



O TEATRO COMO ANTÍDOTO DAS REVOLTAS

Alfonso Ricardo Cruzado

Orientadora: Gladys Viviana Gelado

Doutorando

RESUMO: Na Cuba colonial, os setores hegemônicos tremem ante a possibilidade de que o negro repita os fatos acontecidos durante a Revolução haitiana e se empodere com anseios separatistas. Ante as cada vez mais extremas revoltas dos escravos e as conspirações antiescravistas, se discute em alguns setores a abolição da escravidão e a independência. Neste contexto, o espetáculo cômico se apresenta como um antídoto. Um gênero teatral satírico ridicularizante de características populares e cômicas, representado por atores brancos pintados de preto (que constituirá uma tradição de atuação ao longo dos séculos XIX e XX: o *blackface*) simula uma imagem complacente frente a estas injustiças: o Bufo cubano. A partir de 31 de maio de 1868, com a estreia dos *Bufos Habaneros* no teatro Villanueva, se conformará uma manifestação teatral que delimitará o surgimento de um teatro próprio. Paradoxalmente, este teatro toma o *choteo*, modo de expressão satírico cuja falta de seriedade funciona como mecanismo de sobrevivência dos setores hegemônicos frente a instabilidade sociopolítica, e o transforma em uma forma de resistência, de crítica teatral. Esta reapropriação põe em cena um teatro em que os personagens marginais são expostos no seu contexto histórico social e, mediante a *chacota*, transformam o gênero em expressão de oposição política sistemática, superando as intenções ridicularizantes e sustentadoras do *status quo* iniciais. O objetivo desta comunicação é analisar como este *choteo* teatral, ao trazer ao cenário as classes populares (mesmo que estereotipadas e tipificadas), se converte em um espaço de negociação social, étnica, racial e de constituição de identidades. Para alcançar este propósito, nossa análise se centrará em três peças que se destacaram no final do século XIX pelo amplo êxito alcançado: a trilogia *Los negros catedráticos*, *El bautizo* e *El negro Cheche o Veinte años después*, todas de Francisco Fernández.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro latino-americano, teatro popular, teatro breve, teatro cubano, Bufo

Nos teatros da América Latina, em períodos que divergem nas datas de acordo com cada país, as produções teatrais de finais do século XIX e inícios do XX são vistas como inexistentes ou escassas. As histórias literárias latino-americanas declaram que, após um período teatral áureo, ocorre uma decadência e um posterior ocaso da produção. Esta omissão

historiográfica responde à utilização de um código de leitura crítica eurocêntrico: a produção teatral deste período é principalmente popular e breve; duas características suficientes para omiti-la pois desconfigura os gêneros artísticos segundo a tipologia europeia. Na verdade, o que acontece não é um ocaso, mas um período de inovadora produção teatral popular que os críticos literários da época tentaram silenciar.

Estes gêneros populares são sumamente significativos pois são principalmente gêneros de fusão, verdadeiros *ajiacos*¹, nas palavras de Fernando Ortiz (ORTIZ, 1973, p. 156), como toda a cultura latino-americana. Quando estas produções ingressam parcialmente no campo de visão culto, o fazem desde a suposta benevolência dos qualificativos “exótico”, “pitoresco”, “primitivo”. Assim, se extermina qualquer coisa que possa alterar o *status quo* dominante. Entretanto, quando essas mesmas formas podem dar maior notabilidade às elites e ajudá-las a alcançar seus objetivos, são aceitas parcialmente de modo paternalista.

O objeto da nossa comunicação forma parte deste último grupo; são peças que trazem ao cenário os negros, mas construídos pela fala e o olhar daqueles que os dominam. Os negros são convertidos em bonecos, caricaturas obedientes de uma cultura e identidade que não são as suas. Como observaremos, a reapropriação por parte do *choteo* subverterá esse mascaramento e o fará mais evidente mediante a figura que as elites querem utilizar para dominar e criticar: a do *negro catedrático*.

Na Cuba colonial, os setores hegemônicos tremem ante a possibilidade de que o negro repita os fatos acontecidos durante a Revolução haitiana (“revolta de São Domingos”, 1791-1804) e se empodere com anseios separatistas. Diante das cada vez mais radicais revoltas escravas e as conspirações antiescravistas, se discute em alguns setores a abolição da escravidão e a independência. Neste contexto, um espetáculo cômico se apresenta como um antídoto: o Bufo Cubano.

O Bufo é um gênero teatral satírico ridicularizante, de características populares e cômicas, representado por atores brancos pintados de preto, que simula uma imagem complacente frente a estas injustiças. Paradoxalmente, este teatro toma o *choteo*, modo de expressão satírico cuja falta de seriedade funciona como mecanismo de sobrevivência frente

¹ O *ajiaco* é uma espécie de cozido constituído por legumes, hortaliças e carnes de diversos animais, espécie de pot-pourri, mistureva popularizada pelos escravos. Ou seja, transmite a ideia de formação de algo novo mediante a mistura de elementos de diferentes tipos e origens, uma ótima representação de uma cultura heterogênea. Esta ideia do *ajiaco* foi utilizada por Fernando Ortiz (1973) para definir os cubanos: “Mestizaje de cocina, mestizaje de razas, mestizaje de cultura. Caldo denso de civilización que borbullea en el fogón del Caribe” (ORTIZ, 1973, p. 156).

aos setores hegemônicos, frente à instabilidade sociopolítica; e o transforma em um meio de resistência, de crítica teatral. Esta apropriação põe em cena um teatro em que os personagens marginais são expostos no seu contexto histórico-social e, mediante a chacota, transformam o gênero em expressão de oposição política sistemática, superando as intenções ridicularizantes e sustentadoras do *status quo* iniciais.

