

ARQUÉTIPOS BRASILEIROS: A PERMANÊNCIA DOS PERSONAGENS-TIPO DO TEATRO DE REVISTA NO IMAGINÁRIO NACIONAL

Leivison Silva Oliveira (Faculdade de Artes Dulcina de Moraes – FADM)¹

Lídia Olinto (Faculdade de Artes Dulcina de Moraes – FADM)²

RESUMO

Este artigo tem como pretensão discorrer sobre os personagens-tipo do Teatro de Revista e sobre como os mesmos ficaram impregnados na cultura pop brasileira até hoje, sendo reconhecíveis em telenovelas, em filmes, na literatura, na música e no próprio teatro, ainda que diluídos em outros gêneros teatrais e em outros contextos. Pretende-se com o presente artigo lançar um olhar sobre como tais personagens-tipo surgiram, se desenvolveram e foram se fixando no imaginário nacional com a força de verdadeiros arquétipos do povo brasileiro, povo este que estava em formação naquele momento e que ansiava por uma identidade cultural própria, por se ver representado nos palcos, à revelia de uma elite que insistia (e ainda insiste) em importar modismos estrangeiros e sonhava se civilizar à francesa.

PALAVRAS-CHAVE

Teatro de revista; teatro brasileiro; personagem-tipo; atuação; dramaturgia; arquétipo.

ABSTRACT

This article intends to discuss the type-characters of the Revue Theater genre and how they have been impregnated in Brazilian pop culture until today, being recognizable in soap operas, films, literature, music and in other theater genres and different contexts. The main objective of this article is to point out how such type-characters emerged, developed and settled in the national imagination with the strength of archetypes of Brazilian people. During this period, in Brazil, there was a demand for the formation of our own cultural identity. Our people wanted to see themselves represented on stage, in spite of our elite that used to import (and still do it) foreign culture, dreaming with a French style civilization in our country.

KEYWORDS

Revue theater genre; Brazilian theater; type-character; acting; dramaturgy; archetype.

¹ Leivison Silva Oliveira é ator, graduado em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (FADM). Possui também Bacharelado em Biblioteconomia pela Universidade de Brasília (UnB).

² Lídia Olinto tem Mestrado e Doutorado em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e Pós-Doutorado pela UnB. Atualmente é professora do Departamento de Artes Cênicas da UnB e da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes.

1 – INTRODUÇÃO

O Teatro de Revista foi um gênero teatral bastante popular no Brasil das duas últimas décadas do século XIX até os anos 1950 do século XX. Ainda que menosprezado pela chamada “elite intelectual” de seu tempo e considerado pela crítica especializada como um “gênero menor”, o Teatro de Revista foi “em termos de produção teatral, o mais expressivo e fervilhante gênero nas primeiras décadas (...) [do] século XX” (VENEZIANO, 1991, p. 15).

Suas nobres raízes remontam a Aristófanes, passando pela Comédia Nova, de Menandro, e “vindo, em linha reta, das *atelas*, dos mimos, das *sotties* e entremezes dos jograis e goliardos medievos, dos arremedilhos e da *Commedia dell’Arte*, passando, para nós, pelo Circo e pelos autos vicentinos” (RUIZ, 1991 *apud* VENEZIANO, 1991, p. 11).

Chamado pela grande pesquisadora do gênero Neyde Veneziano de “teatro da alusão, não da ilusão” (1996 *apud* CORDEIRO; COLLAÇO, 2007, p. 149), o Teatro de Revista chegou ao Brasil em meados do século XIX através dos portugueses, que então marcavam forte presença no teatro brasileiro, tanto nos dramas quanto nas comédias de costumes. Problematicando o cotidiano, ironizando e sondando a alma da nação recém-nascida ao expor suas questões políticas e sociais de forma caricata, com personagens-tipo, números musicais e apoteoses de encerramento, o gênero Revista foi, aos poucos, conquistando o público brasileiro, até se tornar o gênero teatral mais popular no Brasil durante a primeira metade do século XX.

Pesquisar o Teatro de Revista para a elaboração deste artigo teve por objetivo principal mostrar a importância da Revista na busca da jovem nação brasileira por uma identidade cultural para chamar de sua.

No amplo universo que é a Revista, interessa-nos destacar os personagens-tipo, uma das convenções do gênero. Utilizando-nos do conceito de “arquetipo” tal como concebido por Carl Jung, pretendemos mostrar que os personagens-tipo permanecem vivos no imaginário nacional até hoje, despertando no povo brasileiro um sentimento de reconhecimento. Não nos aprofundaremos na profícua questão da identidade nacional, atendo-nos mais à psique social. Aos muitos aspectos dessa questão cabem outras pesquisas.

Para abordar o tema delimitado, buscamos a literatura que vem sendo produzida a respeito do Teatro de Revista nos últimos trinta anos, literatura essa que aponta que “o fenômeno teatro de revista foi o mais forte e duradouro movimento de teatro popular já ocorrido no país” (ANTUNES, 2002, p. 13 *apud* TAVEIRA, 2008, p. 1). Recorremos também

à obra do próprio Carl Jung e à bibliografia a respeito da obra junguiana para fazer a associação entre os personagens-tipo da Revista e o conceito de arquétipo elaborado por ele.

2 – O GÊNERO REVISTA

Acredita-se que o gênero teatral Revista seja um “descendente direto da *Commedia dell’Arte*” (VENEZIANO, 1991, p. 16). Segundo a principal pesquisadora desse gênero no Brasil, Neyde Veneziano, sua gênese parece ter sido nas feiras parisienses do século XVIII, quando atores italianos de *Commedia dell’Arte* radicados em Paris fizeram as primeiras apresentações que passavam em revista, isto é, lembrando, resumindo e comentando de forma burlesca os acontecimentos do ano anterior. Marques (2001, p. 42) nos informa que os cômicos também “parodiavam, com o deboche e o escracho que se tornariam marcas do gênero, os grandes autores dramáticos em voga – Marivaux, Corneille, Racine”. Da França, a Revista seguiu para outros países e Portugal a adotou em 1851.

Desde seus primórdios, a Revista tinha um público bastante heterogêneo, daí sua necessidade de criar estratégias para prender a atenção das pessoas. Popular, cômico, musical e crítico, o Teatro de Revista evitava a quarta parede, preferindo apostar na chamada “cena aberta” que, segundo Mencarelli (1999 *apud* REIS; MARQUES, 2004, p. 181), revelava “a existência de elementos épicos em seu interior (a independência das cenas, a presença da música, a solicitação da reflexão – não da identificação – do espectador diante dos acontecimentos mostrados no palco)”.

