

Do pesadelo negro ao sonho da perda da cor relações interétnicas no teatro de revista

Antonio Herculano Lopes - FCRB

O teatro musical ligeiro que se desenvolveu no Rio de Janeiro na passagem do século XIX para o XX foi um fenômeno de popularidade. Em torno da praça Tiradentes, vários teatros adotaram o esquema de três sessões diárias, sete dias por semana, tendo freqüentes “enchentes”, como se dizia então. As peças ficavam em cartaz, em média, por duas semanas (o que equivaleria a pelo menos dez semanas de hoje) e durante o dia a companhia já ensaiava o próximo espetáculo. A verdadeira linha de produção que tinha que ser montada atingia também, como é óbvio, os autores, que tinham que produzir rápido e muito. É claro que isso não deu margem a uma produção dramatúrgica de alto nível estético, mas o que escapou à percepção dos críticos de então e aos historiadores até muito recentemente, quando o teatro de revista começou a ser redescoberto, foi a importância sócio-cultural daquela produção. Adotando as características do teatro popular, os musicais da época eram construídos em cima de tipos de fácil identificação e de intenso poder de comunicação. Foi o momento em que o famoso trio do português, a mulata e o malandro se consolidou, como uma espécie de síntese da população carioca das classes baixas e médias-baixas. Junto com os tipos, vieram as celebrações, como o carnaval; os ritmos, como o maxixe; e o linguajar popular, com as gírias e as deformações estereotipadas do falar lusitano e dos “mulatos”. Quando falo aqui em “mulatos”, temos que colocar a expressão em seu devido contexto histórico. Hoje, diríamos negros. Na época, usar o termo “mulato” era uma forma de atenuar a enorme carga depreciativa que viria associada ao uso de “preto”, palavra então mais comum para se referir aos afro-brasileiros. E a popularidade do termo “mulato” é chave para entender o processo que pretendo analisar aqui de branqueamento do malandro, promovido pelos musicais ligeiros. Tenhamos em mente que o período estava fortemente marcado pelas teorias do racismo científico e não fazia muito que Sílvio Romero defendera o progressivo branqueamento da população brasileira como a forma de atingirmos a civilização.

Dentro desse contexto intelectual, o teatro de revista e os demais gêneros ligeiros constituíram um extraordinário espaço de comunicação inter-classes e inter-étnico, aproximando populações e subculturas que tudo mais separava, através do espírito festeiro e boêmio de que o Rio da *belle époque* se orgulhava. Em 1912, dois jovens intelectuais brancos de alta classe média, desses que se compraziam em circular pelos bailes da Pequena África, escreveram a “burleta de costumes cariocas” *Forrobodó*, que se tornou um dos maiores fenômenos de bilheteria de então. Luiz Peixoto era caricaturista, Carlos Bittencourt, conhecido como “o Assombro”, era jornalista conhecido por suas reportagens policiais em versos. Ambos tinham no humor e no gosto pela cultura popular armas poderosas para atingir o público cativo dos musicais. Associados à maestrina Chiquinha Gonzaga, a Pascoal Segreto, o rei da indústria de entretenimento da época, e à sua Companhia de Burletas e Revistas do Teatro São José, causaram uma pequena revolução no panorama teatral.

A grande novidade de *Forrobodó* foi a de colocar em cena todo um grupo de personagens negros, num ambiente de classe baixa carioca, movendo-se e divertindo-se, falando e cantando à moda dessa população afro-carioca, ou, melhor dizendo, de acordo com a visão desses dois intelectuais brancos e com o uso de todos os estereótipos disponíveis, em parte como frutos de seus próprios preconceitos, em parte como instrumentos necessários para a comédia, dentro de um gênero que vivia do tipo estereotipado. Mas, novidade ainda maior, tudo isso foi feito com um olhar simpático e celebratório. Diga-se de passagem que a companhia também era de atores e atrizes brancas (ao menos assumidamente brancas), que pintaram suas caras de preto para representar seus “mulatos” e “mulatas”

Por um lado, *Forrobodó* abriu uma porta e criou um filão para o teatro musical ligeiro que renderia filhotes ao longo das próximas décadas. Por outro, essa celebração da cultura negra era ousada demais para vingar num ambiente que lhe era tão resistente, apesar da ideologia da democracia racial que já se esboçava. Luiz Peixoto, o mais fiel admirador da cultura propriamente popular e da importância do legado africano, continuaria por longo tempo batendo nessas teclas, porém sem o mesmo grau de receptividade. Carlos

Bittencourt, talvez com maior faro comercial e menor compromisso ideológico, logo conseguiu um parceiro com quem passou a escrever os maiores sucessos do teatro ligeiro da década de 10, entrando pelos anos 20. E o feito extraordinário que a parceria Carlos Bittencourt-Cardoso de Menezes obteve foi a transformação do que era uma subcultura afro-carioca na base para a criação de uma identidade nacional em que fatores de cor e classe desapareciam.

