

# **Algumas notas sobre o mulato, a mulata e a invenção de um país sem culpa\***

Antonio Herculano Lopes

A INVENÇÃO DO MULATO E DA MULATA COMO ÍCONES DA CULTURA brasileira é um fenômeno pouco estudado e que, no entanto, oferece um olhar interessante sobre as intrincadas relações interétnicas do país. Expressão maior da miscigenação do nosso povo, as figuras desses mistos de brancos e negros são habitualmente consideradas como reveladoras de relações menos conflitivas, menos racistas, ao menos ao nível da sexualidade. O sexo é aliás poderoso componente na definição de uma especificidade brasileira e a figura da mulata, em particular, o símbolo da sensualidade e da malícia de uma população que vive num território onde inexistia o pecado.

Se o mito da sexualidade desinibida brasileira tem algo de verdade, tem também algo maior e mais importante de ocultação, como em toda construção ideológica. Originados dentro de uma sociedade patriarcal e escravista, os mestiços de negros e brancos foram no mais das vezes resultado da violência senhorial que transformava a mulher negra em fruto do prazer de seu dono. Se adicionarmos ao escravismo a desigualdade das relações

\* Publicado com o título de "Auto-imagem nacional" no Caderno Pensar do jornal O Estado de Minas, em 24 de fevereiro de 2001.

homem-mulher, encontramos uma equação em que a mulher negra se situava (e em grande medida ainda se situa) no nível mais baixo de poder e vontade própria.

Antes de vender para consumo externo a imagem do Brasil como lugar privilegiado para a expansão da libido, a intelligentsia eurobrasileira teve de desenvolver internamente um longo e complicado processo de construção simbólica. Carregando a culpa dos pecados que diziam não ter e o medo da vingança do oprimido, intelectuais e artistas sublimaram a violência das relações interétnicas, para o que as figuras do mulato e da mulata foram centrais. A questão de como representar o negro no interior da sociedade nacional foi levando progressivamente a uma auto-imagem dessa sociedade baseada nas características originalmente associadas ao negro, só que agora branqueadas, ou melhor, neutralizadas numa sociedade utópica, sem classes e sem raça: pobre, mas feliz, porque sensual, musical, cheia de ginga e malandragem.

O teatro, espaço seguro e controlado para a representação dos fantasmas de uma sociedade, é um campo fértil para a observação dos desdobramentos desse processo de construção simbólica. Penso em particular no teatro musical ligeiro da virada do século XIX para o XX, no Rio de Janeiro, em que um intenso diálogo entre cultura popular e de elite deu margem à formação de tipos especificamente cariocas, mas aos poucos alçados à condição de nacionais, como a tríade Português, Mulata e Malandro.

Antes do advento desses tipos, o teatro oitocentista quase se limitava a representar os negros através de personagens mudos, reduzidos a parênteses com indicações de movimentação. Quando aparecia um personagem negro em posição de destaque, era sintomaticamente "promovido" a mulato e com frequência carregava a marca da traição (Süssekind 1982), revelando o medo que inspirava nas camadas cultas e brancas. Já Raimundo, personagem central de *O Mulato*, de Artur Azevedo, sofreu um branqueamento cultural, por ter estudado, viajado e se tornado proprietário. Perdeu assim o potencial de perigo, mas não ganhou a integração na sociedade branca. Marcado pela cor, restou-lhe apenas a característica de extrema sensualidade:

Se os chefes de família lhe fechavam a casa, as moças não lhe fechavam o coração; em sociedade o repeliam todas, isso é exato, mas em particular o chamavam para a alcova. (Apud Süssekind 1982: 67)

A característica de sensualidade do negro, ou melhor, do mulato, melhor ainda, da mulata, não era destituída de perigos na percepção de José Veríssimo:

Nunca se notou bastante a depravada influência deste particular tipo de brasileiro, a mulata, no amolecimento do nosso caráter. "Esse fermento de afrodisismo pátrio", como lhe chama o sr. Sílvio Romero, foi um dissolvente da nossa virilidade física e moral. (Veríssimo 1985: 69)

Aos poucos, no entanto, e à medida que a cultura popular carioca ganhava mais adeptos dentro, sobretudo, de uma população boêmia de classe média, surgiam representações mais positivas de negros e mulatos. O surgimento e rápida popularização do teatro de revista nas últimas décadas do século deu espaço para o desenvolvimento dos personagens-tipo, que viriam a substituir o índio romântico na representação do nacional. Na centro da questão estava a mulata, que de estigmatizada e temida passou a ser celebrada. Fruto, não da violência, mas de um saudável tesão, a mulata cristalizou-se popularmente como a grande invenção do português:

O Jesus descobriu este mundo

O Dumondes o tal d'aeroplano

O português que não é trouxa

Tambaim teve o plano...

Descobriu o Brasil e a mulata,

Esse jambo gentil sem caroço,

E matou todos dois na cabeça

Descobrimo esse colosso!...