O ridículo foi uma das principais matérias-primas da Revista. Dentro do espectro da comédia, “a farsa é seu parente mais próximo” (VENEZIANO, 1991, p. 87). Misturando comédia e musical, o conceito da Revista está subentendido em seu nome: re-vista, ou seja, rever, revisar, visitar. Ao longo de sua história como gênero, a Revista sofreu alterações, deixando de obedecer às praxes do modelo de revisão de fim de ano, quando havia a necessidade de figura do *compère* costurando o enredo, para chegar a uma sucessão de quadros aparentemente sem conexão entre si que se encaminhavam para um final apoteótico, equilibrando-se entre “o registro factual e a ficcionalização cômica” (*ibidem*, p. 88).

Quanto à linguagem, a intenção da Revista era falar diretamente com o povo, daí vinham os neologismos, as gírias, os trocadilhos e a linguagem livre da gramática formal. Para o cômico revisteiro, “a plateia (...) era o fim em si, para o qual convergia, progressivamente, o resultado da interação” (VENEZIANO, 2004, p. 36).

Cordeiro e Collaço (2007, p. 148) definem o Teatro de Revista como sendo o “teatro do momento, efêmero, constituído pelos elementos que compõem a atualidade do tempo-espaço em que habita quando se propõe a acontecer”. Desse modo, seu tema central quase sempre era o aqui e agora. Esse compromisso com o presente fez da Revista um gênero teatral em constante mutação, tanto no conteúdo quanto na forma, tal qual a realidade que lhe servia de matéria-prima.

Embora os assuntos fossem datados, a estrutura da Revista não era. Os componentes estruturais da Revista, muitos dos quais se mantiveram ao longo dos anos, são chamados pelos estudiosos do gênero, como Veneziano (1991, p. 115), Marques (2001, p. 42), Reis e Marques (2004, p. 179), Cordeiro e Collaço (2007, p. 143), Cascaes (2008, p. 1043 e 2013, p. 88), Taveira (2008, p. 1) e Mota (2016, p. 1), de **convenções**. São elas: o personagem do *compère* (ou “compadre” na Revista brasileira), a tipificação (que será explicada mais detalhadamente no título 3), a caricatura viva, as alegorias, a metalinguagem e as coplas de apresentação.

Dadas todas as convenções que a Revista apresentava, pode-se afirmar que o gênero possuía sim “uma poética própria e específica” (VENEZIANO, 1991, p. 159), a despeito do que seus opositores pregavam. A suposta falta de pretensões intelectuais/eruditas do Teatro de Revista e por este falar diretamente ao povo, na língua do povo, fez com que o gênero tenha sido duramente combatido por críticos teatrais da época³. No Brasil, os grandes críticos da Revista foram os modernistas, para quem, como nos informa Sudare (2018, p. 209), o teatro brasileiro ainda não existia de fato e escrever para o Teatro de Revista não passava de um modismo da juventude intelectual. Para a maior parte da chamada “elite intelectual” brasileira da época, o Teatro de Revista era “uma prática de teatro de entretenimento que em nada contribuía para enriquecer culturalmente a sociedade” (*ibidem*, p. 217). O ator de Teatro de Revista sequer era considerado ator pelo governo brasileiro. Sudare (2018, p. 221) cita um relatório chamado “Associações de Classes”, encontrado no Arquivo Capanema, onde há uma divisão entre atores e pessoas que trabalhavam nas Revistas. Segundo a autora, “através da análise dos documentos discutidos acima é possível perceber o não lugar do teatro de Revista no chamado projeto de gestação do teatro brasileiro moderno”. Ou seja, para muitos intelectuais, em especial para os modernistas, o Teatro de Revista representava o “atraso” com o qual era preciso romper. Porém, apesar de todos os preconceitos que a estigmatizavam, a Revista era um incontestável sucesso de público, mantendo-se por décadas entre os mais

³ Antônio Alcântara Machado, Décio de Almeida Prado, Ruggero Jacobbi, Anatol Rosenfeld e Walter Benevides são alguns dos principais críticos teatrais que tínhamos no Brasil na época.

populares gêneros teatrais no Brasil, mobilizando e cativando a audiência, que lotava os espetáculos revisteiros.

De acordo com Cordeiro e Collaço, enquanto gênero teatral, a Revista também tinha como características principais: a diversidade temática, o hibridismo formal (mistura de outros gêneros cênicos) e a não linearidade e fragmentação do enredo. Nas palavras dos autores, a Revista é caracterizada pelo “não aprofundamento nos temas, a mistura de gêneros [tais como o musical e a comédia] e o desinteresse pelo enredo contínuo, o que possibilitava ao enredo da peça ser formado de compartimentos e seções” (2007, p. 146). Desse modo, temas variados eram apresentados de forma irreverente e em quadros. Havia o quadro político, o quadro dos teatros, o quadro das doenças, o quadro da imprensa, dentre outros. Pouco a pouco, tais quadros deixaram de ser usuais, mas “o compromisso de comentar a contemporaneidade com ironia e bom humor persistiu durante todo o tempo” (VENEZIANO, 1991, p. 170).

Outra característica do gênero era ter o sexo como tema recorrente. Trechos de duplo sentido que apareciam ao longo do texto e/ou em letras de músicas, complementados pela interpretação dos atores e cantores, faziam o maior sucesso entre o público. Dentre os quadros de duplo sentido, os mais famosos eram: o “número de plateia”, geralmente feito por uma vedete⁴; e o quadro “de parede”, no qual dois personagens, separados por uma parede, executavam uma ação ingênua, mas cujo diálogo desencontrado soava escandaloso e divertido.

A Revista também se utilizava bastante da paródia. Clássicos do teatro, além de músicas populares e eruditas eram parodiadas, sempre levando-se em consideração a existência de um referencial próprio à plateia, de forma que, “embora heterogêneo, o público reconhecia, com facilidade, através do riso, o material já dominado” (VENEZIANO, 1991, p. 182).

Escrever uma Revista era, literalmente, um processo coletivo. A preocupação com o resultado final norteava a escrita da dramaturgia revisteira. Uma vez que a construção do texto revisteiro era em função do espetáculo, os atores tinham muita liberdade para improvisar. A ideia de espetáculo da Revista é de “uma colaboração intensa entre plateia, autor e ator” (REIS; MARQUES, 2004, p. 180), ou seja, cumplicidade ao invés de ilusão, daí seu alto grau de improvisação.

