


unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

NARA ELIZA MARQUES

DE CHOCOLAT: UM *GRIOT* À BRASILEIRA

O mais puro cacau da Bahia contando histórias na
República do Café com Leite

ARARAQUARA – S.P.
2020

NARA ELIZA MARQUES

DE CHOCOLAT: UM *GRIOT* À BRASILEIRA

O mais puro cacau da Bahia contando histórias na República do
Café com Leite

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Linha de pesquisa: Diversidades, Identidades e Direitos

Orientador: Prof. Dr. Dagoberto José Fonseca

Bolsa: CAPES/CNPq

ARARAQUARA – S.P.
2020

Marques, Nara Eliza

DE CHOCOLAT: UM GRIOT À BRASILEIRA O mais puro
cacau da Bahia contando histórias na República do
Café com Leite / Nara Eliza Marques - 2020
165 f.

Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) -
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Prof. Dr. Dagoberto José Fonseca

1. cultura popular. 2. oralidade. 3. Teatro de
Revista. 4. identidade. 5. escravização. I. Título.

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

NARA ELIZA MARQUES

DE CHOCOLAT: UM *GRIOT* À BRASILEIRA

O mais puro cacau da Bahia contando histórias na República do
Café com Leite

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Linha de pesquisa: Diversidades, Identidades e Direitos

Orientador: Prof. Dr. Dagoberto José Fonseca

Bolsa: CAPES/CNPq

Data da defesa: 17 / 03 / 2020

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Professor Doutor Dagoberto José Fonseca
UNESP-Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

Membro Titular: Professora Doutora Elisângela de Jesus Santos
CEFET- Rio de Janeiro – Campus Maracanã

Membro Titular: Professora Doutora Tatiane Pereira de Souza
UFU – Minas Gerais - Campus Pontal

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

*Para tod@s aqueles que
ainda não se conseguiu catalogar
nas categorias artísticas,
históricas e sociais vigentes.*

AGRADECIMENTOS

A todos os guias e Orixás que me acompanham.

As Yabás da minha vida:

Gabi e a Lolô, minhas Erezinhas, por resignificarem o meu mundo, todos os dias, desde que chegaram.

Minha mãe (Bete), filha de Nanã, que tem a sabedoria dos velhos, a habilidade de transformar o barro em corpo e a paciência dos sábios, por sempre me acompanhar, me segurar e me apoiar.

Luisa, filha das águas do mar, por me deixar fazer morada no seu coração.

Minha irmã Bruna, por me mostrar sempre a força e a capacidade de se reinventar de uma mulher de Oxum.

Fabi, de vibração em tons de roxo, violeta e lilás, pelas longas conversas que mantiveram e ainda mantêm a minha sanidade mental.

Ao Christian Moura, “por dividir comigo a sua existência negra”.

Ao Professor Dagoberto José Fonseca por me encorajar a escrever sobre o que eu acredito.

A algumas outras pessoas que fizeram parte desse processo e colaboraram para que o trabalho acontecesse: Thiago Alencar, Geander Barbosa das Mercês, Rhiago Losso, Bernadeth Alves, Guilherme N. Milner, Flávia Marquetti, Janaina Arevilo, Camila Pinotti, João Paulo B. Freitas, Bruna Souza, Rodrigo Melhado, Tatiane Souza e Kelly Alcântara.

O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

“Sinto que fazemos parte de um movimento maior, não codificado ou institucionalizado, mas que parte de sensibilidades fundamentais comuns e de um projeto de mudança que transcendem as origens sociais e culturais, ou gerações, que repudia as desigualdades como valoriza as diferenças, que se volta para o passado para dimensionar o presente. A nós, o futuro.”
(MOURA, 1995, p. 11).

RESUMO

O final do século XIX e o começo do século XX é um período de intensa e diversa produção cultural decorrente das sucessivas mudanças que aconteciam não só no Brasil, mas em todo o mundo. Havia um processo de construção e afirmação de identidades e de reconstrução de hierarquias sociais que haviam ruído com a abolição do escravismo. Muitos desses movimentos culturais, principalmente os de agência de negros libertos, sofreram sucessivas tentativas de apagamento por terem caráter popular, ou seja, não se enquadrarem em um modelo europeu-ocidental reformador de costumes. É de um desses movimentos, mais especificamente de uma figura atuante na cena cultural do início do século XX que essa pesquisa irá erguer a voz. O nome artístico dele era De Chocolat, fundador da primeira companhia de teatro do Brasil composta apenas por negros, a Companhia Negra de Revista. Ele produz um teatro com uma importante função social. Utiliza-se de ferramentas populares como a música, a oralidade, a dança, os improvisos, os chistes, as anedotas para fazer críticas à sociedade da época. Essa dissertação terá como elemento central o fac-símile da primeira peça encenada por De Chocolat e sua companhia, intitulada "Tudo Preto". É através desse material que será visto, que assim como um griot africano – que são intermediadores sociais e guardadores das histórias de seu povo – De Chocolat usará as populares Revistas Teatrais para contar a história da construção da identidade negra no Brasil tangenciando assuntos como a mulher negra, o racismo, religiosidade, brasilidade, comunidades, relações interracialis, classes sociais etc. De Chocolat usa sua arte (e sua vida também, pois elas não se diferenciam) para dialogar com quem ele realmente gostaria de dialogar e contar aos negros recém-libertos e às classes baixas as lutas que teriam de travar.

Palavras-chave: cultura popular, oralidade, Teatro de Revista, identidade, escravização.

ABSTRACT

The end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century is a period of intense and diverse cultural production resulting from successive changes that took place not only in Brazil, but also around the world. There was a process of building and affirming identities and rebuilding social hierarchies that had broken with the abolition of slavery. Many of these cultural movements, especially those of freed black agencies, have suffered successive attempts to erase because they are popular in nature that is not fitting into a Western-European customs reformer. It is from one of these movements, more specifically of an active figure in the cultural scene of the early twentieth century that this research will raise the voice. His stage name was De Chocolat, founder of Brazil's first black theater company, Black Company of Magazines. He produces a theater with an important social function. It uses popular tools such as music, orality, dance, improvisations, jokes, anecdotes to criticize the society of the time. This dissertation will have as its central element the facsimile of the first play staged by De Chocolat and his company, entitled "All black". It is through this material that he will be seen, as well as an African *griot* – who are social mediators and keepers of the stories of his people – De Chocolat will use the popular Theatre of Magazines to tell the story of the construction of black identity in Brazil such as black women, racism, religiosity, Brazilianness, communities, interracial relations, social classes etc. De Chocolat uses his art (and his life too, as they are not different) to dialogue with those he really wants to and to tell the newly freed blacks and the lower classes the struggles they would have to fight.

Keywords: popular culture, orality, Theatre of Magazines, identity, enslavement.

SUMÁRIO

1- Introdução	11
2 – Metodologia	14
2.1 - No limite da metodologia	18
3 - Abrindo os trabalhos	21
3.1 - A sociedade ocidental grafocentrista	22
3.2 - A sociedade de tradição oral de raiz africana	28
3.3 - O imbróglio cultural que é o Brasil	36
4 - <i>Griot</i> : aquele que se ocupa dos outros.	39
4.1 - <i>Griots</i> do dia-a-dia	44
4.2 - Quem foi De Chocolat	47
4.3 - Os contos e os quadros	50
4.4 - As características das revistas	53
5 - Senhoras e Senhores: Bem-vindos à Revista Tudo Preto	58
Fac-símile Quadro I	60
5.1 - Quadro I – positivação do negro pós-abolição e a palavra mágica	66
Fac-símile Quadro II	72
5.2 - Quadro II – A Diáspora Baiana	80
5.2.1 - A Bahiana	82
5.2.2 - Cristo nasceu na Bahia e a música brasileira também	85
5.2.3 - Entendendo a figura do Elegante	88
5.2.4 - A vovó	89
Fac-símile Quadros III, IV, V, VI	94
5.3 - Quadros: III “Fabricando Estrellas”, IV “Le roi s’amuse” e V “Entre Elles”	103
5.4 - Quadro VI – As mascotes de madame	104
Fac-símile Quadros VII e VIII	108
5.5 - Quadro VII – Grooms ou Chasseurs	113
5.6 - Quadro VIII – Como elles se querem	114
Fac-símile Quadros IX ao XV (e Apoteose)	119
5.7 - Eu tô te explicando / Prá te confundir	131
5.7.1 - Quadro IX – Tudo Preto	131
5.7.2 - Quadro XII – O Grande Advogado	132
5.8 - Um panorama mundial do negro nos palcos	133
5.8.1 - Quadro XI – Moda Parisiense	133
5.9 - Quadro XIV – D. João Charuto	138
5.10 - Os Corações de De Chocolat	139
5.10.1 - Pérolas Negras, Jaboticabas Afrancesadas e Black Girls em trajos de banho	140
6 - Apotheose Final – A mãe negra	147
7 – Um conto aberto para que alguém possa continuá-lo	151
8 - Referências Bibliográficas	159

1 - Introdução

O presente trabalho busca dialogar com algumas perspectivas metodológicas das ciências sociais e com a perspectiva pensada pela, e dentro da, tradição oral de raiz africana. O objetivo é pontuar elementos chaves e apontar como cada forma de manifestação de pensamento apresenta métodos e ferramentas diferentes para expressar suas ideias e saberes.

Interessante pensarmos que somos uma sociedade formada majoritariamente por culturas que tem como base a tradição oral - pensando nas três maiores culturas que constituíram nossa sociedade. Temos a oralidade presente nas culturas indígena e a africana, restando à cultura portuguesa o uso da escrita como validação da memória e do saber.

Atentemos que o uso da oralidade como metodologia não significa ausência de escrita, mas sim um outro *modus operandi* de construção, validação e armazenagem do saber, que não passa pela necessidade de estar escrito. O analfabetismo acrescenta ao número de pessoas que trabalham na chave da oralidade como base, no caso, sendo está a única forma de guardarem e transmitirem suas memórias, negociarem identidades, aprenderem e ensinarem.

O Brasil é um país que teve, e ainda tem, grande parte da população alijada do letramento e escolarização no formato ocidental. Dados recentes sobre o analfabetismo, incluindo o funcional, nos mostram que ainda somos uma nação na qual predomina as relações permeadas pela palavra falada.

Segundo dados apresentados pelo relatório do Indicador de Analfabetismo Funcional, INAF¹ Brasil 2018, o Brasil tem um total de 30% da população distribuída entre analfabetos e os que conseguem fazer uso da leitura e de operações básicas em nível rudimentar. Considera-se a união de ambos como analfabetismo funcional². Segue com as categorias: elementar 34%, intermediário 25% e proficiente nas ferramentas de leitura e cálculo, apenas 12% da população brasileira. Apesar do

¹ Disponível em <https://especiais.gazetadopovo.com.br/wp-content/uploads/sites/19/2019/03/24082711/Inaf2018_Relatório-Resultados-Preliminares_v08Ago2018.pdf> Acesso em 15 jul. 2019.

² “Indivíduos classificados nesses dois níveis de analfabetismo compõem um grupo denominado pelo INAF como Analfabetos Funcionais. Os Analfabetos Funcionais – equivalentes, em 2018, a cerca de 3 em cada 10 brasileiros – têm muita dificuldade para fazer uso da leitura e da escrita e das operações matemáticas em situações da vida cotidiana, como reconhecer informações em um cartaz ou folheto ou ainda fazer operações aritméticas simples com valores de grandeza superior às centenas.” (INAF, 2018, p. 8).

descrito anteriormente, o status de validade e verdade é dado apenas ao saber ocidental europeu, erudito, escrito e ‘reformador de costumes’.

Num país em que as manifestações de resistência, construção e afirmação de identidades se dá, dentre outros, pelo rap, hip hop, SLAM³, repente, samba, jongo, baião, forró, congada; em que os conhecimentos tradicionais são passados de maneira oral em diversos grupos sociais, cito aqui alguns como: terreiros, núcleos familiares, comunidades e similares; é latente pensar o quanto saberes e representatividades são desconsiderados da história do Brasil por não se enquadrarem neste formato inscrito e escrito do chamado “Mundo Ocidental”.

O Ocidente valoriza e valida o saber sistematizado pela escrita. Por outro lado, oralidade é característica de culturas que nos compõem tais como a indígena e a africana, sendo esta última a que nos atentaremos, trazendo à luz da discussão uma figura bastante importante para todo um debate que só se consolidará de maneira intelectual no Brasil na década de 1940 (no sentido europeu-ocidental da palavra intelectual), que é pensar a representação do negro na sociedade brasileira.

Essa figura é De Chocolat.

Defendo que De Chocolat desenvolvia, na sociedade do início do século XX, no Rio de Janeiro, uma função que se assemelha a de um *griot* nas sociedades africanas e para fazer esse diálogo de maneira mais fluída trabalharei com o *griot* Sotigui Kouyaté⁴.

³ Poderíamos definir o *poetry slam*, ou simplesmente *slam*, de diversas maneiras: uma competição de poesia falada, um espaço para livre expressão poética, uma ágora onde questões da atualidade são debatidas ou até mesmo mais uma forma de entretenimento. De fato, é difícil defini-lo de maneira tão simplificada, pois, em seus 25 anos de existência, ele se tornou, além de um acontecimento poético, um movimento social, cultural, artístico que se expande progressivamente e é celebrado em comunidades em todo mundo. (D’ALVA, 2014, p. 109 *apud* NEVES, 2017, p. 93).

⁴ “Eu sou griot. Sou eu, Djeli Mamadou Kouyaté, filhou de Bintou Kouyaté e de Djeli Kedian Kouyaté, mestres na arte de falar. Desde tempos imemoriais os Kouyaté estão a serviço dos príncipes de Keita do Mandinga: nós somos sacos de palavras, nós somos sacos que muitas vezes guardam segredos seculares. A arte de falar não tem segredo para nós: sem nós os nomes dos reis cairiam no esquecimento, nós somos a memória dos homens, pela palavra damos vida aos fatos e gestos dos reis perante as novas gerações. Eu herdei minha ciência de meu pai Djeli Kedian, que herdou também de seu pai; a história não tem mistério para nós; ensinamos ao homem comum aquilo que queremos lhe ensinar, porque só nós temos as chaves das 12 portas do Mandê (N. A. O *Mandê primitivo parece ter sido uma confederação das principais tribos malincas*). Eu conheço a lista de todos os soberanos que sucederam no trono do Mandê. Eu sei como os homens negros se dividiram em tribos, pois meu pai me legou todo o seu saber. Eu sei porque um se chama Kamara, um Keita e outro Sidibé ou Traoré; todo nome tem um senso, um significado secreto. Eu ensinei aos reis a história dos seus ancestrais, a fim de que a vida dos antigos lhes sirva de exemplo, pois o mundo é velho, mas o futuro vem do passado” (NIANE, 1960, p. 9 *apud* BERNAT, 2013, p 50-51).

Escolho Sotigui por ser um *griot* que tem materiais registrados⁵ sobre sua passagem pelo mundo, pelo teatro e pelo cinema; pois uma das grandes dificuldades da cultura europeia ocidental é lidar com materiais de sociedades que tem como base do saber a oralidade e, principalmente, validá-lo como conhecimento.

De Chocolat, através de seu Teatro de Revistas, mantinha e também reatualizava viveres e saberes africanos, assim como apresentava aos novos atores sociais, que resultaram tanto da abolição do escravismo como da proclamação da República, os novos códigos de condutas dessa sociedade em ‘transformação’, na qual poucas pessoas tinham acesso ao letramento escolar.

O propósito de De Chocolat, assim como o desse projeto, se pauta na positivação de características populares, de valores e sinais diacríticos⁶ dos negros recém libertos, na construção da controversa cultura brasileira (‘cultura brasileira’ que seria o produto do amálgama de diferentes ‘raças’/‘culturas’ e expressaria a ‘essência de uma nova nação’).

Partindo da ideia ocidental de progresso, que define a sociedade europeia como fim último da civilização, enquanto as outras ainda estão na infância ou na juventude civilizacional, invalida-se o conhecimento oral e costuma-se chamá-lo de ‘cultura popular’, sendo popular um termo que se não é usado de forma pejorativa ou como sinônimo de folclórico, é usado para colocar o ‘objeto’ em um lugar menor.⁷

Carlos Estevam [...] vai, portanto, considerar a “cultura popular” [...] “essencialmente diz respeito a uma forma particularíssima de consciência: a consciência política, a consciência que imediatamente deságua na ação

⁵ Sotigui Kouyaté não escreveu materiais, afinal ele é um *griot*. Os materiais pesquisados são de pessoas que conviveram ou trabalharam com ele e materializaram essas experiências em livros, artigos, dissertações, teses, entrevistas, documentários e similares, além de materiais gravados de algumas representações teatrais em que era do elenco e também longas-metragens. O material basilar é a tese de doutoramento do Professor Isaac Bernat, intitulada: ‘Encontros com o griot Sotigui Kouyaté’, que virou livro a pedido do próprio Sotigui Kouyaté e foi lançado em 2013. Outro material bastante consultado é o documentário do Sesc feito a partir de um “workshop” ministrado por Kouyaté em 2007, intitulado: ‘Sotigui Kouyaté: Um griot no Brasil’. Já sua filmografia tem London River (2009), Keïta! A Herança do Griot (1995), Little Senegal (2000) entre outros. Algumas peças estão gravadas como: ‘O Mahabharata’ com direção de Peter Brook, que também virou filme, já que a peça tinha quase 9 horas. Lembrando que todo esse material citado junto aos não citados foram desenvolvidos mundo a fora, como Mali, Burkina Fasso, Chade, Alemanha, França, Reino Unido, Brasil etc.

⁶ O uso da locução “sinais diacríticos”, é feito a partir do entendimento de Manuela Carneiro da Cunha no texto “Etnicidade: da cultura residual mas irreduzível; Cultura e ‘cultura’” que está no livro Cultura com Aspas. São Paulo, 2009, p. 237.

⁷ “Para Florestan Fernandes, definir a cultura popular como o saber tradicional das classes subalternas das nações civilizadas, como o faz Thoms, implicaria imediatamente assimilá-lo à dimensão de “atraso”, de “retardatário”. Tal concepção legitimaria a existência de uma dicotomia estrutural da sociedade, por um lado teríamos uma elite que se consolidaria como fonte e promulgadora do “progresso”, por outro, as classes subalternas, que representariam a permanência das formas culturais que arqueologicamente se acumulariam enquanto legado de um passado longínquo”. (ORTIZ, 1985, p. 70).

política. Ainda assim, não a ação política em geral, mas a ação política do povo". De forma mais sucinta, Ferreira Gullar compreende a "cultura popular" como a "tomada de consciência da realidade brasileira". (ORTIZ, 1985, pp. 71-72).

É necessário que tentemos pensar a cultura popular a partir dela mesma e não de categorias criadas. Pensar o 'objeto' a partir do que o 'objeto' oferece e não apenas a partir de categorias criadas em outro tempo, outro continente, outra realidade que não é a nossa.

Em uma aula em que apresentávamos nossos projetos de mestrado, uma companheira de classe, que pesquisa sobre as manas pretas do SLAM, disse que, na sua entrevista para o ingresso no mestrado, os avaliadores se referiam ao projeto como 'mulheres negras' e a avaliada retificava: 'manas pretas'.

Quem são os agentes? Como eles se colocam? Elas não se denominam como mulheres negras e sim como manas pretas. O 'objeto fala' por si, e não queremos ouvir, o 'objeto' tem agência, no corpo, na voz, e o que se quer é catalogá-lo em moldes que ele não cabe. E se não cabe na expectativa acadêmica, eles são diminuídos.

Positivar movimentos que sofreram as mais diversas tentativas de apagamento em seu valor social e histórico, evidenciar os negros como agentes de suas ações e de sua história é o objetivo dessa pesquisa que se centra na figura de De Chocolate; objetivo este que justifica minhas escolhas bibliográficas.

Sendo assim: Quem fala?

Em terra em que se morre pelo que se fala – sendo que é só na fala que é possível identificar o sujeito pois uma fala só existe se há um corpo para emití-la - ao mesmo tempo em que é uma terra de anônimos escrevendo manifestações públicas impunemente, principalmente em meios digitais, escritos esses que viajam desenfreadamente para todos os lugares - é necessário repensar o poder e a importância da palavra falada.

2 - Metodologia

Foi no dia cinco de novembro de 2011 que defendi meu trabalho de conclusão de curso para a obtenção do título de bacharel em Ciências Sociais. A pesquisa, iniciada um ano antes surgiu da vontade de pensar qual a função social e política do

teatro na construção de identidades negras. A princípio, e por um longo período desse um ano, a pesquisa foi ocupada pela trajetória do Teatro Experimental do Negro de 1944. Levantamentos bibliográficos, referências, livros, peças de teatro, críticas etc. e a crença no ineditismo dessa companhia.

Um belo dia, não sei bem ao certo o que motivou tal reflexão: um insight, uma nota de rodapé, um sopro de inspiração ou o mínimo de senso crítico, me fez questionar o que havia antes de 1944? Foi a partir desse sopro advindo do ventre da mãe-terra que minha cabeça passou a pensar na impossibilidade de que tantas pessoas ficassem apáticas quanto às manifestações artísticas e culturais até a chegada do TEN (Teatro Experimental do Negro).

Dito isso, e após um período de luto para com as minhas convicções em relação ao TEN, passei a vasculhar essa zona cinza que é pensar o negro no teatro, do período pós 1888 até 1944 e com isso encontrei um mundo de possibilidades, porém essas possibilidades não se encaixavam perfeitamente nos moldes europeus ocidentais 'reformadores de costumes', mas sim tinha a ver com uma certa perspicácia, com a ginga para a sobrevivência, com uma musicalidade e um humor que era necessário para lidar com as dificuldades do pós-abolição. De pouco registro, obviamente, porque além de ser uma forma executada por pessoas à margem, também não havia a intenção de responder a imposição de escrita. E junto com tudo isso havia todo um movimento internacional de descobrimento da cultura africana, principalmente em Paris e nos Estados Unidos.

É nesse cenário que encontro a figura de De Chocolat que, influenciado pela revista francesa *Revue Nègre*⁸, cria no Brasil a primeira Revista Teatral só com Negros (salvo Jaime Silva, o financiador): Companhia Negra de Revistas. Assim, meu TCC mudou de perfil e passou a discorrer sobre o elo nunca antes citado – inclusive negado - entre a Companhia Negra de Revistas e o Teatro Experimental do Negro. Tal ligação é evitada visto que não se enxerga diferentes culturas como possíveis. Havia a desvalorização de alguns caracteres como uso do humor, vocabulário acessível e uso de locais populares. Tudo isso se entendia como menor em relação a uma cultura considerada 'superior', aristotélica, europeia.

⁸ BARROS, O. Corações De Chocolat: a história da Companhia Negra de Revistas, (1926 – 1927). Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005. p. 49.

Por ser um trabalho de conclusão de curso era(é) bastante sucinto; poucos foram os materiais encontrados sobre De Chocolat e a sua Companhia Negra de Revistas. Algumas pesquisas como, por exemplo, dissertação datada de 2006 de Nirlene Nepomuceno: *Testemunhos de Poéticas Negras: De Chocolat e a Companhia Negra de Revistas no Rio de Janeiro (1926-1927)*; a consciência da existência de um livro de um historiador chamado Orlando de Barros sobre a Companhia Negra; talvez em algum lugar estivessem algumas peças da companhia, armazenadas de alguma forma, ou seja, uma materialidade difícil de alcançar ao mesmo tempo que fica no coração.

Um dado importante: foi durante o TCC que conheci os ‘*griots*’ e usei esse termo de maneira ‘*an passant*’ para explicar que em África também se fazia teatro, mas sem me aprofundar muito nessa figura e na sua importância.

Defendido meu TCC, finalizada minha faculdade, fui seguir meu caminho, porém Monsieur De Chocolat me acompanhou por todo ele. Assim como a necessidade de investigar o que esse homem fez e o porquê de ele não estar nem na história do Brasil, nem na história dos teatros brasileiro e mundial.

Em 2013 ganho de natal a tese de doutoramento do Professor Isaac Bernat, que virou livro, sobre sua vivência com o *griot* Sotigui Kouyaté (*Encontros com o griot Sotigui Kouyaté* de 2013) e em algum momento – não me lembro bem como e nem a data – surge vendendo na internet, num preço possível, o livro não muito fácil de encontrar do professor Orlando de Barros sobre a Companhia Negra de Revistas (*Corações De Chocolat. A história da Companhia Negra de Revistas (1926-27)* de 2005). Mais uma vez o insight, o sopro do ventre da mãe-terra, a leitura desses dois livros, unidos às minhas experiências teatrais me apontaram que De Chocolat era um *griot*, ou melhor, um tipo de *griot*, um *griot* à brasileira.

É sob esse mote que em 2018 ingresso no mestrado. E mais uma vez, para indicar que Monsieur De Chocolat queria que fosse eu quem escrevesse sobre ele, no primeiro mês letivo, março de 2018, sopra do universo para meu colo, através de um site de vendas diversas da internet o livro de sua autoria, que os poucos pesquisadores dessa figura não tinham muita certeza se realmente existia, o “*Aqui Jáz. Epitáfios Constitucionalísticos*.” Não há no livro nem a data de seu lançamento e nem editora, é um livro sem referências bibliográficas para além de, na última página, estar impresso “Confecção das Oficinas Gráficas de FOLHA CARIOCA”. Passei a chamá-lo de ‘o livro que não existe’ (para as normas técnicas vigentes).

Sendo assim, estava imbuída dessa missão - mesmo sendo ela o início da descoberta de um universo imenso de histórias não contadas, perdidas e que não tem só De Chocolat como protagonista - de tentar entender essa figura e as disputas identitárias daquele momento, sua forma de agência, sua influência social e com isso corroborar com minha hipótese de que ele emanava a tradição oral de raiz africana, agia como um *griot*, valorizava sua cor e sua história. Era um intermediário social naqueles tempos de mudanças estruturais no Brasil.

Para tanto, para entender a forma de ação de De Chocolat e aproximá-lo da figura do tradicional *griot* africano, esse trabalho foi dividido em quatro grandes blocos: o primeiro se propõe a entender as diferenças estruturais dos códigos fundamentais das duas tradições que baseiam essa pesquisa: a oral africana e a grafocentrista europeia ocidental. É através dos mitos fundantes dessas culturas que conseguiremos enxergar a estrutura de pensamento e de ação de cada uma delas.

O segundo bloco se propõe a apresentar os *griots* e suas formas de atuação, as estruturas de seus contos, as ferramentas utilizadas e aproximá-los dos mesmos itens desenvolvidos por De Chocolat.

O terceiro bloco ergue a voz de De Chocolat. Ele é construído a partir de seu texto de saída 'Tudo Preto'. A pesquisa se desenvolverá a partir da cópia do original da peça - diferente dos textos existentes, já lidos, sobre o De Chocolat e a Companhia Negra de Revistas que, em sua maioria, traz o trabalho de De Chocolat como menor por ser humor ou por vezes, pelo senso comum, aponta que os personagens são estereótipos negativos e se há algum texto de De Chocolat, quando não é colocado enquanto fragmentos copiados no decorrer da escrita, o é como anexo após as referências bibliográficas. Nessa pesquisa, a agência é De Chocolat, como lhe é devido. Já o quarto e último bloco apresentará, como de praxe inferências, possibilidades e reflexões resultantes da pesquisa.