O objetivo desta comunicação é comentar brevemente como esta chacota teatral (*choteo* teatral), ao trazer ao cenário as classes populares (mesmo que estereotipadas e tipificadas), se converte em um espaço de negociação social, étnica, racial e de constituição de identidades. Para alcançar este propósito, nossa pesquisa partiu da análise de três peças que se destacaram no final do século XIX pelo amplo êxito alcançado e por fazer parte das primeiras estreias do gênero: a trilogia *Los negros catedráticos*, *El bautizo* e *El negro Cheche o Veinte años después*, todas de Francisco Fernández.

Los Bufos Habaneros, companhia teatral popular fundadora do “Bufo cubano”, estreou no dia 31 de maio de 1868, no Teatro de Villanueva, com a peça *Los negros catedráticos* de Francisco Fernández Vilarós (1842-1922). Foi seguida por outros dois absurdos cômicos com os quais forma uma trilogia: *El bautizo* (30 de junho de 1868) e *El negro cheche o Veinte años después* (27 de julho de 1868).

Embora com raízes paródicas, o Bufo cubano é fundamental na integração do negro na sociedade. Apesar de nascidas desta cultura branca escravocrata, muitas destas peças podem interpretar-se como paródia e sátira do sistema dominante. No momento em que os bufos se definem por uma moral diferente à dominante, quando parodiam o esquema melodramático, satirizam, transformam e invertem os valores; criam uma moral diferente que nega a hipocrisia social por trás da qual a colônia escondia uma estrutura de classes e um objetivo imperial.

O poder corrosivo do riso quebra a pompa e os esquemas do culto e a rigidez social, atacando os alicerces das estruturas, deixando sem reação os detentores do poder. Por tudo isto, o Bufo cubano tomará o *choteo* e o converterá na sua principal ferramenta de linguagem crítica.

O *choteo* é a interpretação de tudo em chave de chacota, não levar nada a sério, ridicularizar o poder inautêntico. Conforma uma resistência ativa frente às vontades do poder hegemônico e também um mecanismo de escape. Se compõe de vários gestos: Igualar-se a alguém de autoridade superior, dessacralizar com humor os emblemas dessa autoridade e

julgar inclusive a quem julga sem ter os atributos sociais para tal. Ou seja, desvirtuar a representação de um sujeito e de seu discurso.

No Bufo cubano, embora tenham participado muitos espanhóis e racistas, o *choteo* demoliu tudo o que foi previamente estabelecido, trazendo à vista a presença negra anteriormente silenciada. Esta sátira se embandeirou como um recurso frente à opressão colonizadora, atacando as normas sociais da época e eludindo toda censura.

Produto das nossas análises, lemos esta pintura do rosto e o oferecimento de uma versão do negro domesticado, imitando e ridicularizando suas vozes e gestos de diferentes modos, não no sentido da clássica interpretação ridicularizante e desclassificatória. Diferentemente, a enxergamos como uma forma de levar a um primeiro plano críticas que ficavam veladas sob estas mascaradas carnavalescas. Nas peças, não apenas era *choteada* a realidade, mas também, ao mesmo tempo, os espectadores eram *choteados* com as mascaradas. As máscaras são um faz de conta pouco realista; sob essa tinta, os atores não deixam de ser brancos agindo absurdamente como membros de um grupo social privilegiado ao qual, realisticamente, não pertencem. Quem faz chacota de quem?

Apesar dos preconceitos compartilhados em relação aos afro-cubanos, os atores brancos que os representavam comicadamente, fantasiados de negros, utilizavam um registro linguístico característico apenas da camada mais alta da sociedade colonial e escravocrata, da qual esses atores não faziam parte. De tal modo, a linguagem em cena constituía, paralelamente à sátira em relação ao negro, uma farsa que deixava expostas as diferenças sociais existentes entre a plateia e os atores (ambos brancos), mas também internamente, na própria plateia. Esta era composta por brancos, negros livres, escravos libertos e escravos que davam assistência aos seus amos durante as apresentações. Na plateia e nos camarotes, a aristocracia açucareira (*sacarocracia*) desfrutava dos luxos com seus escravos domésticos; nas partes superiores os brancos pobres, e no paraíso, as pessoas de cor e os pobres assistiam aos mesmos espetáculos.

Os bufos são cubanos sem escravos, artistas pobres em busca de dinheiro, que sabem detectar e mediatizar os gostos populares, são observadores sagazes da realidade doméstica, são homens e mulheres que vivem em constante relação com negros livres e artesãos, críticos destruidores do ambiente operístico e romântico dos grandes salões. Criaram uma “cena amulata” que trouxe uma ideologia populista e *guarachera* em oposição à ópera, à alta cultura e ao círculo fechado dos privilegiados (LEAL, 1982). Suas personagens são populares

na medida em que representam os setores majoritários da população; seu idioma é doméstico e comum e, assim, compreensível para todos; seus temas são menores porque precisamente o destino do país não estava nas suas mãos. Os dramaturgos nestas peças representam a história dos homens sem história, dos despossuídos, mas assumem o teatro como negócio e por isso ridicularizam o outro: o negro, o camponês, o branco sujo, em transposição mimética, *stricto sensu*, do pensamento dominante nas elites.