Um dos exemplos mais interessantes dessa operação está na revista em dois atos *Duzentos e cinqüenta contos*, de 1921.¹ O personagem principal, Ressaca, é um típico capadócio, hábil capoeira, mestre no maxixe, que leva a vida na esperteza. No “maxixe bem requebrado” com que se apresenta, se descreve como

O destemido / No corta jaca / Sou sacudido / Cabra sarado (...) / Sou renitente / Nunca fugi / Quem for valente / Chegue p'raqui. / Eu não sou tolo / Na malandragem / Se faço um rolo / Levo vantagem / Mas na hora da polícia / Eu dou o fora e com perícia.

Os habitantes de Macumba tentam dançar imitando Ressaca e cantam, completando o quadro:

Ele é valente / Bem destemido ? Num tempo quente ? Perde o sentido ? É agradável / Tão galhofeiro ? É muito amável / Esse estrangeiro / É com franqueza / Muito ladino / Que ligeireza / De dançarino / Faz poses ternas / De sedução / E mexe as pernas / Como um leão.

A imagem não pode ser mais coincidente com a do malandro negro que freqüentava as peças de circo teatro do palhaço Benjamin de Oliveira. Mas Ressaca é o malandro branco, sem nenhuma ambivalência quanto à sua condição étnica.

A peça começa no imaginário reino de Macumba, uma “terra de pretos”. Seus habitantes, apresentados dentro do clichê de negros felizes e ingênuos, falam do Brasil como “terra de gente branca”. A princípio, Ressaca teme ser comido por aqueles “antropófagos”, mas Honolulu o tranqüiliza dizendo: “Oh! No serr veridade. Serr negras mais serr negras civilizadas”. O próprio Honolulu, note-se, é um negro. Trata-se do

embaixador de Macumba nos Estados Unidos e fala com um forte sotaque gringo, enquanto os demais habitantes do reino falam um português crioulo.

Macumba é uma hipotética colônia portuguesa na África e representa o lugar de origem de todos os negros. O tio Sam quer estimular os negros norte-americanos a emigrar para o Brasil e Honolulu leva Ressaca à corte do rei Caruru para convencer o monarca a dar seu apoio à medida. “Em Estados Unidos serr preta maltratada. Nesse terra de América do Sul, no contece isso, non”, diz Honolulu. Inquirido a respeito, Ressaca responde astutamente “É como nas outras terras.... gosta-se mais das pretas, mesmo porque preto é homem até debaixo d’água”. Mas, acrescenta, o Brasil está pronto para receber os pretos americanos de braços abertos, por ser um país verdadeiramente democrático, onde a Liberdade, a Igualdade e a Fraternidade reinam. Honolulu concorda e diz que o Brasil “serr país de grande futura”.

A mistura de um lugar edênico, onde as pessoas são muito cordiais e a natureza é privilegiada, com a promessa de um país poderoso – algo inevitável num futuro próximo –, constitui o cerne da utopia do teatro musical ligeiro. Não é à toa que o ícone sexual é uma mestiça de branco com negro – a mulata, o que permite criar um espaço de indefinição e ambigüidade. A herança africana tinha contribuído para o surgimento de uma cultura nem branca, nem negra, mas aberta, democrática e festiva, o que fazia dos brasileiros uma população abençoada. Em *Duzentos e cinqüenta contos*, os autores vão mais longe: o Brasil é representado como um país de brancos, mas onde os negros são bem tratados.

Mas a verdadeira face das relações raciais não demora muito a aparecer. O segundo quadro começa com Ressaca acordando assustado de um pesadelo, no qual se encontrava num “país de pretos”. Ele conta o sonho para Margarido e Bernardina, os serventes mulatos da pensão em que mora. Estes não têm boas notícias para Ressaca. Dona Brasileira, a dona da pensão, quer botar Ressaca para fora, porque ele não paga há três meses. Além disso, chegou um novo hóspede, um negro norte-americano chamado Honolulu, a quem os serventes adoram, por dar gordas gorjetas: “Um preto que vale mais que muitos hóspedes brancos”, diz Margarido. “É preto, mas tem sentimentos claros”, diz a mulata Bernardina. E Ressaca, que está sempre tentando seduzir a arrumadeira, fica

furioso porque ela não mostra nenhum interesse por ele, ao mesmo tempo que exalta Honolulu.