Porém, no decorrer da pesquisa, uma grande angústia me acometeu: como trabalhar com esses materiais? A sensação de estar traindo meu 'sujeito'⁹ ao lidar com ele apenas a partir do academicismo me deixava infeliz. Qual é, então, a melhor metodologia?

Ao trazer essa questão na apresentação do grupo de trabalho da Semana de Pós-Graduação em Ciências Sociais de 2018, da UNESP-FCLAr, a mediadora,

⁹ Não é um objeto.

Professora Doutora Tatiane Pereira de Souza respondeu: “Sua metodologia é a oralidade”.

Tal resposta me trouxe alegria, pois apesar de, obviamente, não conseguir esgotar esse material em possibilidades, eu não vou enquadrá-lo apenas em algo que não o representa por completo.

Essa pesquisa, então, passa pelo levantamento bibliográfico acadêmico, pelo conhecimento tradicional e oral de terreiros, pela entrevista com especialistas para assuntos que não se enquadram em nenhuma das duas possibilidades acima de pesquisa¹⁰, ela usa imagens, usa até a tecnologia para dar conta de coisas que não se consegue traduzir em palavras¹¹. Essa pesquisa se compõe como o saber de um *griot*, composta por tudo que possa lhe trazer conhecimento. Ela ocupa um lugar limite.

2.1 - No limite da metodologia

*“[...] é na mente do homem marginal que a confusão moral ocasionada pelos novos contatos culturais se manifesta sob formas mais patentes”.
(PARK apud HANNERZ, 1997, p. 24).*

Toda essa digressão surgiu para “embasar” minhas escolhas metodológicas para o desenvolvimento dessa pesquisa visto que, como o meu ‘objeto’, eu sou uma síntese das diferentes formas de construção de saberes do Brasil.

Resultado do encontro das três raças – índio, branco e negro - sou a existência limite, o tal do ‘pardo’ ou mestiço que até a década de 1930 era malquisto, pois que a mestiçagem tiraria o que há de bom das duas raças: a branca com sua inteligência e progresso e a negra com sua força de trabalho.

¹⁰ Como no caso do capítulo 5.2.2 desta dissertação, no qual eu tinha a letra de uma música chamada Modinha Brasileira e uma melodia do Pixinguinha com o mesmo nome, porém sem um especialista não teria como saber se a letra pertencia a melodia ou não.

¹¹ Como no capítulo 4, que uso da tecnologia para exemplificar o poder da oralidade.

Já pós década de 1930, com Gilberto Freyre, a mestiçagem foi ‘positivada’ no sentido do discurso que reforçava o coro do gradual embranquecimento da nação e, atualmente, está em discussão complexa com o advento do colorismo¹².

Pois bem, me encontro no limite entre a oralidade e escrita também. Sou acadêmica e de umbanda; de mãe negra e labassê¹³; de avó branca de olhos verdes retirante de Pernambuco com pouco estudo e muitos anos de trabalho; meu avô índio, outro avô italiano e outra avó, mineira, negra (embora não aceitasse) e contadora de histórias.

Estou inserida na educação ocidental/jesuítica, desde os 5 anos conforme parâmetros escolares que estão estipulados legalmente, porém estou inserida na vivência da oralidade desde antes de nascer.

Desta forma não é correto que todo o saber que adquiri da tradição oral seja discriminado na construção desta dissertação acadêmica, por não estar canonizado na academia, ou intitulado como o que o Ocidente denominou ‘ciência’. É necessário que eu comprove tudo o que digo e como boa filha de santo, e interpretando a citação de Hampaté Bâ¹⁴: eu comprovo sendo eu o testemunho de minha palavra, ora advinda das academias, ora advinda dos terreiros.

Será necessário que tanto eu, que escrevo, assim como quem lê, use do conceito de deculturação: ou seja “despojar-se de uma sobrecarga de cultura para ganhar liberdade de movimento” - e é da cultura ocidental que me despojarei um pouco - pois é “nas zonas fronteiriças, que há espaço para ação [agency] no manejo da cultura” (HANNERZ, 1997, p. 24). Caso contrário se tentará enquadrar a pesquisa em formas que ela não irá se encaixar:

¹² “O termo colorismo ou pigmentocracia foi desenvolvido por Alice Walker, no ensaio “If the Present Looks Like the Past, What Does the Future Look Like?”, imprimido no livro “In Search of Our Mothers’ Garden” em 1982”. (FRANCISCO, 2018, p.102). “O colorismo de alguma forma expressa essas diferentes dinâmicas. É a ideia de que não estamos falando de uma oposição entre os sem cor e os de cor, mas na verdade de um processo de contraste e diferenciação que utiliza esses critérios como forma de hierarquização social, e que não é linear”. (SALES *apud* FRANCISCO, 2018, p. 102-103). “Ao contrário do que possa sugerir, a tendência do colorismo não é a de, por benevolência, inserir os negros de caracteres disfarçáveis em ambientes dominados pela branquitude. Não se trata de acolher pacificamente uma camada mais clara de negros, incentivando uma agregação entre as raças, ainda que de uma parcela. Ao contrário, o colorismo apresenta-se como mais uma faceta de discriminação racial e, ainda que não seja possível mensurar e comparar as discriminações raciais existentes, trata-se de um tipo discriminatório extremamente cruel e violento. Tem o intuito de estabelecer uma desagregação inter-racial, inclusive. (SILVA, 2017, p. 13).

¹³ Mulher responsável pelo preparo dos alimentos sagrados que serão ofertados para os Orixás, tem o conhecimento de todas as oferendas, dos cozimentos, dos instrumentos, temperos etc., para cada divindade. Conhecimentos apreendidos e difundidos no Terreiro de Umbanda Caboclo Xiriú e Pai José, em Araraquara.

¹⁴ “O que se encontra por de trás do testemunho, portanto, é o próprio valor do homem que faz o testemunho, o valor da cadeia de transmissão da qual ele faz parte, a fidedignidade das memórias individual e coletiva e o valor atribuído à verdade em uma determinada sociedade. Em suma: a ligação entre o homem e a palavra.” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 168).

Quando chegaste mais velhos contavam estórias. Tudo estava no seu lugar. A água. O som. A luz. Na nossa harmonia. O texto oral. E só era texto não apenas pela fala, mas porque havia árvores, parrelas sobre o crepitar de braços da floresta. E era texto porque havia gesto. Texto porque havia dança. Texto porque havia ritual. Texto falado, ouvido e visto. É certo que podias ter pedido para ouvir e ver as estórias que os mais velhos contavam quando chegaste! Mas não! Preferiste disparar os canhões. A partir daí comecei a pensar que tu não eras tu, mas outro, por me parecer difícil aceitar que da tua identidade fazia parte esse projeto de chegar e bombardear o meu texto. Mais tarde viria a constatar que detinhas mais outra arma poderosa além do canhão: a escrita. E que também sistematicamente no texto que fazias escrito inventavas destruir o meu texto ouvido e visto. Eu sou eu e a minha identidade nunca a havia pensado integrando a destruição do que não me pertence.

Agora sinto vontade de me apoderar do teu canhão, desmontá-lo peça a peça, refazê-lo e disparar não contra o teu texto não na intenção de o liquidar, mas para exterminar dele a parte que me agride. Afinal assim identificando-me sempre eu, até posso ajudar-te à busca de uma identidade em que sejas tu quando eu te olho, em vez de seres o outro.

Para fazer isto eu tenho que transformar e transformo-me. Assim na minha oratura para além das estórias antigas na memória do tempo eu vou passar a incluir-te. Vou inventar novas estórias. Por exemplo o espantalho silencioso que coloco na lavra para os pássaros não me comerem a massambala passa a ser o outro que não fazia parte do texto. Também vou substituir a surucucu cobra maldita. Surucucu passa a ser o outro. E a cobra no meu texto inventado agora passa a ser bela e pacífica sem morder o outro com o seu veneno mortal. E agora o meu texto se ele trouxe a escrita? O meu texto tem que se manter assim oraturizado¹⁵ e oraturizante. Se eu perco a cosmicidade do rito perco a luta. Ah! Não tinha reparado. Afinal isto é uma luta. E eu não posso retirar do meu texto a arma principal. A identidade. Se o fizer deixo de ser eu e fico outro, aliás como o outro quer. Então vou preservar o meu texto, engrossá-lo mais ainda de cantos guerreiros. Mas a escrita? A escrita. Finalmente apodero-me dela. E agora? Vou passar o meu texto oral para a escrita? Não. É que a partir do movimento em que eu o transferir para o espaço da folha branca, ele quase morre.

Não tem árvores. Não tem ritual. Não tem as crianças sentadas segundo o quadro comunitário estabelecido. Não tem som. Não tem dança. Não tem braços. Não tem olhos. Não tem bocas. O texto são bocas negras na escrita quase redundam num mutismo sobre a folha branca. O texto oral tem vezes que só pode ser falado por alguns de nós. E há palavras que só alguns de nós podem ouvir. No texto escrito posso liquidar este código aglutinador. Outra arma secreta para combater o outro e impedir que ele me decodifique para depois me destruir.

Como escrever a história, o poema, o provérbio sobre a folha branca? Saltando pura e simplesmente da fala para a escrita e submetendo-me ao rigor do código que a escrita já comporta? Isso não. No texto oral já disse: não toco e não o deixo minar pela escrita, arma que eu conquistei ao outro. Não posso matar o meu texto com a arma do outro. Vou é minar a arma do outro com todos os elementos possíveis do meu texto. Invento outro texto. Interfiro, desescrevo para que conquiste a partir do instrumento de escrita um texto escrito meu, da minha identidade. Os personagens do meu texto têm de se movimentar como no outro texto inicial. Têm de cantar. Dançar.

¹⁵ “[...] a oraturização do sistema verbal português: ora, este é um processo que ultrapassa o código linguístico e se expande por terrenos translinguísticos como a onomasiologia (a onomástica e a toponímia, sobretudo), a cenarização (o registo das vozes, a rítmica da dicção e a representação dos gestos) e a sugestão musical. Todos esses recursos de narração rubricam-lhe uma forma mimética e permitem identificar, na fala narrativa, a interacção entre a escrita e os textos não escritos incorporados na cultura local, [...]” (MATA, 2000, p.4).

Em suma temos de ser nós. 'Nós mesmos'. Assim reforço a identidade com a literatura.

Só que agora porque o meu espaço e tempo foi agredido, para defender por vezes dessituo do espaço e tempo o tempo mais total. O mundo não sou eu só. O mundo somos nós e os outros. E quando a minha literatura transborda a minha identidade é arma de luta e deve ser ação de interferir no mundo total para que se conquiste então o mundo universal.

Escrever então é viver.

Escrever assim é lutar.

Literatura e identidade. Princípio e fim. Transformador. Dinâmico. Nunca estático para que além da defesa de mim me reconheça sempre que sou eu a partir de nós também para a desalienação do outro até que um dia e virá "os portos do mundo sejam portos de todo o mundo".

Até lá não se espantem. É quase natural que eu escreva também ódio por amor ao amor. (RUI, 1985, s/p.).

Pensar e usar dos dois códigos fundamentais de construção do saber, sem hierarquias, para falar da figura de De Chocolat foi a única forma que encontrei para não trair a oralidade, nem a de De Chocolat em suas atividades e nem a minha enquanto trajetória de vida.

Ô gira, deixa a gira girar!

3 - Abrindo os trabalhos

*Assim era no princípio
Metáfora pura
Suspensa no ar
(O meio - Luiz Tatit)*

Para entendermos que não há hierarquização de saberes precisamos, inicialmente, entender que os saberes são criados de formas diversas o que não significa que apresente qualidades diferentes. O *modus operandi* da construção do saber é resultado dos códigos fundamentais que compõem cada cultura analisada:

Os códigos fundamentais de uma cultura — aqueles que regem sua linguagem, seus esquemas perceptivos, suas trocas, suas técnicas, seus valores, a hierarquia de suas práticas — fixam, logo de entrada, para cada homem, as ordens empíricas com as quais terá de lidar e nas quais se há de encontrar. (FOUCAULT, 2000, p. XVII).

Sendo assim, precisamos observar quais são os códigos fundamentais das sociedades com saber pautado na escrita e da sociedade com o saber pautado na oralidade e, para tanto, precisaremos lançar o olhar aos conceitos da cosmovisão de cada uma delas. Será, então, a partir dos mitos fundadores dessas duas sociedades que entenderemos quais conceitos fundantes serão reproduzidos logo de entrada, reverberando nas estruturas e nas relações dessas sociedades.

3.1 - A sociedade ocidental europeia grafocentrista

“No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus.” (João 1,1-2). No livro base da sociedade Ocidental europeia temos a descrição de que um ser de incomensurável sabedoria criou o mundo, falando as coisas que gostaria que surgissem, a partir de um design inteligente¹⁶, ou seja, a partir de um conhecimento prévio (prévio a quê?).

As coisas são criadas da maneira como são até hoje e tudo que veio depois desse trabalho de seis dias no qual Ele descansou no sétimo, são apenas reproduções de coisas que já criadas: “Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez”. (João 1,3).

Tal cosmovisão resulta em uma sociedade dual, espelhada, enquanto categoria de pensamento. Afinal qual é a base dos mitos da sociedade ocidental cristã? A eterna luta do bem contra o mal, Deus e o Diabo, Caim e Abel, céu e inferno. O pensamento trabalha na base da reprodução do que já está dado, combina e recombina elementos num movimento que, no extremo do argumento, se tornará limitado.

Surge o conceito de microcosmo:

[...] tem uma, ou melhor, duas funções muito precisas na configuração epistemológica dessa época. Como categoria de pensamento, aplica a todos os domínios da natureza o jogo das semelhanças redobradas; garante à investigação que cada coisa encontrará, numa escala maior, seu espelho e sua segurança macroscópica; afirma, em troca, que a ordem visível das mais altas esferas virá mirar-se na profundidade mais sombria da terra. Mas, entendida como configuração geral da natureza, ela coloca limites reais e, por assim dizer, tangíveis ao inacessível curso das similitudes que se permutam (FOUCAULT, 2000, p. 42).

Isso refletirá diretamente na hierarquia do saber do mundo ocidental europeu em todos os aspectos tantos objetivos como subjetivos.

Pensem dados estruturais das sociedades ditas ocidentais. Os espaços de construção de saber apresentam uma estrutura como a do mito de criação do mundo: um ser dotado de saber prévio, a frente de uma audiência submissa, disposta de maneira uniforme, geralmente em fileiras paralelas e por vezes

¹⁶ Richard Dawkins apresenta esse conceito em seu livro “Deus um Delírio” (2007), porém não é uma locução de sua autoria, mas bastante utilizada em estudos sobre a evolução dos seres em detrimento do criacionismo. Desenho inteligente, design inteligente ou projeto inteligente é uma hipótese pseudocientífica, baseada na assertiva de que certas características do universo e dos seres vivos são melhor explicadas por uma causa inteligente e não por um processo não-direcionado como a seleção natural.

geograficamente em posição inferior, como acontece em salas de aula, igrejas cristãs e na arquitetura teatral mais difundida no Ocidente, conhecida como o palco italiano.

Inclusive, faço um adendo a respeito do teatro no mundo ocidental: ele é a arte da (re)apresentação, ou seja, mais uma vez temos a apresentação do mundo para uma plateia que só vê. Etimologicamente a palavra teatro vem do grego *Theatron* que traduzido literalmente significa “lugar para olhar”¹⁷, o que reforça o distanciamento entre quem apresenta e quem assiste. Para exemplificar graficamente o argumento desenvolvido anteriormente, veja a seguir exemplos de algumas estruturas mais influentes de construção de saberes da cultura ocidental europeia¹⁸:

¹⁷ Segundo a Prof.^a Dr.^a Flávia Regina Marquetti em suas aulas de História do Teatro no Curso Técnico de Artes Dramáticas do Senac de Araraquara, turma de 2011, do qual fiz parte: “Em grego a palavra Teatro tem a mesma raiz de Theatrízdo - colocar à luz, em cena..., que comporta o sentido de visível, no dicionário uma das traduções possíveis para Theatron (teatro) é lugar de onde se vê”. Essa definição é retirada, segundo ela de: MAGNIEN, V.; LACROIX, M. Dictionnaire Grec-Français. Paris: Librairie Calssique Eugène Belin, 6ª edição. 1969.

¹⁸ Imagens da internet. Disponíveis, respectivamente, em: https://static5.vvale.com.br/wp-content/uploads/2014/12/capa_missa_do_galo-Copia.jpg; <https://blogs.universal.org/bispomacedo/jp/wp-content/uploads/sites/11/2014/07/templo21.png>; https://i1.wp.com/nossavitoriape.com/wp-content/uploads/2016/04/06.01.2012_Site_Dentro_Alunos-em-Sala-de-Aula-Créd-Ademar-Filho.jpg?fit=2896%2C1864&ssl=1; <https://es-static.z-dn.net/files/d36/2fb311327c7fa68a35567596f2b0f8e2.jpg>. Acesso em 02 maio 2019.



Igreja Católica



Igreja Evangélica



Escola Formal



Palco Italiano

A criatura com o saber superior deve ser destacada, pois irá (re)apresentar o mundo, ou seja, na sociedade ocidental europeia o saber não se apresenta como troca, mas como lugar de superioridade, controle e poder e é o que dá visibilidade, nome e autoridade sobre os outros, invisíveis, anônimos e desautorizados.

É de posse de tal dado que se justificou, e ainda hoje se justifica, submissões, tanto dentro da própria cultura ocidental, como, por exemplo, a inferiorização das mulheres, tidas como seres dotados de menos intelecto, visto que Deus é representado enquanto homem e “a Escrita é o intelecto agente, o ‘princípio macho’ da linguagem, somente ela detém a verdade.” (FOUCAULT, 2000, p. 53), quanto fora da cultura ocidental, visto que o ‘outro’ geralmente não pensa como no ocidente, do argumento do conhecimento unido ao monoteísmo resultará o discurso do progresso e, com isso, a submissão violenta de nações inteiras. Se o saber é um só, o poder só pode ser de um só.

Seguindo a cronologia, um outro grande evento que influenciará a base fundante da estrutura de pensamento da sociedade ocidental é o advento da Torre de Babel¹⁹ no qual Javé ou Deus, como castigo, fez com que o povo não tivesse mais apenas uma língua como forma de comunicação. Logo, não era mais possível confiar na transparência do significado da palavra falada, ela não mais necessariamente se assemelhava às coisas que dava nomes, conforme foi em sua origem:

As línguas estão com o mundo numa relação mais de analogia que de significação; ou, antes, seu valor de signo e sua função de duplicação se sobrepõem; elas dizem o céu e a terra de que são a imagem; reproduzem, na sua mais material arquitetura, a cruz cujo advento anunciam — esse advento que, por sua vez, se estabelece pelas Escrituras e pela Palavra. Há uma função simbólica na linguagem: mas, desde o desastre de Babel, não devemos mais buscá-la — senão em raras exceções — nas próprias palavras, mas antes na existência mesma da linguagem, na sua relação total com a totalidade do mundo, no entrecruzamento de seu espaço com os lugares e as figuras do cosmos. (FOUCAULT, 2000, pp. 51-52).

E será sob esse argumento que o projeto enciclopédico tomará força no final do século XVI.

¹⁹ De maneira sucinta é quando os homens da terra, que falavam a mesma língua, decidiram por construir uma cidade com uma torre que chegasse até o céu e com isso ficariam famosos e não se dispersariam. Javé viu isso como um tipo de orgulho e disse: “Eles são um povo só e falam uma só língua. Isso é apenas o começo de seus empreendimentos. Agora nenhum projeto será irrealizável para eles. Vamos descer e confundir a língua deles, para que um não entenda a língua do outro.” (Gênesis 11, 6-7). Junto com a criação de outras línguas, Javé espalha os homens por toda superfície da terra e assim eles pararam de construir a torre e a cidade anteriormente citada.

Daí a forma do projeto enciclopédico, tal como aparece no fim do século XVI ou nos primeiros anos do século seguinte: não refletir o que se sabe no elemento neutro da linguagem — o uso do alfabeto como ordem enciclopédica arbitrária, mas eficaz, só aparecerá na segunda metade do século XVII — mas reconstituir, pelo encadeamento das palavras e por sua disposição no espaço, a ordem mesma do mundo.

De todo modo, um tal entrelaçamento da linguagem com as coisas, num espaço que lhes seria comum, supõe um privilégio absoluto da escrita. Esse privilégio dominou todo o Renascimento e, sem dúvida, foi um dos grandes acontecimentos da cultura ocidental. (FOUCAULT, 2000, p. 52).

É no Renascimento que o “que no princípio era o verbo” se torna a “Sagrada Escritura” e a palavra escrita ocupará o lugar de verdade, o lugar de realidade, em detrimento da palavra falada.

A imprensa, a chegada à Europa dos manuscritos orientais, o aparecimento de uma literatura que não era mais feita pela voz ou pela representação nem comandada por elas, a primazia dada à interpretação dos textos religiosos sobre a tradição e o magistério da igreja — tudo isso testemunha, sem que se possam apartar os efeitos e as causas, o lugar fundamental assumido, no Ocidente, pela Escrita. Doravante, a linguagem tem por natureza primeira ser escrita. Os sons da voz formam apenas sua tradução transitória e precária. O que Deus depositou no mundo são palavras escritas; quando Adão impôs os primeiros nomes aos animais, não fez mais que ler essas marcas visíveis e silenciosas; a Lei foi confiada a Tábuas, não à memória dos homens; e a verdadeira palavra é num livro que a devemos encontrar. (FOUCAULT, 2000, p. 53).

Com a supremacia da escrita materializa-se a ideia de mundo como repetição e, parafraseando Montaigne citado por Foucault (2000), serão feitas as interpretações das interpretações, serão escritos livros sobre livros que já foram escritos; se falará de diversas formas sobre a mesma coisa, em um constante “entreglosar”.²⁰

Sendo assim é possível entender que o conhecimento ocidental científico é finalístico, a dimensão mágica não faz parte do dia-a-dia do homem ocidental, a dimensão mágica foge à ideia de um plano dual, de espelho e repetição:

A ideologia moderna, pós-oitocentista, tem procurado intensificar a linha de força da atribuição de sentido (pela interpretação e pela identificação) e, através dela, conceber a cultura. Para a ideologia clássica, tudo tem de significar: as significações, quando não se dão como evidentes, transparentes, estão ocultas, sendo preciso decifrá-las, trazê-las a luz. (SODRÉ, 1983, p. 11).

²⁰ FOUCAULT, M. As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 56.

Porém tal argumento, na prática chega ao limite de um dado de complexidade irreduzível e, quando isso acontece, apesar dos ocidentais excluírem a dimensão mágica do dia-a-dia, só encontram uma explicação possível em Deus, ou seja, quando o conhecimento em seu 'entreglosar' chega ao ponto em que a ciência não consegue mais explicar, joga-se a explicação para a atividade do ser supremo e divino – em uma sociedade que exclui das práticas cotidianas a dimensão mágica - como se fosse menos complexo entender um ser de tamanha complexidade para explicar uma complexidade que a ciência ainda não consegue alcançar.

Com esses códigos fundamentais a sociedade ocidental europeia vai criar sua estrutura hierárquica e dicotômica: a escrita é sinônimo de saber e de poder. A falta dela é sinônimo de ignorância, de falta de cultura, falta de habilidade e, no limite, falta de Deus, ou seja, é o mal.

Jacques Derrida (2002) nos mostra que apesar da tentativa de ruptura de Lévi-Strauss, propondo a bricolagem das línguas, a cultura ocidental cristã não consegue pensar fora da dicotomia citada, criando conceitos de oposição como o popular e o erudito, natureza e cultura e aplica isso em dimensão global:

Lévi-Strauss pensa deste modo poder separar o *método* da *verdade*, os instrumentos do método e as "significações objetivas por ele visadas. Quase se poderia dizer que é a primeira afirmação de Lévi-Strauss; são em todo o caso as primeiras palavras das *Structures*: "Começamos a compreender que a distinção entre estado de natureza e estado de sociedade (diríamos hoje de preferência: estado de natureza e estado de cultura), à falta de uma significação histórica aceitável, apresenta um valor que justifica plenamente a sua utilização, pela Sociologia moderna, como um instrumento de método. (DERRIDA, 2002, p. 238).

Interessante ver que inclusive Foucault (2000) aponta a experiência da linguagem do século XVI não como apenas uma experiência ocidental europeia, mas como uma "experiência cultural global"²¹. Porém não nos esqueçamos que este conceito de "global" se limita a Europa do renascimento, pois até o advento das invasões e expropriações resultante das grandes navegações, as outras sociedades ao redor do globo construíam seus conhecimentos de maneiras diversas do que foi imposto pelo contato europeu, que defende a supremacia da escrita.

²¹ Ibid., p. 57.

3.2 - A sociedade de tradição oral de raiz africana

Para falar de tradição oral trabalharei mais especificamente a partir da cosmovisão de povos africanos que vieram escravizados para o Brasil, e que, com o sincretismo, originou-se o Candomblé e posteriormente a Umbanda²².

O sincretismo religioso no Brasil é proveniente da imposição da religião cristã católica em detrimento das outras praticadas pelos indígenas e africanos escravizados, porém:

Se a fé dos negros nos deuses de sua religião original esteve primeiramente disfarçada nas danças e cantos que eles faziam em louvor aos santos católicos, num segundo momento sua fé se dirigiu tanto a uns como a outros. [...]

Portanto, a enorme separação social entre brancos, negros e índios não significou que suas tradições culturais se mantivessem impermeáveis umas às outras. O que se verificou no universo religioso do Brasil colonial é que as religiões que o compunham romperam seus limites e se traduziram mutuamente, dando origem às novas formas, mistas, afro-brasileiras. (SILVA, 2005. p. 42).

Escolho tal ‘recorte’, pois é a cosmovisão que tenho maior conhecimento, seja por meio da vivência na religião Umbanda nos Terreiros Caboclo Xiriú e Pai José em Araraquara e também no Templo de Umbanda Caboclo Pena Verde e Mamãe Oxum, em São Paulo, seja pelas leituras de autores que falam dessas religiões de dentro e para dentro dos terreiros²³. Há também a colaboração de uma vasta literatura acadêmica e científica referente às culturas religiosas e tradicionais que criaram o Candomblé e a Umbanda no Brasil dos quais posso elencar diversos pesquisadores como Pierre Verger, Roger Bastide, Muniz Sodré, Vagner Gonçalves

²² Meu olhar se volta mais especificamente às tradições e mitos dos povos Yorubás de Nação Ketu, porém sabemos que muitos eram os povos submetidos no regime do escravismo do Brasil e que se usava misturá-los evitando assim, ou dificultando, a articulação entre os escravizados. “Nação Jeje, formados pelos povos Fon vindos do Dahomé e pelos povos Mahins. Jeje era o nome dado de forma pejorativa às pessoas que habitavam o leste. A palavra Jeje vem do idioma Yorubá Adjeje, que significa estrangeiro, forasteiro. Seus Deuses são chamados de Voduns; Nação Ketu, nome do antigo Reino da África, ocupada atualmente pela República Popular de Benin e pela Nigéria. É a maior e mais popular nação do Candomblé, e seu idioma é o Yorubá. Seus deuses são chamados Orixás. Nação Angola, compreende a região de Angola e Congo, e se desenvolveu entre os escravos que falavam a língua Quimbundo e Kikongo. São facilmente reconhecidos pela maneira diferente de cantar e dançar e pela sua ritualística diferenciada. Seus deuses são chamados Inkisses”. (LEITE, 2016, p. 14).