⁴ Do francês *vedette*, que significa “estrela”, vedete é uma pessoa que está em evidência, em primeiro plano, que se destaca das demais. No Teatro de Revista, a palavra passou a designar as atrizes/cantoras que se sobressaíam nas apresentações dos espetáculos ou que os protagonizavam.

Segundo Reis e Marques (2004, p. 181), a dramaturgia revisteira “não pode ser vista como completa em si mesma, e sim como pretexto (*pré-texto*) para a cena”, pois era um teatro feito para o palco, não como literatura. Essa característica peculiar se deve ao fato de que a dramaturgia revisteira se complementava, literalmente, com o trabalho do ator, que podia, inclusive, acrescentar os famosos “cacos”. Contudo, essa improvisação aparentemente sem limites está mais vinculada ao conhecimento que cada um dos atores tinha do tipo que estava vivenciando e ao seu “jogo de cintura” na hora de lidar com as diferentes plateias e com os possíveis imprevistos do que com uma suposta anarquia. Muitas vezes, os cacos eram incorporados aos textos oficiais.

Um ator de Teatro de Revista não tinha apenas seu companheiro de cena como apoio. Apoiava-se também, e muito, no público. Como nos informa Veneziano (2004, p. 36), “os atores se obrigavam a interpretar sobre o público, a escutar os tempos, o ritmo do público, a ouvir o que acontecia, e a improvisar”. Além do mais, os próprios textos revisteiros “abriam fendas” para a improvisação textual dos atores. Muitos textos vinham, inclusive, com indicações que permitiam ao ator sair momentaneamente de seu personagem, numa técnica de atuação chamada “desdobramento” ou “apartes”⁵, usada no teatro popular desde a Grécia Antiga.

Habilidades como cantar, dançar, *timing* de comédia e capacidade de imitar, parodiar e improvisar eram requisitos esperados de um ator revisteiro para dar vida aos inúmeros personagens do universo da Revista, como o *compère* (ou compadre), os personagens-tipo, as caricaturas e as alegorias. No Teatro de Revista, os atores viviam um constante entrar e sair de cena, desenvolvendo técnicas de triangulação, narração, descrição, comentários e reflexão. Essas técnicas somadas à prática recorrente de se trocar de personagem no palco, diante da plateia, conferiam ao Teatro de Revista uma epicidade que é “parte da tradição e da cultura popular porque o povo a possui de forma congênita” (VENEZIANO, 2004, p. 37).

3 – OS PERSONAGENS-TIPO

Os personagens-tipo descendem de uma linhagem antiga: a Comédia Nova grega. Em Roma, os personagens da Comédia Nova foram transformados pela farsa atelana. O teatro profano da Idade Média, com suas farsas e jograis, brindava o público com figuras bufas, grotescas, populares e também com os *sots*. Séculos depois, veio a *Commedia dell'Arte* e sua

⁵ Segundo Pavis (2008, p. 21), apartes seriam todo tipo de “discurso da personagem que não é dirigido a um interlocutor, mas a si mesma (e, conseqüentemente, ao público)”.

galeria de tipos teatrais cômicos. Mais tarde, Molière, na França do século XVII, e Goldoni, na Itália do século XVIII, reelaboraram os *comicci dell'Arte* para construir suas dramaturgias.

Segundo Reis e Marques (2004, p.183), o personagem-tipo:

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 (...), assumindo, assim, sua contemporaneidade.

Dessa forma, não importa em que contexto o personagem-tipo é inserido. Devido à sua versatilidade, ele sempre irá conversar com a atualidade de seu tempo-espaço. No entanto, há uma diferença fundamental entre personagens-tipo e personagens convencionais. Quem nos aponta essa diferença é Neyde Veneziano (1991). A autora explica que “enquanto estes [personagens convencionais] têm um nome, um passado, conflitos, são imprevisíveis, aqueles (os tipos) são quantidades fixas, construídos sobre atitudes externas”.

Apesar de não poder ser considerado uma individualidade, com problematização psicológica, a construção de um personagem-tipo não é simples. Muitos atores do Teatro de Revista se especializavam em tipos, fazendo um “estudo detalhado da personagem-tipo que representariam (...), compondo assim um corpo generoso, atento e observador do cotidiano que se insere na produção da Revista e que se detém em aludir aquilo que percebe e assimila de seu contexto” (CORDEIRO; COLLAÇO, 2007, p. 149). Dessa forma, o ator que se dedicava a vivenciar personagens-tipo acabava sendo um co-autor ativo do dramaturgo em sua criação. O dramaturgo esboçava o personagem no texto e o ator enriquecia o texto do personagem com a adição de cacos, criados no calor do momento da encenação.

A tipificação de personagens foi um dos procedimentos mais constantes na Revista desde o seu início, uma vez que “o Teatro de Revista sempre se apoiou em tipos populares que refletiram o panorama político-social do momento” (VENEZIANO, 1991, p. 122). Presentes não apenas em peças de teatro, mas também em charges, na literatura e na música, os personagens-tipo consagrados pelo Teatro de Revista brasileiro “guardam estreitas relações com os personagens da farsa atelana e da *commedia dell'arte*” (REIS; MARQUES, 2004, p. 183).

Podendo ser considerados como “máscaras sociais” (VENEZIANO, 1991, p. 122) ou como uma “dimensão” (VENEZIANO, 2004, p. 37), os tipos foram se tornando, cada vez mais, presença obrigatória nos textos revisteiros, até se transformarem numa convenção da Revista brasileira. Souza (2017, p. 449) afirma que “assim como o conteúdo e a estética [da

Revista] se abrigou, esses personagens-tipo também foram resgatados do dia a dia do brasileiro”.

O processo de modernização do Rio de Janeiro, iniciado ainda no Império, foi um prato cheio para os dramaturgos revisteiros. “Valendo-se do lema da comédia *Castigat ridendo morus* (rindo castigam-se os costumes)” (MARQUES, 2001, p. 43), os revisteiros exibiam um quadro peculiar da cidade para a população, que tanto era espectadora das Revistas quanto das mudanças pelas quais a então capital federal passava. E não apenas a cidade era protagonista das Revistas. Seus cidadãos eram recriados para o palco através das caricaturas e dos personagens-tipo.

Tais personagens foram “veículos para a crítica à sociedade brasileira e seus costumes em transformação” (TAVEIRA, 2008, p. 2) naquela virada de século, sociedade essa cheia de contradições, que tentava se civilizar à francesa, mas ainda trazia, em carne viva, as feridas coloniais escravistas. Ao criticar o Rio de Janeiro e seu tempo, o Teatro de Revista “desenhou em cores vivas o nosso povo, fixando nossos tipos, modas e costumes” (SETTE, 2005, p. 105), em contraponto à modernização europeizante pela qual a então capital federal passava, para atender aos ideais da *Belle Époque*.