Os tipos negros surgiram no teatro cubano como uma necessidade dramática; o negro existia e era impossível criar uma literatura, um teatro nacional omitindo-o. Foi assim que seu caráter sofreu uma grande remodelação na figura do *negrito* em todas as variantes, mas com traços comuns: marginalizado, bufão, nunca um herói, vítima de chacota, *choteo*, exotismo e superficialidade. O *negrito* canalizou a perspectiva discriminadora e escravista dominante, o Bufo será uma “forma mulata” (LEAL,1982) e tentará negociar estes extremos.

A primeira aparição como personagem teatral de destaque será com Francisco Covarrubias (1775-1850), que adaptou à realidade cubana os sainetes madrilenhos de Ramón Gomez de la Cruz até alcançar independência criativa. Criou toda uma galeria de tipos que nutriu o teatro vernáculo que dele tomou: o galego, a mulata, o *negrito* e o fim de festa dançado por toda a companhia. Suas peças não chegaram aos nossos dias e somente temos referências e comentários delas do período, esquecimento provocado pelo desprezo e a rejeição dos poetas e literatos do período.

Com as obras curtas de Francisco Covarrubias e especificamente com o *Diálogo de negritos* representado pelo próprio em 1812, o negro ganha a cena. Muitos anos antes que Thomas Rice (1828) criasse o tipo de Jim Crow (negro burro, vestindo trapos, fazendo trapalhadas e de andar esquisito) e trinta anos antes que Daniel Decatur Emmet criasse os primeiros *minstrel shows*. Mas apesar de chegar à cena, o negro terá que esperar vários anos mais para ter um espaço definitivo na cena cubana. Após este sutil intento de um teatro mais popular, o teatro cubano continuou com seus olhares para fora e deixando de lado as personagens negras.

Será Bartolomé Crespo Borbón, conhecido como “Creto Gangá”, seguindo o caminho de Covarrubias, quem incorporará o negro como elemento fundamental de sua obra. Utilizando os tipos comuns e incidentes do momento, consolidou o processo de satirização da vida nacional. Com a peça *La boda de Pancho Jutía com Canuto Raspadura*, cimentou o teatro de tipos cubanos e as figuras negras que começaram a invadir a cena.



Com Creto Gangá, o negro volta à cena, mas de forma ridicularizada e diminuída, pois Creto não consegue deixar de lado seu olhar de espanhol branco. Nas suas peças incorpora três tipos fundamentais: o *negrito*, a mulata e o galego. Borbón é partidário do *status quo* e inimigo da população de cor e do abolicionismo. Expressa os preconceitos típicos dos brancos da época, mas o tom predominante da peça é de simpatia paternal e de superioridade benevolente. Satiriza os negros analfabetos e rústicos e também os campesinos brancos. Não expõe a escravidão brutal dos engenhos, mas a moderada das pequenas propriedades do país.

Crespo Borbón não se incorpora ao pânico do período e publica uma obra na qual descreve aos negros como ignorantes, torpes e *bozales*, mas com sentimentos humanos, dotados de uma profunda sensibilidade. Ele incorpora um homem branco que dá a liberdade a seus escravos e que espera que sirva de lição para os outros terratenentes. Na verdade, como define Lane (2000), Crespo produz a “*discursive blackface*”, gerando uma interseção entre vários discursos cubanos do período: o do pânico do racista branco, o do ativista abolicionista, o do sentimento *criollo* anticolonialista. Mediante a ridicularização da fala do *bozal*, remarca a diferença com a fala pura.

Com o teatro bufo, em contrapartida, o antigo *negrito* de Creto Gangá é urbano, livre, trabalhador, se encontra em um rápido processo de ascensão econômico-social e tenta viver como os brancos. Este “novo *negrito*” lê e escreve, mas seus erros por não ser um verdadeiro detentor do espanhol culto o fazem cair no *catedraticismo*.

O *catedraticismo* é o modo de falar dos negros catedráticos, uma construção imaginária utilizada para representar comicamente a fala dos negros letrados e da classe média negra e mulata cubana. Suas características constituem uma linguagem absurda: hipérbole da frase, grandiloquência na retórica, distorção de palavras, utilização absurda de uma suposta linguagem científica (científico-matemática) e obsessão pela gramática. São estes “pseudointelectuais” os que manifestam a rejeição pelos *negritos bozales* (africanos recém-chegados) e riem de sua falta de cultura e de sua fala “incorreta”.

ANICETO - CUAN PRECARIA ES LA SITUACIÓN FÍSICA Y MORAL DE UN PADRE, QUE TRATA CON LOS FINES MAS HETEROGÉNEOS DE CONSEGUIR LA FELICIDAD DE SUS HIJOS, EN EL DIFÍCIL É INVARIABLE CÍRCULO DE UN HIMENEO.

CRISPÍN - ES CIERTO, SE NECESITA UN TACTO ESPECIAL PARA LA ELECCIÓN DEL NUEVO FAMILIAR, QUE VÁ UNO Á AGREGAR AL ÁRBOL GENEALÓGICO DOMÉSTICO.....