²³ Esses autores, geralmente são dirigentes de terreiros, e seus livros organizam e compilam ensinamentos da vivência na religião, executados no dia-a-dia ou passados pelas entidades, ora são técnicos com passo-a-passo de como executar determinadas tarefas, ora são romances metafóricos. Discorrem sobre diversos assuntos como ervas, velas, liturgia da Umbanda, deidades das religiões africanas e afro-brasileiras etc. Um dos mais famosos desses autores é Rubens Saraceni, autor de mais de 50 livros. Foi fundador, também, do Colégio Tradição de Magia Divina e AUEESP: Associação Umbandista e Espiritualista do Estado de São Paulo.

da Silva, dentre outros. Sendo assim, os parágrafos seguintes são resultado do amálgama de todos esses conhecimentos.

Tal como na religião cristã, essa cosmovisão africana que trago também tem um ser superior chamado Olodumaré ou Olorum, porém diferente do Deus ‘todo-poderoso’ do Ocidente, Olodumaré cria os Orixás e delega a cada um deles diferentes funções visando uma melhor administração do mundo que ele criou.²⁴

É Beniste (1993) que explicará mais detalhadamente o que é Orixá:

Os yorubás designam as divindades servidoras da humanidade pelo nome genérico de Òrisà, que é aceito pela modalidade de culto aqui estabelecida com o nome de Candomblé de Kétu ou Nàgó, numa alusão conjunta às duas origens étnicas. Da mesma forma como Olódùmarè criou òrum e àiyé, assim como todos os habitantes, igualmente criou as divindades e espíritos a fim de servirem ao seu mundo.

Esses seres divinos são de natureza complexa e sempre devem ser considerados em conjunto. Segundo as tradições reveladas, alguns seriam divindades primordiais pela convivência com o Ser Supremo nos primórdios dos acontecimentos. Outros são figuras históricas, reis, rainhas, fundadores de cidades que foram divinizados devido a atos relevantes ou ligações fantásticas com elementos naturais – a terra, o vento, a caça, rios, mares, ervas, minerais. [...]. (BENISTE, 1997, p.77).

Um dado bastante interessante dessa cosmovisão é que não existem rituais para Olodumaré mas, em contrapartida, cada Orixá tem o seu ritual. Sendo assim Olodumaré seria o uno, o todo, que se desenrolou em diversas partes: “[...] Olódùmarè distribuiu a administração teocrática do mundo dentre as divindades, às quais Ele trouxe à vida e ordenou-lhe várias tarefas. [...]” (BENISTE, 1997, p. 41).

Um outro ponto de inflexão desta cosmologia é a possibilidade da ideia de o Deus supremo ser uma Deusa – a Terra:

[...] se os pesquisadores da verdade a respeito do Deus supremo dos Yorubás tivessem observado o ritual de uma cerimônia para os orixás ou voduns, teriam percebido que os olhos dos fiéis se dirigem mais para a Terra do que para o céu; e não teriam então, considerado automaticamente o céu como a residência do ser supremo. Ile Ogere afoko yari (a Terra-mãe se penteia com a enxada). Pierre Verger. O Deus supremo do Iorubá, Odu. University of Ifé, Journal of African Studies. (BENISTE, 1997, p. 44).

Conta-se que o processo de existência se desenvolve em dois espaços: o Órun e o Àiyé. O Órun não é apenas o céu, mas todo o espaço etéreo. Esse

²⁴ Conhecimentos apreendidos e difundidos no Templo de Umbanda Caboclo Pena Verde e Mamãe Oxum em São Paulo.

conjunto é subdividido em 7 níveis para cima e para baixo, ocupados pelos orixás conforme a função e poder e, ao centro desses níveis, temos a Terra.²⁵

Antes a Terra era uma grande área lamacenta e, impelido por alguma motivação desconhecida, Olorum cria os Orixás e os manda à Terra para funções relacionadas à sua criação e manutenção. Diz-se que criaturas – seres humanos – já existiam antes da terra existir, porém se diz também que os Orixás são os primeiros habitantes da terra e deles derivaram-se os outros ocupantes.²⁶

No princípio não havia separação entre os homens e os Orixás e sim uma convivência íntima entre ambos. O Órun podia ser acessado a qualquer momento, não havia limitações separando os dois espaços. Os Orixás transitavam no Àiyé e os homens no Órun. Porém um “pecado” – alguns contam que uma mulher tocou o Órun com as mãos sujas e outros que uma pessoa pegou muitos alimentos sem permissão - quebrou o privilégio da livre comunicação entre homens e Orixás.²⁷ Porém os Orixás sentiam saudades de viver com os homens e criou-se o diálogo indireto por formas oraculares estabelecidas por Orunmillá²⁸.

Cada Orixá possui características específicas e se relacionam com as suas virtudes e funções, assim como são responsáveis cada qual por um elemento natural como plantas, rios, lagos, mares, cachoeiras, ventos, minerais etc. Seguem alguns exemplos: a Orixá Oxum é ligada a água doce, aos rios e cachoeiras, também é ligada à riqueza material, à gestação, à feminilidade, ao amor, entre outras coisas; o Orixá Oxóssi é relacionado às matas, à fartura, ao trabalho e à busca pelo conhecimento; o Orixá Ogum é ligado à lei, ao ferro, à disciplina da batalha. Enfim, o panteão africano é bastante grande, e seus representantes podem apresentar características ligadas à natureza e às qualidades humanas²⁹.

Essas divindades trazem à mente a imagem de seres com personalidade e temperamento próprios, certamente semelhantes aos seres humanos.

²⁵ Conhecimentos apreendidos e difundidos no Templo de Umbanda Caboclo Pena Verde e Mamãe Oxum em São Paulo. Ver também: SARACENI, 2014.

²⁶ Conhecimentos apreendidos e difundidos no Templo de Umbanda Caboclo Pena Verde e Mamãe Oxum em São Paulo. Ver também: CANUTO, 2017.

²⁷ Conhecimentos apreendidos e difundidos no Templo de Umbanda Caboclo Pena Verde e Mamãe Oxum em São Paulo.

²⁸ “Orunmilla representa os princípios do conhecimento – ìmò, e da sabedoria – ogbon; conhece o segredo do destino – do homem, podendo orientá-lo como retificá-lo, porque ele está presente quando o homem é criado e seu destino determinado [...]. E isso é feito através da consulta a Ifá ou através do jogo dos búzios e demais formas divinatórias.” (BENISTE, 1997, pp. 95-96).

²⁹ Conhecimentos apreendidos e difundidos no Templo de Umbanda Caboclo Pena Verde e Mamãe Oxum em São Paulo e no Terreiro de Umbanda Caboclo Xiriú e Pai José, em Araraquara. Ver também: VERGER, 1991; VERGER, 1987; SARACENI, 2014; SARACENI, 2011 e TRINDADE, 2008.

Essas qualidades os tornam realidades individuais para seus cultuadores, qualificando-os para suas funções neste mundo. A concepção dessas qualidades antropomórficas está evidenciada em alguns mitos que os revelam plenos de defeitos e virtudes, da mesma forma que os seres humanos os possuem. (BENISTE, 1997, p. 78).

Logo, apesar de serem divindades, elas não são excluídas do princípio da infalibilidade, o que é possível ver quando lemos ou ouvimos lendas com os Orixás.

Pierre Fatumbi Verger nos apresenta várias histórias em seu trabalho “Lendas Africanas dos Orixás” (1997). Para dar um breve exemplo: a já citada Oxum, ao mesmo tempo que é responsável pela energia do amor, quando esta energia está em desequilíbrio pode resultar em ciúmes ou obsessão. Oxóssi ligado ao conhecimento e a fartura, quando em excesso pode gerar estagnação ou ambição.

O que conseguimos perceber é que esta cosmovisão não é dual, pois não há um só ponto de poder e saber como é Deus para o cristianismo e também não há uma separação entre bem e mal da forma da cultura ocidental europeia. Os Orixás são compostos tanto do ‘bem’, quanto do ‘mal’ e a grande busca é o equilíbrio entre todas essas características e energias que compõem nossa humanidade.

Uma outra questão frequentemente levantada em relação a cosmovisão africana aqui apresentada é a leitura ocidental de que o fato de ter diversos Orixás trata-se de um culto politeísta, porém estamos falando de *modus operandi* diferentes, de códigos fundamentais diferentes, desde o conceito de deus, de bem e de mal; logo tal rotulação não é possível de ser feita visto que não podemos simplesmente transpor conceitos de uma cultura para entender outras:

[...] O povo sempre me diz: ‘Politeísmo, politeísmo’, como se eles estivessem se referindo a algum monstro maligno. Mas eu lhes digo: ‘Vocês não sabem que Alá tem 99 nomes? E quem diz a vocês que cada nome não é outro Deus.’ Com esta interpretação, Hampaté chegou mais perto da própria concepção Yorubá. ‘O povo vê a multiplicidade de deuses como expressões ou facetas da mesma força divina’. (BENISTE, 1997, p. 44).

Nessa cosmovisão também não escapamos da ideia de hierarquia visto que se tem um ser supremo Olorum, temos os Babalorixás ou as Ialorixás que vem do grupo ketu-nagô; ou os Tata Hia Nkise (ou só Tata) e Mametu Hia Nkise³⁰ proveniente do grupo congo-angola; os/as chefes de terreiros, mãe, pais ou dirigentes, termos bastante usados na Umbanda – vários são os nomes dados aos

³⁰ BENISTE. J. Órun, Àiyé. O Encontro de dois mundos: o sistema de relacionamento nagô-yorubá entre o céu e a Terra. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 1997. p. 21.

representantes/lideranças dos espaços que desenvolvem a religião de origem africana - porém essa hierarquia atua de forma diferente da cultura ocidental europeia: ela é rizomática, comunitária e de complementariedade complexa. Sendo assim essa base fundante prevê uma valorização da pessoa enquanto participante de uma comunidade.

O conceito Ubuntu vindo das línguas Zulu e Xhosa, faladas por povos da África Subsaariana define bem essa complementariedade complexa. Segundo o Arcebispo Desmond Tutu, essa palavra não tem uma tradução literal para as línguas ocidentais, mas pode ser representada pela ideia de que 'a minha humanidade está inextricavelmente ligada à sua humanidade' (TUTU, s/d). Essa noção é de complexidade ímpar em relação às sociedades ocidentais europeias, visto que ao mesmo tempo que valoriza a identidade, essa 'sua' identidade só irá valer se estiver em relação ao outro e em harmonia com o todo.

A questão da validade da verdade inserida em um testemunho oral e em um testemunho escrito, para essas sociedades, não é levantada, visto que:

O que se encontra por de trás do testemunho, portanto, é o próprio valor do homem que faz o testemunho, o valor da cadeia de transmissão da qual ele faz parte, a fidedignidade das memórias individual e coletiva e o valor atribuído à verdade em uma determinada sociedade. Em suma: a ligação entre o homem e a palavra. [...] Nada prova a priori que a escrita resulta em um relato da realidade mais fidedigno do que o testemunho oral transmitido de geração a geração. (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 168).

Diferente da cultura ocidental as palavras não se parecem com as coisas, elas são as coisas. A relação com os nomes é diferente, ele é simbólico desde a sonoridade, desde as sílabas que os compõe, visto que a palavra é o resultado da união de fonemas significantes. O nome não identifica, o nome é. A palavra não significa a palavra é e se a palavra é, sua materialidade está em quem a fala e, questionar a palavra por ser falada, é questionar o valor de quem falou, conforme nos apontou Hampaté Bâ anteriormente.

A dimensão mágica ou a dimensão de transcendência, também não é negada como na sociedade ocidental europeia; vimos no mito fundante que divindades e homens se comunicavam, ora diretamente ora por meio de oráculos e tal atividade se mantém aos que vivenciam as tradições afro-brasileiras, pois a ritualização não se limita as datas como missas dominicais ou comemorações especiais, mas é uma

filosofia de vida da comunidade que segue essa religião. Não há divisão entre o ser “religioso” e o ser ‘civil’, como temos na sociedade ocidental.

Logo, é visto que nessa estrutura que o que é valorativo são as conexões, as trocas entre pessoas e pessoas, pessoas e entidades e entre entidades e pessoas, ou seja, testemunho oral, transmitido de Olorum aos seus Orixás, dos Orixás para as suas entidades representantes, das entidades para as pessoas encarnadas, num processo de retroalimentação.

Se pensarmos de maneira gráfica, a estrutura fundante do pensamento ocidental forma uma imagem retilínea – o emissor e o receptor – já no mito fundante de tradição oral aqui apresentado, temos o movimento espiralado, que não acaba com ideia de hierarquia, porém ela não gera distâncias discrepantes, todos conseguem se ver e também todos, de alguma forma, estão interligados, o que reforça o conceito de ancestralidade e comunidade.

É possível ver nas imagens seguintes que a forma de ritualização é por meio do círculo, logo, diferente das instituições ocidentais. Em um terreiro, geralmente, não há a separação da assistência (que são aqueles que vão assistir ou se consultar), dos trabalhadores (aqueles que recebem entidades ou Orixás, que são os que dão consultas³¹) ou os cambones³² (que são os auxiliares dos médiuns, incorporados ou não). A assistência circunda a corrente de trabalhadores da casa e é potencial de se tornar uma trabalhadora, inclusive durante o ritual mesmo, ao “virar no santo” (locução mais usada no Candomblé) o espectador já será inserido na comunidade e, a partir de então, irá estudar, aprender sobre os rituais e sobre os papéis a serem desenvolvidos na comunidade.

Aponto isso para dizer que o conhecimento de tradição oral de raiz africana é acessado de outra forma, todos somos potenciais, todos somos os escolhidos para aprender os saberes, o que, reforçando, não significa que todos têm a possibilidade

³¹ Consultas são quando as pessoas da assistência vão até os médiuns incorporados e expõem suas necessidades, problemas ou agradecimentos. A entidade conversa com o consulente, pode lhe dar um passe, que é um tipo de benção ou energização feita com as mãos ou com elementos que a entidade usa (ervas, bebidas, fumaça etc.); podem também ‘receitar’ banhos, chás, solicitar que se acenda velas etc. Conhecimentos apreendidos e difundidos no Templo de Umbanda Caboclo Pena Verde e Mamãe Oxum em São Paulo.

³² Os cambones são os auxiliares do terreiro. Ajudam os consulentes, o sacerdote e os médiuns, incorporados ou não. Anotam os pedidos feitos pelas entidades, receitas, cores de vela etc., e entregam aos assistidos, tiram dúvidas, auxiliam na hora da incorporação e desincorporação. Servem e vestem as entidades quando elas usam elementos e acessórios como bebidas, cigarros, adornos de cabeça e cintura, ferramentas de trabalho como laço, corda, faca etc. Conhecimentos apreendidos e difundidos no Templo de Umbanda Caboclo Pena Verde e Mamãe Oxum em São Paulo. Ver também: SILVA, 2005.

de desenvolver as mesmas funções, cada qual tem uma função que auxiliará a evolução tanto individual como do todo.

O círculo, a roda, a gira, desenha a cosmovisão dessa sociedade de tradição oral. O movimento. O infinito. O ritual aos Orixás é chamado de gira, um movimento que começa, e termina, e começa de novo. O movimento circular natural da vida. A corrente gira cantando e dançando, os Orixás e entidades chegam colocando seus cavalos³³ a girar no próprio eixo.

Ressalto aqui que as características de tradição oral que utilizo nessa pesquisa não definem e nem limitam o que é África. É impossível reduzir um continente repleto de países e culturas, ricas e diversas, em apenas uma tradição e/ou manifestação cultural. Com ajuda do *griot* Sotigui Kouyaté aponto a região de África em que me apoio para criar essa dissertação:

“A África é imensa, grande e profunda. Muito vasta. Logo, querer falar pela África seria uma grande pretensão. Por isso, escolhi falar sobre a pequena parte da África à qual pertenço, a África do Oeste. Na porção ocidental do continente, antes da colonização, houve grandes impérios. No século XI, houve o Império de Gana e, no século XIII, o Império Mali (Mandengue, na verdade, já que Mali é um nome ocidental). E eu faço parte do que era o Império Mandengue, que abrigava o que hoje é o Senegal, a Gâmbia, a Guiné-Bissau, a Libéria, a Mauritânia, a Guiné, o Mali, Burkina Fasso, o norte da Costa do Marfim e o leste do Níger.” (Trechos transcritos do documentário “Sotigui Kouyaté: Um griot no Brasil”. Revista SESC. 2007).

O que no ocidente chamamos teatro (*theatron*³⁴, o lugar de onde se vê), nessa tradição africana será definido como *nyoglon (ou gnôgôlon)*³⁵ que significa “vamos nos conhecer”. A plateia é o *kotebá* (palavra que significa o ‘grande caracol’), fazendo referência mais uma vez ao movimento circular.

Girar em volta do Iroko que é o Orixá do tempo (relacionado à ancestralidade), representado em terreiros de Candomblé através de uma grande árvore da espécie da gameleira branca assinalada por um ‘ojá’ que é um laço de pano branco em seu tronco. O giro é o tempo que termina e recomeça, eternamente. Veja graficamente:³⁶

³³ Nome normalmente usado pelos trabalhadores das religiões afro-brasileiras que tem a mediunidade de incorporação, logo recebem Orixás ou entidades, dependendo da religião.

³⁴ C.f. nota 17.

³⁵ BERNAT (2013) e MAIA (s/d) desenvolvem melhor a definição de *kotebá* e *nyogolon* em suas respectivas pesquisas.

³⁶ Imagens da internet. Disponíveis, respectivamente, em: <https://images.app.goo.gl/PWXtGd8RZA8iyCng8>; <https://images.app.goo.gl/Lcg1U9QTaJyjVmD69>; <https://journals.openedition.org/pontourbe/docannexe/image/1267/img-38.jpg>; <https://iepaz.org.br/wp-content/uploads/2017/05/O-Culto-Afro-Brasileiro.pdf>. Acesso em 15 jan. 2020.

3.3 - O imbróglio cultural que é o Brasil

É de uma complexidade ímpar pensar na construção dos códigos fundamentais da cultura brasileira, pois fomos conquistados pela cultura que não nos povoou. Porém:

No bojo deste processo dinâmico e controvertido situamos a África e o africano como constituintes da formação do Brasil. O africano foi um colonizador atípico, pois foi também escravizado em solo brasileiro. Esta condição social discrepante e anacrônica faz com que ele possa ser concebido como aquele que hegemoniza o Brasil culturalmente, mas o mesmo não se dá no plano econômico e político. (FONSECA, 2014, p. 2).

Explico: no caso do Brasil configuramo-nos em uma colonização complexa, que, por mais que nos seja apresentada nos primeiros anos da escola fundamental como colônia de exploração – visto que aprendemos a história pelo viés dos conquistadores e não dos conquistados - não deixou de ser um tipo de colônia de povoamento. Os tidos como conquistadores, de fato, não buscavam vínculos com o espaço visto que a intenção era retirar dela tudo que pudesse gerar riquezas.

[...], os conquistadores, obcecados que estavam em obter riquezas e converter, não tinham a menor predisposição de reconhecer e compreender o outro na sua diferença. Seu interesse não era senão o de “avaliar o comportamento dos povos com que entravam em contato, precisamente para eliminar essa ‘alteridade’, e assim poder colocar esses novos homens perturbadores nos esquemas de classificação humanos baseados na Bíblia e nos gregos. (MONTERO, 1991, p. 106)

Para tanto, assim como qualquer empresa hierárquica, os ‘proprietários’, que ditam os *modus operandi* não são os que estão efetivamente no local e assim, a cultura imposta sob violência da dizimação dos povos nativos, sob a violência da escravização, será a oficial. Porém, debaixo dessa camada de cultura cristã europeia “para inglês ver”, as outras culturas – de tradição oral como a ameríndia e a africana - se desenvolveram, se misturaram, mantiveram sinais diacríticos³⁷, criaram sincretismos, sobreviveram e povoaram a colônia ‘dita’ portuguesa.

Conforme aponta o antropólogo sueco Ulf Hannerz:

[...] onde as comunidades são diásporas e as fronteiras na realidade não imobilizam, mas, curiosamente, são atravessadas. Frequentemente é nas regiões fronteiriças que as coisas acontecem, e hibridez e colagem são

³⁷ CUNHA, 2009, p. 237. Cf. nota 6.

algumas de nossas expressões preferidas por identificar qualidades nas pessoas e em suas produções. (HANNERZ, 1997, p. 8)

Dito isso podemos afirmar que a cultura brasileira é resultado de uma mescla dos códigos fundamentais da cultura grafocentrista com códigos fundamentais da tradição oral e, atentemos que, apesar de ser vista como inferior e não oficial, está última tinha maior representação, dado que o contingente populacional de indígenas e africanos no início da estruturação nacional era maior que de europeus, como nos mostra a pesquisa do IBGE, sob o título 'Brasil 500 anos', que apresenta dados sobre a ocupação do território brasileiro, dando ênfase às contribuições prestadas por distintos grupos étnicos.

Segundo o site do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, IBGE³⁸, em uma pesquisa voltada para os 500 anos de Brasil, em 1853, a estimativa populacional do Brasil era de 57000 pessoas sendo 25000 brancos, 18000 indígenas e 14000 escravizados negros; já em 1600, segundo Contreira Rodrigues, atinge-se uma estimativa de 100000 pessoas compreendendo menos de um terço de brancos (30000) e o restante divididos entre mestiços, negros e indígenas. E não nos esqueçamos que o que o tráfico negreiro perdurará até 1850 e teve seu ápice de importação nos dois séculos seguintes, XVII e XVIII.

Mesmo assim, a palavra não tem status de validade legal no Brasil; ela por si só não se sustenta se não tiver algum outro instrumento que a suporte materialmente como um papel, uma fotografia, uma fita, um quadro, um dvd, um vídeo etc.

Para a cultura oficial brasileira a palavra falada não é material e por isso oralidade não irá compor a definição de cultura e, pensando na apropriação de sentido, cultura é um termo que acompanha o desenvolvimento da burguesia europeia e o desenvolvimento do capitalismo, pois

[...] como explicar a diversidade das culturas humanas? Como se sabe, a resposta a esse problema se organizou em torno da teoria do progresso. (MONTERO, 1991, p. 107).

Cunhar esse termo foi necessário para criar mecanismos para sustentar e justificar a expansão do ideário e do enriquecimento burguês, a separação em

³⁸ Disponível em: <<https://brasil500anos.ibge.gov.br/estatisticas-do-povoamento/evolucao-da-populacao-brasileira.html>> Acesso em 10 de fev. 2019.

classes, logo, a estratificação social e para isso afasta-se do lugar de cultura o que não esteja dentro dos moldes burgueses. Sendo assim o que é cultura vai se alinhar ao intelectualismo, ao eruditismo, o ‘racional’, material, individual, o central e que são sinônimos do “elevado” em oposição ao popular, o pitoresco, o mágico, o comunitário, o periférico, o baixo³⁹.

Em nenhum momento houve esforço histórico – conforme vimos, por uma questão de manutenção da estrutura social – de entender essas características como criadoras de saberes, mesmo com o fato contingente de que somos mais atravessados por ações pautadas na oralidade que na escrita. E se pensarmos no limite do argumento, ainda, somos o país com altos índices de ‘analfabetismo’, principalmente o dito ‘analfabetismo funcional’.

Conforme já citado na introdução do presente trabalho, 30% da população brasileira está alijada do letramento, sendo esse dado a soma dos analfabetos e os que conseguem fazer uso da leitura e de operações básicas em nível rudimentar. Segue com as categorias elementar 34%, Intermediário 25% e proficiente nas ferramentas de leitura e cálculo apenas 12% da população brasileira⁴⁰. Logo as relações cotidianas se dão por intermédio mais da palavra falada que da palavra escrita.

Porém, mais uma questão se coloca para pensar a complexidade dos códigos fundantes da sociedade brasileira. Certa vez, um tuaregue que conheci na VII Semana Acadêmica Africana da na FCLAR-UNESP em maio de 2018, Professor Ms. Moussa Diabaté, que esteve no evento para lançar seu livro intitulado "Pedagogia Convergente, Transculturalidade e Alteridade: O Tamasheq na convergência com o francês no território africano: Caso do Mali" e também para participar de uma mesa redonda com a temática: "A Importância da Tradição Oral na Pesquisa Acadêmica na África e no Brasil: Balanços e Perspectivas"– questionou: o que é um analfabeto se não somos um povo grafocentrista? (Ele se referia a sua comunidade de origem).

³⁹ “Até o século XVIII, observa ele (*Raymond Williams*) cultura era entendida como um processo objetivo-ação de cultivar alguma coisa. O movimento histórico que culmina com a Revolução Francesa teria alterado esse sentido transferindo-o por analogia ao crescimento das faculdades humanas. A racionalidade iluminista, em luta contra a visão teológica e intemporal do mundo, dá uma perspectiva evolutiva à cultura. O que os homens realizam no processo de evolução histórica é o progresso, a conquista da barbárie pela civilização. Até o século XVIII, os dois conceitos, cultura e civilização eram intercambiáveis. As causas de sua dissociação no sentido de autonomia do conceito de cultura são complexas e acompanham as mudanças na sociedade desse período. (MONTERO, 1991, pp. 107-108).

⁴⁰ Cf. nota. 2.

Tal frase nos faz refletir sobre a complexidade da construção dos saberes no Brasil e a necessidade de entendermos o quanto outras culturas, para além da europeia, portuguesa e cristã, nos compõe. Não resta dúvida de que:

Os fluxos culturais através das distâncias estão se tornando também cada vez mais polimorfos. Lembremos novamente de Pedro Arcanjo e Kirsi, gesticulando entre si, um desconhecendo a língua do outro, e de aprendendo as danças da Bahia. À medida que a cultura se move por entre correntes mais específicas, como o fluxo migratório, o fluxo de mercadorias e o fluxo da mídia, ou combinações entre estes, introduz toda uma gama de modalidades perceptivas e comunicativas que provavelmente diferem muito na maneira de fixar seus próprios limites; ou seja, em suas distribuições descontínuas entre pessoas e pelas relações. (HANNERZ, 1997, p. 18).