Os tipos populares das ruas, que faziam parte da massa de excluídos do processo de modernização do Rio de Janeiro, eram valorizados tanto pelos dramaturgos revisteiros, quanto pelos cartunistas em suas caricaturas e charges publicadas nos periódicos impressos, além de marcarem presença nas letras de música. Através da obra desses artistas, podemos “entrever um Rio não oficial e não europeu, e, sim, um Rio que se quer carioca” (MARQUES, 2001, p. 45).

Para Souza (2017, p. 456), os personagens-tipo do Teatro de Revista “nos ajudam a compreender como foram construídos os tipos brasileiros” que depois migraram para o cinema e para a televisão. Ainda de acordo com Souza, para “atender a um certo gosto médio propagado pela mídia de massa” (*ibidem*, p. 456), só depois de terem sido, de certa forma, “branqueados”, é que esses personagens foram incorporados na cultura nacional.

A apropriação primeiro do maxixe e depois do samba pelo Teatro de Revista dialogava com os personagens-tipo desse gênero, o que fortalecia ainda mais a atmosfera nacionalista das Revistas da década de 1920. Segundo Cascaes (2013, p. 101), as apropriações culturais funcionaram como “elementos agregadores do sentido de brasilidade” que a Revista buscava e, nesse sentido, “o repertório cultural do samba ‘abriu alas’ para os personagens-tipo da mulata – da baiana – e do malandro, bem como para a tipificação de outros personagens”.

Seguindo a tradição milenar do teatro cômico de acolher os tipos, o Teatro de Revista brasileiro nos apresentou uma vasta galeria deles. Havia o Zé Povinho, o Capoeira, o Almofadinha, a Melindrosa, a Cocote, o Sportman, o Dândi, o Chefe de Família, o Italiano, etc. No entanto, os tipos que mais interessam a essa pesquisa são a *Mulata*, o *Malandro*, o *Caipira* e o *Português*, por terem sido esses os tipos mais marcantes da Revista brasileira e os que, de certa forma, se tornaram espécies de arquétipos brasileiros, tamanha a sua força de penetração e fixação no imaginário nacional.

3.1 – A *Mulata*:

Talvez o personagem-tipo mais famoso e mais longevo do nosso teatro, a mulata apareceu pela primeira vez em 1870, na comédia *Direito por Linhas Tortas*, de França Júnior, mas foi no Teatro de Revista que esse tipo se consolidou e ganhou projeção, tornando-se um símbolo nacional. Em suas primeiras inserções nas Revistas, apareceu como baiana, permanecendo seu sinônimo até os anos 1910.

No Teatro de Revista, a mulata surgiu quase que simultaneamente nas Revistas *A República*, de Artur Azevedo, e *Bendengó*, de Oscar Pederneiras e Figueiredo Coimbra, ambas estreadas em 1889. A personagem-tipo teve grande repercussão logo no início. Em 1892, a Revista portuguesa *Tintim por Tintim*, de Souza Bastos, também ajudou a consolidar a figura da mulata-baiana, que tomou para si “o papel-símbolo de brasilidade” (SOUZA, 2004, p. 87).

Sabina, a mulata da Revista *A República*, foi inspirada numa vendedora de laranjas de mesmo nome. A música “As Laranjas da Sabina”, presente em *A República*, recebeu pequenas modificações em seus versos e se transformou no “Tango da Quitandeira”, versão que apareceu em *Bendengó*. Essa música conta a história verídica de Sabina, ex-escravizada alforriada que, em 1888, fora proibida pela polícia de vender laranjas em seu tabuleiro porque um grupo de estudantes republicanos da Academia de Medicina havia desacatado membros da Corte quando estes passavam de carruagem em frente ao ponto de Sabina. O desacato foi motivado pela proibição imposta pelo governo imperial de se fazerem passeatas e petições.

Faceira, lasciva, insolente e esperta, a mulata “movia-se para provocar conflitos entre seus pretendentes [o malandro, o caipira ou o português] e sublinhar o caráter mestiço de nacionalidade” (VENEZIANO, 2004, p. 37). O linguajar da mulata, tipo que vinha do interior do Brasil e, chegando à cidade grande, incorporava os modismos, as gírias e criava

neologismos misturando “caipirês” com “baianês” e francês, foi consolidado na burlata *Forrobodó* (1912), de Luiz Peixoto e Carlos Bettencourt.

As primeiras mulatas foram vivenciadas por atrizes brancas, até que vieram mulatas autênticas, como Otília Amorim e Aracy Cortes. Mas foi na figura de Carmen Miranda interpretando a canção “O que é que a Baiana tem”, de Dorival Caymmi, no filme “Banana da Terra”, de 1939, que esse personagem-tipo atingiu seu auge, sendo exportado para Hollywood nos anos 1940.

3.2 – *O Malandro:*

O malandro é um tipo constante nas Revistas, além de figura recorrente no cancioneiro popular brasileiro. Também chamado de mulato pernóstico ou mulato capoeira, é uma espécie de *zanni*⁶ da *Commedia dell’Arte* adaptado à realidade brasileira. Sua indumentária característica é totalmente adaptada aos trópicos: chapéu panamá, blusa listrada e calça branca de linho.

Figura já conhecida do público brasileiro pelo menos desde a publicação, em 1854, do romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, cujo personagem Leonardo apresentava as características típicas do malandro, esse personagem-tipo estreou no Teatro de Revista pelas mãos de Artur Azevedo, na Revista *O Bilontra*, de 1886.

Esse personagem-tipo atingiu seu apogeu na época do populismo de Getúlio Vargas. No Estado Novo, o malandro “passa a ser a personificação do que o próprio regime incorporou para popularização de uma imagem nacional” (SOUZA, 2017, p. 456). Souza ainda destaca que o período do Estado Novo foi um importante momento para o entretenimento no país, no qual os símbolos nacionais se moldaram “ancorados na figura do maior dos malandros: Getúlio Vargas” (*ibidem*, p. 458). Grande Otelo, Oscarito e Zé Trindade são alguns dos atores que melhor vivenciaram esse tipo.

O malandro é aquele personagem que não faz força para conseguir o que quer, vivendo de pequenos golpes. Dono de uma lábia invejável, o vocabulário do malandro era cheio de “palavras difíceis”, muitas vezes faladas de forma errada, apenas para impressionar. Assim, ele se inseria na sociedade e aplicava seus pequenos golpes. Oportunista, o malandro desrespeitava as duas maiores instituições sociais, o trabalho e a família.