RESSACA – Não sabia que você gostava de crioulos.

BERNARDINA – Gosto porque ele reconhece o sacrifício do meu serviço. Olha só... Só no ouro.

Quando dona Brasileira vem dizer a Ressaca que ele tem que deixar a pensão e que não pode nem ao menos jantar naquela noite, ele responde que não se sentaria à mesa com um negro. “Eu estou devendo mas sou branco.” Neste momento, dois outros hóspedes, Centenário (um português) e Mister (um inglês), entram e concordam com Ressaca, ameaçando ir embora caso o hóspede negro fique. Em sua defesa, dona Brasileira diz que, além de ter dinheiro, “o preto é muito decente e é estrangeiro”. Afinal, a situação se resolve justamente em função do dinheiro de Honolulu. Ele contrata Ressaca como seu secretário particular e seduz os dois outros hóspedes, ambos homens de negócios, com as perspectivas de boas transações.

O que é espantoso para um leitor contemporâneo é quão candidamente os autores misturam expressões do mais crasso racismo com afirmações bombásticas de democracia racial. A relação da arrumadeira Bernardina com Honolulu e a reação irada de Ressaca revelam um curioso tipo de racismo em que a mulata não é condenada por sua metade negra, mas salva por sua metade branca. Para dona Brasileira, o fato de Honolulu ser estrangeiro o transforma num negro melhor. O malandro branco Ressaca, capoeirista e maxixeiro, que canta as glórias da democracia racial brasileira, faz todo tipo de comentário racista contra os negros. E então o dinheiro tudo muda. Se isso é uma óbvia crítica aos tempos modernos, é também o que permite o herói de Bittencourt e Menezes ir trabalhar para um negro.

Outra cena em que aparece a ambivalência é quando a Câmara dos Deputados está prestes a aprovar uma lei proibindo a imigração de negros para o Brasil. Alguns dos personagens principais se encontram com a Câmara (representada por uma mulher), para falar sobre o assunto.

CÂMARA – O projeto tem sua razão de ser.

BRASILIANA – Eu também acho, precisamos melhorar a raça...

CENTENÁRIO – Se não melhoram a culpa não é deles [dos negros], é dos brancos sem vergonha.

HONOLULU – Yes! O senhorrr serr amiga de pretas.

CENTENÁRIO – Amigo de pretas; varro essa. Eu sou liberal; depois este país é tão grande, tem tanta necessidade de imigração, que, julgo eu, quer sejam pretos, amarelos ou brancos devem ser admitidos ao seu progresso.

HONOLULU – Preta serr uma raça forte.

Apesar de toda a intenção de humor e crítica, os piores clichês sobre os negros são reforçados aqui. À afirmação racista de dona Brasiliana, de “melhorar a raça”, Centenário (o personagem português) responde com esta jóia: o “problema” não são os negros em si, mas o comportamento vergonhoso dos brancos que não resistem ao encanto da mulher negra e se miscigenam. Estamos de volta aos intelectuais da virada do século, como José Veríssimo, que se referia à mulata como expressão da decadência da moralidade e da “raça brasileira”.

Essas cenas racistas vindas de um autor tão próximo da cultura popular como Carlos Bittencourt revelam porque que a mulata era simultaneamente celebrada e representada de forma depreciativa, como afetada e inferior social e culturalmente. Bernardina pode atrair o olhar libidinoso de Ressaca, mas só como objeto de desejo. Ela é uma empregada, fala de forma incorreta, e acaba largando a pensão com Margarido, para se transformarem em “artistas”. Criam um duo, Lé Margaridó – uma clara referência a Os Geraldos, casal de negros que fez sucesso em cafés-concertos no princípio do século. Na peça, o casal de mulatos vai cantar e dançar em clubes noturnos de baixa categoria, com um show em que imitam as melindrosas e os almofadinhas da alta sociedade branca.

As reações de Honolulu também são interessantes: primeiro toma como uma defesa dos negros o fato de Centenário culpar os brancos pela piora da raça. Depois, arremata o discurso “liberal” do português com um elogio duvidoso da raça negra: é forte – a mesma qualidade tradicionalmente atribuída aos escravos, que lhes tornava aptos ao trabalho duro.