¡FELICES LOS QUE COMO NOSOTROS, SE VEN LIGADOS POR LAS LEYES DE LA GRAVITACIÓN UNIVERSAL!
(FERNÁNDEZ, *LOS NEGROS CATEDRÁTICOS*, P. 3)

Esta fala é um elemento estruturador das três peças do nosso *corpus* e ocupa o papel central dentro do Bufo do período. À diferença das peças anteriores, em nenhuma delas aparecem negros escravos, todos os personagens são negros e mulatos livres, mesmo que marginais urbanos. As três transcorrem em Havana, cidade principal de Cuba já nesse período. Por motivos de tempo, somente analisaremos brevemente uma das peças.

A peça *Los negros catedráticos* é designada como um absurdo cômico em um ato de costumes cubanos em prosa e verso. O absurdo serve de valoração das personagens e da sua linguagem e principalmente das situações e das inversões sociais, normativas e de valores. Por sua vez, a ideia de peça de costumes retoma os tipos utilizados pelas elites como moderadores e modeladores da sociedade.

Neste primeiro bufo, os negros catedráticos Aniceto e Crispín acordam a boda dos seus filhos Dorotea e Ricardo. Mas este acordo é quebrado ao aparecer o negro congo José, que, trabalhando no porto, tem acumulada a importante quantia de 12.500 pesos. Embora fale *bozal* e se vista como negro, Dorotea e Aniceto o preferem por ter dinheiro.

Os personagens que interagem na peça são Aniceto e Crispín, pais dos comprometidos e negros catedráticos; Dorotea e Ricardo, negros *criollos* filhos de Crispín e de Aniceto; e o negro congo José. O ambiente já denuncia a falsidade das declarações em oposição às pretensões da maioria das personagens, o cenário é uma casa pobre. A primeira cena já inicia com a fala dos pais dos comprometidos, a negação das suas origens e a rejeição de sua cultura originária.

CRISPÍN. — ESOS ESCOLLOS QUE EXASPERAN SU FANTASÍA SOLO SE ENCUENTRAN EN ESOS DESGRACIADOS SÉRES DE LOS ESTRANJEROS CLIMAS DE AFRICA.

ANICETO. — NO HABLEMOS DE ESOS INSIGNIFICANTES INDIVIDUOS!... ¡LÁSTIMA ME DÁ SU INCULTURA Y EL GRADO DE BRUTOLOGÍA EN QUE SE ENCUENTRAN, EM *COMPARANCIA* DE NUESTROS CONOCIMIENTOS CIENTÍFICOS!

CRISPÍN. — PARECE MENTIRA QUE EN ESTE SIGLO TAN FÉRTIL EN INVENCIONES, NO HAYA LLEGADO AUN LA LUZ Á ESE INFELIZ TERRITORIO EN QUE ABUNDA LA BARBÁRIE, Á ESE PAIS RETRÓGRADO DE LA CIENCIAS METAFÍSICAS Y NATURALES:..... PERO VAMOS Á NUESTRO PRINCIPAL ASUNTO..... ¿QUÉ DECIDIMOS EN ESTA SESION DE ESTADO?.
(FERNANDEZ, 1868, pp. 5-6)

O discurso dos negros catedráticos reproduz os estereótipos colonialistas brancos: os negros africanos são bárbaros, brutos, ignorantes que desconhecem a luz da razão e da ciência. Os catedráticos, ao contrário, com seus conhecimentos e suas falas absurdas representam a elite.

Ao ser informada pelo pai do seu casamento, Dorotea expõe que sua maior felicidade é dada pela inveja que este fato provocará às outras negras. Outra vez o *status* superficial das aparências.

DOROTEA. — RICARDO QUE ES UN TIPO PERFECTO DEL GALANCITO BLACK CROCK..... ¡SE VAN Á MORIR TODAS LAS NEGRAS DE INVIDIA! (FERNANDEZ, 1868, p. 7)

The Black Crook foi a primeira peça de teatro musical norte-americana (estreada em 12 de setembro de 1866); a companhia norte-americana a estreou em Havana em 11 de janeiro de 1868. A peça faz referência aos galãs norte-americanos brancos, nação que será a nova dominadora de Cuba.

O prometido de Dorotea, quando fala das suas virtudes, destaca que para ela cantou uma *guarachita* (gênero musical e dança cubana popular jocosa), perfeito símbolo da fusão cultural cubana e do *ajiaco* que, mesmo com seus textos preconceituosos, colocavam em cena as peças bufas. Após esta cena, entra José, o negro congo.

(ENTRA JOSÉ, EN MANGAS DE CAMISA CON UN SOMBRERO DE PAJA VIEJO, SIN ZAPATOS, MUY SÚCIO, Y DESDE EL FONDO CONTEMPLA Á DOROTEA)

JOSÉ. — QUÉ COSITA TAN LINDO! ¡AH!..... QUE COSA TAN GÜENO SO ESO!..... YO TIENE LA PECHO PREMÍO PUR NELLE..... YO TÁ NAMORÁA..... YO VA VÉ SI NELLE QUIÉ SÓ MUGÉ MIA PUR LANGRESIA..... YO SÓ CONGO Y TRABAJAORE... YO PUÉ CASÁ CUNELLE.

DOROTEA. — (MIRÁNDOLO Y SONRIÉNDOSE.) ¿QUÉ SE TE OFRECE, DESGRACIADO?

JOSÉ. — YO QUE TE QUIÉE DISÍ QUE MA GUTA Y QUE YO QUIÉE JASÉ UNO CASAMIENTO CONTIGO.