⁶ Servo ou “criado cômico, que se acreditava derivado de *Sannio*, bufão da atelana romana” (PAVIS, 2008, p. 60).

Reis e Marques (2004, p. 184) apontam uma diferença entre o malandro e o capoeira. Enquanto o malandro “utiliza-se de pequenos golpes ou falcatruas, usando sua capacidade de livrar-se das enrascadas”, o capoeira “recorre à persuasão física e, até mesmo, ao crime se necessário”. Para esses autores, o malandro seria apenas um contraventor, enquanto o capoeira poderia ser um criminoso.

Uma vez que o malandro geralmente era um homem mulato ou negro, Souza (2017, p. 453) reflete sobre como o homem negro era representado nos espetáculos revisteiros: “sensual, extrovertido, infantilizado, submisso ou pernóstico, (...) algo construído já no século XIX e que se mantém até a contemporaneidade”. De fato, apesar dos avanços das últimas décadas, essa imagem, infelizmente, ainda não foi totalmente apagada.

3.3 – O Caipira:

Desde seus primórdios, o teatro brasileiro se preocupou em colocar no palco personagens sertanejas, com destaque para autores como Martins Pena, França Júnior e o próprio Artur Azevedo. O caipira, também conhecido como sertanejo, caboclo ou coronel do interior, foi introduzido no teatro brasileiro por Martins Pena na peça *Um Sertanejo na Corte*, de 1833, mas foi Artur Azevedo quem o trouxe para o Teatro de Revista.

O caipira é um personagem “puro” da zona rural que chega à cidade e se espanta com tantas novidades, tentações e diferenças em relação ao interior. Em 1885, na Revista *Cocota*, Artur Azevedo e Moreira Sampaio criaram o fazendeiro Gregório, um tipo interiorano que precedeu o senhor Eusébio, da Revista *O Tribofe*, de 1892, esse último sim, mais bem delineado e com traços característicos da fala. A partir de então, o caipira se fixou no Teatro de Revista, tendo seu auge na década de 1920. Os palcos paulistas, em especial, viram a consolidação do tipo caipira, juntamente com o tipo italiano.

Em 1916, a peça *Flores de Sombra*, de Cláudio de Souza, inaugurou um novo momento de “revalorização das coisas e sentimentos nacionais” (VENEZIANO, 1991, p. 45). O “caipirismo” entrou em voga, com o surgimento de duplas e trios caipiras que se apresentavam entre as sessões de cinema. Surgiram também companhias de Revista que deram atenção especial a enredos de temática caipira, dentre elas a Casa de Caboclo, da qual participavam nomes como Pixinguinha, a dupla Jararaca e Ratinho, e a então estreante Dercy Gonçalves. Nas demais Revistas, os quadros caipiras, apresentados entre sambas e quadros cômicos, ficaram cada vez mais comuns.

O tipo caipira transcendeu os palcos do teatro, indo para o rádio e, posteriormente, para o cinema, onde foi amplamente explorado e imortalizado por Mazzaropi.

3.4 – O Português:

O tipo português, cuja marca é o bigode farto, surgiu no Teatro de Revista brasileiro em 1886, na Revista *O Bilontra*, de Artur Azevedo. Como comenta Veneziano (1991, p. 134), “tal fato era um prato cheio para o sentimento nacionalista que aumentava num país recém-liberto, contra suas mágoas de colônia”. Talvez seja por isso, para exorcizar os demônios do colonizado contra o colonizador, que a figura bigoduda do português seja quase sempre representada como um homem bobo, que é facilmente enganado e passado para trás.

Ao mesmo tempo em que era ingênuo, o português também era associado “ao imigrante luso que conseguiu dinheiro no Brasil por meio de seu trabalho e de sua avareza” (REIS; MARQUES, 2004, p. 184). Nas Revistas, o português geralmente perdia seu dinheiro por causa de um golpe aplicado pelo malandro ou por amor à mulata.

4 – ARQUÉTIPOS BRASILEIROS

Uma questão recorrente do nascente teatro brasileiro do século XIX era a busca por uma identidade nacional. O Brasil havia proclamado sua independência política de Portugal em 1822. No entanto, como nos aponta Solórzano (1996, p. 13), na América Latina, “embora a liberdade política tenha sido atingida em um período de tempo relativamente curto, a liberdade cultural levou muito mais tempo”. E foi exatamente o que aconteceu no caso brasileiro. Após séculos de colonização portuguesa, conseguimos enfim nos emancipar politicamente, mas conquistar nossa “independência cultural” foi algo que demorou décadas para acontecer. Pode-se até mesmo dizer que esse processo ainda está, de certa forma, em curso, como defende o pensamento pós-colonial (ou decolonial)⁷, uma vez que influências e valores culturais continuam a nos ser impostos, cada vez mais intensamente, pelos países economicamente dominantes. A indústria cultural nos bombardeia diariamente com produtos, padrões, comportamentos, valores e referências que não são necessariamente nossas.

⁷ O pensamento pós-colonial (ou decolonial) é um conjunto de teorias e estudos que analisa os efeitos políticos, sociais, econômicos e culturais deixados pelo colonialismo tanto nos países colonizadores quanto, e principalmente, nos países colonizados. Inicialmente, o pensamento pós-colonial analisava apenas as consequências do colonialismo europeu. Posteriormente, a abordagem se ampliou e passou a considerar também o imperialismo dos Estados Unidos e a exclusão geral das minorias como processos ligados a um tipo de colonialismo contemporâneo. Os principais autores que se vinculam a essa corrente de pensamento são Edward Said, Aimé Césaire, Frantz Fanon, Gayatri Spivak, Bill Ashcroft, Boaventura de Sousa Santos, Stuart Hall e Homi Bhabha.

De qualquer forma, naquele momento, começo do século XIX, a recém-nascida nação brasileira sentia a necessidade de ter uma identidade cultural para chamar de sua, algo que lhe fosse peculiar, que a tornasse única e, principalmente, que a diferenciasse da antiga metrópole. Foi preciso o esforço coletivo dos artistas nacionais das mais diversas linguagens artísticas para criar uma arte que representasse e dialogasse com a realidade do novo país que despontava no cenário internacional.