Por isso é urgente pensarmos o que é a cultura brasileira? É urgente pensarmos o que é a cultura brasileira, para além das contínuas tentativas de enquadrar todas nossas estruturas de construção de saberes em um formato europeu ocidental, que nunca fomos, pois:

Não faz a menor diferença que o espaguete tenha vindo da China para a Itália, ou que os pijamas do homem “cem por cento americano” de Linton tenham se originado da Índia. O que importa, nesse argumento, são as interpretações locais, os esquemas locais de significação. Pois bem, é evidente que, para certos fins, as estruturas locais são importantes, embora não para todos igualmente e nem na mesma extensão (a própria categoria “local” não deve passar sem exame). (HANNERZ, 1997, p. 23).

Não pensar na constituição da cultura brasileira como diversa e multicultural é continuar tirando o poder de agência de elementos constituintes do Brasil que não foram originários da cultura ocidental europeia grafocentrista. É continuar perpetuando uma valoração de saberes que não condiz com a nossa realidade vivida. É continuar não nos bastando a nós mesmos.

4 - Griot: aquele que se ocupa dos outros

*“Sou uma pessoa que junta a minha antiguidade com a modernidade.
Minha universidade é a vida e o mundo”
Vovó Cici⁴¹*

Griot é o nome dado, na região da África do Oeste, subsaariana, antigo Império Mandengue, aos narradores de histórias africanos.

Porém tal definição é só um mote para adentrarmos na especificidade dessa figura. Defini-lo apenas como narrador de histórias é raso e leviano. A primeira “definição” geral que temos ao estudar sobre o *griots* – e para tanto usarei as palavras do *griot* Sotigui Kouyaté - é que *griot* significa “aquele que se ocupa dos outros”⁴². Não é possível se tornar um *griot*, pois na tradição africana:

O *griot* nasce *griot* e seu legado passa de pai para filho, um imenso rio de histórias, ditados e metáforas onde pode pescar aquilo que alimentará a consciência e o espírito de quem o procura. (BERNAT, 2013, p. 36).

Logo, o rótulo apenas de narrador, na acepção ocidental europeia, é raso para definir a complexidade funcional do *griot*: não falamos apenas de narradores, mas sim de portadores das histórias e conhecimentos ancestrais de sua sociedade. Os *griots* são mestres da palavra que, diferente daqui do ocidente, a palavra em África, é sagrada, pois “saber usar a palavra é uma arte que pode tanto causar o bem como o mal. Assim, ser *griot* é também comportamento.” (BERNAT, 2013, p. 37).

Ser *griot* é uma missão, um destino, e não uma profissão que visa lucro. Bernat registra as palavras de Kouyaté, que diz:

Se o *griot* hoje não trabalha não é respeitado. O *griot* trabalha para ganhar seu pão honestamente. Hoje há mais artistas do que *griots*. O verdadeiro *griot* não faz disso um trabalho. É alguém que tem o poder de trazer o mundo por uma porta. (BERNAT, 2013, p. 38).

São intermediadores sociais nos quais seu cotidiano é constituído pelos encontros. Encontros estes gerados por diversas motivações, desde resolução de conflitos, aconselhamentos, festejos etc.⁴³. Um *griot* não é afastado do convívio social, seu saber não vem da iluminação da solidão eremita, mas sim da troca com o outro no convívio social do cotidiano. A solidão da cultura europeia ocidental é estranha à construção do saber do *griot*.

Existem diversas categorias de *griots*: os *griots* músicos, embaixadores ou cortesãos e *griots* genealogistas, historiadores ou poetas. Os primeiros tocam instrumentos, compõe e preservam as músicas antigas; os segundos são

⁴¹ Vovó Cici esteve em uma roda de conversa na Escola Estadual Professor Antônio Alvez Cruz, em São Paulo, no dia 21 de julho de 2018 a convite do Projeto Calo na Mão que é uma iniciativa sociocultural que promove atividades e oficinas sobre o Maracatu de Baque Virado.

⁴² BERNAT, I. Encontros com o *griot* Sotigui Kouyaté. Rio de Janeiro: Pallas, 2013, p. 33.

⁴³ Ibid., p. 20.

mediadores de famílias, principalmente as nobres e os últimos unem as duas características anteriores, guardam as tradições e contam histórias⁴⁴.

Duas ferramentas são bastante usadas pelos *griots*: a musicalidade e o humor.

A musicalidade é inerente e necessária à fala em sociedades de tradição oral. Peguemos, por exemplo, o lorubá, uma das línguas mais faladas na África Ocidental, em regiões que fazem parte da Nigéria e do Benin que no Brasil conseguiu sobreviver como nagô. É uma língua tonal, ou seja, a forma que se fala, a sonoridade criada na emissão, é importante para a expressão dos significados. Usa-se de elementos melódicos, assonâncias e aliterações:

A transmissão oral do conhecimento é considerada na tradição ioruba como o veículo do axé, o poder, a força das palavras, que permanece sem efeito em um texto escrito. As palavras, para que possam agir, precisam ser pronunciadas. O conhecimento transmitido oralmente tem o valor de uma iniciação pelo verbo atuante, uma iniciação que não está no nível mental da compreensão, porém na dinâmica do comportamento. É baseada mais em reflexos que no raciocínio, reflexos estes induzidos por impulsos oriundos do fundamento cultural da sociedade.” (VERGER, 2017, p. 20)

O uso do humor e do riso apresentam uma “[...] função social, educativa e terapêutica para o africano.” (BERNAT, 2013, p. 149), lembrando sempre que são grandezas trabalhadas de forma diferente da europeia ocidental, que usa essas ferramentas para reduzir ou depreciar o que é o ‘outro’ ou o que é ‘diferente’.

O conceito de humor e de riso que foi adotado em culturas com base na tradição ocidental europeia está diretamente ligado ao baixo, ao inferior, ao torpe, o escatológico, ao baixo ventre⁴⁵. Conceito este que foi definido desde a antiguidade clássica, em 355 a.C. por Aristóteles:

A comédia é, como dissemos, imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto todas a espécie de vícios, mas só quanto aquela parte torpe do que é o ridículo. (ARISTÓTELES, 1966, p. 73).

Já o riso da tradição oral que aqui abordamos tem a função de denunciar de maneira sutil as contradições, a violência, a desigualdade. Diferente do riso “da sociedade moderna ocidental [...]. Ele valoriza o objeto do riso, e não o sujeito que ri.” (BERNAT, 2013, p. 216).

⁴⁴ Ibid., p. 59.

⁴⁵ BAKHTIN irá desenvolver melhor sobre o humor ligado ao que é baixo em “A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais”. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. da UNB, 1987.

Aproximar-se do ‘outro’, do ‘diferente’ ou do ‘estrangeiro’, para um *griot*, não é uma ameaça à sua história (diferente do pensamento ocidental europeu), mais sim uma nova fonte conhecimentos por isso os griots são viajantes por essência, não são impedidos por limites de nenhuma espécie, sejam geográficos, religiosos ou étnicos. São viajantes que carregam em sua bagagem as histórias de onde passam.

A troca é basilar na sociedade africana e é assim que se aprende a “lidar com as diferenças, que são a base para se exercer a complementaridade”. (BERNAT, 2013, p. 33). Bernat traz algumas palavras de Sotigui Koyaté que foram registradas pelo periódico “FOLHETIM” (2004):

[...] Na África acreditamos que o pior mal é a ignorância. Isto é, não saber o que se passa com os outros. Olhar, olhar bem para nos encontrarmos no olhar do outro. Desta maneira, veremos que há mais coisas que nos aproximam do que coisas que nos afastam. Assim podemos encontrar nas outras pessoas todas as nossas qualidades de caminhar em direção ao melhor de nós mesmos. (BERNAT, 2013, p. 39).

A educação tradicional do *griot* acontece através da oralidade. É do convívio com os pais e avós, com os mais velhos da sociedade que o *griot* absorverá os conhecimentos. Além disso, a educação tradicional prevê muitas regras de comportamento, de respeito aos mais velhos, ao meio em que vive, à natureza, à dimensão mítica da existência.

Atentemos que, diferente do que a maioria supõe, existe a escrita nessa região. Existe, também, a educação corânica e a escola ocidental de influência francesa, porém tais instituições não compõe o modo de vida e de construção do saber originários desses povos, pois são imposições decorrentes das conquistas islâmica e francesa.

Lembrando que, conforme apontado anteriormente, à página 31 dessa dissertação, falamos de uma região da África do Oeste; na porção ocidental do continente, que hoje é a região do Senegal, a Gâmbia, a Guiné-Bissau, a Libéria, a Mauritânia, a Guiné, o Mali, Burkina Fasso, o norte da Costa do Marfim e o leste do Níger.

Uma grande diferença entre esta tradição oral e a ocidental grafocentrista europeia na construção do conhecimento está na vivência. Conforme demonstramos com as cosmovisões no capítulo anterior, o conhecimento ocidental é finalístico e por muitas vezes é apenas recebido e nunca vivido. Já na tradição oral o

conhecimento passa pela vivência do que se aprende: ora a vivência vem pela escuta, ora pela observação. Nas palavras de Kouyaté:

Há coisas que não podem ser ditas e há coisas que devem ser observadas, para que você mesmo tire sua própria lição. Mas meu pai me dizia as coisas, e quando meu pai encontrava as pessoas que vinham trazer seus problemas ou debater assuntos, me convidava para sentar ao seu lado. Assim, eu via as situações e os conflitos, como também sua intervenção e a dos outros. Alguém que tem a responsabilidade de transmitir precisa aprender, pois do contrário não haverá nada a transmitir. (BERNAT, 2013, p. 65).

Para se aprender é preciso ‘estar com o corpo’, porque a oralidade não passa apenas pela emissão racional e mecânica das palavras, mas sim pela apropriação dessa palavra, dessa história. Essa história não é apenas contada, ela é vivida, materializada em palavras:

Numa noite estrelada em Ouagadougou, na casa da mãe adotiva de Sotigui, percebi como se dá na África a conexão com a transmissão entre os adultos e as crianças. Numa roda, com músicos e *griottes* cantando, uma das crianças da casa, de aproximadamente 5 anos, se misturava aos adultos sem nenhuma mediação, ou atenção por parte deles. O seu corpo pequeno e leve flutuava sobre o terreno, com movimentos rítmicos, acompanhando a cadência e os movimentos dos mais velhos. Na expressão daquele menino entendi como se dá o aprendizado sem escola na África. Este mesmo tipo de aprendizado ocorre no Brasil, no universo do samba, do candomblé e nas demais manifestações afro-brasileiras, em que essa integração é sempre estimulada pelos “mestres. Sobre este aspecto comenta a professora, bailarina e cantora Inaiyra Falcão dos Santos (2006, p.70): Todas as formas de arte (canto, dança, música) na tradição africana possuem o mesmo processo de aprendizagem, ou seja, um processo iniciático que ocorre desde a infância, imitando-se os mais velhos. A aprendizagem está fundamentalmente ligada ao aspecto religioso, o religare em que os conteúdos culturais são transmitidos de geração em geração. (BERNAT, 2013, p. 164).

Há uma grande dificuldade em exemplificar tal forma de construção de saber escrevendo, até porque ela não se utiliza dessa ferramenta como forma fundamental, por isso utilizarei uma ferramenta tecnológica. A seguir há um QR Code que, ativado por um celular (para alguns smartphones é necessário baixar o aplicativo gratuito para a leitura do código), é possível ver um exemplo de experiência de construção a partir da oralidade:



(Ou acesse clicando aqui: https://youtu.be/3ie7mK6g_dU)

O grande poder da oralidade, que a estrutura de saber ocidental não consegue apreender, está no fato que a palavra não denomina, a palavra é. Não se vive a tradição oral se não for no corpo todo, em todas as dimensões, natural, material, racional, mítica. Não é possível isolar um elemento quando falamos em oralidade, até porque divisões categóricas de experiências são característica da construção do saber ocidental europeu.

4.1 - *Griots* do dia-a-dia

Kouyaté sempre diz “ninguém pode dar aquilo que já não está em você”⁴⁶ e por muito tempo procurei nos lugares por onde andei algo próximo a um *griot*. Frequentei cursos de construção de narração, assisti diversas contações de história e participei de algumas, porém só fui encontrar algo muito próximo de um *griot* em situações não institucionalizadas, menos ainda em situações com a finalidade de se criar um contador, porque afinal, não se torna *griot*, se nasce *griot*. A partir do momento que essa relação se torna finalística como exemplo ‘cursos de contar histórias’, perde-se a constituição de ser um *griot*, porque, afinal, não está em você.

Geralmente as contações de história que presenciei não passaram por uma pertença entre contador e história o que acaba aproximando sua narração a uma relação de teatro ocidental de construção de personagem: o personagem contador de histórias e não o contador de histórias.

Uma das peculiaridades da memória africana é reconstituir o acontecimento ou a narrativa registrada em sua totalidade, tal como um filme que se desenrola do princípio ao fim, e fazê-lo no presente. Não se trata de

⁴⁶ BERNAT, 2013, p. 67.

recordar, mas de trazer ao presente um evento passado do qual todos participam, o narrador e a sua audiência. (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 208).

Entendido isso, eu iria encontrar os *griots* não em posição “professoral”, mas sim como figuras que procuram “estabelecer um diálogo constante e aberto com as diversas identidades envolvidas no processo.” (BERNAT, 2013, p.15), ou seja, em relações de troca, nos mais diferentes espaços.

Entre os vários papéis desempenhados pelo *griot* na sociedade ocidental africana, um dos mais relevantes é de porta voz dos conhecimentos ancestrais que têm a importante função de manter o equilíbrio entre os indivíduos e seu grupo social”. (BERNAT, 2013, p. 145).

Foi assim com Vovó Cici, a Ebomi⁴⁷ Cici de Oxalá, cujo o nome de registro é Nanci de Souza Silva, que

No Espaço Cultural Pierre Verger, Vovó Cici trabalha com crianças em situação de alto risco e com pesquisadores da cultura afro-brasileira. Já se apresentou em diversas cidades brasileiras e também fora do Brasil, como em Cuba, França e nos Estados Unidos, com suas contações de histórias. Trabalhou durante muito tempo com o fotógrafo Pierre Verger, fazendo legenda para 11 mil fotografias ligadas à cultura afro-brasileira e a Benin, Togo, Gana, Nigéria e África do Norte. (SECULTBA, 2016).

Vovô Cici nos diz o mesmo que Sotigui Kouyaté:

A pessoa nasce com dom de contar história. Quando eu já tinha 21 anos, minha mãe teve mais dois filhos, um irmão e uma irmã, e fui eu quem cuidou deles da mesma forma como fui criada, ninando e contando histórias. Aprendi muito escutando e contando. Com o tempo, fui estudar, trabalhar e sempre lendo cada vez mais. Depois da minha iniciação no Candomblé, conheci as tradições, que são passadas enquanto estamos vivos e cada um conta a seu modo uma explicação da vida. (SECULTBA, 2016).

Com o Professor Dagoberto José Fonseca que é professor da UNESP – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara e

Tem experiência e publicações na área de Antropologia e Sociologia, com ênfase em Antropologia das Populações Afro Brasileiras e Africanas, atuando principalmente nos seguintes temas: cidadania, educação, memória, corpo, identidade, imaginário, cultura, políticas públicas, religião, mulher negra e organizações. (Plataforma Lattes, 2020).

⁴⁷ Egbomi, ebonme, ebome, ebomi ou ebomim é um adepto do candomblé que já cumpriu o período de iniciação (iaô) na feitura de santo. Retirado de: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Egbomi>. Acesso em: 17 abr. 2020.

Trago também a memória de Tula Pilar Ferreira que

foi uma poetisa brasileira, de vida e obra marcada pela influência de Carolina de Jesus. Desde criança teve que trabalhar, aos sete anos já ajudava a mãe que era cozinheira. Foi empregada doméstica, teve sua primeira filha aos 15 anos, vendeu revistas nas ruas, mas nunca deixou de estudar e ler. Escrevia poesias, apresentava-as em eventos, assim como fazia intervenções artísticas com textos de Carolina de Jesus. Foi com a ajuda de profissionais da Oca que lançou seu primeiro livro independente 'Palavras Inacadêmicas'. Em 2017 lança 'Sensualidade de fino trato', no Sarau do Binho. Morreu de parada cardíaca em 2019. (Informações retiradas do Wikipedia, 2020 e complementadas por mim, que a conheci).

Assim como a memória de Stela do Patrocínio que

iniciou sua carreira psiquiátrica em 1962, aos 21 anos, no Centro Psiquiátrico Pedro II (no Engenho de Dentro, RJ.) Em 1966, foi então transferida para a então Colônia Juliano Moreira – RJ, onde permaneceu por quase trinta anos sem ter nunca mais saído de lá. [...] foi uma sobrevivente do processo de mortificação característico das estruturas psiquiátricas arcaicas e tradicionais, os asilos. (MOSÉ, 2009, p.9).

Viviane Mosé continua:

A partir de atividades de voluntários nesses asilos, Stela chamou atenção, suas palavras foram gravadas e posteriormente transcritas tornando-se um livro organizado por Viviane Mosé, 'Reino dos aichos e dos animais é o meu nome'. "Stela era capaz de lançar um olhar sobre a condição asilar e, ao mesmo tempo, dimensionar este olhar em uma interpretação do que seria a condição humana: uma fala atravessada por outras falas. Stela falava de sua condição como quem se vê de fora, o que quer dizer se desdobrar, ou seja, produzir uma dobra sobre si mesma. [...] Essa perspectivação operada por seu pensamento me fez entender que não se tratava de um jorro inconsciente – Stela sabia da importância de seu "falatório". (MOSÉ, 2009, p.18).

E, finalizo com De Chocolat, que discorrerei mais detalhadamente em seguida. Essas figuras considero com uma essência '*griot*' pois não hierarquizam os espaços em que são convidadas a falar.

Posso encontrá-las em instituições como Instituto Pierre Verger na Bahia; na Faculdade de Ciências e Letras em Araraquara; declamando suas poesias na Casa das Rosas em São Paulo ou em um grande teatro de São Paulo da década de 1920. Também os encontro, como já os encontrei, se comunicando e se vestindo da mesma forma que em espaços institucionalizados, falando em uma roda de pessoas em uma quadra de uma escola pública de São Paulo; em uma manhã gelada em

uma roda de pessoas sentadas na grama; contando Carolina de Jesus no hall de uma escola ou em uma entrada de cinema, em um café ou em bares - exercendo a mesma função de intermediador social através de seus contos.

Suas narrações intermedeiam discursos de diferentes estratos sociais, diferentes relações, que valorizam e reconhecem as culturas que os compõem, a história e a ancestralidade da qual fazem parte e por meio de suas histórias apresentam diferentes possibilidades de pensar.

Partamos para o mote dessa pesquisa: De Chocolat

4.2 - Quem foi De Chocolat

De Chocolat, multiartista, tem suas informações controversas, mas data de 1910 o começo de sua vida de cançonetista, apresentando-se em passeios públicos e nas salas de espera dos cinemas. Baiano de nascimento, chega ao Rio de Janeiro ainda adolescente, com uma companhia espanhola e adentra o mundo do divertimento com o pseudônimo Jocanfer. Usava-se de versos ritmados e improvisos, unindo assim ao movimento de manutenção da memória coletiva afro-brasileira, das festas na casa das Tias Baianas e do Divino

O multiartista escreveu sozinho e em parceria também muitas revistas, burletas, sainetes, comédias etc. Foi poeta, repentista, improvisador, boêmio, um grande responsável pela “apresentação” e inserção da figura negra nessa sociedade pós-abolição que tinha de se reorganizar e de enxergar esses novos atores sociais, munidos também de história, tradições e costumes⁴⁸.

Apesar de tamanha contribuição tanto para a construção da imagem do negro como para a constituição de uma cultura ‘dita brasileira’ no início do século, De Chocolat é apagado da história exatamente pelos motivos que aqui explicitamos como importantes, que defendo ser próximo à forma de atuação do tradicional *griot* africano: um saber não pautado exclusivamente no conhecimento racionalizado e científico e sim construído a partir de sua vida, vivência, observação e troca de experiências entre os locais e meios em que caminhava, criando uma comunicação direta, objetiva com pessoas de diversas classes e etnias.

⁴⁸ MARQUES, N. E. Do Burlesco à Tragédia “Negra”. O elo entre a Companhia Negra de Revista de 1926 e Teatro Experimental do Negro de 1944. Monografia de conclusão de curso em Ciências Sociais. Unesp, Araraquara, 2011, p. 24.

Tanto o racismo quanto a desaprovação em relação as suas escolhas artísticas não baseadas no ‘eruditismo reformador de costumes’ fez com que se desvalorizasse o trabalho desse artista e *griot*, negando a ele a agência de sua resistência, desvalorizando sua contribuição, negando sua capacidade de diálogo e negociação com diversos setores sociais.

Será a partir do fac-símile de ‘Tudo Preto’, texto de estreia de De Chocolat com a Companhia Negra de Revistas, que acompanharemos como as questões sociais estão apontadas, dialogam e negociam com as estruturas em transição no Brasil.

Visto isso, a bibliografia referente às contribuições da construção e manutenção da cultura africana através do teatro feito por negros no Brasil, anterior a 1944, ainda é bastante escassa e registros sobre De Chocolat ainda são bastante pontuais. Cito a já apontada anteriormente, no capítulo 2. Metodologia, há a dissertação de Nirlene Nepomuceno, ‘Testemunhos de Poéticas Negras: De Chocolat e a Companhia Negra de Revistas no Rio de Janeiro (1926-1927)’; a de Rebeca Natacha de Oliveira Pinto, ‘De Chocolat: Identidade Negra, Teatro e Educação no Rio de Janeiro da Primeira República’; a de Danusa de Oliveira Jeremin, ‘Companhia Negra de Revista (1926-1927): Resistência muito além dos palcos’ e a tese de doutoramento de Beatriz da Silva Lopes Pereira, ‘Tudo Preto e Preto e Branco: Uma alquimia aultural no Teatro de Revista brasileiro’.

A Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) e o Arquivo Nacional do Rio de Janeiro relacionam um total de 21 peças da autoria de De Chocolat; há um livro, de difícil acesso, intitulado “Aqui Jáz – Epitáfios Constitucionalísticos e Teatrais”, assim como é possível encontrar canções de sua autoria também. Barros (2005) aponta:

O necrológio publicado pelo número 295 da revista de Teatro diz que De Chocolat, como autor teatral, além de ter escrito Tudo Preto, ainda produziu um grande número de comédias, esquetes e revistas, como o Petróleo do Lobato, Flor do mato, Algemas quebradas, A volta dos caboclos, Ao rufar dos tambores, Na penumbra, Deixa eu morar com ela, Preto não é bom [...]. É autor da burleta ‘Por que bebes tanto assim?’ e as revistas ‘Bazar de brinquedos’ (com Maurício Santhos) e ‘Deixe o velho trabalhar’ (com Roberto Ruiz). [...] (BARROS, 2005, p. 65).

Com isso vemos que apesar do Brasil ser formado com a contribuição de diversas culturas, orais e não orais, existe um status de validade maior para a construção de saberes científicos baseados no grafocentrismo ocidental europeu, o

que faz com que se coloque em lugar menor o conhecimento adquirido pela experiência, pela observação, pela escuta, geralmente característico das sociedades de tradição oral. Não há nenhuma tentativa de uma consciência baseada na hibridez que aponta HANNERZ (1997), e sim uma constante tentativa de apagamento:

Imagino que, para Bakhtin, a hibridez representava antes de tudo a coexistência de duas línguas, duas consciências linguísticas, mesmo dentro de uma única fala, comentando uma a outra, desmascarando-se mutuamente, criando contradições, ambiguidades, ironias. Mais uma vez, deparamo-nos com o tema do trickster. Na forma como é utilizada por Homi Bhabha (1994) para fazer a crítica cultural do colonialismo, hibridez sublinha a subversão, a desestabilização, da autoridade cultural colonial. (HANNERZ, 1997, p. 18).

De Chocolat foi essa figura limite, híbrida de grande contribuição para a representação da imagem do negro no Brasil, mas que, assim como muitos outros personagens e movimentos anteriores e posteriores a ele, sofreu sistemáticos processos de tentativa de apagamento de seu legado de sua história, por não estar diretamente ligado ao que era considerado, na época, como intelectual ou erudito.

Quando começamos a pesquisar a construção do ser negro no Brasil, não nos limitando apenas a questão artística e sim refletindo que o espaço do teatro⁴⁹ (e, posteriormente da TV e do Cinema), reproduz – consciente ou inconscientemente - as relações sócio-políticas do momento em que se vive⁵⁰, encontramos como início dessa representação e militância (geralmente referenciada como sem precedentes na história), apenas o ano de 1944⁵¹.

Tal data nos faz refletir sobre a impossibilidade, a incompatibilidade com a natureza de autopreservação do gênero humano, de que um número tão grande de pessoas, em situações adversas, submetidas, ficasse apática à sua situação desde a chegada por meio do tráfico negreiro até o citado ano.

⁴⁹ Ressalto o espaço teatral como foco principal visto minha formação que além das Ciências Sociais é também de diretora teatral, atriz e técnica em artes dramáticas.

⁵⁰ Toda obra de arte é filha de seu tempo, muitas vezes mãe dos nossos sentimentos. Cada época de uma civilização cria uma arte que lhe é própria e que jamais se verá renascer. (KANDINSKY, 1996, p. 27).

⁵¹ A elite intelectual negra responsável pelo Teatro Experimental do Negro assim como de todas as ações políticas e sociais que acompanhavam esse projeto documentaram e reforçaram esse “ineditismo” em diversas publicações e também em mídias e jornais da época. Vide as obras de Abdias do Nascimento, como: “Drama para negros e prólogos para brancos” de 1961 ou em “O Genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado” de 1978. Na obra autobiográfica de Abdias do Nascimento em parceria com Éle Semog, Abdias Nascimento: o *griot* e as muralhas de 2006, também encontramos esse posicionamento de invisibilidade e de silêncio aos diversos trabalhos cenográficos que foram feitos antes do TEN em São Paulo e no Rio de Janeiro, mas também em outras partes do Brasil, nesse sentido se manteve em completo apagamento a presença viva e atuante de De Chocolat e o teatro de revista comandado por negros na década de 1920, ou seja, apenas 20 anos antes da constituição do TEN.

O fato é que o movimento de 1944, que deu origem ao TEN – Teatro Experimental do Negro – foi formado por uma elite intelectual negra que acabou por negar a importância de tudo que não estivesse referenciado dentro das formas ditas nobres: o academicismo, a escrita, o gênero teatral baseado na tragédia grega dos grandes teatros municipais e a linguagem erudita em detrimento do conhecimento adquirido, da oralidade, do humor e da linguagem acessível.

É inegável a relevância da militância negra do TEN para a década de 1940, mas para que esse grupo pudesse nascer era imprescindível que “algo” de antes resistisse, caso contrário, se a população negra brasileira tivesse ficado apática e afônica nos tempos de escravização e no recente período pós-abolição, não haveria mais histórias e nem memórias para se contar.

Esses atores/agentes não referenciados, esses grupos de resistência, encontravam brechas nos espaços e nas linguagens para as denúncias, para as negociações sociais e para a manutenção de viveres africanos.

