, a personagem faz uma indireta sobre o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgãos de censura do regime do Estado Novo, a piada é mostrar que nem com o órgão de censura o carnaval foi cancelado; inseridos na conversa também têm a relação da Cidade que nos diz que está triste e sendo maltratada, acreditamos que ou a personagem da cidade foi maltratada por algum acontecimento daquele período, colocado neste espetáculo, ou a Cidade estaria pichada e maltratada por causa do próprio carnaval que utiliza o espaço da cidade para fazer esta festa. Com o Carnaval, a mensagem de que não há necessidade de se ter dinheiro para aproveitar o divertimento, além de não faltar a mulata e o *mulato* neste período. Neste mesmo quadro, temos a presença desses personagens-tipo:

(Entra o mulato gingando e para no fundo)

Cidade: Vocês são uns ingratos. Para realizarem o Carnaval da Vitória, lembraram-se de todos, menos do mulato. Do mulato que mais brinca, que samba, que briga, que até morre se for preciso para defender as cores do seu rancho, que é uma das maiores expressões do carnaval carioca.

(Fundo musical)

Zé Carioca (Dirigindo-se ao mulato declama):

Mulato de qualidade

Dobrado, cachaço curto

Trocundo, da venta chata

Com dez processos de furto

E vinte de vadiagem:

Como eu invejo, mulato.

A tua serenidade

Quando ruías o palheta

³¹ Acreditamos que os autores se referiam a Benedito Costa Neto que foi ministro da justiça e negócios interiores do governo de Gaspar Dutra, além de deputado federal por São Paulo em 1946.

Ou fazes uma falseta
Na roda da malandragem.

Como eu te invejo, cachorro
Quando num samba do morro
Teu violão descata
O coração da mulata
Que anda sambando por ti.
Dessa mulata sestrosa
Desordeira, cor de bronze
Que samba na Praça Onze
De sandálias cor de rosa
E vestido de Organdi.

O que eu daria mulato
Cheiroso, limpo e pachola
Para ter a tua escola
Usar sapatos de lona
E andar gingando na zona
Com uma camisa listrada
E calça branca engomada
Aberta em baixo, em funil.

E, ao lado dessa mulata
Que os portugueses achaca
Ir para a Praça da Bandeira
Tomar uma bebedeira
E provocar um conflito
Comer uns oito na faca
Levar um tiro no peito
Largo, forte, varonil
E já quase agonizando
Ir para o nono distrito
Ser atuado em flagrante
E dar um viva ao Brasil.

Mulata (entra correndo, à mulato): Mulato, a nossa festa tá aí! O monumento saiu! A Praça Onze voltou!

O trecho acima verificamos que o diálogo do personagem da Cidade se refere à cidade do Rio de Janeiro, que fica indignada de comemorarem o carnaval sem a *Mulata* e o *Mulato*, afinal, não há, na cidade do Rio de Janeiro, carnaval sem esses dois componentes. Temos presente no palco, os elementos: rua, cidade, carnaval e mulata, Zé Carioca entra com um número musical que nos descreve características de como é conhecido o autêntico brasileiro. A letra da música apresenta características do *malandro*, bem arrumado, vaidoso, noturno, vadio, que comete pequenos furtos, mas que é um bom homem, merecedor de ter ao seu lado a mulata desejada por todos. Esse *mulato* afeito a vícios, brigão, desafiador da lei, é aquele que é digno de todas as vivas do Brasil.

O antropólogo Roberto Da Matta nos explica em seu estudo sobre o carnaval³², os malandros e os heróis, estruturas que formam o caráter e aspectos da cultura da sociedade brasileira. Para Da Matta (1997) as sociedades complexas apresentam um problema de *contaminação de códigos*, e se tratam de disputas de poderes que de tempos em tempos, um grupo seja dominante na sociedade. Por exemplo, no período da Idade Média, o pensamento prevalecente era imposto pela igreja católica. Isso era refletido na arte, como nas pinturas, nas esculturas, nas peças de teatro. Também tinha a presença do teatro de feira, popular e que não era sagrado. Embora tenhamos nas sociedades complexas a presença de códigos múltiplos, de modo geral, a igreja católica foi a principal condutora deste período.

No Teatro de Revista há presente uma das principais características do ritual do carnaval que estar lado a lado, pares considerados opostos na sociedade brasileira: o *malandro* e o *caxias*, a mocinha ingênua e a mulher fatal, o branco europeu com a *mulata* afro-brasileira, o travesti e o machão. A frequente presença do carnaval (junto com o cômico) transporta para os palcos essa inversão das classes sociais, junto com as danças, músicas e fantasias. Essa essencialização pode ser considerada regra nas Revistas Carnavalescas, que tinham como tradição exaltar a “alma carioca” ou a “alma brasileira”. (GOMES, 2004, 194).

Da Matta (1997) explica que o carnaval possui mecanismos rituais de reforçar (ou deixar evidente) os papéis sociais, a partir do recurso de inversão desses papéis. Dessa forma, a partir de uma espécie de distanciamento entre o momento do carnaval, momento extra cotidiano e o mundo do cotidiano, podemos perceber o que não está explicitamente mostrado, ou que o cotidiano esconde, no Teatro de Revista identificamos esses papéis social representados pelos personagens-tipos.

A análise de trechos da peça “Carnaval da Vitória” Luiz Peixoto, Saint-Clair Senna e Walter Pinto, de 1945, nos permite compreender um olhar do ser brasileiro. Também, Da Matta (1997) nos auxilia com suas reflexões:

No caso brasileiro, o chefe “boa-praça” ser o homem do “sabe com quem está falando?”; o homem cordial ser capaz de violência; e o malandro e o Caxias serem igualmente admirados. É, portanto, na cultura da igualdade desmedida e personalizada das massas que surge o caudilho autoritário, mas paternal na sua simpatia. É no mundo do populismo, reformador que surge o mais violento autoritarismo como modo crítico de reestruturar o sistema (MATTA, 1997, 68).

³² DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

Essas tensões entre o que é ser bom e mau, ou aceito e não aceito nos indivíduos na sociedade brasileira estão presentes nestes palcos, o próprio Getúlio Vargas ficou conhecido por ter um lado autoritário e outro populista, Da Matta (1997) deixa evidente que isto é ser brasileiro. O *mulato* deste quadro é o personagem que tem a permissão de ser um *malandro*, pois suas características fazem parte da “alma carioca” e por isso, conquistar vantagens, agir de “má fé”, é perdoável na regra costumeira brasileira, que vai para os palcos revisteiro e, adentra as avenidas no carnaval.

Voltando mais um pouco para o mito da democracia racial, mas com outros perspectiva, agora, utilizando Da Matta (1997) para compor este raciocínio, destacamos seu estudo sobre a “fábula das três raças”. Esta teoria afirma que a sociedade brasileira vive a “harmonia” das raças: branca, indígena e negra, naturalizado na cordialidade, no carnaval, na comida e na beleza da mulher (no caso, da mulata).³³

Mas como se enraizou esta ideia de que no Brasil as raças sempre viveram sem conflitos? Vale lembrar que na dinâmica da escravidão, senhores e escravos formaram relações de intimidade, confiança e consideração. Da Matta explica que a sociedade brasileira parte de hierarquia e que isso resulta em uma desigualdade. Esta distinção é aceita no senso comum, não é errado ou sentido profundamente que brancos, índios e negros não possuem as mesmas vantagens e/ou desvantagens. Neste sistema, não há necessidade de segregar o mestiço, o *mulato*, o índio e o negro, porque as hierarquias asseguram a superioridade do branco como grupo dominante. (DA MATTA, 1987, 75).

Em relação a hierarquias utilizamos Hall (2006) para identificamos que a identidade nacional no Brasil se formou neste sistema de representações culturais de indivíduos que aceitavam essas hierarquias. Hall nos fornece cinco elementos para traduzir como a sociedade se constrói partindo do conceito do antropólogo Benedict Anderson, de *comunidade imaginada*.

Em primeiro lugar, há uma *narrativa da nação*, isto é, as histórias são contadas nas literaturas nacionais, mídia e cultura popular. No Brasil essa preocupação de contar narrativas, promover rituais, divulgar eventos históricos, produzir símbolos foi fortemente realizada a partir da Independência do Brasil, porém, esse reforço de construção da nação seguiu para o Segundo Império e para a República.

O segundo elemento é a *continuidade e intemporalidade*, que trata de produzir perspectivas que se naturalizam ao longo das gerações. Por exemplo, se criou no Brasil do

³³ O antropólogo Roberto Da Matta procura explica as origens do racismo brasileiro desde o seu nascimento na Europa após a Revolução Francesa, passando pelas teorias evolucionistas, o imperialismo que promulgou a supremacia da Europa.

século XX a ideia que no tocante as relações raciais, nos diferenciamos de outras nações como a norte-americana; enquanto nos Estados Unidos o racismo é algo “escandaloso” (para os brasileiros daquela época) a ponto de brancos e negros viverem segregados, no Brasil, muitos acreditavam que brancos e negros vivem amigavelmente, e isso é tido como uma verdade.

O terceiro elemento utilizado por Hall é emprestado do historiador Eric Hobsbawm e do antropólogo Terence Ranger, o conceito de *Tradição Inventada*. *Tradição inventada* significa um conjunto de práticas, de natureza ritual ou simbólica, que buscam inculcar certos valores e normas de comportamentos através da repetição, a qual, automaticamente, implica continuidade com um passado histórico adequado. (HALL, 2002, 54).

São discursos construídos em um determinado período e repetidos ao longo das gerações a ponto de se enraizarem e se tornarem verdades.

O quarto elemento é o *mito funcional*, isto é, são histórias de caráter nacional que são contadas até serem aceitas como genuinamente pertencente a uma determinada nação, nas palavras de Hall³⁴ transformam “desordem em comunidade”. No Brasil instituições como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro³⁵ e o Conservatório Dramático Brasileiro³⁶ foram importantes para fundar a história do Brasil, no final do século XIX. Configurou-se uma consciência literária com obras de escritores como Gonçalves de Magalhães, José de Alencar, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade e Mário de Andrade. E finalmente, o quinto elemento a *origem* de um povo, que podem ser resgatados em rituais, danças com músicas e roupas típicas para reforçar que uma cultura possui elementos genuínos na sua gênese, produzindo a ideia de “autenticidade”.

A cidade do Rio de Janeiro por estar à frente das principais modificações do país e por ter sido Capital Federal foi responsável por instaurar as categorias do nacional popular em muito associadas ao urbano carioca. A historiadora Mônica Veloso, assim como Hall, também utiliza da perspectiva de Hobsbawm no conceito de tradição inventada para explicar como o Rio de Janeiro foi importante na formação da identidade nacional, tendo elementos como as artes e destacamos o teatro de revista com todas as suas características dissecadas neste estudo. A questão era complexa, estando em jogo o processo de invenção da própria identidade nacional.

³⁴ Ibid. p.55

³⁵ O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro foi fundado em 1838 no Rio de Janeiro, com o intuito de institucionalizar a produção historiográfica no Brasil. Sua principal função era promover relatórios científicos de diversas regiões do Brasil para a produção de uma identidade cultural, social e política. Estes estudos eram publicados na Revista Trimestral do instituto.