O primeiro ato termina com um diálogo entre Centenário e Ressaca, em que duvidam da capacidade de Honolulu de convencer a Câmara a rejeitar a lei. “A única imigração que nos convém”, Ressaca diz a Centenário, “é a da tua terra”. Segue-se uma apoteose à amizade luso-brasileira e baixa o pano. A afirmação é clara: este é um país de descendentes de portugueses. Se os negros querem ter um papel aqui, devem se conformar a uma posição subalterna.

No segundo ato, a peça toma uma direção nova e surpreendente. Ressaca, Honolulu e um pilantra italiano chamado Piratini se juntam para lograr Centenário e um outro trouxa, dando-lhes um golpe de 250 contos. À chegada da polícia, Honolulu escapa e voa de volta para os Estados Unidos com a maior parte do dinheiro, Ressaca também consegue escapar com algum, mas Piratini é preso. No final, Centenário e Ressaca voltam a encontrar-se, mas em vez de brigarem, ficam juntos, com o português lamentando ter sido tão estúpido e o brasileiro fazendo troça dele. Brasileiros são espertos, portugueses são burros, mas pertencem a uma mesma família. A peça termina com uma apoteose ao centenário da Independência, que seria celebrado no ano seguinte. Após cem anos de separação, Brasil e Portugal estão prontos para andar juntos de novo, agora que os brasileiros foram capazes de encontrar sua própria identidade.

Em lugar da oposição que Luís Peixoto estabelecia em suas peças entre o mulato malandro, festivo e duro e o português bronco, trabalhador e com algum dinheiro, ambos como parte da mistura das classes baixas cariocas, Bittencourt e Menezes propõem em *Duzentos e cinqüenta contos* um trio, deslocado para um ambiente mais indefinido em termos de classe: o malandro branco (o verdadeiro carioca), o português estúpido (um parente do carioca) e o enigma negro (um rico cavalheiro? um ladrão esperto? em todo caso, um estrangeiro). Os negros brasileiros, ou melhor, os mulatos são o casal de empregados, que, na tradição do teatro oitocentista, se limitam a um papel secundário e por vezes arlequinesco.²

A oposição explícita de negros e brancos, no entanto, foi mais a exceção do que a regra nos musicais que se seguiram ao fenômeno *Forrobodó*. Os autores, Bittencourt e Menezes à frente, simplesmente evitavam a racialização das relações sociais, em função

das dificuldades que isso lhes trazia. Afinal, seu objetivo era a unidade e a identidade. E para isso, melhor do que branquear o negro, o melhor era falar de um genérico brasileiro, que aparecia como um branco no palco, encantado pela cabrocha, pela mulata, pela cabocla, pela moreninha – e outras expressões mais deste símbolo sexual que ficava no meio do caminho das etnias, verdadeira representação da geléia geral.

Se na opereta fim-de-século Walter Benjamin viu “a utopia irônica do domínio duradouro do capital”,³ os musicais cariocas dos anos 1910 e 1920 construíram uma outra utopia para um outro grupo social: os habitantes pobres e felizes de um país edênico que logo se tornaria rico e feliz. Este sonho estava repleto de mulheres bonitas, de humor e de diversão. O elemento central a garantir a fidelidade da platéia era o espírito de gozar a vida. Ser duro, mas ser livre, e com esperteza e ginga trilhar seu caminho. Absorvendo a construção do tipo do malandro negro e transformando-o num branco, Bittencourt e Menezes tiraram a margem de perigo associada ao primeiro e permitiram a uma platéia de classe média urbana absorver essas imagens como a sua própria imagem.

Para uma platéia essencialmente masculina, o complemento natural era o da mulher desejada. A exploração do corpo da mulher no palco e o uso de uma linguagem sexual cada vez mais explícita eram tendências que, com mais ou menos sofisticação, mais ou menos acompanhadas de referências políticas, prevaleceriam até a exaustão do gênero, muitas décadas depois. A mulata era o grande ícone que expressava as fantasias da platéia. Sua indefinição racial era perfeitamente adequada a um sonho que ameaçava, no menor descuido, se tornar um pesadelo – o que a história implacável veio a confirmar na situação das relações interétnicas do Rio de Janeiro de hoje.

¹ Trata-se de manuscrito datilografado usado para a censura policial, existente no Arquivo Nacional. As páginas não são numeradas.

² Ver, a respeito, Flora Süssekind, *O negro como arlequim: teatro e discriminação*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982.

³ Ver *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1969.