As tentativas de invalidar, apagar ou minimizar esses movimentos só destituem, mais uma vez, os negros da agência de sua história. Sempre houve uma agência negra. De Chocolat é um desses atores, que se enfia nas brechas do pós-abolição, critica a elite branca e ignorante e apresenta as novas configurações e contradições sociais.

4.3 - Os contos e os quadros

Conforme apontado antes, farei o exercício de aproximar a estrutura dramaturgica da revista de De Chocolat com a estrutura narrativa dos *griots*.

Partamos da definição e, conseqüentemente, da função desse teatro na região de África que temos como foco. Já citei anteriormente, no subcapítulo ‘A sociedade de tradição oral de raiz africana’⁵², que o termo utilizado para designar o teatro é **nyoglon (ou gnôgôlon)** que significa ‘vamos nos conhecer’, ‘vamos aclarar nossa visão’; ir ao teatro está diretamente relacionado com a ampliação do olhar como forma de combater a ignorância.

O teatro pode acontecer a qualquer momento, nas ruas, nas praças, em um teatro, em um quintal e, a busca pela proximidade com o público, torna esse ato

⁵² Na página 28 dessa dissertação.

extremamente político, pois por meio dos contos são mediados interesses de toda ordem, políticos, sociais, econômicos etc., entre diversos segmentos e classes sociais. Sendo assim, o teatro apresenta interesses comunitários e função social.

“Esses encontros ocorrem durante o convívio social, como uma ação cotidiana inseparável da vida de toda a comunidade.” (BERNAT, 2013, p.36). Logo, esse teatro está conectado com a atualidade e as reais necessidades que ele se torna porta-voz.

As apresentações artísticas dos *griots* seguem os princípios do kotebá que, conforme apresentado acima, a palavra kotebá significa ‘o grande caracol’ e:

[...] está vinculada à disposição espacial com vários círculos tanto no que diz respeito aos artistas como ao público. Em volta dos percussionistas, os bailarinos, homens e mulheres giram em sentido contrário evocando a figura do caracol, a partir deste movimento em espiral. Por outro lado, a plateia é dividida também em círculos: o primeiro composto pelas crianças, o segundo pelas mulheres e o terceiro pelos homens. O kotebá é bem representativo do espírito comunitário na África Ocidental. [...] Nas apresentações de contos, danças ou teatro, também não há divisão de gênero ou faixa etária. Não existe teatro infantil, por exemplo, mas um teatro para todos. [...] A primeira parte é consagrada à dança e se estende até o esgotamento dos participantes; então, começa a parte propriamente teatral, que é composta por improvisações. (BERNAT, 2013, p. 70).

A ideia do caracol ou espiral está ligada a ideia de ampliação de raio de ação, sempre partindo de um ponto central, conforme já apontamos no capítulo que discorre sobre a cosmovisão da tradição oral:

Para os sufis (Burckhardt, 1990, p. 142) os diferentes caminhos tradicionais são como os raios de um círculo que se unem em um único ponto. Na medida em que os raios se aproximam do centro, também se aproximam entre si; nunca coincidem, a não ser no centro, onde cessam de ser raios. (BERNAT, 2013, p. 107).

Vê-se que essa apresentação tem o objetivo de atender todos os tipos de público, por isso a linguagem será de fácil entendimento e os assuntos abordados com destreza, visto termos diversas faixas etárias na plateia. Essas improvisações apresentarão diversos temas relacionados à sociedade, à aldeia, aos costumes, às regras sociais, críticas às atitudes negativas humanas e sociais.

Os contos são relativamente curtos e de linguagem acessível. A constante repetição cria expressões chaves de fácil aceitação do público e de fácil memorização para posterior reprodução. Essas fórmulas muitas vezes foram comparadas a estereótipos e usou-se isso como argumento para diminuir a força

desses textos dizendo-os frutos de pensamentos primários pelas suas estruturas, reforçando a ideia de que essas sociedades estavam em estágios iniciais de evolução e progresso.

Os contos, por exemplo, e especialmente os de iniciação, possuem uma trama básica invariável, à qual, no entanto, o narrador pode acrescentar floreios, desenvolvimentos ou ensinamentos adequados à compreensão de seus ouvintes. (HAMPATÊ BÂ, 2010, p. 209).

Conforme já apontado, os *griots* criam diálogos interculturais por onde passam, logo, os contos não são herméticos e se moldam, pois, “o fato narrado tem de corresponder a algo em mim para ser crível ou inteligível”. (BERNAT, 2013, p. 177).

Segundo Hampâté Bâ, o conto não tem por objetivo esclarecer a verdade ou a mentira. Para as crianças ele é um bom divertimento, para as mulheres que costuram algodão à noite é um passatempo agradável, e para os “queixos peludos e calcanhares enrugados”⁵³, ele é revelador. Assim ele é ao mesmo tempo fútil, útil e instrutivo (BERNAT, 2013, p. 180).

O uso do humor nessas improvisações também colaborará para discursos de invalidação da qualidade das narrações, porém é uma ferramenta que irá apresentar de forma sutil contradições sociais, criando o efeito de ‘afastamento’ da situação, o que gera maior possibilidade de reflexão sobre o assunto, além de amenizar tensões de assuntos contundentes, pois os negros recém-libertos, os migrantes, os marginalizados:

[...] quando se valiam da ‘linguagem cifrada, em metáforas, em mimese, (era) porque no duplo sentido estava a ironia contra os amos, a possibilidade de uma conspiração ou a sublimação das tensões e agressividade’. (ULLOA p. 126 *apud* NEPOMUCENO, 2006, p.79).

A música, assim como o humor, apoiará de forma sutil assuntos que são mais espinhosos, facilitam o entendimento, a percepção e a aceitação do público para a narrativa.

⁵³ Expressão africana para designar homens velhos, experientes e que “caminham muito”. Nota do autor. (BERNAT, 2013, p. 180).



(Ou acesse clicando aqui: <https://youtu.be/PILQwMzb0sk>)

No exemplo do vídeo anterior – que também pode ser ativado pelo celular - é possível ver a *griotte* brasileira, Vovó Cici, já citada anteriormente, exemplificando as ferramentas apontadas acima para a narração de sua história. Aqui ela conta sobre Obatalá.

4.4 - As características das revistas

As revistas tinham o caráter de palco popular, visto a amplitude de público que atingia, pois antes do advento do rádio, que data da década de 1930/40, a música e a dança produzidas pelas revistas e pelo teatro musical eram o ponto de intersecção entre a cultura popular, as camadas médias e as elites.

O gênero ligeiro surge, em 1903, a princípio tematizava os fatos do ano anterior (a 'Revista do Ano'), se usava dos quadros, mas com um fio condutor dos eventos da peça. Após a Segunda Guerra Mundial já não há mais um fio condutor, podendo os quadros terem ligação entre si ou não, mas mantinha-se o 'humor paródico' (GOMES, 2004, p.35), o desfile de corpos femininos, a importância da música e a principalmente o debate sobre a atualidade (Ibid., 2004, pp. 34-35).

A estrutura dramática das revistas geralmente contava com quadros obrigatórios e alegóricos; a apoteose; um ou dois *compère* (ou compadre), o responsável por apresentar os números, manter a coesão entre os quadros e conduzir o espetáculo; personagens tipo geralmente relacionados à cidade do Rio de Janeiro, exemplos: o malandro, a mulata, o caipira, a mulher fatal (*cocotte*), a caricatura viva (retratava pessoas influentes, políticos, artistas ou de alguém importante da sociedade).

O texto utilizava de bastante metalinguagem e outras figuras de linguagem como duplo sentido, jogos de palavras, ironias. Do texto dramático fazia parte também o que em francês chamou-se *couplets* (couple), ou seja, composições em versos que eram cantadas na apresentação⁵⁴.

A revista tira o teatro de lugares fechados, supera o teatro de teses ‘reformador de costumes’ e dá lugar a apresentações em lugares com público aberto. Elas se fixaram no Brasil em meados do século XIX, e já trabalhavam com artistas negros; mas a revista só com atores negros se iniciaria apenas na década de 1920, sob a organização de De Chocolat.

Os espetáculos começavam a se fixar em casas: circos, cabarés, cafés concertos, “chopes-cantantes/berrantes”, ganhar legitimação, formas, coreografias.

Para Nepomuceno (2006), o:

Papel do teatro negro de revista é inserir através da diversão questões da realidade afro-brasileira. Tomada de espaços por meio que não formais que fizeram com que não fossem registrados na história: “alternativas de inserção que não eram normalmente ‘reconhecidas’ pela lógica do trabalho ‘moderno’”. (NEPOMUCENO, 2006, p. 2).

De Chocolat que também era dramaturgo, trazia em seus textos a reflexão sobre questões étnico-raciais, políticas e identitárias do momento, sem perder as características da revista como as paródias da época, as vedetes e o vocabulário acessível.

Seu primeiro trabalho intitulado ‘Tudo Preto’ que teve a estreia no Teatro Rialto no Rio de Janeiro no dia 31 de julho de 1926, trazia percepções e sentidos da população negra, valendo-se do humor e da sátira, características inerentes à revista, porém, diferente do que encontramos sobre a Revista Negra, a intenção de De Chocolat não era reforçar ou criar estereótipos e caricaturas:

Entendemos que esses sujeitos, que aparentemente tinham apenas a função de fazer a plateia gargalhar, utilizavam-se daqueles palcos para negociar identidades, reivindicar territórios e criticar políticas de governo, “modernidades” e costumes estrangeirados. (NEPOMUCENO, 2006, p. 93).

A revista ‘Tudo Preto’ é apresentada em um ato, quinze quadros e uma apoteose, com música de Sebastião Cyrino e cenários de Jayme Silva com aproximadamente 50 personagens, sendo dois centrais, os compères.

⁵⁴ Disponível em < <http://lionel-fischer.blogspot.com/2011/07/estrutura-dramaturgica-do-teatro-de.html>>. Acesso em 11 de abr. 2019.

Um ponto interessante é que as personagens da revista 'Tudo Preto' não representam indivíduos, mas segmentos da sociedade materializados em uma figura emblemática daquele momento para a discussão da constituição da identidade nacional.

Essa prática também é característica do teatro que ficou conhecido como épico, didático, narrativo ou brechtiano. Essa estética teatral se desenvolveu na Alemanha, também no início do século XX, e teve como seu maior representante Bertold Brecht⁵⁵. Também se apoiava em ferramentas como a ironia, as figuras de linguagem e na musicalidade para trazer aos palcos questões sociais da época.

Seguimos com o próprio Brecht definindo seu teatro:

Não quebre a cabeça com os motivos desta luta, porém compartilhe dos empenhos humanos, julgue imparcialmente a forma de luta dos oponentes e dirija seu interesse para o final (BERTHOLD, 2010, p.505).

Margot Berthold (2010) aponta que:

O drama da era científica, como o via Brecht, entende o homem como parte daquele mecanismo inteiramente calculável que mantém em funcionamento a história mundial; trata o homem como um instrumento dos órgãos executivos que o manipulam ao seu bel prazer. (BERTHOLD, 2010. p. 504).

Em 'Tudo Preto' temos o baiano Benedicto - mesmo nome do único santo negro, o que o torna mais popular. Esse personagem é vivaz e falante representava o Brasil real impregnado de africanidade e o paulista Patrício, descrito como tonto, fácil de levar, representando o Brasil desejado pelas elites, dependente do estrangeiro e influenciado pelos imigrantes italianos. A princípio ambos personagens parecem indiferenciáveis, fazendo referência ao Brasil como um país unívoco, segue que vão se mostrando os matizes, metaforizando dois brasis diferentes.

Com isso, é possível vermos a aproximação entre a forma de apresentação das revistas e dos *griots*. Podemos dizer que cada quadro seria um pequeno conto ou que a apresentação toda é um grande conto com subdivisões, visto que a revista geralmente apresenta coesão em sua temática. Usa-se da música, do humor, de assuntos importantes e necessários de serem discutidos.

⁵⁵ Eugen Bertholt Friedrich Brecht foi dramaturgo, poeta e encenador alemão do século XX. Nascido em 10 de fevereiro de 1898 e falecido em 14 de agosto de 1956. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Bertolt_Brecht. Acesso em 23 jan. 2020.

A revista pode acontecer em diversos espaços e, no caso das de De Chocolat, eram de acesso para qualquer público. Ressalto ser no caso dele porque as Revistas ficaram com fama de apresentarem corpos seminus, danças insinuantes, linguajar chulo, assuntos menos importantes etc., porém, como veremos, De Chocolat não trabalhou dessa forma.

Será a partir do fac-símile de “Tudo Preto” solicitado diretamente ao Arquivo Nacional do Rio de Janeiro sob a identificação: Fundo/coleção: 2ª Delegacia Auxiliar de Polícia do Rio de Janeiro, Notação: 6E.CPR.PTE.891, que apresentarei a riqueza e importância do trabalho de De Chocolat.

A dramaturgia é composta por 1 ato, que está dividido em 15 quadros e uma apoteose. São eles:

- ☞ Quadro I – Coro dos Serviçaes
- ☞ Quadro II – Palhoças Estylisadas
- ☞ Quadro III – Fabricando Estrellas
- ☞ Quadro IV – Le Roi S’Amuse
- ☞ Quadro V – Entre Elles
- ☞ Quadro VI – Mascottes de Madame
- ☞ Quadro VII - Grooms ou Chasseurs
- ☞ Quadro VIII – Como eles se querem
- ☞ Quadro IX - Tudo Preto
- ☞ Quadro X – Pérolas Negras
- ☞ Quadro XI – Moda Parisiense
- ☞ Quadro XII – O grande advogado
- ☞ Quadro XIII – Jabuticaba Afrancezada
- ☞ Quadro XIV – D. João Charuto
- ☞ Quadro XV - Black Girls em trajes de banho
- ☞ Aphoteose Final – A mãe negra

Um dia antes da estreia da Revista Tudo Preto, que data de 31 de julho de 1926, a coluna Gazeta Theatral noticia mais detalhadamente a estrutura cênica da peça:

[...] o público tomou conhecimento, no dia 30, através da coluna Gazeta Theatral, da Gazeta de Notícias, da contratação de um trio mirim - o Martins

formado pelos irmãos músicos Alfredo, Martha e Roberto, como do patrimônio da Companhia Negra de Revistas, que na forma de um anúncio inventariava:

Espetáculo mais original que se tem visto no Brasil interessante revista-charge-fantasia.

12 deslumbrantes cenários

20 professores pretos do Centro Musical

32 figuras de elenco

1 bailarina clássica

1 excêntrica

18 esplêndidas negrolowas (?) girls.

Riquíssimo guarda-roupa confeccionado nos ateliers da empresa, sob a direção do provecto costumier Alfredo Cancio.

Cabelleiras de Assis, calçados da Casa Abrunhosa - Efeitos de luz de William Branch.

Bailados de De Chocolat e Prof. Alexandre Montenegro.” (Nepomuceno, 2006, pp. 124-125).

O elenco era composto Jandira Aimoré, Dalva Spindola, Soledade Moreira, Guilherme Flores, Belisário Viana, Vicente Fróis, Waldemar Palmier e Domingos de Sousa (Mingote), além de vinte black-girls, dos músicos Pixinguinha, Sebastião Cirino, Bonfiglio de Oliveira, Trio Martins (músicos infantis), entre outros artistas. Tinha como cenógrafo (e financiador) Jaime Silva e De Chocolat, como ator, diretor, dançarino, cançonetista e *compère*⁵⁶. (PEREIRA, 2018, p. 151).

Para lidar com a grandiosidade e originalidade desse feito, no capítulo seguinte usaremos de uma dinâmica não muito ortodoxa, diga-se de passagem, que será de apresentar o texto na íntegra, em sua materialidade original e não o transcrever, como geralmente acontece nas poucas pesquisas sobre De Chocolat e sua companhia de revistas.

É só com a imagem do original que é possível ver nuances, correções, alterações, particularidades, formas, estrutura textual, escolhas etc., das palavras de De Chocolat. Entre os quadros serão feitas leituras históricas, culturais e sócio-políticas da época, porém nosso *compère*, quem tem a voz e irá dirigir a leitura será De Chocolat.

⁵⁶ BARROS, 2005, p. 87. PEREIRA, 2018, p. 151.

5 - Senhoras e Senhores. Bem-vindos à Revista Tudo Preto!

De Chocolat em 1938⁵⁷.

⁵⁷ BARROS, 2005, p. 161.

Theatro Rialto

O mais original dos espectáculos até hoje visto no Brasil

Amanhã -- ESTRÉA -- Amanhã
Companhia Negra de Revistas
com a revista

TUDO PRETO

Original de DE CHOCOLAT e musica do maestro Sebastião Cyrino. Com 16 bellissimos quadros e 32 maravilhosos scenarios do insigne JAYME SILVA.

AMANHÃ, TODOS AO

Theatro Rialto

NOTA — TUDO PRETO, é uma das unicas peças, que foram conservadas. sem ter a menor modificação.

Disponível em: Imagem: <https://cultna.wordpress.com/2014/05/04/tudo-preto-nos-jornais/>. Acesso em 20 jan. 2020.

PERSONAGENS

PATRICIO
 BENEDICTO
 BAHIANA
 MODINHA
 ELEGANTE
 DAMA
 PRINCIPE
 ESCRAVO
 FAVORITA
 PORFIRIO
 JOJO
 1 BONECA
 2 BONECA
 1 GROOM
 2 GROOM
 3 GROOM
 4 GROOM
 JOANNA
 NEQUINHO
 CARTEIRO
 JOAQUIM
 1° SUJEITO
 2° SUJEITO
 D GERTRUDES
 BORBOLETA
 3° SUJEITO
 ELLE
 BEBEDO
 PEROLA
 1° ELEGANTE
 2° ELEGANTE
 CAVALHEIRO ELEGANTE
 PRETA AFRICANA
 TOBIAS
 TANCREDO
 1° INDIVIDUO
 2° INDIVIDUO
 3° INDIVIDUO
 INDIVIDUO DA VALISE
 CANCINETISTA
 MARQUEZ
 MARQUEZA
 1° BANHISTA
 2° BANHISTA
 3° BANHISTA
 4° BANHISTA
 5° BANHISTA
 6° BANHISTA
 7° BANHISTA
 8° BANHISTA
 9° BANHISTAS
 10° BANHISTA

CORINHEIRAS, BAHIANAS, ELEGANTES, MASCOTTES,
 PEROLAS, ETC. ETC. ETC.

I QUADRO

TUDO PRETO

CORTINA

PARA A FRENTE

CORO DOS SERVIÇAES

Todos com vestidos pretos , avental e adornos brancos , representado serviçaes domesticos . Os homens vestidos como cozinheiros trazendo cada um nas mãos utencilios de cozinha, panelas , frigideiras etc etc e as mulheres espanadores etc

CORO

Deixamos as patrões

Artistas bõas

Vamos ser ;

Cheias de alacridade

E com vontade

De vencer .

Seremos as estrellas,

Chics e bellas

A dominar .

Mostrando que a raça .

Possue a graça

De encantar .

Atravessam a scena e sahem . Entram Patricio e Benedicto , casualmente vestidos, procurando apresentarem-se o mais elegantemente possivel .

PATRICIO (Olhando para o lado que sahiu o côro) Lá vão ellas , meu amigo , lá vão ellas !
Havemos de formar a nossa companhia de Revistas só com gente da raça ...Só devemos acceitar elementos pretos !

BENEDICTO olhando por sua vez, para o lado em que sahiu o côro) Certissimo ! Lá vão ellas e vão contentissimas !

PATRICIO

Disse sei eu . Os patrões è que não estão nada contentes ...

BENEDICTO

Estão zangados e com razão . Mas que tenham paciência

2 4

Havemos de demonstrar a nossa habilidade . Em Paris , o Douglas não está com a sua companhia Negra de Revistas ?

PATRICIO

Justamente ! E dizem que não tem um só elemento que não seja preto .

BENEDICTO

Muito bem ; è o que devemos fazer aqui - Tudo Preto ! Deve ficar interessantissimo !

PATRICIO

Teremos então dentro do palco , uma verdadeira constellação.. Preta !

BENEDICTO (rindo)

Será então a Via-lactea Benedictina ! (noutro tom) Sabes quem ~~as~~ vae ficar contentissima com a organização dessa companhia ? A Exma Snra D. Light !

PATRICIO

A Ligth ? Como assim ?

BENEDICTO

Oh ! trouxa ! Então não vês que se organisarmos a nessa companhia , teremos que trabalhar com illuminação dupla e ?

PATRICIO

Mas, fallemos a serio , ora bellas ! O preto hoje, meu velhe, tem a sua posição na sociedade e na politica , isso em todas as grandes Nações , até na America do Norte ! ... ESTAMOS PROGREDINDO!...

BENEDICTO

Até já sono empregarios !

PATRICIO

Temos grandes commerciantes , capitalistas, deputados, litteratos, campeões de box, e se ainda não entrámos para a Liga das Nações ...

BENEDICTO

E' porque as cousas por lá andam bem pretas !

PATRICIO

E seria uma desmoralisação para nós se Africa se misturasse com a Europa , ficaria malhada como zebra !

PATRICIO

E' um facto !

BENEDICTO

E depois aquillo é uma Liga que não liga .. é o preto deve impôr-se . O preto é quem está na moda . O proprio branco brasileiro, despido de preconceitos , reconhece isto e nos adora . A prova temos nos grandes commerciantes e capitalistas que para fazerem qualquer transacção exigem sempre o preto no branco ...

PATRICIO

E' mesmo ...

BENEDICTO

Olha , toda a senhora bonita ou feia, gosta do preto . Tral-o sempre no rosto ...O preto é a menina dos seus olhos!...

PATRICIO

Tens razão ! Nós somos de facto !

BENEDICTO

Olaripes ! Somos de facto . Qualquer pessoa que compra um bilhete de Loteria , não deseja , em nenhuma hypothese , que elle saia branco, logo ...

PATRICIO

Tens razão . Estamos " ascendendo."

BENEDICTO

Estamos " ascendendo " é verdade . Temos a Ascendina com o doutor Jacarandá !

PATRICIO

Vá lá que assim seja ! Mas tambem tivemos homem de verdadeiro valor como Henrique Dias , Cruz e Souza, André Rebouças , José do Patrocínio , Luiz Gama e outros .

BENEDICTO

Bem sei , meu velho . Estava gracejando . por saber que tivemos personalidades como as que ~~tivemos~~ citaste, é que tive a ideia de organizar com gente da raça uma cousa homogenea, afim de honrar as suas memorias ...

PATRICIO

Devemos fazer o mesmo que estão, fazendo em Paris , imitarmos...

BENEDICTO

Imitaremos , sim , porem com vantagens . Basta dizer-te que teremos scenarios do Grande Jayme Silva . A Norte America e a Europa não possuem um artista desse quilate ! Tudo em nós será original !

PATRICIO

E onde iremos buscar originalidades ?

BENEDICTO

No Norte , na minha saudosa Bahia . Os nossos avós quando vieram da Africa , construíram as primeiras palhoças na Bahia, e foram dellas que sahiram as primeiras mulatas e negras brasileiras, que depois tornaram-se as aias confidentes e estimadas dos palacios . Veja como eram as palhoças e e que sahia de dentro dellas !

.....

.....

ВОЛЫГ ВОЛ
 СЛЪЕВЫИ

5.1 - Quadro I – posituação do negro pós-abolição e a palavra mágica

Para entendermos a importância da atividade de De Chocolat é necessário que compreendamos a sociedade na qual ele estava inserido. Muitas vezes De Chocolat é lido como alguém que reforçava estereótipos, porém tal leitura é bastante superficial e ingênua, geralmente decorrente do pré-conceito existente com as formas teatrais diferentes das tidas como reformadoras de costumes como era o caso do teatro dramático fruto da ‘modernidade’ que estávamos importando da Europa, legando às revistas o lugar de ‘Decadência do Teatro Nacional’ e que, até hoje, nos meios teatrais as revistas brasileiras são raramente pesquisadas e quase nunca (re)apresentadas.

[...] A questão é que principalmente do ponto de vista de nossa formação cultural, desde o tempo do Império esteve subjacente ao conceito de civilização das elites brasileiras o mito da erudição europeia, ou seja, descende da aristocrática Corte Imperial a tendência à depreciação, por parte de nossas elites, do produto nacional levado à cena, independente da qualidade que pudesse apresentar. A busca da crise teatral brasileira revelou-se, portanto, inócua. O estudo dos textos dramaturgicos brasileiros escritos e encenados na Primeira República desvenda um caminho de desenvolvimento artístico seguido por nossos autores, cuja opção preferencial demonstra ter sido a de um teatro popular. Se estas obras mantiveram-se até então olvidadas ou mesmo ignoradas por parte dos estudiosos de nossa história teatral, a explicação provavelmente deve-se, antes de mais nada, ao preconceito das camadas ilustradas quanto às formas mais populares de cultura (BRAGA, 2005, p. 6 *apud* PEREIRA, 2018, p. 38).

No período de meados do século XIX ao começo do século XX há um movimento intenso no Brasil. Partamos de 1850, com a lei n.º 581 de 4 de setembro de 1850 - Lei Eusébio de Queiroz - que extingue o tráfico negreiro no e, como consequência, se intensifica o processo de migração interna para as grandes cidades como São Paulo e Rio de Janeiro em busca de melhores condições de vida e trabalho⁵⁸.

Já há muito havia pressão, tanto interna, por parte dos africanos, dos descendentes negros e dos abolicionistas, quanto externa, internacional, para que o Brasil abolisse a escravidão, sendo este o único país que ainda mantinha essa prática. Porém tal fato só irá ocorrer em 1888 e logo no ano seguinte, 1889, temos o golpe republicano no Brasil, no qual deixamos de ser Império e nos tornamos

⁵⁸ MARQUES, 2011, p. 17.

República. Ambas as decisões visavam à inserção do Brasil no movimento de modernização, com a proletarização da mão de obra e emergente industrialização:

Do autoritarismo de Pedro I à personalidade política ambígua de Pedro II, só chegamos à Abolição através da, finalmente insustentável, pressão internacional — isso dito sem minimizar a importância da campanha abolicionista, mas apenas aferindo seu peso. O sistema político-administrativo do Império parecia não acompanhar as necessidades de mudança exigidas pelo sistema econômico internacional, justificadas tanto pela argumentação ideológica da burguesia europeia e dos revolucionários ianques, como pelas exigências operacionais do capitalismo. Assim, o golpe republicano na madrugada de novembro de 1889 pega surpreendida a cidade, sua gente alheia à trama política definida pelo encontro de liberais burgueses, num movimento republicano sem força popular, com uma facção do conflituado Exército nacional particularmente incompatibilizada com o governo monárquico, encontro que dá à materialidade impalpável das ideias o peso das armas. O apoio internacional, no pronto reconhecimento da República brasileira pelos países centrais e posteriormente pelos bancos ingleses, completaria a manobra que marca fundas alterações na vida nacional: o início de nossa modernidade. (MOURA, 1995, p. 14).