³⁶ O Conservatório Dramático Brasileiro em 1843, foi criado com a função de revisar todas as peças a serem encenadas na corte, com vistas a enquadrá-las dentro de determinados ideais de “civildade” e “moralidade”.

Buscar uma etnia fundacional – capaz de abrigar língua, religião, costumes, tradições e sentimento de “lugar”. (VELLOSO, 2005, 167).

No caso deste estudo de Velloso o que foi discutido foi como a música, neste caso, o samba, foi responsável pela expansão da definição da brasilidade e do falar brasileiro, estando espalhado pela cidade, também era um forte elemento no teatro de revista.

O Brasil apresentava duas realidades: a certeza das classes dominantes de que o Brasil não possuía problemas raciais, enquanto que negros pertencentes a movimentos sociais tentavam mostra que isso era uma falácia. Florestan Fernandes foi um dos principais intelectuais a analisar esta mistificadora e suscitar uma nova visão da sociedade brasileira.

3.3. A mulata e o malandro como símbolos nacionais

Ao longo desta pesquisa identificamos que o uso da imagem do negro e da *mulata* foi usada de forma parecida como ocorreu no Brasil em outros países da América Latina. Este é o caso do estudo da historiadora Gabriela Llano em *Mulatas y negros cubanos em la escena mexicana, 1920-1950*. A independência da ilha em 1898 promoveu o sentimento de nacionalismo, principalmente, conforme aumentava a dominação norte-americana, durante as décadas de 1920 a 1940 as produções intelectuais estavam voltadas para compreender a identidade cubana, a mestiçagem se torna um dos elementos centrais do nacionalismo. A historiadora analisa ao longo de quatro décadas como se deu a formação da ilha cubana, a presença norte-americana neste local, as mudanças políticas até chegada desses artistas cubanos no México. Em Cuba o teatro foi o responsável por promover a divulgação das músicas e danças cubanas. Llano (2010) analisou a representação dos personagens da *mulata* e negros cubanos na cena artística mexicana (que também está presente no Teatro de Revista cubana nesta região) no período de 1920 e 1950. A historiadora analisa como se deu a construção do estereótipo dos cubanos na ilha, na sua literatura, dramaturgia, no teatro e nos meios de comunicação de massa. Depois analisar como se difundiu esta cultura popular cubana no México, e como estes estereótipos cubanos foram assimilados na cultura popular mexicana. O estreitamento entre Cuba e México ocorreu com o intercâmbio cultural dos gêneros musicais e da dança, na Cidade do México, que tinham muitos artistas cubanos que alimentavam a cena cultural mexicana junto dos salões de bailes, cabarés, cinema e com o Teatro de Revista.

Como no Brasil, em Cuba o teatro teve influência do teatro bufo, trazido pelos europeus, no caso de Cuba, pelos espanhóis e quando se consolida a cena popular, surgem personagens-tipo similares com os brasileiros, assim como os brancos e os negros, a personagem da mulata,

fruto da mestiçagem entre os brancos espanhóis e os negros cubanos, se torna o destaque deste teatro popular.

Llano (2010) ressalta que os estereótipos que acompanham a *mulata* e o negro cubano estão presentes desde o século XVII até o século XX, encontradas em postais, fotografias, nos centros noturnos, na rádio, nos teatros e no cinema. Para a autora:

Sem dúvida, foram os cubanos e os brasileiros que conseguiram integrar esses dois estereótipos a uma iconografia projetada nas histórias culturais dos continentes americano e europeu, com a ajuda e apropriação, é claro, das empresas e indústrias teatrais que se desenvolveu em ambos (ALLANO, 2010, 13).

Assim como no Brasil ficou difundida para o mundo a imagem de um povo feliz, dançante e com o negro malandro e a *mulata* sensual, em Cuba, se consolidou uma imagem similar. Também buscou-se resgatar o que era considerado como o camponês, a camponesa, negros e negras como a representação do “verdadeiro” povo cubano e de mostrar no teatro popular e no cinema, a realidade social e política da ilha.

Os primeiros personagens-tipo foi o do negro e o do espanhol (galego) na cena popular cubana, a autora ressalta que desde o final do século XIX o *minstrel show* estadunidense que retratavam um negro estereotipado. “Ao pintar seu rosto e oferecer sua versão do negro domesticado”, foi uma influência determinante nas representações bufas cubanas. (LLANO, 2010, 50).

Os tipos populares cubanos, atores, escritores foram contratados por empresas radiofônicas e trabalharam no cinema. Esses tipos que a autora compreende como estereotipados seguiram para esses novos modos de fazer artes, considerados pertencente a indústria cultural, que também questionava como essa atuação e mudanças eram propostas. Se diversificaram os estereótipos em um mosaico novo em que o negro não seria apenas a alegoria da raça escravizada, mas, levando como parâmetro a abolição da escravidão, apareceu como parte de um novo discurso que passou a questionar a discriminação racial e ofereceu novos arquétipos que mostrariam "o bem" e "o mau" do "preto". É assim que a preta ou preto, velho e sábio, que aludiu para a sua descendência africana na busca de verdades morais, o negro forte e de bom humor e o homem negro que seria considerado um "flagelo social". (LLANO, 2010, 50).

Dentre as modificações, a mulata cubana, por exemplo, manteve as características que a consolidaram como exótica, subalterna, com corpo voltado para o erotismo, porém, também

será mostrada como uma mulher recatada que esconde atrás de seu jeito alegre a sua liberdade sexual.