DOROTEA. — (RIÉNDOSE) JÁ, JÁ, JÁ. VEN, ACEÉRCATE Y DÍMELO MAS CERQUITA. JÁ, JÁ, JÁ! **JOSÉ.** — YO SÓ CONGO TRABAJAORE LA MUELLE... YO NO TOMO GUARIENTE..... YO SÓ LIBRE..... YO GANÁ DO PESO TUTICO LU DIA.

DOROTEA. — (RIÉNDOSE.) Y TE QUIERES CASAR CONMIGO..... JÁ, JÁ, JÁ!..... ESPÉRATE, QUE VOY Á VER SI HA VENÍO TAITA PARA QUE SE ARREGLE EL MATRIMONIO. (LLAMANDO.) TAITICA! TAITICA!

JOSÉ. — VEREME NELLE. (FERNANDEZ, 1868, p. 9-10)

A estruturação das aparições do negro congo, suas interações e as rejeições das personagens têm uma grande equivalência com as do *cocoliche*² no teatro rio-platense, e formam também parte do processo de assimilação do grupo à sociedade. Mas a rejeição dos outros personagens e a tomada da figura como chacota são crescentes.

José é o marginal, o rejeitado, a figura que quer estabelecer o poder do negro; é a personagem que compreendemos que entende e aceita suas características, suas origens, ao mesmo tempo que rejeita as máscaras. Dorotea toma a proposta de José como chacota e chama o pai para rirem juntos dele.

DOROTEA. — TE LLAMABA PARA QUE TUVIERAS UN DIVITIMIENTO CON ESTE CABALLERO CONGO QUE SOLICITA MI MANO. JÁ, JÁ, JÁ! (SE RÍE.) (FERNANDEZ, 1868, pp. 9-10)

Dorotea estabelece com José a relação que subjaz em todo o gênero bufo, a de um espectador superior que se entretém com um africano-afro-cubano cuja existência é motivo de divertimento e chacota. A sua fala e os seus desejos são levados à chacota, ao nível de ser utilizado como um espetáculo cômico popular de rua. Aniceto, falando no seu catedrático, diz que ele é muito baixo socialmente para sua filha, é um negro heterogêneo, sem classe nem condição.

JOSÉ. — (INCÓMODO). TÓ NO SÓ NEGRO? NÓ?..... CRIOLLO, LUCUMÍ, CARABALÍ, GANGÁ, ARARÁ, CONGO, TOITICO, TOITICO SO NEGRO! NEGRO TOITICO!

ANICETO. — PERO HAY UNA PARIDAD TAN GRANDE COMO DE LA HABANA Á FERNANDO PÓO!..... EN IGUALDADE DE CIGUTANCIAS Y EN REASUMIDAS CUENTAS, ORDENO Y MANDO: TOME EL MUY IGNORANTE LA SALIDA DEL EDIFICIO QUE NO QUIERO ESCUCHAR MÁS SANDECES. (VASE CON DOROTEA). (FERNANDEZ, 1868, pp. 10-11)

O diálogo de Aniceto e José expõe o contra-argumento. Quando José é rejeitado como pretendente, ele coloca as coisas em seu lugar, onde Pancho Fernandez considera que devem estar. José não acredita no absurdo que está ouvindo e, incomodado, responde em defesa da igualdade de todos eles. Igualdade que a sociedade vê ao discriminar todos como uma classe uniforme, mas que os negros e mulatos livres dividem como forma e na procura de elevar-se socialmente.

² A personagem do *cocoliche* é um estereótipo arlequinado do imigrante italiano, um imigrante italiano fantasiado de forma ridícula de *gaucho*. Sua figura se caracteriza por uma linguagem expressiva que mistura espanhol e italiano.

Para os catedráticos, José é tudo o que eles querem apagar de sua identidade. O enxergam como eles são enxergados pela maior parte da classe dominante. José é um bárbaro sem classe, alguém incapaz de poder elevar-se socialmente. É o passado africano que os negros catedráticos querem apagar. E José o evidencia em um breve monólogo solitário ao declarar que se creem melhores porque vestem casaca e tocam violino, todas coisas superficiais que não mudam suas características e sua essência. Aniceto destaca a oposição negro cubano-negro africano, declarando uma igualdade cínica da cidade de Havana tida como evoluída e da ilha da Guiné Equatorial perto da Nigéria Fernando Póo. A peça será construída na sua totalidade mediante oposições dicotômicas. Estes discursos expõem os conflitos do território, para os negros livres, os outros são os estrangeiros africanos; para os brancos racistas, os outros são os negros independentemente da posição. José é o modelo de cidadão negro que enxerga e deseja a classe branca.

Os negros e mulatos cubanos enfrentavam um problema: frente ao mito do negro bárbaro, assassino de brancos, tarado e violentador de mulheres cimentado na consciência do século XIX, tinham que construir a figura do negro cubano civilizado, culto, capaz de ser um cidadão de proveito. Precisavam quebrar os estereótipos construídos pelo discurso colonial e racista cubano.