No teatro, aqueles que contribuíram para a construção de uma dramaturgia brasileira, conscientes da realidade de ritmos e da miscigenação que os circundavam, tentaram fortalecer a cena nacional frente a cena estrangeira, que ainda “ditava as regras” por aqui. A realidade brasileira impunha assuntos, tipos e costumes brasileiros, portanto, não fazia sentido retratar o que havia lá fora, uma vez que aqui havia tanta matéria-prima que poderia muito bem ser explorada para a produção de dramaturgia. Críticos como Machado de Assis e o próprio Artur Azevedo se voltaram para o nascimento dessa dramaturgia que buscava a brasilidade, em especial as comédias, nas quais “exaltavam-se os comportamentos brasileiros, as mulheres brasileiras, os caipiras brasileiros, a natureza brasileira em oposição a tudo o que vinha de fora” (VENEZIANO, 2004, p. 32).

O Teatro de Revista herdou esse viés nacionalista. Graças ao esforço genuíno dos dramaturgos revisteiros em colocar em pauta a questão das raízes e da identidade nacional, é possível fazer uma associação entre o conceito de arquétipo, tal como concebido por Carl Jung, e os personagens-tipo desse gênero teatral. Explico.

Jung (2002, p. 87) nos informa que arquétipo é “uma expressão, já existente na Antiguidade, sinônimo de ‘ideia’ no sentido platônico”. A partir disso, o psiquiatra empreendeu uma pesquisa empírica na qual constatou que tal ideia era uma espécie de premissa psicológica, um modelo original, o que viria a desaguar no conceito que ele formulou de arquétipo como sendo “um elemento vazio e formal em si, nada mais sendo do que uma *facultas praeformandi*, uma possibilidade dada *a priori* da forma da sua representação” (*ibidem*, p. 91). Em outras palavras, os arquétipos são conteúdos do inconsciente coletivo⁸, “formas preexistentes (...) que só secundariamente podem tornar-se conscientes, conferindo uma forma definida aos conteúdos da consciência” (*ibidem*, p. 54).

⁸ Segundo Jung (2002, p. 53), o inconsciente coletivo “é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo, portanto, uma aquisição pessoal. (...) os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e, portanto, não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade”. Em outras palavras, o inconsciente coletivo é uma espécie de reservatório de “imagens primordiais” ou arquétipos.

Em suma, arquétipo é algo que não se ensina e que não se aprende pela cultura, mas sim algo inato, que influencia, ainda que inconscientemente, o olhar de cada um de nós sobre o mundo, sobre o outro e sobre nós mesmos, além dos nossos comportamentos, nossas emoções, nossos sentimentos e nossas atitudes. Segundo Hall e Nordby (2005, p. 34), ao nascer “todos herdamos as mesmas imagens arquetípicas básicas”. Tendo isso em vista, podemos considerar arquétipo como um sinônimo de protótipo (*ibidem*, p. 33). Podemos ainda dizer que os arquétipos são ideias primordiais, modelos ideais de conceitos que já estão formados *a priori* em nossas mentes, ou ainda, um conjunto de símbolos que estão presentes na vida em sociedade há milênios, moldando seus indivíduos.

Jung (2002, p. 58) nos lembra que “há tantos arquétipos quantas situações típicas na vida. Intermináveis repetições imprimiram essas experiências na constituição psíquica, não sob a forma de imagens preenchidas de um conteúdo, mas precipuamente apenas *formas sem conteúdo*”. No entanto, antes de fazer a associação a que este artigo se propõe, entre o conceito de arquétipo e os personagens-tipo do Teatro de Revista, é importante entender que eles, os arquétipos, não podem ser considerados como representações plenamente desenvolvidas na mente, como as imagens das lembranças que temos do nosso passado. Usando da metáfora sugerida por Hall e Nordby (2005, p. 34), o arquétipo “assemelha-se mais à um negativo à espera de ser revelado pela experiência”.

Como escreveu Jung (2002, p. 91), “uma imagem primordial só pode ser determinada quanto ao seu conteúdo [depois] de tornar-se consciente e [estar], portanto, preenchida com o material da experiência consciente”. O Teatro de Revista não inventou os tipos brasileiros. Porém, uma vez que os dramaturgos revisteiros tiveram a sensibilidade de incluí-los e utilizá-los vastamente em sua dramaturgia, esse gênero teatral ajudou a dar forma às imagens pré-formadas que existiam primeiro no inconsciente coletivo dos brasileiros.

Hall e Nordby (2005, p. 35) nos explicam que “o arquétipo funciona como um ímã, atraindo para si experiências significativas”. Daí, à medida que uma pessoa vai acumulando experiências de vida, aquelas experiências que têm alguma relação com determinado arquétipo vão se aderindo a ele para formar um complexo, que vai se tornando mais forte “em virtude da acumulação de novos materiais, até adquirir força suficiente para forçar um caminho para a consciência” (*ibidem*, p. 35). No caso dos personagens-tipo, à medida em que o público brasileiro foi se acostumando a vê-los encarnados nos palcos pelos atores do Teatro

de Revista, sua imagem e conceito foi se fixando arquetipicamente na tela mental dos brasileiros – ainda que, em alguns casos, de forma pejorativa.

Graças ao Teatro de Revista, a “construção do ‘carioca’, o ‘brasileiro’ por excelência para consumo interno e externo, foi ganhando contornos, combinando os aparentemente irreconciliáveis [conceitos de] ‘nacional’ e ‘moderno’” (LOPES, s.d., p. 16). E assim, foi nascendo uma cultura de classe média urbana, que nas décadas seguintes definiria o brasileiro como um ser “malandro, irreverente, sensual e musical” (*ibidem*, p. 16), influenciando, inclusive, o olhar que outros povos têm sobre nós. O Zé Carioca, personagem criado por Walt Disney no começo dos anos 1940, é um exemplo clássico desse carioca malandro, o clichê do brasileiro “tipo exportação”.

No entanto, é preciso dizer que essa construção não foi tão simples, em especial quando se trata dos elementos culturais brasileiros de matriz africana e ameríndia, que não eram admitidos pela elite branca como elementos formadores da brasilidade. O Brasil ainda vivia naquele momento, final do século XIX e começo do século XX, sob a influência parisiense, no sentido de ainda ver a herança ameríndia e africana como algo exótico. A abolição ainda era recente e muito preconceito precisou (e ainda precisa) ser desconstruído para que se admitisse a importância do negro e dos povos indígenas na construção da sociedade brasileira.