Apresentando algumas mudanças na forma como eram mostrados nos palcos, e grupos como a Companhia Negra de Revistas fazem algo parecido, no sentido de qualificar o negro no palco. Em terceiro lugar essa “fórmula” de criar personagens-tipo negros vai para outros meios de entretenimento, como o rádio e o cinema, como a própria historiadora explica:

Dualidades e multiplicidades narradas em suas formas, a posição do "somente um" (síntese) que confere os discursos miscigenação, como estereótipos culturais, seriam promovidos, aceitos, disseminados, interpretado e comercializado nos espaços oferecido por certos cenários culturais, como teatro, rádio, cinema e muito mais encaminhar a televisão. Figura integrativa de cada um dos elementos explorados em outros espaços -personagens, comportamentos, linguagem, vestido, paisagens-, este teatro desempenhou um papel como meio de disseminação até o aparecimento do rádio. (...) Seja de um discurso ou de outro, é interessante observar a gama de significados relacionados à identidade cubana que podem ser explorar em tais representações estereotipadas (ALLANO, 2010, 146).

Este estudo da historiadora Gabriela Llano (2010) nos permite pensar a *mulata* e o negro além do Brasil e compreender que esta construção realizada para a formação da identidade nacional cubana na Cidade do México ocorrida no teatro, na música e no cinema é semelhante em outros lugares.

No Brasil tivemos movimentos raciais que criticaram esta construção da *mulata* e do *malandro*, no caso do teatro, Abdias Nascimento criou o Teatro Experimental do Negro que tinha como objetivo trazer uma espécie de consciência racial para os negros e a sociedade no geral enxergar que o modo como o negro era retratado no teatro era prejudicial e não era verdadeiro.

Neste período de 1937 a 1945 não tinha apenas o Teatro de Revista como forma artística teatral, a expansão econômica industrial da cidade de São Paulo criou uma burguesia que desejava também ser vista nos palcos, com a eclosão da Primeira Guerra Mundial na Europa, muitos diretos europeus, sobretudo italianos vieram para o Brasil e trouxeram novas metodologias teatrais pautadas no drama e no teatro épico. O drama era considerado o gênero sério, sofisticado e de bom gosto, destacado com o grupo Teatro Brasileiro de Comédia o TBC que surgiu em 1948 e durou até 1964 com artistas respeitados como Cacilda Becker, Fernanda Montenegro e Paulo Autran. Abdias Nascimento teve como objetivo fazer montagens pautadas no gênero do drama para provar que os artistas negros não sabiam fazer apenas comédias estereotipadas, e foi além, se grupos teatrais como o TBC tinha em seu público grupos amadores vindos da classe média, Abdias Nascimentos trouxe negros amadores pobres para compor seu

grupo teatral, fazendo tanto sucesso quanto os grupos burgueses, ocupando locais de prestígio como o Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Por este motivo, consideramos incluir o TEN nesta pesquisa, pois este grupo defendeu que a visão dos negros e negras na sociedade brasileira e colocada nos palcos do Teatro de Revista não correspondia a harmonia racial que o pensamento social da época construiu e, principalmente, que havia discordância na forma como negros e negras do mesmo período eram vistos nos palcos cariocas.

CONCLUSÃO

Do Teatro de Revista ao Teatro Experimental do Negro: O negro inserido na sociedade pelo olhar dos das pessoas de cor.

Uma caricatura do negro: eis o negro do teatro brasileiro, antes do TEN. (Nascimento, Abdias)

Ao longo deste estudo buscamos analisar como se realizou a formação social e racial da sociedade brasileira da segunda metade da década de 1930 até a primeira metade da década de 1940, sob o olhar do Teatro de Revista Brasileiro.

Utilizamos como base da pesquisa a documentação textual do acervo da Companhia Walter Pinto, os trechos dos diálogos e músicas das peças materializam um pouco do que foi o pensamento social da época.

No primeiro capítulo foi examinado a formação do Teatro de Revista Brasileiro desde o seu início, quando vem da Europa pelos portugueses e a forte presença do teatro francês em território nacional.

Contamos que o Teatro de Revista teve seu início como Revista de Ano, sofrendo modificações ao longo das décadas, até chegar ao gênero revisteiro que se consolidou no Brasil. Foi mostrado que o teatro brasileiro popular no século XIX era abundante de vários gêneros que se misturavam entre si e tinham em comum a comédia, danças, músicas e a diversidade de público.

Foi produzida uma breve análise sobre a Companhia Negra de Revista de 1926, criada por De Chocolat. Nosso objetivo foi demonstrar que antes do período analisado da pesquisa, já tinham grupos teatrais com todo o elenco negro, contudo, sem a concepção amadurecida de luta por reconhecimento racial, como ocorreu anos depois com o Teatro Experimental do Negro (TEN).

Destacamos a Cia. Walter Pinto por ter sido a documentação textual analisada nesta pesquisa. Esta escolha se deu porque esta companhia teatral fez estrondoso sucesso no período abordado, teve o diferencial de tido as vedetes de grande sucesso, e embora tenha sido alvo da censura do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) junto com as demais companhias, o empresário Walter Pinto possuía estreita relação com o presidente Getúlio Vargas.

Por fim, foi mostrado o contexto político da época, o Estado Novo, e como foi realizada a construção do brasileiro neste regime considerado pela historiografia como ditatorial.

O segundo capítulo foi elaborado a investigação da criação das personagens-tipo no Teatro de Revista Brasileiro. A pesquisa de Miriam Garcia Mendes (1982) sobre a personagem negra no teatro brasileiro no período de 1838 a 1888 comprova uma das hipóteses desta pesquisa, de que a maneira como é desenvolvida as personagens negras no teatro brasileiro caminha paralelamente em como os negros são vistos na sociedade. Por exemplo, no período da escravidão, os negros eram apenas escravos nos palcos, ou seja, a dramaturgia caminha junto com as mudanças sociais.