(Menezes, 1930)

Numa clara divisão de gênero, à mulata reservou-se o papel de símbolo sexual, enquanto o mulato ficou com a característica, adequada ao macho, da valentia, associada com a esperteza e a malícia, advindas da matriz do capoeira.

ELE

Formou a roda do samba

O samba do desacato

Quem é que tem prestígio?

Quem tem diploma de bamba?

- O mulato!...

ELA

No salão da gafieira

Num baile que desacata

Quem é a mais disputada?

Quem da roda a primeira?

- A mulata!...

(Ladeira, s.d.)

O momento culminante da invasão dos tipos populares e da população pobre e negra nos palcos cariocas foi a burleta Forrobodó, de Luís Peixoto e Carlos Bittencourt, estreada em 1912. A peça foi a primeira a levar para os palcos profissionais cariocas uma trama inteiramente centrada na população negra e pobre, que é celebrada em sua alegria, musicalidade e sensualidade. Forrobodó retrata um baile popular num subúrbio carioca, em que mulatos e mulatas, sob o patrocínio do português comerciante (único a ter dinheiro), dançam, namoram e entram em conflitos e disputas. Sintomaticamente, a única personagem caracterizada como negra, ou antes, "crioula", é a mulher do português que praticamente não fala e se limita a preparar a bacalhoadá. Já Zeferina, porta-estandarte do grêmio carnavalesco do grupo, tem voz e corpo cobiçado:

Sou mulata brasileira

feiticeira

frutinha nacional.

Sou perigosa e matreira,

Sou arteira

Como um pecado mortal.

(Peixoto e Bittencourt, 1912: 5)

Além dos mulatos de boa índole, aparece a figura do perigoso capoeira, Lulu, o "pinta brava", encarnação do negro perigoso. Seu poder é demonstrado quando ele traz como

acompanhante uma loura francesa, madame Petit-Pois, uma prostituta que nem é mesmo francesa, mas que sinaliza a força do capoeira de ter uma mulher branca.

Luís Peixoto é o grande nome desse teatro centrado na população pobre e negra como representativa da nacionalidade. Mas é seu parceiro Carlos Bittencourt quem, numa colaboração vitoriosa com Cardoso de Menezes, dará um passo importante para a ampla aceitação do caráter nacional dessa construção: a perda do referencial de cor, com o surgimento do malandro branco. Se a mulata era aceitável como objeto do desejo, o mulato malandro continuava encarnando o perigo, o retorno do recalcado.

Em Duzentos e Cinquenta Contos, uma revista de 1921 de autoria da dupla Bittencourt-Menezes, o personagem principal, Ressaca, é um típico capadócio, que joga capoeira, dança o maxixe e se vira na vida através de esperteza e jogo de cintura. Na canção em que ele se apresenta ao público, ele é destemido no corta jaca, é sacudido, cabra sarado, malandro bom de briga e de folia, com pernas boas para dançar, derrubar o adversário ou correr da polícia. Mas Ressaca não só é branco como carrega todos os preconceitos comuns contra os negros.

A peça começa no imaginário reino de Macumba, uma hipotética colônia portuguesa na África, que representa o local de origem de todos os "pretos". Honolulu, embaixador dos EUA, está querendo estimular os negros americanos a emigrar para o Brasil, onde teriam melhor sorte. Os habitantes de Macumba perguntam a Ressaca como é a "terra de branco" (o Brasil) e se os pretos eram lá maltratados. Ressaca responde astutamente: "É como nas outras terras. Gosta-se mais das pretas, mesmo porque preto é homem até debaixo d'água". Mas acrescenta que o Brasil receberia os negros americanos de braços abertos, porque é um país verdadeiramente democrático, onde imperam a Liberdade, a Igualdade e a Fraternidade. Honolulu concorda e se refere ao Brasil como "terra do futuro".

É essa mistura de lugar edênico, onde o povo é bom e a natureza privilegiada, com a promessa de um poderoso país - algo inevitável no futuro - que constitui o cerne da utopia brasileira no teatro musical ligeiro. É um país de branco, mas em que o preto é bem

tratado. O ícone sexual é uma mestiça de preto com branco. A herança negra sobre a base portuguesa contribui para uma cultura mestiça que faz dos brasileiros um povo abençoado. Não é preciso ressaltar como essa construção terá ampla aceitação e longa vida: "Moro/ num país tropical,/ abençoado por Deus/ e bonito por natureza".

### **Referências**

BITTENCOURT, Carlos e MENEZES, Cardoso de. Duzentos e Cinqüenta Contos. Manuscrito, 1921. Coleção Arquivo Nacional.

LADEIRA, César. Viagem Maravilhosa. Libreto da peça, s/d. Coleção Museu dos Teatros.

MENEZES, Cardoso de. Vatapá. Libreto da peça, 1930. Coleção Museu dos Teatros.

PEIXOTO, Luís e BITTENCOURT, Carlos. Forrobodó. In: Revista de Teatro-SBAT, n. 323, 1961.

SÜSSEKIND, Flora. O Negro como Arlequim: teatro e discriminação. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982.

VERÍSSIMO, José. A Educação Nacional. 3. ed., Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.