Gomes (2001, p. 63) comenta que o fato de a cultura negra estar sendo bastante valorizada na Paris pós-Primeira Guerra “certamente contribuiu para formar uma atmosfera mais favorável à associação entre cultura negra e caráter nacional”. De qualquer forma, o fenômeno Teatro de Revista contribuiu para a modificação da imagem que o Brasil tinha de si naquele momento e “suas influências foram decisivas na consolidação de uma cultura urbana de massas” (ANTUNES, 2002, p. 13 *apud* TAVEIRA, 2008, p. 1) tipicamente brasileira, que foi se consolidando ao longo das décadas seguintes.

Gomes ainda destaca a obra do dramaturgo, poeta e compositor De Chocolat, fundador da Companhia Negra de Revistas. Em seus textos, De Chocolat apontava “a importância do caráter negro e da harmonia racial no caráter nacional” (*ibidem*, p. 67), onde o heroísmo negro vence o preconceito racial. Ou seja, além da boa convivência entre os três grupos étnicos formadores do povo brasileiro (o negro africano, o branco europeu e o índio americano), a brasilidade é, também, fortemente marcada por sua associação com os negros.

Relacionando pensamentos de Stuart Hall e Clifford Geertz acerca de cultura e identidade nacional com a sociedade brasileira, Souza (2017, p. 450) identifica que o negro e

a mulata “estão em um lugar de inferioridade e que algumas sociedades (no nosso caso, a brasileira) consideram os pares negro e negra (ou mulata) infantilizados e hipersexualizados”. Ainda segundo Souza, as características e a representação dos personagens-tipo no Teatro de Revista levavam a crer que os negros são felizes e “sexuais” no Brasil. A indústria cultural, por sua vez, ajudou a fixar essa imagem através do rádio, do cinema e, posteriormente, da televisão.

A mulata, nosso personagem-tipo mais famoso e longevo, é figura recorrente em nosso cancionário. Músicas como “Maxixe da Zeferina”, de Chiquinha Gonzaga, “O Teu Cabelo Não Nega”, de Lamartine Babo, “Mulata Assanhada”, de Ataulfo Alves e “É Luxo Só!”, de Luiz Peixoto e Ari Barroso, são apenas alguns exemplos de como a mulata é retratada como uma mulher sedutora e maliciosa, “maltratando” os homens que se interessam por ela. Por outro lado, outras interpretações contribuíram para a construção da imagem da mulher negra (ou mulata), “da cor do pecado”, como objeto sexual do homem branco. Reforçada por figuras como a Globeleza, esse estereótipo ainda está tão entranhado no imaginário nacional que levará algum tempo até que essa imagem seja enfim transformada.

“Malandro é Malandro e Mané é Mané”, de Bezerra da Silva, “Malandro Sou Eu”, de Arlindo Cruz, e “Malandro”, de Jorge Aragão, são alguns exemplos de músicas que exaltam a figura do malandro. Chico Buarque escreveu e compôs a “Ópera do Malandro”, um clássico moderno do teatro brasileiro, que mostra o submundo da prostituição, no qual diferentes tipos de malandro circulam. Em obras literárias como “Macunaíma”, de Mário de Andrade, e “A Morte e a Morte de Quincas Berro D’Água”, de Jorge Amado, é possível ver características do malandro em seus respectivos anti-heróis. Chama a atenção o fato de quase sempre a malandragem estar vinculada ao homem negro (ou mulato) sexualizado e irreverente.

A associação do malandro com o jeitinho brasileiro de se resolver preguiçosamente as coisas e ainda tirar proveito da situação já rendeu muitas peças teatrais, como “Pedro Mico”, de Antônio Callado, e “O Auto da Compadecida”, de Ariano Suassuna, e mesmo telenovelas, como “Cambalacho”, escrita por Silvio de Abreu e exibida originalmente em 1986, que tinha como mote a malandragem – tanto que após a exibição da novela, a palavra “cambalacho” veio a se tornar sinônimo de golpe, fraude, tramoia.

Já o caipira, além de ter sido imortalizado por Mazzaropi no cinema, é tema recorrente de músicas sertanejas, em especial do chamado sertanejo raiz, além de ser caricaturado em programas televisivos de humor, como “A Praça É Nossa”. Mais recentemente, o escritor Walcyr Carrasco costuma retratar caipiras em suas telenovelas de época, onde há sempre um

núcleo de fazenda que serve como “alívio cômico” das tramas. No caso da televisão pelo menos, costuma-se explorar a “pureza” do caipira, bem como sua ingenuidade exacerbada.

O português, embora menos recorrente nos meios de comunicação de massa que os outros personagens-tipo destacados neste artigo, se enraizou no imaginário nacional através das muitas piadas que existem sobre português, nas quais esse personagem é burro e facilmente enganado. Ocasionalmente, aparece em programas humorísticos na televisão, sendo retratado como a figura bigoduda e ingênua consagrada pelo Teatro de Revista. A música “Telegrama”, de Zeca Baleiro, por exemplo, faz menção a um português dono de padaria, uma clara associação ao imigrante luso que chega ao Brasil e logo abre um comércio.

Os exemplos acima são apenas alguns dos muitos que existem em nossa cultura pop que atestam o quão familiares e até mesmo banalizados são os personagens-tipo do Teatro de Revista para o público brasileiro, ainda que atualmente eles se apresentem sob formas ligeiramente variadas. Ao mesmo tempo, o sentimento de reconhecimento que tais personagens genéricos despertam na população brasileira mostra que os personagens-tipo consagrados pelo Teatro de Revista ultrapassaram o âmbito de suas situações particulares iniciais, aquelas criadas pelos dramaturgos revisteiros, e se entranharam de tal forma no imaginário nacional, que não é exagero dizer que eles se elevaram ao posto de arquétipos brasileiros, modelos arcaicos de brasilidade. Não é à toa que ressurgem com tanta frequência nas diferentes linguagens artísticas desenvolvidas no Brasil.

5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde a sua estreia no Brasil em 1859, com a Revista *As Surpresas do Senhor José da Piedade*, de Figueiredo Novaes, até o lançamento, em 1961, de *O Diabo que a Carregue lá pra Casa*, Revista de Walter Pinto e Roberto Ruiz, considerada a “despedida épica do gênero” (PAIVA, 1991, p. 631 *apud* SUDARE, 2018, p. 208), o Teatro de Revista teve papel de destaque na produção teatral e cultural brasileira, sendo um terreno fértil para os talentos do teatro e da música popular, bem como para os de outras linguagens artísticas. É possível, só com a dramaturgia revisteira, montar um painel preciso do que foi a História do Brasil nesse período.