Ao analisar o *malandro* mostramos que esta figura é comum desde o teatro popular na Europa e que a *mulata* foi acrescentada no teatro brasileiro como personagem típico da sociedade brasileira, e considerada pelo seu aspecto sexualizado, como –mistura do branco europeu com o negro africano.

A partir das concepções de Stuart Hall (2006) foi analisado que as características desses personagens-tipo racializados passam por um processo de naturalização na sociedade e que ora são vistos de modo positivados, ora de modo negativizado de acordo com o momento histórico e político. Assim, se até 1930 o negro era considerado criminoso e até mesmo subdesenvolvido, com a política de nacionalização, as mesmas características passam a serem vistas com positividade.

No terceiro capítulo foi apresentado como na sociedade brasileira essas narrativas utilizavam a *mulata*, o *malandro* e o português no enaltecer do mito da democracia racial. Se *A intelligentsia* na até a primeira metade do século XIX, percebia a mistura de raças como um problema, de acordo com os estudos da eugenia, a partir de 1930 ~~que antes era um problema~~ a miscigenação passou a ser motivo de orgulho.

Foi demonstrado como a figura do *malandro* definiu uma parte da cultura brasileira, com seu “jeitinho” e com o “sabe com quem está falando?”, contudo, o uso dos pares racializados da cultura popular, a *mulata* e o *malandro*, não foi instrumento cultural exclusivo do Brasil, isso se repetiu na construção da identidade latino americana como foi discutido no estudo da historiadora Gabriela Llano (2010).

Ao longo desta pesquisa foram analisados um número significativo de estudos acerca do Teatro Negro e do Teatro de Revista. Os estudos considerados indispensáveis, referências sobre teatro foram cuidadosamente investigados, justamente por conter informações que ajudaram a desenvolver esta pesquisa. Contudo, foi verificado a deficiência no aprofundamento dos personagens-tipo da *mulata* e do *malandro*.

Na historiografia tradicional de teatro o próprio Teatro de Revista é carente de estudos, as informações são repetitivas e descritivas, não há análises profundas sobre este gênero.

Constatamos que a historiografia tradicional valorizada é o teatro moderno, o teatro amador de elite que tinha a intenção de “salvar” o teatro brasileiro inspirados na dramaturgia e na estética do teatro europeu, junto com a criação de marcos como a estreia de Nelson Rodrigues com a peça “Vestido de Noiva”, considerado o início do teatro moderno e de “bom gosto” no Brasil.

O que chamou atenção foi que nesse mesmo período tivemos a criação do Teatro Experimental do Negro, fundado em 13 de outubro de 1944, no Rio de Janeiro. Este grupo teatral não possui seu lugar nesta historiografia teatral. Um leitor leigo ou que não possui interesse nas relações raciais no teatro não conhece o TEN a partir desses clássicos do teatro brasileiro.

O Teatro Experimental do Negro foi um importante movimento teatral, que promovia espetáculos e debates raciais. Sua proposta ia além do teatro, pois desenvolveu diferentes atividades que relacionavam teatro, política e caráter pedagógico: organização de cursos, seminários, congressos. Sua criação foi realizada com o intuito de integrar o negro brasileiro no teatro sem se tornar apenas um objeto, pelo contrário, o artista era responsável por todo o enredo do espetáculo. Abdias Nascimento (1914-2011), fundador deste movimento, era um homem dentro do seu tempo, que assim como o teatro amador de elite, também teve o intuito de montar o gênero do drama e desvincular a imagem do artista negro e de seus personagens pautados no que considerava estereótipos.

A criação do TEN junto de propostas de valorização do negro através da educação, da cultura e arte, acompanha o enfraquecimento do Estado Novo, momento este que as organizações negras voltam a se reunir. Entretanto, também teve uma parcela de críticos à criação deste movimento. O TEN teve que enfrentar a perspectiva do *status quo* daquele período de que o país vivia na igualdade racial, fazer um teatro que destacava e/ou criticava a maneira como os personagens negros eram expostos em cena era contrariar esta suposta paz racial que a sociedade brasileira vivia.

Ao longo da pesquisa foi percebido uma espécie de dualidade entre os autores que elogiavam os personagens-tipo da *mulata* e do *malandro*, considerados como avanço, pois estes personagens tinham destaque no Teatro de Revista, por exemplo, Tiago de Melo Gomes, contra aqueles autores e integrantes dos movimentos negros que argumentavam que esses personagens reforçavam a discriminação racial como, por exemplo, Leda Maria Martins.

É compreensível que Nascimento tenha lutado profundamente contra esta pseudo harmonia racial no Brasil. Cresceu na primeira metade do século XX e viveu sua juventude na década de 1930, testemunhando o projeto de embranquecimento da sociedade brasileira, e depois a busca de apagamento dos negros nesta sociedade disfarçada na harmonia das raças. O

TEN buscava uma nova forma de igualdade para brancos e negros, porém, colocar o negro como protagonista e incentivar o saber da cultura negra era considerado uma afronta naquele momento.

Ou seja, para Nascimento no Brasil não importa a tonalidade do indivíduo, tanto o negro de pele clara, quanto o negro retinto sofre, cada uma sua maneira discriminação racial. Seu olhar para a colonização se diferencia dos autores de sua época que viam aspectos positivos na colonização. Para o autor, a escravidão e os portugueses buscaram encobrir sua natureza racista e sua lembrança colonialista elevada pelo imperialismo. Os séculos de colonização “embranqueceram” boa parte da população afro-brasileira, este processo é identificado primeiramente na aparência, muito negros e negras negam sua africanidade buscando o embranquecimento. Obviamente, muitos fazem isso por questões de estética e modas. Contudo, há de ressaltar que o processo de embranquecimento fez com que o ideal branco seja considerado o padrão, fazendo com que negras e negros busquem também embranquecerem. Nascimento expõe alguns artistas que negavam a sua negritude e outros que elevavam esta condição. É ressaltada que na literatura brasileira o negro é reduzido a condição de estereótipo e destaca o estudo de Roger Bastide que dividiu estes frequentes estereótipos e naturaliza-os na sociedade.