Esta procura de validação como cidadãos precisava da construção de uma imagem social a partir dos dois estereótipos que atuavam por oposição: o do negro africano (bárbaro, bestializado, lascivo, portador de uma não cultura que o impossibilitava ser cidadão de uma nação moderna) e o do cidadão branco *criollo* (culto, moderno, civilizado no sentido da tradição ocidental) que atuava como modelo hegemônico do que devia ser o cidadão da sociedade cubana. O discurso racista criticava a aspiração igualadora do negro *criollo*, mas o separava do africano pois o começava a assimilar com o cubano. Mas mesmo assim não queria que subisse socialmente e estigmatizava qualquer intento dele de fazê-lo.

A hipocrisia e a procura de prestígio intelectual e social de Aniceto e Dorotea são levados ao máximo expoente quando aceitam o casamento com José pelo dinheiro. Para Dorotea, o fato de José ter dinheiro mudou tudo, pois ela quer ser invejada, respeitada e bem mantida; e, a seu ver, a sua suposta educação mais o dinheiro é tudo de que precisa.

DOROTEA. — (PRESUROSA) CON QUÉ ES RICO? ¡AY PAPAITO!
NO PIERDAS LA COYUNTURA
TRANCALO POR LA CINTURA
Y TRÁEMELO AQUÍ VIVITO.



TODO LO CAMBIA EL DINERO!
SI AYER POBRE, ERA UN BORRICO,
HOY QUE SABEMOS QUE ES RICO,
ES EL CONGO UN CABALLERO.
EN DESEOS DE VERLO ARDO
O CON ÉL Ó CON NINGUNO
ME CASO!
(FERNANDEZ, 1868, p. 13)

Após uma declaração de amor grotesca de José e uma resposta cínica de declarado interesse monetário por parte de Dorotea, atribuindo a um misterioso amuleto de duros a manifestação do seu amor, acontece o casamento.

A segunda peça, *El bautizo*, já com outra denominação, *Juguete cómico* (marcando a ideia de brincadeira), conta o que acontece um ano depois, durante o batizado do filho de Dorotea e José, chamado Hércules (nome que faz referência à mitologia clássica e serve de chacota ao culto). José padece com a roupa desconfortável e que não sabe vestir e os sapatos que apertam seus pés. Produto do investimento da maior parte da fortuna que tinha poupado, agora utiliza um tom catedrático ridiculíssimo e absurdo, que acentua a crítica à fala negra e ao seu direito a um discurso de poder.

O cenário mudou, com o congo catedrático, a família não tem mais uma vida miserável; a casa de Aniceto está mobiliada com bom gosto e elegância. Mas após gastar quase todo o dinheiro de José, somente conseguem transformá-lo em um *bozal-catedrático*. Na cena IV, entra José vestido de maneira ridícula e falando com dificuldade. Sua fala continua provocando o riso. Dorotea declara que o tem introduzido na sociedade com trabalho e José tem aprendido versificação, conserva somente alguns vestígios estrangeiros.

MARÍA. — (Á DOROTEA RIÉNDOSE). TODAVIA SE LE ENREDA LA LENGUA EN LA PRÁCTICA.

DOROTEA. — PERO SE SABE TODA LA TEORÍA.

JOSÉ. — YO NO PUÉ GUANTA SULFURAMIENTO EL CALÓRICO DE CASACA ESE (FERNANDEZ, *El bautizo*, p. 8)

María ri e destaca a estranheza da fala de José. Os personagens continuam tomando-o como chacota, e, como produto da mistura do seu ser, o integram a outra alteridade:

CRISPÍN. — (CRISPÍN Á ANICETO) CELEBRO ALTAMENTE CONGRATULADO, EL GRAN ADELANTO HOMEOPÁTICO QUE HA ADQUIRIDO EL INDÍGENA JOSÉ EN LA CARRERA ARTÍSTICA DE LOS CUMPLIMIENTOS FOTOGRÁFICOS. (FERNANDEZ, *El bautizo*, p. 10)

A fala de José chegou a um nível tão ininteligível que o colocam no lugar de outro excluído pelas elites, o indígena, que compartilha o estigma de selvagem do negro. Sequer o

conhecimento da Gramática de Nebrija, a doadora de autoridade linguística, foi capaz de salvar José, pois ele não seriamente capaz de aprender. Este discurso também declara critérios colonialistas que vinham caindo em desuso e perdendo autoridade em um país que se diz autônomo. A norma cubana é dada por Bello, não pela antiga metrópole e seus gramáticos. A peça fecha com a declaração de Aniceto de que sua gramática triunfou; a popular cubana, a do *ajiaco*, o *catedraticismo* que se apropria artificialmente do culto.

El negro cheche também é classificada como *juguete cômico*. Nesta terceira peça, Dorotea já faleceu, José não tem mais dinheiro e é desprezado e destrutado pelo seu sogro. Hércules (seu filho) virou um *negro cheche*, jogador, bêbado e briguento. Frente a esta realidade e aos maus tratos do sogro e pelo bem de seu filho, José decide abandonar seu tom catedrático e voltar a trabalhar no porto.

O cenário mudou novamente, a casa de Aniceto está mobiliada de modo humilde outra vez. Aniceto culpa o casamento da filha com o *negro curro* por todos os males, não aceitando que a causa real foram suas pretensões nobiliárias. Ele inverte os papéis e acusa José de advenedizo.