Nesses pouco mais de cem anos em que esteve entre nós, de 1859 até o começo da década de 1960, a Revista, “que nasceu francesa, que chegou portuguesa, que cresceu sem pátria, foi adotada, domesticada e aclimatada aos usos e costumes brasileiros” (VENEZIANO, 2004, p. 30), passou por várias mudanças e reformulações, amadurecendo e se adaptando aos

diversos contextos políticos, sociais, econômicos e culturais pelos quais o Brasil passou, até que o Golpe de 1964 deu o tiro de misericórdia no gênero, que a essa altura já se encontrava descaracterizado.

Do seu surgimento até sua descaracterização, a Revista se manteve fiel ao seu propósito de falar diretamente ao público. A compreensão desse processo de comunicação levou os revisteiros a pensarem o texto em função de sua encenação, fazendo do Teatro de Revista um fenômeno mais espetacular do que propriamente literário.

Talvez a Revista não tenha correspondido às expectativas do Modernismo brasileiro, mas após todas as leituras que fizemos para a elaboração deste artigo, seria leviano dizer que a Revista não tenha sido impregnada pela modernidade que tomava o Brasil naquele momento, modernidade essa que também inspirou os modernistas. Afinal, estar antenado com o que acontecia ao seu redor e ser, ao mesmo tempo, espelho e produto de sua época, eram características do Teatro de Revista. Para o desgosto da “elite intelectual” brasileira da época, o Teatro de Revista:

(...) refletia uma modernidade bem mais acentuada do que as récitas do Teatro Municipal. Com maior plasticidade e desenvoltura, absorvia tanto as inovações morais, estéticas e da moda da metrópole [cultural, Paris], quanto as de uma cultura popular em gestação nos ‘salões’ da tia Ciata, nos botequins e nos pasquins da cidade. (LOPES, s.d., p. 16)

A Revista contribuiu para o fortalecimento da cena teatral brasileira através de suas críticas, deboches e ironias com o que nos era imposto de fora, buscando sempre valorizar o que era nosso. Segundo Veneziano, (2004, p. 31), o Teatro de Revista foi “o gênero que melhor representou a ideia que o Brasil tinha de si”. Graças aos esforços de seus artistas, a Revista proporcionou à sociedade brasileira a oportunidade de se reconhecer nos palcos, principalmente através dos personagens-tipo, que ficaram impregnados no imaginário nacional. Isso sem falar das grandes contribuições que a Revista trouxe para o teatro brasileiro como um todo. No entanto, é importante lembrar que, a despeito de seu inegável legado positivo para a produção cultural brasileira, a Revista também deixou certos resíduos em nossa cultura, como os clichês e estereótipos de brasilidade, que podem ser vistos como algo não tão positivo assim.

E assim, as Revistas nos legaram o testemunho não somente de um país em construção, mas também das manifestações políticas de um grupo de dramaturgos que retratou nossa gente como nunca antes, dando-lhes voz e espaço nos palcos teatrais. Esses retratos, por sua vez, fincaram raízes profundas no inconsciente coletivo nacional, com a força

de verdadeiros arquétipos brasileiros, ecoando até hoje em muitas manifestações culturais de nosso povo.

REFERÊNCIAS CITADAS

CASCAES, Laura Silvana Ribeiro. *A música e a dança no teatro de revista carioca*. In: *Música em Revista*, Campinas, ano 1, vol. 2, p. 86-103, 2013.

CASCAES, Laura Silvana Ribeiro. *Pés de anjo: o bailado no teatro de revista*. In: *DAPesquisa*, Florianópolis, vol. 2, n.45, p. 1042-1049, 2008.

CORDEIRO, Volmir Gionei; COLLAÇO, Vera Regina Martins. *Notas sobre o teatro de revista no Brasil*. In: *DAPesquisa*, Florianópolis, vol. 2, n. 4, p. 143-150, 2007.

GOMES, Tiago de Melo. *Negros contando (e fazendo) sua história: alguns significados da trajetória da Companhia Negra de Revistas (1926)*. In: *Estudos Afro-Asiáticos*, [S.l.], ano 23, n. 1, p. 53-83, 2001.

HALL, Calvin S.; NORDBY, Vernon J. *Introdução à psicologia junguiana*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 2005. 8ª edição.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira de Silva. Petrópolis: Editora Vozes, 2002. 2ª edição. 408 p. (Coleção Obras Completas de Carl Gustav Jung)

LOPES, Antonio Herculano. *Performance e história (ou como a onça, de um salto, foi ao Rio do princípio do século e ainda voltou para contar a história)*. [S.l.]: Fundação Casa de Rui Barbosa, [s.d.].

MARQUES, Daniel. *Teatro de intervenção: um resgate necessário (o teatro de revista e a política)*. Rio de Janeiro: UNIRIO. In: *Trans/Form/Ação*, São Paulo, n. 24, p. 41-46, 2001.

MOTA, Jones Oliveira. *Jogos de revista: interconexões entre jogo e teatro de revista brasileiro em experiências de ensino de teatro*. Salvador, 2016.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008. 3ª edição. 481 p.

REIS, Angela; MARQUES, Daniel. *Eu sou meio perigoso nesta história de cacôs: apontamentos sobre a atuação no teatro de revista brasileiro*. In: *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, n. 13, 2004.

SETTE, Leila Bastos. *O papel do figurino no teatro de revista carioca*. Rio de Janeiro: UNIRIO, n. 7, 2005.

SOLÓRZANO, Carlos; RUBIN, Don. *The world encyclopedia of contemporary theatre: the Americas*. Routledge: Nova York, 1996. V. 2.

SOUZA, Ingrid Constantino de. *A invenção da brasilidade no Estado Novo a partir dos personagens-tipo da mulata e do malandro no teatro de revista brasileiro de 1937-1945*. In: Anais da XII JORNADA de Estudos Históricos professor Manoel Salgado. Rio de Janeiro: PPGHIS/UFRJ, Vol. 3, 2017.

SOUZA, Maria Cristina de. *O teatro de revista no Brasil: o samba-cancã ou a história do espetáculo*. [S.l.]: [s.n.], n. 6, nov. 2004.

SUDARE, Livia. *Teatro de revista: um estudo documental sobre um teatro ignorado*. In: Revista Sala Preta, [S.l.], vol. 18, n. 1, 2018.

TAVEIRA, Leonardo de Mesquita. *A mulata e o malandro: a caracterização do personagem-tipo na música do teatro de revista brasileiro, entre as décadas de 1880 e 1930*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2008.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991. 185 p.

VENEZIANO, Neyde. *Revistando o baú revisteiro*. In: 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, n. 13, 2004.