A criação do TEN foi uma alternativa para combater o racismo e defender a identidade negra no teatro. Para Nascimento (2002):

O teatro reconhecido como atividade decente, os negros só tiveram chance de entrar nele depois de acabado o espetáculo, para limpar a sujeira deixada pelos brancos nos auditórios, camarins, palcos, banheiros e mictórios. As peças que se escreviam e se encenavam refletiam unicamente a vida, os costumes, a estética, as ideias e aspirações da classe dominante, completamente clara, ou supostamente caucásica. Mais da metade da população, de origem africana, não contava, nem existia mesmo para o nosso teatro. Participante de origem africana numa peça, só se fosse em papel exótico, grotesco ou subalterno. Destituído de qualquer humanidade ou significação artística. Personagens tipificadas nas empregadinhas brejeiras, reboladeiras, de riso e acesso fácil, mães pretas chorosas, estereotipadas, amesquinhando o profundo e verdadeiro sofrimento das mulheres negro-africanas; negros idosos, pais-joões dos quais se tirava a dignidade e o respeito, pela imposição de um servilismo, uma domesticação, exibidas e proclamadas como qualidade genética da raça negra; com mais frequência o que se via em cena eram os moleques gaiatos, fazendo micagens, carregando bandeja e levando cascudos. Tudo não passava da caricatura do negro que a sociedade cultivava, até que em 1944 fundei no Rio de Janeiro o Teatro Experimental do Negro. (NASCIMENTO, 2002, 137- 138).

Para Nascimento os negros continuavam a ocupar o lugar subalterno na sociedade e no teatro, pois o negro no teatro não contava a sua história e sua visão de mundo, ele servia como coadjuvante, quando muito quase invisível, para contar a história dos brancos, considerada como universal. Para Nascimento o destaque do negro apenas nos momentos que eram

reconhecidos como exóticos, felizes e sexualizados os prejudicavam, pois era o retrato do olhar do branco, uma atuação praticamente domesticada.

Para combater esta forma do negro atuar no teatro, Nascimento buscou na dramaturgia brasileira textos que pudessem dar destaque aos negros, mas infelizmente, nenhum estava de seu agrado. Foi então que partiu em busca desta dramaturgia no exterior, e foi com Eugene O'Neill (188-1953) que o TEN teve sua primeira peça encenada, *O Imperador Jones* estreou em 1945 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, uma façanha em uma época que negros, sobretudo analfabetos e com subempregados (como era o caso dos atores do TEN), em sua maioria, não tinham este local na sua rotina para o seu lazer.

Para o autor Marcio José de Macedo que analisou Abdias do Nascimento e o TEN, a escolha desta peça se deu por:

A escolha de uma peça de O'Neill para a estreia da companhia nos remete a um contexto mais amplo, no qual a situação dos negros estava sendo pensada globalmente. Nos Estados Unidos do início do século passado, intelectuais negros buscavam dar sentido político às manifestações culturais negras, refletindo as transformações que a sociedade norte-americana vivia e que afetavam esse contingente da população. O mesmo fenômeno ocorria na França e no Caribe anglófono e francófono. Essas ideias começaram a ter alguma ressonância no Brasil através do teatro negro organizado por Nascimento. (MACEDO, 2005: 102).

De acordo com Macedo para reforçar sua luta em prol de mudanças para o negro, Nascimento passa a ser organizador e, às vezes, escritor do periódico "Diário Trabalhista" em 1946, cujo objetivo era dar espaço as discussões sobre os direitos da população negra. O desafio era convencer a população de que os negros tinham motivos para reivindicar melhorias para as suas vidas, levando em consideração que nesta época, o discurso vigente era de que no Brasil não existia preconceito racial.

Junto com as atividades teatral, o TEN propõe um debate sobre a cultura afro-brasileira e promove os seminários e congressos, como a 1ª Reunião da Convenção Nacional do Negro, em 1945. E a fundação do Instituto do Negro, em 1949, com a publicação de dez números do jornal *Quilombo*, com notícias sobre o movimento negro.

No TEN era ressaltada a arte e a estética negra contra a discriminação racial. Por exemplo, de atores brancos pintados de preto, estereótipos e a invisibilidade do negro. Além do teatro, o TEN teve o compromisso em conscientizar os atores (a maioria amadores) com alfabetização, lutas como a de direitos trabalhistas para as empregadas domésticas e pela igualdade racial. Destacamos um trecho dos objetivos básicos do grupo, a citação é grande, mas é importante para esta discussão:

- a. Resgatar os valores da cultura africana, marginalizados por preconceito à mera condição folclórica, pitoresca ou insignificante;
- b. Através de uma pedagogia estruturada no trabalho de arte e cultura, tentar educar a classe dominante “branca”, recuperando-a da perversão etnocêntrica de se autoconsiderar superiormente europeia, cristã, branca, latina e ocidental;
- c. Erradicar dos palcos brasileiros o ator branco maquilado de preto, norma tradicional quando a personagem negra exigia qualidade dramática do intérprete;
- d. Tornar impossível o costume de usar ator negro em papéis grotescos ou estereotipados: como moleques levando cascudos, ou carregando bandejas, negras lavando roupa ou esfregando o chão, mulatinhas se requebrando, domesticados Pais Joões e lacrimogêneas, Mães Pretas;
- e. Desmascarar como inautêntica e absolutamente inútil à pseudocientífica literatura que a pretexto de estudo sério focalizava o negro, salvo raríssimas exceções, como um exercício esteticista ou diversionista: eram ensaios acadêmicos, puramente descritivos, tratando de história, etnografia, antropologia, sociologia, psiquiatria, e assim por diante, cujos os interesses estavam muito distantes dos problemas dinâmicos que emergiam do contexto racista da nossa sociedade.