Como dito acima a abolição não foi um ato de “bondade” e sim uma manobra social, política e econômica alavancada tanto pela pressão dos movimentos sociais e abolicionistas da época, como pela pressão das grandes nações europeias, logo tanto para os negros libertos como para os migrantes internos não houve uma política de integração social, educação para o trabalho ou alguma política pública que de alguma forma pensasse esses novos atores sociais:

A assinatura da lei Áurea não solucionou o problema social, político e cultural do país, pois a população negra e africana, recém egressa da escravização não obteve qualquer incentivo governamental, especialmente o acesso a terra e posse de moradia [...]. (FONSECA, 2014, p. 61).

Fonseca continua:

O fato dos negros não terem tido qualquer benefício social por parte do Estado naquele momento, não somente se consumou a política de abandono social conduzida pelas instituições públicas do período, mas também propiciou as bases culturais e materiais para a consolidação do racismo, da discriminação e da marginalização a que estavam expostos (Sevcenko, 1993, 1995; Moura, 1988; Fernandes, 1978; Skidmore, 1976; Fonseca, 2009, 2012). (FONSECA, 2014, p. 62).

Inclusive a ideia era que esses atores, principalmente os negros, aos poucos fossem sumindo da sociedade, seja pelo extermínio devido as condições de vida sub-humanas, seja pelo sucessivo ‘branqueamento da raça’, no qual o mestiço era como uma fase para redenção do Brasil:

Assim, ser contra a escravidão também pode significar a estruturação de um projeto de construção de um país branco, moderno e industrializado, mas

que não considera a participação dos ex-escravizados neste processo, pois eles são negros, como disse Nabuco em “O abolicionismo”: “É preciso absorver o sangue caucásico vivaz, enérgico e sadio, que certamente embranqueceria o nosso povo. (FONSECA, 2014, pp. 60-61).

Independente de qual momento estamos falando, se antes de 1930, quando o miscigenado é tido como um tipo indefinido que não tem nem a qualidade dos brancos, nem dos negros e nem dos índios, “deixando um tipo indefinido, híbrido, deficiente em energia física e mental”. (BARROS, 2005, p. 238) ou se após 1930 com a ‘positivação’ da miscigenação corroborada pelo lançamento do livro de Gilberto Freyre, *Casa Grande e Senzala*, de 1934, no qual defende um discurso de harmonia étnica no Brasil, seguido por Bastide que em 1950 cunhará a locução ‘mito da democracia racial’; ambos momentos históricos visavam acabar com o elemento negro, pautado no darwinismo social, ou seja, o branco mais “evoluído” naturalmente prevalecerá e a espécie menos evoluída aos poucos inexistirá.

É por isso que, apesar do contingente de pessoas que no Rio de Janeiro e São Paulo se amontoavam nas ruas e nos cortiços insalubres, engrossado também pelo movimento de migração interna do nordeste para o sudeste em vias de industrialização, a mão de obra foi importada, como aconteceu com os italianos que vieram após a década de 1870 para as lavouras de café, “idealizando o imigrante como agente culturalmente civilizador e racialmente regenerador [...]”. (MOURA, 1995, p. 17).

Buscando o tal “progresso nacional” e

Apesar da ruptura determinada pela Abolição, com a modernização de aspectos do sistema produtivo, o país não oferecia a esses homens, principalmente aos “libertados”, alternativas para a reordenação de suas vidas a partir de uma nova posição na sociedade nacional, a não ser as construídas por eles mesmos. (MOURA, 1995, pp. 16-17).

Sob essas condições essa parcela da população passa a ocupar bairros mais distantes do centro do Rio de Janeiro. É na região da Saúde e também na Cidade Nova, que ocupam casarões com baixíssimo ou nenhum saneamento básico e um grande espírito de comunidade, visto que suas famílias foram esfaceladas por anos de escravismo⁵⁹.

⁵⁹ MOURA, R. Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro. Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995. Nessa pesquisa há um capítulo intitulado: ‘O RIO DE JANEIRO DOS BAIRROS POPULARES’, páginas 63 a 86; que discorre sobre a formação dos bairros populares cariocas; as ocupações, os processos de higienização, os cortiços, a revitalização do centro e da zona sul do Rio de Janeiro etc.

Conforme já apontado à abolição do escravismo não melhorou substancialmente a vida dos libertos resultando na continuidade de padrões de relações e trabalhos desenvolvidos no período escravista. As mulheres eram domésticas, cozinheiras, lavadeiras, amas doceiras, costureiras, exerciam as atividades que sabiam para sobreviver, visto que a elas não eram dadas outras opções⁶⁰. Já aos homens, além do serviço doméstico, trabalhavam nas forças militares ou policiais, porém em posições subalternas, assim como em trabalhos civis pesados.⁶¹

A suposta liberdade aos negros se choca com a realidade vivida por essa parcela da população e se une ao trauma da experiência da escravização:

Muitas vezes alguns não puderam aceitar e se desesperaram, com as lembranças que tais tarefas brutas traziam dos seus dias como escravo, esmagados pela impressão de que, apesar da carta de alforria, nada tinha mudado, de que haviam sido enganados. Outros libertos negam-se a aceitar trabalho ligado ao próprio sistema escravagista, principalmente os postos de controle e repressão, estes cada vez mais difíceis de serem preenchidos [...] (MOURA, 1995, p. 38).

Logo,

O reconhecimento da própria dignidade através da experiência da liberdade choca-se com a dramaticidade das condições de vida e de expressão a que é exposto o ex-escravo na República brasileira. (MOURA, 1995, p. 66)

É sob esse panorama de total desvalorização que se baseia o primeiro quadro de “Tudo Preto”.

A revista toda trabalha com a metalinguagem, ou seja, é um grupo teatral só com integrantes negros falando sobre como fazer um grupo teatral apenas com integrantes negros. A metalinguagem é bastante característica das revistas.

O texto desse quadro se propõe à valorização do elemento negro, a princípio com resistência, na ação do abandono de seus trabalhos e patroas em detrimento de outra vida, escolhida por eles e também na intenção de Benedicto ao dizer: “[...] é que tive a ideia de organizar com gente da raça uma cousa homogênea, a fim de honrar as suas memórias...”⁶². Podemos ver também o uso de palavras de empoderamento e valorização como “Seremos as estrelas”, “Só devemos aceitar elementos pretos”, “O preto deve impôr-se”, “O preto que está na moda”.

⁶⁰ Ibid., p. 53.

⁶¹ Ibid., p. 38.

⁶² Ver página 5 do fac-símile que compõe o capítulo. (A paginação que usaremos sempre que indicarmos a consulta ao fac-símile, é a que está a lápis, no canto superior direito das folhas).

Além disso, nesse momento do texto são destacadas figuras negras importantes para a sociedade como a atriz Ascendina dos Santos, o político José do Patrocínio, o poeta Cruz e Souza entre outros.

Porém, o que julgo de bastante valia, por muitas vezes não compreendido, está na página cinco do fac-símile impresso no início deste capítulo (indicação feita à lápis, na parte superior, à direita da folha), é o jogo de palavras que Benedicto propõe a Patrício no qual faz referência a frases preconceituosas, de senso comum, ainda hoje usadas, mas ao mesmo tempo propõe uma inversão no olhar e no sentido de uma positivação semiótica à palavra preto.

Vejam que ao mesmo tempo que diz: “É porque as cousas por lá andam bem pretas.” Ele inverte a perspectiva do termo mostrando a Patrício onde preto é vantajoso: “[...] grandes comerciantes e capitalistas para fazerem transações exigem sempre preto no branco”. “Qualquer pessoa que compra um bilhete de loteria, não deseja, em nenhuma hypothese, que elle saia branco, logo...”.

Tal inversão parece pequena, porém, desmonta pela fala a lógica social dada no discurso pós abolição e une a isso a concepção de palavra mágica já citada antes, que não representa uma realidade, a palavra é a realidade e vemos isso a partir da reverberação de ‘Tudo Preto’ no *status quo*:

- Devo-lhe um prejuízo [que lhe causara a Companhia Negra], disse-me ela.
- Qual foi ele? É justo que a indenize, embora tenha praticado isso involuntariamente.
- É impossível. Eu tinha uma velha mucama que me acompanha há muito tempo. É uma preta de absoluta confiança. Ora, eu sou leitora assídua do “Correio...” e o Sr. Tem publicado retratos de várias estrelas cor de pixe. A minha mucama vendo isso exclamou ufana:
- Agora, sim, chegou o 13 de maio para nós...
E cismou de ser artista. Tornou-se preguiçosa, desatenta, relaxada. Quando eu chegava à casa, de volta do espetáculo ou dos ensaios, ia encontra-la fazendo caretas diante do espelho ou dançando grotescamente como macaco em loja de louça, num alvoroço de enxúndias. E pinta-se toda fazendo da boca um vasto coração rubro. Quando dá para cantar é uma desgraça. Que desafinação! Ontem, depois de ensaiar o nu no quintal, com grande escândalo da vizinhança, julgou-se completa e abandonou-me. Eis o prejuízo.
- Lamento muito.
- Ora, isso é da época, acrescentou ela generosa, enquanto seus lindos olhos pestanejavam maliciosos...” (BARROS, 2005, pp. 147-148).

O texto anterior é a reprodução de um diálogo publicado no ‘O Correio Paulistano’, na data 12 de outubro de 1926, entre um redator do jornal que utiliza o pseudônimo “XY2.T.” com Lia Binatti, mulher de pele clara, catarinense, vedete do

teatro de revistas que por muitas vezes se apresentou no papel da baiana mulata, mostrando como a Companhia Negra estava influenciando no comportamento das empregadas domésticas

Outras notas vão discorrer sobre a curiosidade despertada pela companhia e também sobre a 'moralidade' das peças, como tem-se em 23 de outubro de 1926 no 'Correio Paulistano':

"Diz também que seria lamentável que o público paulista fosse privado de satisfazer a grande curiosidade que a Companhia despertara, caso houvesse 'falta de moralidade e escrúpulo das representações'. E conclui: 'felizmente isto não se verifica e o público pode ir tranquilo, o mais que pode acontecer é uma dona de casa descobrir a sua antiga cozinheira no elenco... Mas isso vem demonstrar o progresso...". (BARROS, 2005, p. 147).

Tais exemplos mostram a força desse teatro nos interstícios, nas frestas da sociedade brasileira, principalmente a do Rio de Janeiro. Nos mostram que grupos marginalizados não ficaram apáticos e a tentativa de sua minimização na época revela o incomodo que esses grupos negros provocaram, incomodo este bastante visível nos registros da imprensa do início do século XX que estava a serviço da elite que, mesmo com o fim da escravidão, continuava a pensar em moldes senhoriais.

QUADRO 2°

PALHOÇAS ESTYLISADAS

5 7

FANTASIA

Scenarios representando palhoças estylisadas segundo a fantasia do scenographo

BAHIANA entrando desengonçada

Sou Bahianinha faceira ,
Toda dengosa e gentil .
Das mulheres a primeira
Nesta terra do Brasil .
Tenho um certo requebrado
E um quadril ondulante ,
Que faz ficar apaixonado
Qualquer typo elegante .

E que candongas ,
No calcanhar .
As " mossorongas " .
A saltitar ,
Eu sou bonitinha ,
Como ninguem è .
Com a chinellinha
Na ponta de pé

CORO INTERNO

E que candongas
No calcanhar
etc etc etc

BAHIANA

Um bello panno da costa
E a "trumfa" enroscada
Qual o moço que não gosta
De uma camisa bordada ?
A Bahiana tem certeza
Certeza que è estimada
Ella valle o quante peza
sem precizar ser pézada

ESTRIBILHO

E que candongas
 No calcanhar
 As " Messerengas
 A saltitar
 Etc etc etc

CORO interno

E que candongas
 No calcanhar
 As " messerengas
 A saltitar
 etc etc etc

.....

PATRICIO depois de musica enthusi
 as mado, tentando abraçar a Bahiana)Brave ! Dê cá um abraço .

BAHIANA esquivando-se
 Acompanhe a procissão , mas não toque no andor !

BENEDICTO dirigindo-se a Patricio
 Não te passes Patricio , que isso é uma patricia perigosa (A
 (A Bahiana) Com que então minha irmã és da Bahia ?

BAHIANA
 Graças ao Senhor do Bomfim , nesse pae e Jesus Christo , nesse
 creador !

PATRICIO
 Muito bem dito : nosso creador . Christo è brasileiro , nasci-
 do aqui no Rio - è carioca da gemma ...

BAHIANA
 Você està enganado. Christo nasceu na Bahia .

BENEDICTO E PATRICIO rindo
 Ah ! ah ! ah ! ah !

BAHIANA
 Ah ! ah ! ah ! uma historia (Indo a porta da palhoça) Pessoal
 Pessoal ! (depois que os outros bahianos attenderem ao seu cja
 mado) Digam a esse trouxa , onde nasceu Jesus Christo !

CORO
(Christe)

Dizem que nasceu em Belem
 A Historia se enganou
 Christo nasceu na Bahia, meu bem
 E o bahiano o criou .
 A Bahia tem vatapá
 A Bahia tem - Carurú
 Muqueca e arroz de auçá
 Laranja manga e cajá

BENEDICTO

A Patricio, cantando dentro da mesma musica)
 Christo nasceu na Bahia , meu bem
 Isto você pode crer
 A Bahia è terra senta , meu bem
 Bahiano santo ha-de ser

CORO

A bahia tem-vatapá
 A Bahia tem -carurú
 Muqueca e arroz de auçá
 Laranja , manga e cajá

(Fazem evoluções e sahem todos dansando)

PATRICIO depois de musica, entusiasmo
 do) Sim senhor ! Não conhecia essa preciosiãde!
 Tambem nascido e creado em S Paulo !...

BENEDICTO

Pudera ! Vivendo quasi que no meio estrangeiro , não tives
 te tempo nem occasiã de conhecer o que devias ...Dessas pa
 lhoças tem sahido até doutores .Agora veràs a modinha Brasi
 leira , a nossa alma, a sensibilidade da nossa raça !

MODINHA (entrando de violão
 em punho) Quem fallou em mim ?

BENEDICTO

Fui eu , minha santa . Quero que te presentes, para que este
 meu amigo não te confunda com as romanzas amacarrenadas...

MODINHA

Dois então ouça, meu feijão mulati_{ho}

Dedilhando o violão)

8

10

MODINHA BRASILEIRA

Eu sou a sensibilidade
Da minha terra fagueira.
Sou um bocado de saudade,
Sou a Modinha brasileira.
Sou canto brando e macie,
Como o sentir do gentio,
Mimosiando o Rosicler.
Sou como a ave que adeja,
Que esvoaça e rumoreja,
Em torno de uma mulher .

REFRAIN

Com o meu pinho bello e lhano
Modulando ternos ais,
Canto a dor do peito humano,
Em noites sentimentaes .

2 COUPLET

Sou a saudade esquecida,
Num volume do passado .
Sou quem amenisa a vida,
Do amante apaixonado .
Eu sou a espira de sonho,
Sou o recordar tristonho,
Para quem no mundo amou .
Eu sou a magua expandida,
A lembrança enternecida,
De um tempo que já passou .

REFRAIN

Com o meu pinho bello lhano
Modulando ternos ais
Canto a dor do peito humano
Em noites sentimentaes, (sae

.....

.....

PATRICIO depois de musica, enthusi-
asmado) Sim senhor ! Na verdade , a modinha reflecte toda
a alma sentimental e nostalgica da nossa raça !...

BENEDICTO

Mas não é só . Temos tambem outras cousas . O pretinho elegan-
te, por exemplo !

ELEGANTE

(Saindo da palhoça elegantemente vestido , mas com impro-
priedade . Chapèu à Príncipe de Galles , Calça a balão etc
Quem havia de dizer que ha pouco tempo nos eramos ...

BENEDICTO

Não recorde, meu amigo , porque recordar é ...soffrer !

ELEGANTE

Qual o que ? !

PATRICIO

Olhe , meu amigo , vá aqui pelo Benedicto , vá por elle !

ELEGANTE

Eu quiz apenas dizer ...

BENEDICTO

O que nós já sabia-mos , o que eu já tinha dito e o que todos
já estão fartos de saber . Agora só da pretos , toda a gen-
te os procura, e devido a isso subiu de preço...

ELEGANTE

Como a nossa congènere feijoada .

BENEDICTO

Passo !

PATRICIO

Tambem eu !

ELEGANTE

E' serio o que lhes digo . A Feijoada completa , tão apreci-
ada por nós brasileiros , subiu de preço e rareou-se . Não
é toda a gente que a faz . A preta celebrizou-se ! (noutro
tom) Mas , finalmente o que fazem vocês por aqui ?

BENEDICTO a Patricio

Dize-lhe tu ...

PATRICIO falla ao ouvido de Elegante

Pois è isso !

ELEGANTE

Bella idèa ! Estarei com vocêa em toda a linha ! (A Bene-
dicto) Vou dizer-te quem sou, e vou provar-te que te serei
util até ...

BANEDICTO concluindo

Brincando!

PATRICIO

Vamos ver isso !

BANEDICTO a Patricio

E'um dos typos que te descrevi ! (Ao Elegante) Apresente
se então ! (Entra o côro)

ELEGANTE

Sou a elegancia personificada .
Dictador da moda , pessoa educada .
Pelo meu vestir, pelo meu pisar
Deixo o povo todo sempre a me olhar .
Com calça -balão , casaco apurado
Chapeu a "LaRoque," bigode raspado
Deixo as moças tontas faço um figurão .
Todo o mundo diz que eu sou um Barão
Sei dansar o " Charleston " da moda
E frequento as salas de alta roda .

REFRAIN

Sou um typo bem a moda
Hoje aqui chegado para veranear,
E para "flitar "
O encanto das pequenas
Louras e morenas
Pessoa educada
Sou o almoçada .

GORO

Black - girls trajando " culotte " cartola, luvas etc etc

E' um typo bem à moda

Hoje aqui chegado para veranear.

E para "flirtar"
 O encanto das pequenas
 Louras ou morenas
 Pessoa educada:
 E' o almojada. (saem Elegante e Côro

.....
 BENEDICTO depois de musica

Agora veràs aquella que produziu os nossos magnificos produc-
 tos ... Pure café sem mistura ... A nossa Vovô !

PRETA AFRICANA

Entra fazendo piruetas à moda dos pretos da Africa . Canta
 e dança os seguintes versos em musica propria - um authenti-
 co Batuque Africano , que no final estylisa , acrescendo-lhe
 um Fado que apenas dança)

AFRICANA

Coù , Coù , Heuè , madù , papa , heurê
 Coù , Coù ; haàè , madù papa , heurê
 Où , Où , heuè . , madù papa heurê
 Emim sorê , sérê , dara , dara
 Tunhê , oiba borobà

2

E mim sorê , sorê
 Darà darà junhê
 Oiba borobê
 Emim sererê dadada
 Tunhê oiba borobê
 Emim seroro dadara
 Tunhê abe borobê

3

Allez ; Allez , O chum amarê
 Allez , Allez , ochum , odê
 Allez , Allez Ochum marê
 Allez , Allez , odê

Abimimale outilo tilo

Abimimale ouzora sera

Abi mi male outilo tilo

Abimimale outilo tilo

(sae dansando

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

ROYAL BOND

SUPERFINE



ROYAL BOND

SUPERFINE



5.2 - Quadro II – A Diáspora Baiana⁶³.

Já no final do primeiro quadro o *compère* Benedicto dá o mote do que será apresentado no segundo quadro: “A Norte América e a Europa não possuem um artista desse quilate! Tudo em nós será original”, ao que Patrício questiona: “E onde iremos buscar essa originalidade?” e Benedicto responde: “No norte, na minha saudosa Bahia. Os nossos avós quando vieram da África, construíram as primeiras palhoças na Bahia [...].⁶⁴”

Muitas pesquisas sobre esse segundo quadro até apontam a intenção de valorização do elemento negro na construção da identidade nacional, porém o que mais é ressaltado é a questão dos estereótipos apresentados pelas ‘personagens’.

Defendo e demonstrarei que esse quadro tem forte teor histórico e que, para além de destacar as contribuições dos negros para a formação de uma identidade brasileira, ele vai mais fundo, adentra a história da chegada desses negros vindos de África, delimitam a Bahia como o ponto de origem geográfica da originalidade brasileira.

Em 1584 o padre Anchieta faz uma estimativa: existiam já três mil negros na Bahia. Na verdade, o tráfico se inicia logo que se define uma intenção prática de exploração da terra descoberta à mercê do governo português, e o primeiro negreiro aporta na terra brasileira antes mesmo que se estabeleça o governo geral. Os negros que chegam ao porto de Salvador são “da Guiné”, o que significa apenas que eram mandingas, berbecins, felupos, achantis, berberes e de outras etnias, povos mais ou menos conhecidos aqui genericamente como bantos. (MOURA, 1995, p. 19).

É a Bahia, primeiro ponto de recepção dos povos escravizados, antes mesmo da instituição do governo geral na colônia, e de onde se irradiará a resistência do povo negro para o Brasil; sua a originalidade, beleza, religião e cultura, que culminará no que foi chamado de ‘Diáspora Baiana’, pois com o pós-abolição, em busca de melhores condições de vida e trabalho há uma grande migração interna, criando pontos de resistência e cultura em vários Estados, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo.

⁶³ A expressão ‘diáspora baiana’ é bastante usada pelo pesquisador Roberto Moura em seu livro ‘Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro’ (1995), para caracterizar o movimento de saída dos negros da Bahia para o sudeste, principalmente o Rio de Janeiro, a então capital federal, após a abolição do escravismo, em busca de trabalho e melhores condições de vida.

⁶⁴ Ver página 6 do fac-símile que compõe o capítulo anterior, 5.1. Quadro I – positividade do negro pós-abolição e a palavra mágica. (A paginação é a que está a lápis, no canto superior direito das folhas).

Interessante pensarmos a aproximação dessa irradiação com o conceito espiralado do *kotebá*⁶⁵ desenvolvido anteriormente: *kotebá* significa “o grande caracol” e é a forma que a audiência se dispõe para ouvir os griots, criando a imagem de uma espiral que parte de um ponto único e se abre, no caso dos griots, irradiando seus contos e no caso do movimento migratório, partindo da Bahia e irradiando para todo o Brasil.

As personagens apresentadas, muitas vezes julgadas apenas como estereótipos, serão observadas por um ângulo diferente nessa pesquisa, serão entendidas como figuras sociais, ou seja, elas não representam uma pessoa específica, um indivíduo, mas sim um conjunto de características que designam um grupo social, ferramenta bastante utilizada pelo teatro crítico-político, conhecido nas teorias teatrais como ‘narrativo’ e também nos contos iniciáticos dos *griots*, nos quais os personagens humanos, orixás, animais, elementos naturais são ‘metáforas’ que representam grupos que compartilham das mesmas características.

Para tanto voltarei o olhar para Salvador, na Bahia, que até o século XIX foi a capital do Brasil, e o ponto de recepção e difusão dos negros escravizados que chegavam no país. Os negros que chegaram já no século XVI são da Guiné, de diversas etnias das quais generalizou-se chamá-los bantu. Em meados do século XVIII o mercado de negros escravizados apresenta um “novo produto”, segundo os portugueses, superior, que é o africano sudanês, na sequência recebe-se os angolanos⁶⁶. Cada povo era diverso em etnia e cada etnia diversa em cultura e religião. Mas serão:

Os iorubás ou nagôs ganham prestígio do meio negro, assim como os islamizados vindos do outro lado, com a chegada recente e maciça dos prisioneiros da guerra, vindo entre eles negros cultos, conscientes do valor de suas culturas expressas por elaboradas filosofias e práticas religiosas. (MOURA, 1995, p. 20).

Porém, a manutenção dessas práticas e do senso de coletividade característico dos povos africanos teve de ser repersonalizada. Esses povos perderam suas famílias, seja por estarem geograficamente separados, seja pelas mortes no traslado África-Brasil ou pelas mortes no regime de trabalho. Sua cultura foi arrancada de suas bases estruturais, foram negadas suas formas de sociabilidade – digo isso em relação a diversas as etnias que chegavam de África - e

⁶⁵ Sobre o *kotebá* consulte as páginas 31, 32, 45 e 46 dessa dissertação.

⁶⁶ MOURA, 1995, pp. 18-19.

com isso tiveram de ser criadas novas formas de família, de coletividade, de cultura e de religião que tiveram de se 'disfarçar' e entrar no jogo dos conquistadores, o que deu origem aos sincretismos famosos no Brasil, como o Candomblé e posteriormente a Umbanda. Os bantu, característicos por sua festividade ocupavam as ruas de Salvador e criam tradições na capital.

Homens ajuntados, vindos de diversas procedências, irmanados pela cor da pele e pela situação comum, que redefinem suas tradições como escravos nessa sociedade paralela do mundo ocidental-cristão (MOURA, 1995, p. 20).

Com a transferência da economia para o 'sul'- São Paulo e Rio de Janeiro - com as fazendas de café e o longo processo para o fim da escravização, inicia-se a diáspora baiana, a princípio fruto do lucrativo comércio escravagista pós proibição do tráfico visto a escassez do produto e, posteriormente, com a abolição, resultado da busca de melhores oportunidades de vida e trabalho em São Paulo e na então capital Rio de Janeiro⁶⁷. É sobre essa base histórica que se apoia o segundo quadro da revista 'Tudo Preto'.

5.2.1 - A Bahiana

O primeiro momento do quadro trabalhará com o arquétipo da baiana. Muitas interpretações sobre a representação da baiana geralmente a coloca apenas como uma construção estereotipada. Apoio e concordo com diversas dessas leituras e corroboro que tal estereótipo reforça a sexualização e objetificação da mulher negra.

Porém, nem toda baiana representada no início do século XX significa isso, ou podemos dizer que não significa só isso. A desvalorização da cultura popular, das revistas enquanto manifestação teatral, ajuda com que a leitura de seus elementos seja apenas apontada num viés negativo. Parafraseando Chimamanda Ngozi Adichie em sua conferência "O perigo de uma única história": "A 'única história cria estereótipos'. E o problema com estereótipos não é que eles sejam mentira, mas que eles sejam incompletos."⁶⁸

Entre versos que podemos imaginar como base melódica um samba lento e cadenciado (não há registros se esses versos foram musicados ou apenas falados

⁶⁷ Ibid., pp. 42-43.

⁶⁸ Transcrição da palestra de Chimamanda Ngozi Adichie no TED GLOBAL 2009. Disponível em <https://www.geledes.org.br/chimamanda-adichie-o-perigo-de-uma-unica-historia/>. Acesso em 23 jul. 2019.

com uma rítmica mais acentuada), a figura da baiana se apresenta e além de apontar seus atributos físicos, se coloca como a primeira mulher do Brasil, frase essa, por si só, de muita força e empoderamento.

Nos versos seguintes também é possível reconhecer palavras de valorização e empoderamento feminino, além de palavras do vocabulário das religiões africanas e afro-brasileiras. Destacarei mais de alguns versos, porém para entender sua força, é necessário que se faça alguns importantes apontamentos para a melhor interpretação dessa figura:

Antes da constituição definitiva da baiana como um personagem-tipo, o negro e o mestiço apareciam no teatro em posições subalternas, como criados ou moleques de recado, quase sempre em papéis de personagens ingênuos e infantilizados. Como tipo, ao contrário, a baiana tem personalidade forte e é diametralmente oposta aos ingênuos, pois ela é dos que se podem chamar “brejeira”, com um recorte todo próprio, podendo-se dizer dela que era insidiosa, sedutora, maliciosa, capaz de todas as habilidades do palco e exibicionista quase sempre, para não dizer também que era frequentemente a rainha do duplo sentido e da luxúria. (BARROS, 2005, p. 28).