ANICETO. — PALPO YA LAS CONSECUENCIAS MÁXIMAS DE ESE LIGAMIENTO DE CONSANGUINIDAD EXTRANJERA, QUE HACE VEINTE AÑOS LLEVÉ Á EFECTO, MAGNETIZADO POR EL BRILLO LUMÍNICO DEL CAPITAL DE JOSÉ. CON RAZON ME ESCARNECIÓ MI BUEN AMIGO, D. CRISPÍN, CUANDO DESHOJANDO MI ÁRBOL GENEALÓGICO, MATRIMONÍ Á MI ADORADA DOROTEA CON ESE ADVENEDIZO. (...). (FERNANDEZ, *El negro cheche*, p. 3)

Cansado dos insultos e maus tratos, José se revela:

JOSÉ. — ANJÁ! MU BIEN! SE CABÓ!
POR DIO QUE YO MA LEGRÁ
DE ESA CUETION FAMILIÁ
QUE TENIBA ENTRE LO DÓ.
DE AQUÍ PALANTE YO SÓ
LO MIMO QUE ERA DENANTE;
YO LO PUÉ GANÁ BATANTE
CON MI TRABAJO LA MUELLE,
Y DIMPUÉ QUE DIGA NELLE
QUE YO SÓ BRUTO IGNORANTE.
(FERNANDEZ, *El negro cheche*, pp. 5-6)

José retoma suas raízes, uma origem que nunca renegou realmente: “dende ahuora yo só outra vé congo y trabajaore la muelle” (FERNANDEZ, *El negro cheche*, p. 6). Segundo o



olhar branco do autor, este é o único caminho possível para que ele recupere sua identidade e dignidade de cidadão.

Esta cena confirma a imagem de José como africano que sabe que é africano e que tem bom coração, e expõe que o catedrático Aniceto (que acredita ter sangue azul) é hipócrita e frívolo, além de ridículo no seu intento de ascender socialmente. A trilogia termina promulgando o pensamento dominante de que os negros devem ficar no seu lugar, ser autênticos, ignorantes e trabalhadores em vez de ser o que nunca serão, brancos.

Hércules (Herculino, para as mulheres), embora briguento, representa a negociação desses extremos, desses polos opostos; ele é produto dessa terra é de “*linaje guarachero*”. Hércules é o “*rey de los guaracheros*”, e canta sua *guaracha* para seu amor, a mulata Tomasa. Esta é aceita como prometida por Aniceto por ser de classe mista, porque, através de sucessivas gerações, acabará dando um descendente branco, que será bem aceito nos círculos sociais.

Os negros catedráticos defendem a gramática de Bello mediante o absurdo. Mas José e a fala das personagens manifestam uma resistência, na defesa de sua negritude e das classes populares celebrando uma gramática alternativa; enfrentando a autoridade da elite culta. Deste modo, Aniceto declara “*No soy más que un catedrático que busca una gramática elíptica y sistemática, la rígida clave técnica*”, nova linguagem identitária, chave de leitura deste gênero. O discurso de Aniceto expõe uma gramática alternativa e reconhece que sua gramática não dá acesso ao poder em seu discurso.

O dinheiro supostamente levaria à cultura na busca pela identificação com os letrados, mas serve apenas para remarcar o privilégio branco de acesso ao poder e à cultura. O Bufo tenta reafirmar, com seu *catedraticismo*, que a gramática é inacessível tanto para o público branco das peças quanto para os negros, e tenta impor o mito da superioridade cultural oligárquica.

O discurso dominante tenta se infiltrar mediante uma pseudoigualdade negra que os separa dos brancos, e os afasta mais da cultura. Mas, ao impor o poder simbólico da gramática, os textos expõem os interesses da classe branca popular de falar melhor e de subir na hierarquia econômica, o que os leva a identificar-se em cena facilmente, expondo a ameaça que representa o poder simbólico desta nova gramática idealizada. As resistências e críticas destas peças fomentam a aparição da identidade de uma classe trabalhadora branca construída sobre a apropriação cultural e uma rejeição linguística e social.

A chave de leitura destas peças, como foi comentado anteriormente, é a linguagem *catedrática*, que na verdade não é a distorção de nenhuma linguagem popular real do período, senão uma construção de uma linguagem que adquire sua verossimilhança, seu perfil realista, por um processo de proximidade com as outras linguagens distorcidas. E da necessidade do povo branco e particularmente dos brancos pobres de encontrar um outro que representasse os que competiam com sua força de trabalho e rebaixá-lo de qualquer modo possível.

A razão principal de sua origem e domínio da cena no princípio responde à ameaça que representaram os negros e mulatos para a estrutura colonial cubana e para um projeto de nação que previa um lugar subalterno para os negros; ameaça que respondia à crescente quebra dos estereótipos criados e defendidos pela classe dominante. Pois, como destaca Homi Bhabha (1998), um aspecto fundamental do discurso colonial é sua dependência do conceito de “fixidez” na construção ideológica da alteridade. O estereótipo é a principal estratégia discursiva para a manutenção deste sistema.

Em outras palavras, o *catedraticismo* foi um recurso do discurso racista para tentar fixar novamente o estereótipo do negro com uma função marginalizadora, para desarticular o discurso de resistência da classe média de cor. O desejo de originalidade da cubanidade é ameaçado pela diferença de raça, de cor, de culturas. Aonde quer que vá o negro, ele permanece negro, sua raça se torna um signo não erradicável da diferença negativa nos discursos coloniais (FANON, 2009). Como expõe o discurso de José, todos são igualados pelo corpo/cor sem distinções de cultura ou de classe.