Os pontos acima que promovem os objetivos do TEN são extremamente atuais e nos permite perceber que o combate dos movimentos negros na sociedade brasileira ainda está muito por ser alcançado. No item “a” é exposto que a cultura africana é marginalizada, considerada folclórica ou insignificante, isto faz sentido pois Nascimento viveu em um período que a luta para mostrar que o universal não acolhe esta cultura era fraca e/ou facilmente reprimida. O item “b” é algo já considerada “cansativo” em diversos grupos e estudos sobre os negros: ensinar aos brancos a terem consciência de seus privilégios na sociedade, de admitir que nossa cultura é pautada no etnocentrismo e dominada pelos valores europeus. É compreensível que no período de vivência de Abdias Nascimento isto tenha sido proposto pelo TEN, vários grupos de intelectuais e artísticos que tinham a intenção de ensinar ou “salvar” o “povo” ensinando o que era a “cultura verdadeira”, ações sobretudo de grupos de pessoas brancas, isso culminou em 1960 com o Centro Popular de Cultura (CPC) fundada pela União Nacional dos Estudantes (UNE), foi sufocada com a ascensão da Ditadura Popular. O item “c” expõe como o negro era tratado de maneira menor nos palcos. Quando uma personagem negra tinha eminência na peça, os artistas negros não eram utilizados, o trabalho era designado aos artistas brancos que faziam a prática do *Black Face*. Era considerado que o ator negro não teria a capacidade de fazer personagens complexos, os deixando no lugar do estereótipo voltado para a animalização, o que nos leva ao item “d”, exposto como os negros e as negras eram utilizados nos palcos.

Não lhes eram atribuídos trabalhos considerados sérios, até mesmo no Teatro de Revista, os artistas negros eram reduzidos aos personagens-tipo da *mulata* e do *malandro*, que cabiam todos estes estereótipos. E no item “e” é criticado como os intelectuais de áreas como a

História e a Antropologia apenas descreviam os negros, mas não problematizavam a sua cultura.

Nascimento expõe que:

As peças que se montavam nesses palcos refletiam com absoluta intransigência a vida, os costumes, a estética, as ideias e o ambiente social e cultural da sociedade dominante brancas – como se mais da metade da população, de origem africana, não existisse. Quando um ator ou atriz de origem africana tinha a oportunidade de pisar em um palco, era, invariavelmente, para representar um papel exótico, grotesco ou subalterno; um dos muitos estereótipos negros destituídos de humanidade, tais como a criadinha de fácil abordagem sexual, o moleque careteiro levando cascudo, a Mãe Preta chorosa ou domesticado Pai João. (NASCIMENTO:2016, 187).

Diante dos argumentos expostos, o TEN buscou integrar indivíduos negros e pobres pertencente a classes que sofriam discriminação, como empregadas domésticas, operários e favelados.

O TEN não separava seu lugar de militância (ou político-social) com sua ação nos palcos, a arte era usada para denunciar o racismo, e também para promover ações artísticas que tiravam o negro de uma posição hierarquicamente inferior e o colocava no lugar de personagem-herói.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARROS, Orlando de. Corações de Chocolate. *A História da Companhia Negra de Revistas (1926-127)*. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.
- BASTIDES, Roger & FERNANDES, Florestan. *Branco e negro em São Paulo: ensaio sociológico sobre aspectos da formação, manifestações atuais e efeitos do preconceito de cor na sociedade paulistana*. 2ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1959.
- BEVILAQUA, Ana. *Pernas à Ba-ta-clan: a influência das companhias estrangeiras na cena revisteira dos anos 20*. "O Percevejo - Revista de teatro, crítica e estética". Departamento de Teoria de Teatro. Programa de pós-graduação em Teatro. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Ano 12, nº13, 2004.
- BRAGA, Claudia. *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na primeira república*. São Paulo: perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG; Brasília, DF: CNPQ, 2003.
- CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999.
- CHIARADIA, Filomena. *Iconografia teatral: estudo da imagem de cena nos arquivos de Walter Pinto (Brasil) e Eugenio Salvador (Portugal)*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2014.
- COLLAÇO, Vera. *Entre telões e cortins: a féerie cenográfica do musical revisteiro*. Revista O Percevejo. Volume 03, número 01 – janeiro – julho, 2012.
- DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. *Relativizando. Uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- DAWSEY, John C. *Victor Turner e Antropologia da Experiência*. Cadernos de Campo - USP. N. 13: 163-176, 2005.
- ELLISON, Ralph Waldo. *Invisible man*. New York: Vintage Books, 1952.
- FARIA, João Roberto, LIMA, Mariangela Alves de, GUINSBURG, J. (Orgs) *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.
- FREIRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o registro da economia patriarcal*. Apresentação de Fernando Henrique Cardoso. 48ª edição, Rio de São Paulo: Global, 2003.

GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: Identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2004.

_____. *Negros contando (e fazendo) sua história: alguns significados da trajetória da Companhia Negra de Revistas (1926)*. Revista Estudos Afro-Asiáticos, Ano 23, nº 1, 2001, p. 53-83.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *Democracia Racial: o ideal, o pacto e o mito*. Encontro Anual da ANPOCS. Disponível em:

<https://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/25-encontro-anual-da-anpocs/st-4/st20-3>

LOPES, Antônio Herculado. *Vem cá, mulata!* Revista Tempo. Vol. 13, n. 26, p. 80-100, 2009.