A baiana, por muito foi tempo interpretada por atrizes brancas sob o argumento do *physique du rolê* (termo para designar, nas artes cênicas, uma especificação de aspecto ‘apropriado’, o que pode gerar aberrações como a Lucélia Santos de Escrava Isaura, isso não há muito tempo, 1976). Bem sabemos que consciente ou inconscientemente o *physique du rolê* no Brasil não é negro, como nos aponta o jovem ator contemporâneo Ícaro Silva em uma entrevista no extinto programa do Porchat, falando sobre situações que recorrentes em sua vida profissional: “*tenho um papel de escravo, mas você é muito bonito para fazer [...]*” ou, no caso de personagens com outro status que não de submissão ele aponta que: “*Se não estiver escrito na sinopse que o personagem é negro, não escalam*”⁶⁹.

O personagem tipo da baiana é forte, é a união de características de arquétipos como de Oxum (beleza, vaidade, sensualidade), com os de Iemanjá (impetuosidade, altivez, geração), com Iansã (força, irritabilidade, movimento), as três Yabás mais jovens. Tem também uma pitada de Pomba-Gira (estímulo,

⁶⁹ Em uma entrevista em 12 de julho de 2018 no programa do Porchat, o ator Ícaro Silva diz: “Tenho dificuldades até hoje para conseguir papéis em TV. De produtor de elenco dizer: ‘tenho um papel de escravo, mas você é muito bonito para fazer, tem uma cara de Zona Sul’. Se não estiver escrito na sinopse que o personagem é negro, não escalam”. Em: <https://empoderadx.com.br/2018/07/14/icaro-silva-fala-sobre-a-dificuldade-dos-negros-em-encontrar-papeis-na-tv/>.

vontade, desejo)⁷⁰, lembrando sempre de pensar tais características não apenas pela leitura negativa e de senso comum que se tem das religiões afro: por exemplo, o desejo não se resume ao desejo sexual, desejo tem a ver com vontade, aspiração; irritação não se liga apenas a algo relacionado a mau-humor, tem a ver com fricção, reação, agitação; etc. Digo isso para que seja feito um exercício de expansão dos significados de suas palavras que já estão negativadas historicamente.

Vemos que De Chocolat não dá um nome ao personagem, logo Bahianinha fala de um tipo social. Quando ela diz “E que candongas / No calcanhar”, candongas é um termo que surge no quimbundo, logo termo do vocabulário popular, oral, comum daquela classe social, que assim como o arquétipo da Bahianinha, tem múltiplo sentido: ao mesmo tempo que pode ser ‘andar em busca de divertimento’, significa bajulação, assim como também se refere a mexericos, intrigas.

No verso seguinte temos uma leitura possível, apresentada também por Beatriz Lopes em sua tese de doutoramento (2018), seria a referência as Iyami Oxorongá (“E as mossorongas / A saltitar”).

As Iyami são figuras que personificam o poder ancestral feminino, são feiticeiras de grande poder, capazes de mudar o destino dos homens. São representadas por aves noturnas como corujas, que costumamos a interpretar no ocidente apenas como ‘mau agouro’ e não como uma série de atributos de poder como: a capacidade de vôo, adiciono a isso a capacidade do voo noturno, o estrategismo, a força etc. Características que são negativadas no ocidente principalmente por estarem ligadas a figuras femininas, que em nosso imaginário deve ser relacionado a submissão.

As Iyami são pouco conhecidas e, quando cultuadas, o são de maneira sigilosa visto seu poder e a vinculação desse poder apenas às forças negativas. Interpreto os dois versos citados acima como se a Bahianinha estivesse consciente de sua comunhão com as Iyami e que elas estivessem felizes com tal ligação.

Seguem os versos e aponta-se o pano da costa que era uma indumentária da mulher africana que tem a função de proteger seus órgãos reprodutores, bastante usada na Bahia e no Rio, hoje ainda usado nos terreiros pelas mulheres

⁷⁰ João Carlos Rodrigues, em seu livro “O Negro Brasileiro e o Cinema”, nos apresenta vários dos arquétipos mais comuns de personagens negras. É a partir dessa leitura, unida aos conhecimentos sobre os arquétipos dos orixás apreendidos no Templo de Umbanda Caboclo Pena Verde e Mamãe Oxum e no Terreiro de Umbanda Caboclo Xiriú e Pai José que crio o tipo da Bahianinha, que seria um tipo mais sutil que o da “mulata boazuda” apresentada por RODRIGUES, 2011, pp.44-45.

trabalhadoras e no carnaval na ala das baianas; podem ser bordados, bicolores, rendados e seu nome tem duas explicações: a primeira é que ele pode ser consequência de sua origem na costa ocidental africana, podendo ser do Golfo do Benin, Nigéria ou Costa do Marfim ou também do fato de ser usado sobre os ombros cobrindo as costas.

5.2.2 - Cristo nasceu na Bahia e a música brasileira também

Após os versos declamados pela Bahianinha segue-se um breve diálogo entre ela, Patrício e Benedicto. Patrício, a personificação do paulista de grande influência da cultura italiana (Benedicto diz à Modinha, sobre Patrício: “[...] para que este meu amigo não te confundas com as romanzas amacarronadas”), tenta tocar Bahianinha, porém ela se esquivava, e Benedicto adverte o amigo sobre os ‘perigos’ dessa mulher poderosa, como pudemos ver na anteriormente.

Dialogam sobre a terra natal de Jesus, trazendo o “Sul” (São Paulo e Rio de Janeiro) como o berço de Cristo. A metáfora dessa passagem se refere à ideia de que São Paulo e Rio de Janeiro são os Estados mais ‘importantes’ do país, retomando com isso a reflexão sobre o ponto de origem da construção do Brasil: Bahia, Salvador, povos escravizados.

A canção seguinte é de Sebastião Cirino e letra de Duque:

[...] Sebastião Cirino foi um orquestrador de recursos, executante de diversos instrumentos e sambista puro, sucesso não somente no Brasil, mas também em Paris, quando por lá encontrou o cançonetista e dançarino Duque que, na década de 20, era apreciadíssimo pelos franceses. A primeira gravação da época foi feita pela American Jazz-Band, do pianista Sílvio de Souza. (LOPES, 2018, p. 161).

A música – que é um samba, uma ode à Bahia, lugar maravilhoso, de grande riqueza cultural, natural, religiosa: “Christo nasceu na Bahia, meu bem / E o bahiano o creou”.



(Ou acesse clicando aqui: <https://youtu.be/NjhcXfy387E>)

Na sequência *Benedicto* apresenta mais um ritmo brasileiro a Patrício. Mais uma vez *De Chocolat* usa da ferramenta de personificação e literalmente dá vida a esse ritmo: a *Modinha Brasileira*⁷¹.

A modinha, um dos primeiros gêneros de canção brasileira, a propósito da qual Mário de Andrade discute as concepções do esteta francês, remonta aos fins do século XVII, e seria tocada por muito tempo de forma camerística nos salões, retornando às ruas nesse fim de século XIX com os tocadores de violão, instrumento que substituiu a viola e que por seu baixo custo e leveza se torna o instrumento harmônico e solístico possível para o músico moderno. (MOURA, 1995, p. 76).

A modinha é um ritmo romântico, tem influências portuguesas e italianas e no Brasil recebeu influências africanas, tornando-se a *Modinha Brasileira*. Seu ritmo é lento e conforme o próprio *Benedicto* diz no texto, ela representa “a nossa alma, a sensibilidade da nossa raça”, “Na verdade, a modinha reflecte toda a alma sentimental e nostálgica da nossa raça”.

A sensação despertada pela canção é claramente de saudade, nostalgia, por vezes tristeza e caracterizando de forma sonora, obviamente mais leve, o banzo que acometia os escravizados: “Com meu pinho bello e lhano⁷² / Modulando ternos ais / Canto a dor do peito humano / Em noites sentimentaes”

O texto é rico em referências muito íntimas dos sentimentos dos escravizados, o sentimento de abandono, a saudade, as lembranças: “Sou a saudade esquecida / Num volume do passado”, “Eu sou a magua expandida / A lembrança enterneçada / De um tempo que já passou”. O desejo brando da liberdade, que bem sabemos, não acontece com a abolição, pois essa é só um ato

⁷¹ Vide página 10 do fac-símile impresso no início deste capítulo (da referência escrita a lápis, a direita).

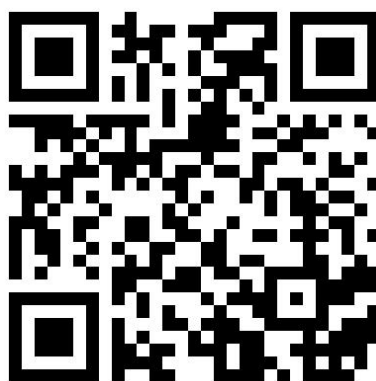
⁷² Com meu violão simples, desprezioso.

diplomático-econômico: “Sou como a ave que adeja / Que esvoaça e rumoreja / Em torno de uma mulher.”

Ao pesquisar encontro uma melodia de Pixinguinha com o nome de ‘Modinha Brasileira’. Visto meu pouco conhecimento em sonoridades, entrei em contato com o músico e pesquisador da USP, João Paulo Freitas, no dia 30 de abril de 2019, via redes sociais, enviei-lhe cópia da letra da música, questionando qual era a possibilidade de a letra escrita na peça ser da melodia encontrada na internet. No dia 08 de maio recebo a seguinte resposta, também por rede social, que transcrevo na íntegra:

[...] eu procurei, mas não consegui achar nada. A letra que você mandou não parece encaixar na melodia do Pixinguinha não... A modinha foi um gênero muito popular antigamente, junto com o lundu, então "modinha brasileira" deve ter sido um título muito comum. Não sei de onde você tirou o trecho da letra, mas tem escrito "refrain" e "couplet", que são termos em inglês para trechos de uma canção. Então parece que justificaria algum estrangeiro chamar de "modinha brasileira" [...]. O que acontece muito é que isso poderia ser uma canção mais popular e se perdeu pelo tempo. Eu até tentei dar uma ‘cavada’ para ver se achava alguma coisa sobre a letra, mas não consegui nada. Eu acho que pode ser esse caso que eu falei, sobre algo que se perdeu no tempo...

Ouçã a Modinha Brasileira e veja o peso da sentimentalidade, da saudade e da nostalgia na melodia, no QR Code abaixo:



(Ou acesse clicando aqui: <https://youtu.be/j9U9dPVk8x4>)

A modinha, assim como o choro, o samba, o maxixe etc., são ritmos que vão se construindo no Brasil, se utilizam de instrumentos economicamente acessíveis, assim como possíveis de se transportar. No caso da modinha, a viola é trocada pelo violão (indicado nos versos que analisamos); o choro, que irá surgir no final do século XIX incorpora instrumentos de sopro como flautas, clarineta:

Esse jeito de tocar do carioca, de fundo de quintal, se apoia num naipe de instrumentos que além das cordas, violão e cavaquinho, incorpora também o sopro, sendo comum a flauta, o oficlíde e a clarineta, instrumentos que estavam ao alcance dos chorões — membros da baixa classe média do Segundo Império e da Primeira República, funcionários públicos inferiores, modestos servidores municipais, pequenos comerciantes — de quem se aproximariam musicalmente negros e migrantes nordestinos com quem se amontoavam nos bairros populares do Rio antigo. Aos poucos, ganha o choro características próprias, a partir das modulações graves do violão, a “baixaria”, e do espírito virtuosístico dos músicos, que, além daquelas extroversões instrumentais, acompanhavam os cantores sentimentais nos espetáculos ou nas serenatas e forneciam a música “para se dançar” dos bailes no Centro e nos subúrbios. No choro tinham a oportunidade não só de tocar música exclusivamente instrumental, mas de se voltar para a música com a intensidade propiciada pela informalidade das situações. (MOURA, 1995, p. 77).

A modinha e o choro não eram ritmos dançantes, para tanto tínhamos o maxixe e o samba, conhecidos como os batuques urbanos, com influências do ritmo lundu, de origem angolana, com dança expressiva e sensual e percussão acompanhada de caixas de fósforos e garfos raspando pratos de vidro numa roda de samba na Praça Onze.

5.2.3 - Entendendo a figura do Elegante

Segue-se a dramaturgia com o surgimento de mais um personagem tipo: o Elegante. É uma figura que surge no pós-abolição que, assim como a Bahianinha, tem muitas leituras negativas e por muitas vezes apontado como um personagem com o desejo de ser branco. No caso do texto que estamos trabalhando, ele é o negro liberto que busca retomar sua autoestima e inserir-se na sociedade moderna, o que lhe é de direito.

É ciente de seu passado, veja no trecho seguinte: “Elegante diz: Quem havia de dizer que há pouco nós éramos... / Benedicto: Não recordes meu amigo, porque recordar é sofrer... / Elegante: Eu quis apenas dizer... / Benedicto: O que nós já sabíamos, o que já tinha dito e que todos já estão fartos de saber. Agora só dá preto, toda a gente os procura, e devido a isso subiu de preço...”

O Elegante é uma figura rica para se pensar a construção da identidade nacional, pois apesar de receber a influência de várias culturas como podemos ver nos versos de sua apresentação: “Com calça-balão, casaco apurado / Chapéu “a la Rocque”, bigode raspado / Deixo as moças tontas, faço um figurão / Todo o mundo diz que eu sou um Barão // Sei dançar o “charleston” da moda / E frequento as salas

da alta roda / Sou um tipo bem da moda”; o seu discurso, enquanto diálogo, não deixa de valorizar sua cor unindo a ideia da valorização dos negros com a valorização de caracteres negros, como a feijoada, que agora então “subiu de preço, rareou-se”, não sendo qualquer um que sabe fazê-la, “a preta celebrizou-se”. Logo, a figura do Elegante virá, nesse texto, como uma ilustração da citação de Sartre (1968):

[...] já que não podemos nos calar é preciso fazer silêncio com a linguagem. [...] À astúcia do colono, respondem com a astúcia inversa e semelhante: visto que o opressor está presente até na língua que eles falam, falarão esta língua para destruí-lo. (SARTRE, 1968, p. 101).

O fragmento anterior foi retirado da segunda parte do texto “O Orfeu Negro” de Jean-Paul Sartre, que analisa especificamente a poesia negra em francês, porém o estendo para as formas subjetivas de expressão, como no caso do ‘Elegante’ é a vestimenta.

Ao se apropriar de códigos que, segundo a estrutura que está sendo implantada, não eram ‘para ser de seu acesso’, o Elegante se posiciona ‘cara-a-cara’ com o sistema que o submete, deslocando olhares e de forma sutil, questionando padrões.

Sendo assim o Elegante não quer ser branco, ou quer ser outra pessoa, mas sim quer se apropriar de códigos que lhes são negados, afinal ele faz parte da mesma modernidade e da mesma estrutura social que lhe é contemporânea.

5.2.4 - A vovó

De Chocolat encerra o segundo quadro com a figura mais icônica e importante para pensar a resistência dos negros e da cultura africana no Brasil: a Vovó ou a Preta Velha. Ela adentra o palco ao som de “[...] um autentico Batuque Africano, que no final estylisa, crescendo-lhe um Fado que apenas dança”, segundo a rubrica do dramaturgo, à página 13 do fac-símile que abre este capítulo.

Essa personagem canta uma música própria que mistura palavras das quais consegui identificar algumas em lorubá - escritas da forma que são pronunciadas junto com palavras francesas, também escritas como a pronúncia.

Abaixo a transcrição da canção que está nas páginas 78 e 79 desse texto (são, respectivamente, 13 e 14 do fac-símile da referência escrita a lápis, à direita),

com alguns apontamentos de possíveis significados para de palavras⁷³, ainda bastante incipiente:

AFRICANA

Coù, Coù, Heuè, madù, papa, heurê

(Heure em francês é 'tempo', porém a pronúncia é muito parecida também com heureux, que significa 'feliz').

Coù, Coù,; hauè, madù, papa, heurê

Où, Où, hauè, , madù, papa, heurê

Emim sóró, sóró, dara, dará

(Emim pode ser referente a alguma das variações em Iorubá entre ÈMI que significa 'eu' ou 'eu sou', também pode ser ÈMÍ que significa 'espírito' ou È MI que é 'vida', 'alma humana'. Já SÒRÒ, em Iorubá, pode ser 'falar', 'conversar', 'fofoca', 'feroz' ou SÓRÒ, 'fazer o culto', 'fazer fundamento', 'fazer o ritual'. DÁRÀ pode ser 'fazer proezas', já DARA significa 'justo', 'ser ou estar bem', 'boa', 'bom'. DÁRA, com acento agudo no primeiro a significa belo e DÁRADÁRA, muito bem, muito bom(a).)

Tunhó, oiba barobà

E mim soró, soro

E mi

Darà darà junho

Oiba borabó

Emim sororó dadada

Tunhó, oiba borobó

Emim sororo dadara

Emim abo borobó

(A palavra abo usada pode ser proveniente de ABÓ (amparo), ABO (bandeja, ganso, fêmea, feminina); ÁBO (prato, louça de barro) ou ABÒ (escudo)).

Allez; Allez, O chum amarè

(Allez é francês, significa 'ida' e O chum amarè cria a sonoridade de Oxumaré

Allez; Allez, Ochum, odè

⁷³ Para tanto usaremos também da ferramenta google tradutor e do site <http://awure.jor.br/home/dicionario-ioruba-2/>. Acesso em 30 de jun. 2019.

(Segue uma referência clara à Orixá Oxum. Já no caso de odè, segundo o google tradutor, odè, com acento grave, em lorubá, significa odor, porém pelo contexto e pela escrita baseada na sonoridade é muito provável que esse odè, se refira ou a ode ou odé, sendo o primeiro o ato de caçar e o segundo é caçador ou, por vezes, esse termo é usado para o orixá Oxóssi.)

Allez, Allez, Ochum marê

Allez, Allez, odê

(O mesmo caso acima, odê com circunflexo segundo o google tradutor significa 'existe').

Abimimalo outilo tilo

Abimimalo ouaora sora

Abi mi malo outilo tilo

(Para ABI há a tradução 'nascer'. Já MI seria necessário sabermos qual a tonicidade para entendermos seu significado que pode ser: MÌ de 'mexer', 'balançar' ou MI de 'mim' 'meu', 'minha', 'eu engolir', 'respirar' e também MÍ de 'respirar'. Já TILO pode ter referência sonora em TILÚ, que significa 'nação', 'povo.

Abimimalo outilo tilo

Pode haver palavras de outras línguas africanas, porém por ser um texto escrito a partir da fala, não foi possível identificar, assim como não é possível afirmar se o texto tem algum sentido ou só são palavras soltas. Para tanto contei com a ajuda do Professor Geander Barbosa das Mercês⁷⁴, estudioso das religiões de matriz africana. Usamos de dicionários, fizemos diversos contatos com africanos, porém tal identificação requer uma pesquisa em outro momento, pois será um trabalho de minúcias buscando entender e reconstruir a sonoridade dessa fala visto que, conforme já apontado no capítulo 4 dessa dissertação, intitulado: '*Griot: aquele que se ocupa dos outros*', estamos trabalhando com uma língua tonal, ou seja, a forma que é pronunciada é importante para a criação de sentido.

Dito isto, sigamos para a interpretação da figura da mulher negra e mais velha, para a sociedade aqui estudada. No início desse capítulo falo da necessidade que os negros recém-libertos tinham de recriar laços de coletividade decorrentes da dizimação de suas famílias pela violência objetiva e subjetiva da escravidão.

⁷⁴ Geander Barbosa das Mercês é Mestre em Ciências Sociais pela Faculdade de Ciências e Letras – UNESP, de Araraquara e atualmente trabalha em seu doutoramento também em Ciências Sociais, na mesma instituição.

Com o esfacelamento da família africana pela escravatura, é geralmente em torno da mulher que começa a se formar uma nova família negra entre os forros, assim como são principalmente elas que mantêm o culto. (MOURA, 1995, p. 34).

No escravismo o homem escravizado era a 'moeda' de maior rotatividade, podendo a qualquer momento ser vendido ou trocado; poucos eram os escravizados domésticos, integrados a uma certa 'estabilidade' na casa dos escravistas.

Nem um casamento formal impedia a separação dos cônjuges conforme a necessidade mercadológica do escravizador, restando à mãe o cuidado com as crianças:

Mesmo o casamento formal entre escravos, que era eventualmente autorizado pelos senhores, não impedia a separação dos cônjuges, acaso aqueles o decidissem. (MOURA, 1995, p.34),

No início do século XX, apesar da abolição, as condições não haviam mudado, continuavam precárias e faziam com que as crianças ficassem sob os cuidados da mulher. Por vezes as mulheres tinham filhos de diversos pais, decorrente das situações anteriormente citadas, inclusive decorrente de estupros dos antes escravizadores, outras vezes criavam as crianças que lhe estavam próximas, sem graus de parentescos consanguíneos.

A diáspora baiana criou no Rio de Janeiro grandes comunidades de populações marginalizadas, não só as negras. Os cortiços na região da Saúde e Cidade Nova eram os pontos de encontro e apoio desses recém-chegados à Capital:

A Praça Onze, cercada por casuarinas, e imortalizada como sede do Carnaval popular e do samba no início do século, se constituía no único respiradouro livre de toda a área do bairro. Já no século XVIII, chamada de Rossio Pequeno, era local aberto de uso comum junto aos manguês onde a população jogava seu lixo, como o Rossio Grande, atual praça Tiradentes, na época também área de serventia e gueto dos ciganos na cidade. Com o desenvolvimento do bairro, a praça é urbanizada em 1846, quando são plantadas as árvores e colocado em seu centro um chafariz projetado por Grandjean de Montigny, arquiteto vindo com a Missão Francesa trazida pelo conde da Barca em 1816. A partir da ocupação da Cidade Nova pela gente pobre deslocada pelas obras, que a superpovoada na virada do século, a praça se tornaria ponto de convergência desses novos moradores, local onde se desenrolariam os encontros de capoeiras, malandros, operários do meio popular carioca, músicos, compositores e dançarinos, dos blocos e ranchos carnavalescos, da gente do candomblé ou dos cultos islâmicos dos baianos, de portugueses, italianos e espanhóis. (MOURA, 1995, p. 58).

Será nessa região do Rio de Janeiro, que ficou conhecida como 'A Pequena África', que mais uma grande comunidade se formará a partir de mulheres: a Casa das Tias Baianas, que será o reduto do samba e do axé.

O sentido de família então extrapola o conceito de consanguinidade e se estende ao conceito de mútuo apoio, sob os cuidados de mulheres fortes. O conhecimento, assim como na griotagem, era passado daquele que sabia, para aqueles que não sabiam, visto as crianças precisarem, desde cedo, ajudar no sustento, "distantes das possibilidades da educação sistemática nas escolas, a vida os tornando escolados, mas os mantendo analfabetos". (MOURA, 1995, p. 69).

Sendo assim, é necessário fazermos uma leitura para além do estereótipo da Vovó como resiliente, conformista, passiva. A Vovó é quem guarda a história da África e sincretizada em um Orixá, seria representada por Nanã Buruku "é uma velhíssima divindade das águas, vinda de muito longe e há muito tempo." (VERGER, 1997, p. 59). Mas não é de águas turbulentas ou da água salgada, é da água lamacenta, do lago, do pântano, da água parada. É desse barro que se moldará o primeiro homem. Traz consigo a sabedoria, a dignidade, a maturidade e a gentileza e "suas reações bem-equilibradas e a pertinência de suas decisões mantêm-nas sempre no caminho da sabedoria e da justiça." (VERGER, 2002, pp. 90-91).

Foram as Vovós, a Tia Ciata, as Tias Baianas, ou seja, as mulheres que alimentaram, curaram e cuidaram de todos os filhos como seus, recriaram laços para as famílias esfaceladas, criaram e cuidaram de suas comunidades.

3º QUADRO

CORTINA

"FABRICANDO ESTRELLAS

BENEDICTO monologando

Vae de vento em pôpa ! Està quasi tudo arranjado para que a minha idèa triumphe ! O diabo de Patricio para vêr se consegue " cavar " algumas excentricidades para à nossa Revista foi até Botafogo , mas eu creio que là elle nada conseguirà , a não ser Joãoes " mas dos " brabos " Emfim veremos . A estrêa da nossa companhia està dependendo apenas das "estrellas".
 (.Com energia) Mas hei de conseguil-as ainda que necessite fabrical-as .(Olhando para dentro) Olà ! Ahi vem uma creatura que me parece ser um verdadeiro achado . Pela " pose" ella parece-me um elemento de destaque da zona do Itapirù , da famosa zona do agrião .(Entra uma dama sobraçando flores e atravessa a scena dengosa , displicente , despreoccupada . Galanteador , tomando-lhe a frente) Bôa noite , querida ! Vae a algum baile ?

DAMA um ar de pouco caso e dengosa) Sae despacho ! Que lhe importa ?

BENEDICTO amavel

Nada . Por vêl-a tão interessante , desejava ...

DAMA offendida

O que ? O que pensa o senhor ?

BENEDIETO sempre galanteador) Nada , minha bella . Não estou pensando o que tu pensas , o que eu penso ao contrario ... Vou dizer-te quem sou , (Deita "pose") Benedicto Bandel Bananzola , futuro grande Empreziario theatral . Ande a procura de uma estrella .

DAMA esquivando-se com ar de deboche) Deus te guie ... p'ra longe !

BENEDICTO aparte

Não me escaparàs ...

DUETTO

Não fujas assim minha adorada ,

Quero dizer-te alguma coisa em segredo !

DAMA

DAMA

Seja breve, pois vou apressada
E de fallar com um homem só eu tenho mêde

BENEDICTO

Estou formando companhia
E necessito uma estrella arranjar
Não sei se lhe converia ...

DAMA

Eu em theatre não pretendo trabalhar

BENEDICTO

Se me acompanhar,
Se p'ro theatre entrar,
Terà tudo que almejar .

DAMA

Não, não, não ! (Benedicto toma-lhe a frente)
Faça favor de me deixar passar !

BENEDICTO

Se quizeres, oh ! querida ,
Teràs vida de invejar .

DAMA

Não , não , não !
Commigo nada ha de arranjar .

BENEDICTO

Dar-te-hei joias e ouro em profusão
E tu faràs um figurão !

II

Teràs teu retrato nas revistas,
E teu nome bem fallado na imprensa.
Tu seràs bonita entre as bonitas,
E a legião dos coroneis serà immensa .

DAMA

Se promette serverdade,
O que acaba agora mesmo de fazer
Se è p'ra ser celfbridade
Desde já conte commigo pode crêr

Serei festejada,
e muito mimada .

BENEDICTO

Muito ovaccionada !

Dama

Sim, sim, sim !

Que bella vida eu irei gozar :

A cantar e a dansar !