O verdadeiro propósito deste teatro é inegável, é dominado por um fator de discriminação e racismo. Serve como um anestésico para as revoltas ao integrar os negros à cena, mas com os estereótipos dominantes. Estimula um conformismo do negro ao ridicularizar o *catedraticismo* artificial, e, com seu final moralizante, argumenta que a identidade original permitiu a José ser rico, mas a vida de aparências o empobreceu. Deste modo, este teatro também funcionava como um produto anticolonial, pasteurizado, ficcionalmente representativo de “todos os cubanos”, que anestesiava em parte as revoltas dos negros e a tensão entre os *criollos* brancos, em prol de uma imagem cubana (totalizadora) em oposição à da colônia.

As elites se valem destes tipos, que instalam facilmente nas expressões populares para expressar com êxito o apetite pelo poder. Estes símbolos representam categorias e valores firmes, aceitos pelo inconsciente coletivo, e brindam o fundamento ideológico e

marco lógico para o agir social. Mas estes protótipos de dominação encontram resistência no humor, na dramaturgia e outras manifestações dos saberes populares, onde terminam sendo desativados. No caso cubano, encontram-se duas grandes resistências: a religiosa e a do *choteo*.

Estes símbolos do poder não resultam totalmente efetivos porque representam os ideais compartilhados de ação somente pelo poder, e não resultam facilmente aceitáveis pela totalidade da sociedade. O povo, com seu humor e chacota, expressa seu repúdio, resiste. Estas representações de negros que vão do *bozal* aos negros catedráticos, na intenção de união da população e anestesia das revoltas, favorecem o passo de uma hierarquia predominantemente racial a uma hierarquia linguística baseada na correção e autenticidade linguística; os negros são reconhecidos como existentes, mas mantidos nas margens por serem incapazes de falar com propriedade e por não terem, por conseguinte, autoridade cultural. Mediante o catedraticismo, as plateias brancas riam do negro e da cultura espanhola aristocrática, mas também eram criticadas por suas pretensões.

Com uma leitura mais inteligente, podemos observar que estes jogos de máscaras podem ser lidos como uma crítica aos brancos, pois não deixam de ser brancos fantasiados de preto, originando uma sátira contra os indivíduos que renuncia ao bom juízo e aos postulados de sua natureza na procura do artificioso e considerado esteticamente elevado. Deste modo, o riso satírico vira um poderoso instrumento de higiene social para todas as classes. O uso do idioma marca explicitamente o desejo de diferenciação da cultura espanhola.

Nestas peças se percebe a necessidade da integração, e como esta é constituída mediante a união dos diferentes integrantes piramidalmente. Se fabrica uma “nova tradição” (HOBBSAWN:1999) mediante o empoderamento de novos símbolos e tipos que silenciam e esvaziam os tipos representantes das diferenças, fossilizando estigmas e preconceitos.

O bufo cubano responde a um programa político que procurava o puramente cubano em oposição à cultura colonizadora espanhola, uma tendência nacionalista e anti-hispânica. E que tenta se apropriar culturalmente da fala, da música e da dança no cenário, negociando o processo de construção desta nova cultura. Este teatro de expressão anticolonial participa da construção *costumbrista* da identidade cubana mediante a apropriação do mais significativo da cultura popular negra da ilha com objetivo patriótico. Este novo gênero representa o início de renegociação dessas diferenças culturais e raciais; negociação que surge sutilmente na forma mestiça deste teatro que *chotea* a tudo e a todos.



REFERÊNCIAS

- ARROM, José Juan. *Historia de la literatura dramática cubana*. New Haven: Yale University Press, 1944.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BETHELL, Leslie (ed.). *Historia de América Latina*. 5. La independencia. Barcelona: Editorial Crítica, 1991.
- BETHELL, Leslie (ed.). *Historia de América Latina*. 9. México, América Central y el Caribe, c. 1870-1930. Barcelona: Editorial Crítica, 1992.
- FANON, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas*. Madri: Akal, 2009.
- FERNANDEZ, Francisco. *Los negros catedráticos*. Havana: Litografía e imprenta del comercio, 1868.
- FERNANDEZ, Francisco. *El bautizo - segunda parte de Los negros catedráticos*. Havana: Imprenta La Tropical, 1868.
- FERNANDEZ, Francisco. *El negro cheche o veinte años después - terceira parte de Los negros catedráticos*. Havana: Imprenta La Tropical, 1868.
- HOBBSAWN, Eric. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Crítica, 1999.
- LANE, Jill Meredith. *Anticolonial blackface: The cuban teatro bufo and the arts of racial impersonation, 1840-1895*. Nova York: UMI, 2000.
- LEAL, Rine; PAULO, Rogério. *Introdução ao teatro cubano*. Lisboa: Seara Nova, 1971.
- LEAL, Rine. *La selva oscura: De los bufos a la neocolonia*. Havana: Editorial Arte y Literatura, 1982.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- ORTIZ, Fernando. *La música y los areitos de los indios de Cuba*. Havana: Editorial Lex, 1948.
- ORTIZ, Fernando. "Los factores humanos de la cubanidad." In: LE RIVEREND, Julio. *Orbita de Fernando Ortiz*. Havana: Unión, 1973.
- VARIOS AUTORES. *Tipos y costumbres de la isla de Cuba*. Havana: Editor Miguel de Villa, 1881.
- VILLEGAS, Juan. *Historia multicultural del teatro y de las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna, 2005.