Hirano, Luis Felipe Kojima. *O imaginário da branquitude à luz da trajetória de Grande Otelo: raça, persona e estereótipo em sua performance artística*. Revista Afro-Ásia, nº 48, p. 77-125, 2013.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ED. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

LLANO, Gabriela Pulido. *Mulatas y negros cubanos em la escena mexicana, 1920-1950*. México: Instituto Nacional de Antropologia e Historia, 2010.

LIMA, Mariangela Alves. *O Teatro do Negro no Brasil e nos Estados Unidos*. Revista USP. São Paulo (28): 257-260, Dezembro/Fevereiro 95/96.

LOPES, Antônio Herculano. *O teatro de revista e a identidade carioca*. In: LOPES, Antônio Herculano (ORG.). *Entre a Europa e a África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 200.

MACEDO, Márcio José de. *Abdias Nascimento. A Trajetória de um Negro Revoltado (1914-1968)*. Dissertação de mestrado para o Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2005.

MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MARTINS, Leda Maria. *A Cena em Sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999.

MENDES, Miriam Garcia. *A personagem negra no teatro brasileiro, entre 1838 e 1888*. São Paulo: Ática, 1982.

- NASCIMENTO, Abdias. *O quilombismo*. 2 ed. Brasília/ Rio de Janeiro: Fundação Palmares/ OR Editor Produtor, 2002.
- _____. *Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões*. Estudos Avançados 18 (50), 2004.
- _____. *O Genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. 3. Ed. – São Paulo: Perspectivas, 2016.
- NETO, Walter Lima Torres. *Influence de la France dans le theatre bresilien au XIXIe siecle: l'exemple d'Arthur Azevedo*. Paris. Université de la Sorbonne Nouvelle, Institut d'Etudes Théâtrales. Paris III (Thèse pour le doctorat), 1996.
- RANGEL, Otávio. *Técnica Teatral*. S.B.A.T Ministério da Educação, Rio de Janeiro, 1948.
- REIS, Angela de Castro. *As condições de representação teatral na virada do século*. In: Folhetim. Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, nº5, set/ out/nov/dez, 1999.
- _____. REIS, Angela de Castro e MARQUES, Daniel. *Eu sou meio perigoso nesta história de cacoc. Apontamentos sobre a atuação no Teatro de Revista Brasileiro*. "O Percevejo - Revista de teatro, crítica e estética". Departamento de Teoria de Teatro. Programa de pós-graduação em Teatro. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Ano 12, nº13, 2004.
- RUIZ, Roberto. *Teatro de revista no Brasil: do início à Primeira Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: INACEN, 1998.
- SANTOS, Gislene Aparecida dos. *A invenção do "ser negro": um percurso das ideias que naturalizam a inferioridade dos negros*. São Paulo: Educ/Fapesp; Rio de Janeiro: Pallas, 2005.
- SCWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SKIDMORE, Thomas E. *Preto no Branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro (1870-1930)*. Tradução: Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Companhia das Lestras, 2012.
- SOUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. 25 ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- VENEZIANO, Neide. *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Ed. Da UNICAMP, 1991.
- _____. *É brasileiro, já passou de americano*. In: Revista Poiésis, Niterói, n.16, p. 52-61. dez. 2010.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. *Narrativas da brasilidade: Paris, Rio de Janeiro e o maxixe*. III Jounée d'Histoire des Sensibilités. Paris, EHESS, 14 de Março de 2007.
- _____. *Falas da cidade: conflitos e negociações em torno da identidade cultural no Rio de Janeiro*. ArtCultura, Uberlândia, v. 7, p. 159-172, jul. – dez. 2005.

Fontes Históricas

Canta Brasil - Luiz Peixoto, Geisa Boscoli e Paulo Orlando de 1945.

Carnaval da Vitória – Luiz Peixoto, Saint-Clair Senna e Walter Pinto, de 1945.

Comendo as claras - Walter Pinto e Pedro Orlando, de 1943.

É xique xique no Pixóxo escrita por Luiz Iglesias, Meira Guimarães e Walter Pinto de 1940.

Momo na Fila - revista carnavalesca em dois atos, escrita por Luiz Peixoto e Geisa Boscoli de 1943.

Nossa Gente – Viriato Corrêa. Rio de Janeiro, Braz Lauria Ed., 1920.

Tudo Preto – Arquivos da 2ª Delegacia Auxiliar de Polícia do Distrito Federal, Arquivo Nacional (2ª DAP), caixa 40, nº 891.

Web Bibliografia

Depoimento/Entrevista com Walter Pinto – áudio. Disponível em:

<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/serie-depoimentos/walter-pinto-relembra-os-anos-de-gloria-no-teatro-recreio/>

ANEXO



Imagem 01. Walter Pinto – 1930. CEDOC/FUNARTE.



Imagem 02. Walter Pinto – 1930. CEDOC/FUNARTE.



Imagem 03. Walter Pinto – 1930. CEDOC/FUNARTE.



Imagem 04. Walter Pinto – 1930. CEDOC/FUNARTE.



Imagem 05. Walter Pinto – 1930. CEDOC/FUNARTE.



Imagem 06. Walter Pinto – 1930. CEDOC/FUNARTE.



Imagem 07. Walter Pinto – 1930. CEDOC/FUNARTE.



Imagem 08. Walter Pinto – 1930. CEDOC/FUNARTE.



Imagem 09. Walter Pinto – 1930. CEDOC/FUNARTE.