BENEDICTO

Uma vida de invejar !

DAMA

Sim , sim , sim !

Serei primeira entre as primeiras !

BENEDICTO

TE seràs a minha estrella festajada,

E a mais fallada !

Das brasileiras !

.....

.....

DAMA falla depois de musica

Então estamos combinados - serei a " estrella " da sua companhia .

BENEDICTO satisfeito)

Seràs a minha Cruzeiro do Sul Vencendo a minha companhia ,
hei de divertir-me como um rei que hei-de ser, e tũ seràs a
minha favorita .

XXXXXXXXXX

XX

XXXXXXXXXX

4° QUADRO

FANTASIA

" LE ROI S'AMUSE

A scena representa um riquissimo salão oriental , onde varias pyras fumegantes se observam . Abanado por duas escravas , recostado num divan ornado de tapeçarias está o Principe fumando num cachimbo oriental . Ao descerrar-se a cortina O Principe fãz signal para um dos escravos , para que vã buscar a Favorita que , a seu tempo entra em companhia se Escravo A Favorita , apõs o ceremonial de estylo , canta , sendo eu-vida religiosamente pelo Principe embevecido)

FAVORITA

Amor !

Senhor !

Amor !

Eu vos peço com ferver !

Sempre se excita ,

E palpita ,

A soffrer !

Amor !

Senhor !

Amor !

E para a alma mahnificencia !

E eu , senhor ,

Desejo , sem opulencia

Carinho e amor !

II

Num recanto , isolades ,

Esquecidos deste Harem

Vamos viver inebriados

Sem que nos escute alguem...

A gozar e a sentir ,

A sensação de isolamento .

Porque eu pense gozar fruir ,

Gozar e meu viver , num sò momento

xxx

17 19

Senhor ! Caro senhor !
Ainda não sabeis o que é amor !

.....

.....

5 QUADRO

CORTINA

"ENTRE ELLES

PORFIRIO zangado

Fois è isso , commigo nada de discussões ! Não nasci para isto , tenho educação .

JOAO debicando

Uè ! ... Olha o deutersinho ! ... Isto è p' res trouxas . Tu diz que è moço educado , e no entanto, a tua educação sê deu prà ser lavador de cocheira .

PORFIRIO

Cocheira , não , seu atrevido . Cocheira foi onde nasceste aquillo là è uma garage !

JOAO

Garage e cocheira è a mesma cousa , seu idiota . Eu não sou seu empregado de confiança - sou " l'homme de chambre " uma especie de " Garçon d'honneur

PORFIRIO

Seu pouca cousa ! Confundindo cocheira com garage ...

JOAO

Olha , tu que ès muito sabichão , diga-me qual è a differença que existe , entre uma cocheira e uma garage , sim, diga responde !

PORFIRIO

A differença , todo mundo advinha . E' que ^{na} garage guardam-se objectos de luxo e estimação , vive sempre como um mimo e a cocheira ... guarda somente animaes como tu .

JOAO

Seu Rodolpho Valentino . Venha cá responde esta : qual è a differença entre uma fita de cinema e o decete de uma de

senhora ?(esfregando as mãos)Quero ver agora , seu sabi
chão !

PORFIRIO

E' que ...

JOAO

Vamos , isto não é garage nem cocheira , responda depressa !

PORFIRIO

E' que a fita se vê no cinema e o decote nos bailes .

JOAO

Olha só o talento ! Aprenda, sinhã Chica Bertine

PORFIRIO

Você não insulte a gente !..

JOAO

Offendeu-se D Norma Talamage ? Escuta , diferença que exis-
te entre fita de cinema e o decote de uma senhora é a seguin-
te : é que o almofadinha vê a fita uma vez e muitas vezes
sae ~~aberrreziidaxx~~ sae no meio e se aberrece e o decote el-
le vê uma vez e quer vê sempre ...

PORFIRIO

São theorias tuas ... Cretinices .

JOAO

Tu és mesmo ... com esta cara até parece a Gloria de "Avanço"
é assim que és inteligente , Nita Naldi ?

PORFIRIO

A minha cultura não deixa conceber pequeninas cousas ..

JOAO

Já sei , só concebes o teu tamanho ...

PORFIRIO

Ah m ! Malcreado !

JOAO

Agora uma mais facil seu vaqueiro estylisado . Diga-me uma
cousa : uma senhora vem em estado interessante a bordo de
um ~~navés~~ Francez , entrando na Bahia de Guanabara , dá a
luz a uma creança , esta creança é Franceza , é Brasileira

PORFIRIO

FORFIRIO

Agora chegou a minha vez , sinhã Mae Murray . A creança é Brasileira !

JOAO

Erraste !

FORFIRIO

O que é então , Franceza ?

JOAO

Nem uma cousa , nem outra , burro ! E' contabando !

FORFIRIO

Besta ! Teu nome já indica , João

JOAO

Mas eu sou bahiano !

FORFIRIO

Bahiano sou eu !

JOAO

Duvido !

FORFIRIO

Porque ?

JOAO

Porque tu és burro !

FORFIRIO

Tambem é a unoca pessoa que diz isso , todo o mundo acha-me inteligente .

JOAO

Não pode ser , porque a Bahia só deu dois homens de talento

FORFIRIO

Quaes foram , seu professor ?

JOAO

Um , todo o mundo sabe , foi Ruy Barbosa !

FORFIRIO

E o outro ?

JOAO

O outro ? O outro depois de Ruy Barbosa ?

FORFIRIO

Sim !

JOÃO

Eu !

PORFIRIO debicando

Bellezinha de mamãe ! Que gracinha ! Vou comprar uma bonequi-
nha pra você ...

★

Cont. apudice.

JOÃO

~~Bonecas não é assim ? Eu vou dar-te as bonecas, vem comigo~~
(saem)

.....

.....

6° QUALRO

FANTASIA

MASCOTTES DE MADAME

A scena representa uma allegoria a boneca, segundo a fantasia
do scenographo . Ao F tres caixas das quaes saem 1° e 2° bo-
necas e côfo)

I E 2 BONECAS

Somos as mascottes de madames ,

Mariquitas divinaes .

Somos os adornos das alcôvas

Bibelots originaes ...

Dizem que somos " Fetiche "

Nos chamam sempre mascottes .

Somos o enleve das familias ,

E o encanto das cocottes !

Moços e velhos

Jovens catitas ,

Querem as Mariquitas !

REFRAIN

Baby, Baby, Baby,

Mariquitas, mascottes de amor .

Baby . Baby, Baby,

O ornamento de um toucader .

Belle e extravagante ,

Faz admirar

23

21

O encanto dos casados
E dos namorados
Que pensam casar

CORO

Baby, Baby, Baby!
Mariquitas, mascottes de amor
Baby, Baby, Baby!

O ornamento de um toucador,
Nesse toucado brilhante,
Belle e extravagante
Faz admirar

O encanto dos casados
E dos namorados
Que pensam casar

.....
.....
.....

ROYAL BOY
SUPERMAN

ROYAL BOY

5.3 – Quadros: III “Fabricando Estrellas”, IV “Le roi s’amuse” e V “Entre Elles”

Dos quadros acima passaremos brevemente pelos III, IV e V e nos deteremos com mais cuidado o quadro VI: ‘Mascottes de Madame’ (página 22, indicação a lápis, no fac-símile no início deste capítulo).

Dando sequência ao enredo, no terceiro quadro intitulado “Fabricando Estrellas” (à página 15 do fac-símile), Benedicto sai em busca da dama que será a estrela de sua revista e se depara com uma bela mulher que a princípio resiste, desconfiada, ao discurso de Benedicto, porém acaba convencida, visto as possibilidades de fama e riqueza apresentadas pelo personagem.

Nesse quadro há mais uma vez o uso da metalinguística que já apontamos como uma das ferramentas bastante utilizadas pelas revistas. Barros (2005) escreve sobre a composição do elenco de De Chocolat:

O elenco escolhido contava com poucos artistas experientes, predominando novatos, alguns futuros como Dalva Spíndola. Incluíam-se ainda Jandira Aimoré, Rosa Negra, Djanira Flora, Miss Mons Murray, Soledade Moreira, Guilherme Flores, Belisário Viana, Vicente Fróis, Waldemar Palmier e Domingos de Sousa (Mingote), além das mencionadas 20 black-girls e dos músicos [...]” (BARROS, 2005, p. 87).

Rosa Negra será a Primeira Dama da Companhia entre 1926 e 1927 e foi bastante aclamada e elogiada no período em que esteve com De Chocolat. Essas figuras vinham para demonstrar que não eram apenas uma novidade “exótica”, ou “adornos”, mas sim que havia qualidade artística, o reconhecimento que aos negros foi historicamente negado.

O quadro IV intitulado “Le roi s’amuse”, de livre tradução, “O rei está se divertindo” foi bastante aclamado pela crítica da época, por vários motivos, entre eles pela qualidade dos papéis desempenhados por De Chocolat e Dalva Spíndola e por utilizar referências a elementos europeus, o que até hoje são tidos como “clássicos”, “belos” ou “eruditos” nos meios teatrais.

[...] ambos trajados a Luís XV, ele com D. João Chanito⁷⁵, ela como Ludovine [...] vindo Djanira Flora a cantar a cançoneta “Ludovine”, que foi bisada para completar a cortina.” (BARROS, 2005, p. 88).

⁷⁵ Provavelmente há um erro de grafia no texto de Barros, sendo o correto Charuto e não Chanito. Dom João Charuto era a alcunha de Dom João VI, figura bastante ridicularizada da história do Brasil. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR81336-6014,00.html> Acesso em 16 out. 2019.

Além disso, como aponta Pereira: “o destaque desse quadro está em sua intertextualidade paródica com uma comédia homônima de Vitor Hugo, poeta e dramaturgo do romantismo francês” (PEREIRA, 2018, p.168) Este é também um recurso bastante usado nas revistas, a incorporação ou apropriação de textos já existentes, independente se popular ou erudito, criando diálogos, novas narrativas ou contando as mesmas narrativas de novas formas, o que tangencia com a ideia que o *griot* têm das histórias, elas não tem donos, são ferramentas e como toda ferramenta, elas são manuseadas para (se) ajustar (a) algo.

Para o quadro V seria necessário estendermos a pesquisa para entender porque nomes de atores do cinema internacional, contemporâneos à apresentação de “Tudo Preto”, estão sendo usados como troça de João em relação a Porfírio, porém visto o tempo para a exequibilidade da pesquisa e questões mais pontuais para serem exploradas, optei por deixar tal dado para uma futura pesquisa.

Nesse quadro temos basicamente um esquete de humor na qual dois personagens, Porfírio e João, disputam para ver quem é o mais inteligente. João faz algumas charadas para Porfírio, porém sempre se refere a ele em tom de deboche e usando nomes de artistas como: Rodolpho Valentino (ator italiano, que vivia nos Estados Unidos e morreu em 1926); Chica Bartine (Francisca Bartine, atriz italiana); D. Norma Talamage (atriz do cinema mudo norte-americano); Nita Naldi (atriz norte-americana de cinema mudo) entre outros. Ao final do esquete, João e Porfírio se descobrem baianos, porém, João se coloca, por meio da anedota final, como o mais esperto.

5.4 - Quadro VI – As mascotes de madame⁷⁶

O quadro VI irá apresentar a objetificação da mulher negra, antes escravizada e agora doméstica. Como já comentamos anteriormente⁷⁷, a abolição do escravismo foi uma manobra social, político, econômica e ‘diplomática’ do Brasil, resultante de pressões tanto de grupos sociais internos quanto do mercado externo. Não houve nenhum trabalho, por parte do Estado, de inserção social dos antes escravizados, que apesar de agora livres, não tinham casas, posses, família e nem trabalho.

⁷⁶ Vide páginas 22 e 23 (da referência escrita a lápis, a direita) do fac-símile impresso no início deste capítulo.

⁷⁷ 5. 1. Quadro I – posituação do negro pós-abolição e a palavra mágica.

O trabalho de inserção social desses povos à margem é feito através de associações e irmandades negras.

[...] seus líderes vindos dos postos do candomblé e dos grupos festeiros, cuja influência se estenderia a toda a comunidade heterogênea que se formou nos bairros, em torno do cais do porto e depois na Cidade Nova, tocada pelas transformações urbanas. São revisitadas figuras lendárias como Hilário, o mais fecundo fundador de ranchos e sujos do Carnaval carioca; a casa de candomblé de João Alabá, com as tias Amélia, mãe de Donga, Perciliana, mãe de João Baiana, e a mais famosa de todas, Tia Ciata, cuja casa se tornará a capital na Pequena África, em torno da Praça Onze. (MOURA, 1995, s/p.).

Muitos continuaram a viver com os escravistas, outros passaram a exercer os mesmos trabalhos que exerciam quando cativos, como era o caso de algumas mulheres negras, muitas eram criadas, quitandeiras, lavadeiras, mucamas, amas de leite etc., o que resultou no termo que conhecemos atualmente pelo genérico ‘domésticas’.

Os termos usados por De Chocolat são bastante elucidativos da real condição dessas mulheres e o quadro se utiliza de sarcasmo e ironia para lidar com a objetificação da mulher negra em condição de doméstica. Partamos do uso da alegoria da boneca que segundo a definição do dicionário Michaelis On-Line é uma:

1 Figura tridimensional que representa um corpo humano do sexo feminino, adulto ou criança, de diferentes tamanhos, feita de pano, papelão, plástico, louça etc., usada em geral como brinquedo ou como peça de decoração⁷⁸.

Logo, figuras femininas entendidas como sem vontade própria, objetos de uso e manipulação. Essas bonecas que saem do fundo do palco começam a cantar que “somos mascottes de madames” e aqui então falamos das escravizadas domésticas - as amas de leite e mucamas:

Para mulheres brancas das elites urbanas, dispor de uma ama de leite equivalia a status social e fonte de renda, o que manteve a prática disseminada ao longo de todo o século (XIX). (TELLES, 2018, p. 104)

Segue com os versos “Somos os adornos das alcovas / Bibelots originaes...”. As construções dos senhores no Brasil tinham influências europeias, eram grandes casas, com diversos cômodos e com a alcova (ou alcovas) que era um pequeno cômodo geralmente “escondido”, no qual não havia janelas ou aberturas visando encontros sexuais ou reuniões para assuntos secretos.

⁷⁸ Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=NMIz>>. Acesso em 10 de jun. 2019.

Podemos pensar nas escravas domésticas como adornos no sentido de servirem a favores sexuais dos escravistas em segredo nas alcovas num sentido estrito ou metafórico, ou também a imagem do adorno enquanto uma figura que estava sempre presente, compondo o espaço que, porém, não era entendida como ser humano, eram ativadas pelos comandos dos escravistas, ouviam suas conversas íntimas; eram elas propriamente alcovas.

Enviei à arquiteta paulista em exercício, Camila Pinotti, por meio de redes sociais no dia 25 de maio de 2019, o fragmento da peça aqui em questão solicitando uma leitura sobre as alcovas no período colonial do Brasil, imediatamente recebo a seguinte resposta que transcrevo na íntegra:

...as alcovas, ainda mais com origem francesa, eram cheias de adornos, decoração. Elas eram normalmente disfarçadas, inclusive o acesso delas com as molduras que você tinha nas paredes dos palácios e as cortinas, então como isso se repetia muito, era um padrão que eles repetiam ao longo de toda a parede você não percebia onde era o acesso, mas tinha essa questão forte, exagerada da decoração.

Essas domésticas conviviam com a “concessão de privilégios” como nos aponta Lorena Féres da Silva Telles (2018) no verbete ‘Amas de leite’ do Dicionário da Escravidão e Liberdade:

[...] escravas domésticas, em particular mucamas e amas de leite, incumbiam-se da prestação dos serviços mais íntimos e pessoais da família senhorial. Vivenciada nos espaços internos das casas, a ocupação da ama de leite inseriu mulheres escravizadas numa teia complexa de relações sociais, geradas em meio ao cotidiano tenso envolvendo trabalho supervisionado e práticas de domínio paternalistas. Capricho, humilhações e ataques violentos de raiva, por parte de suas donas ou donos, conviviam com a concessão de privilégios: melhor alimentação, fornecimento de vestuário e possibilidade da alforria. A condição de gênero das cativas domésticas, em particular amas de leite e mucamas designadas “escravas de portas adentro”, as expôs a práticas específicas de dominação e violência, envolvendo ataques sexuais, formas de vigilância e, para as amas de leite, restrições ao exercício da maternidade. (TELLES, 2018, pp. 99-100)

Essas “Mariquitas divinaes” eram o “Fetichismo” e o “enlevo (deleite) das famílias”, pois representavam status econômico das ‘senhoras’ e poderiam representar a lascívia e a violência dos ‘senhores’, de qualquer forma, um objeto de adorno que representa o poder dos escravistas, apenas, reforçado pelo verso “O ornamento de um toucador”, sendo toucador um móvel que se coloca no banheiro ou no quarto para produtos de higiene.

Extrapolando a questão da objetificação que nos foi muito clara no decorrer do texto, podemos relacionar os versos finais “O encanto dos casados / E dos namorados / Que pensar em casar” - à construção da figura da Bahiana aqui apresentada, anteriormente, apontando o poder encantatório dessa mulher que tem como ancestrais as Iyami Oxorongá.

7º QUADRO

CORTINA

GROOMS OU CHASSEURS

BENEDICTO

Entrando) Esteu contentissime ! Corre tude as mil maravilhas ! O diabo do Patricio desapareceu-me mas hei de encontral-o . A companhia està quasi organizada , falta semente conseguir a "caràça" de uma caricata . Ainda que seja dentre de um "Caramanchão" , fôra d'aqui , heide encontrar uma " caratonha " a qual pegarei pela "carapinha" metterei dentro de uma "Caravela" e incorporal-a-hei à minha "caravana" Depois irei pedir a imprensa para dizer a "cara" sociedade Carioca , que a peça de estrêa està sendo escripta com carinho e intitula-se " Caraminguà " As entradas para a nessa estrêa não serão "caras" , deixando por isso de haver entradas de meia "cara" , para qualquer "càra" " Mas atè là eu já terei empregados , hei de tel-os fardadinhos , para recados para ...Sim , hei de ter daquelles ...Como se chamam?Qual o verdadeiro nome ? " Garçons " ou " Chasseurs " ? (sae)

E, tram 4 GROOMS dansando e cantando)

GROOMS

Quer seja na rua ou nos salões,
 Servimos a patrões e patrões.
 Attenciosos , a trabalhar
 Sempre ouvimos gritar
 Grooms ! Grooms !
 Sempre a sorrir
 GROOMS GROOMS!
 Sempre a servir
 Somos activos no mister
 Para homem ou mulher
 Grooms ! Grooms !
 Sempre a sorrir
 Grooms ! Grooms !
 De amor !
 Grooms ! Grooms !
 Sempre procurando
 Servir com muito arder

A scena representa o interior de uma casa modesta vendo-se a um canto um fogareiro com uma panella ao fogo . Panellas penduradas na parede, abano etc etc A um nicho com santos lamparina etc etc A um balde . Porta a janella a meza posta para a refeiçãõ em tudo denotando o maximo acceio . Ao subir o panno , Joanna de costas para o publico na janella canta

JOANNA (*canta*)

Nijguem pense neste mundo
que vive com felicidade
Pois quando menos se espera
Na vida vem tempestade

(Sahindo da janella) Ih ! (indo ao fogareiro) Eu cantando e o arroz queimando ! (Como a recordar-se de uma idéa) Ahn ! Em boa hora me lembrei ! A gente bota a panella dentro d'agua fria e zàs ! Tã prompto . Desapparece o " fedõ " ! O " fedõ " do queimado vae si embora ! (Busca uma bacia , põe agua na mesma e colloca dentro a panella de arroz . Recomeça a cantar . Entra Nêquinho menino de 4 annos , mostrando um gafanhoto)

NEQUINHO

Mãesinha ! Mãesinha ! Oia um gafanhoto ?

JOANNA

Larga isto Nêquinho . Olha que isto te morde menino

NEQUINHO

Não morde não mãesinha !

JOANNA

Bota fôra menino !

NEQUINHO depois de jogar fôra

o gafanhoto) Mãe sinha ! Mãesinha ! me dà belaxa ?

JOANNA abre uma lata que contem

bolachas . Tira uma e dà ao menino) ~~Mãe~~ Toma ! Deixa

estar que assim, que seu Joaquim "chegà" eu hei de lhe contà tudo ! Tu tà precisando "apanhà" !

NEQUINHO fugindo

Papae não me bate ! (sae pelo fundo correndo)

JOANNA

"Tà ficando levado" esse menino ! Tambem a "curpa" è de "seu" Joaquim que lhe dà mimo de mais'...

UM CARTEIRO apparecendo à porta,

) Uma carta, sinhà Joanna !

JOANNA pegando-a

Deixa vê (aparte satisfeita) Com certeza è de Euphrosina. (ao Carteiro) De onde vem ?

CARTEIRO

Vem de Portugal e è pro seu Joaquim ! (sae)

JOANNA virando a carta) O que

dirà esta peste ? (depois de a olhar muito, mette-a no seio)

Ha de sê o que Nossa, Senhora "quize" (arrumando a meza)

Serà ... (apressando-se) Bem ! Està na hora delle "chegà" !...

(voltando-se a procura do menino) Nêquinho ! Nêquinho !

JOAQUIM entrando

Deixa là o garoto . Està brincando. Foi me buscar na estrada o raio do garoto . (A Joanna) Então ! E o meu abraço ?

JOANNA um pouco triste

Tà aqui , seu Joaquim ! (abraçam-se)

JOAQUIM

Que raio de diabo tens tu , hoje , que estàs meia cerveja, e meia gazoza ?

JOANNA disfarçando

Nada , seu Joaquim (noutro tom) Vamos jantar ?

JOAQUIM

Pois claro, filha ! "Antão" não se ha de comer? Logo heje que trago uma d'aquellas devoradoras (noutro tom) O garoto já comeu ?

JOANNA

Jà ! (tira a carta do seio e entrega-a) Olha seu Joaquim ,

tem esta carta que o correio trouxe .

JOAQUIM pegando na carta

Olá ! Com seiscentos milagres ! Noticias de Portugal , para mim , com certeza ! Outro abraço (abraça Joanna novamente lê a carta) Pausa)

JOANNA triste

Que pena eu não sabê lê ... (silencio, enquanto Joaquim lê .

JOAQUIM depois de ler a carta)

Outro abraço sinhà Joanna ! Outro abraço !

JOANNA

Mas o que diz essa carta ?

JOAQUIM alegremente

Imagina que a minha garota que ficou na terra com 3 annes quando para cá embarquei , casou-se .Seube agera o meu endereço e escreveu-me , pedindo para que eu dê um pulo até lá afim de conhecer-me

JOANNA afflicta

E tu vaes ?

JOAQUIM decidido

Iso nem se pergunta , filha !

JOANNA chorosa

E nós ? Eu e Nêquinho ? O que vae sê da gente ? Sim .. O que vae "sê" do Nêquinho ?

JOAQUIM

Mas... Oh ! filha , não vou para ficar Vou e voto , se Deus quizer ! Deixo-te metade das minhas economias que é "pró" teu sustento e do garoto . Leve apenas o necessario para dar um presente à filha . Dentro 3 mezes estarei de volta ...

JOANNA incredula

Mas tu voltaràs mesmo ?

JOAQUIM

Então tu duvidas ? (outro tom) Deixa-te de baboseiras e vamos jantar ! Então tu pensas que por acaso ? .. Vamos jantar e deixa-te de " cumbersa "

JOANNA lacrimosa

Espera um pouco enquanto vou buscar a agua ... (Pega no bal

de o sae . Sceba muda . Joaquim senta-se contente e relê a carta)

JOANNA entrando momentos depois com o balde e algumas flores . Aparte) Agora , sim . Nossa Senhora vae me "protejê" !

JOAQUIM Que ao vêr entrar Joanna , parara rapidamente com a leitura da carta e escondera Admirado) Hoje è dia de festa ? Para quem são essas flores ? (carinhoso) Aposto que são para mim !

JOANNA (depois de collocar as flores no nicho . Olhando-o carinhosamente entre pezarosa e constricta) São para Nossa Senhora ! São para que ella dê felicidade a "yàyà" tua filha , e faça com que voltes depressa para o nosso lado ! .. (Joaquim relê a carta . Joanna orna o nicho)

NEQUINHO entrando
Papae ! Papae ! (abraça Joaquim)

JOANNA voltando-se e vendo-o acariciar o garoto) Então ? Ainda vaes ?

JOAQUIM
Não ! Tambem è meu sangue , tambem è meu filho !

JOANNA ajoelhando -se)
Minha Nossa Senhora ! Como ès bôa !

::::::::::

::::::::::

5.5 - Quadro VII – Grooms ou Chasseurs

Para o quadro VII, assim como no acontece no quadro V “Entre Elles”, analisado anteriormente, seria necessário nos debruçarmos em minúcias para entendermos o porquê das escolhas de De Chocolat.

Qual é a intenção real do quadro? Quais os possíveis significados das metáforas e trocadilhos? Pois é possível ver, em sua leitura, uma imbricação textual que não é fácil de apreender e que só poderá ser esmiuçada em um outro momento de pesquisa. Logo passarei brevemente por alguns pontos interessantes desse quadro, porém sem chegar a nenhuma inferência a respeito de seu sentido.

O quadro intitulado Grooms ou Chasseurs é aberto com Benedito dizendo que a companhia de teatro só com negros já está quase organizada, porém lhe falta alguém que faça a caricata.

Caricata é um termo bastante usado no teatro, que designa a personagem com atuação exagerada, trejeitos, voz, maquiagem etc. Remete à técnica de desenho, a caricatura, na qual características que definem a pessoa são desenhadas de maneira exagerada, dando a ilustração um tom de humor⁷⁹. Ou seja, Benedito diz que lhe falta uma atriz que ocupe esse papel.

Dito isso ele começa a falar criando um jogo sonoro de ressonância usando como base a palavra cara. O texto em si cria uma máscara caricata. Transcrevo aqui para facilitar os comentários seguintes, porém pode-se retornar ao fac-símile que abre esse capítulo, à página 24 (indicação à lápis no canto superior direito da folha):

Estou contentissimo! Corre tudo as mil maravilhas! O diabo do Patricio desapareceu-me mas hei de encontrá-lo. A companhia está quase organizada, falta somente conseguir a “caràça” de uma caricata. Ainda que seja dentro de um “Caramanchão”, fora d’aqui, heide encontrar uma “carantonha” a qual pegarei pela “carapinha” metterei dentro de uma “Caravela” e incorporal-a-hei à minha “caravana” Depois irei pedir a imprensa para diser a “cara” sociedade Carioca, que a peça de estrêa está sendo escripta com carinho e intitula-se “Caraminguá” As entradas para a nossa estrêa não serão “caras”, deixando por isso de haver entradas de meia “cara”, para qualquer “cara” Mas até là eu já terei empregados, hei de tel-os fardadinhos, para recados para ... Sim, hei de ter daqueles ... Como se chamam? Qual o verdadeiro nome? “Garçons” ou “Chasseurs”? (sae)

⁷⁹ “**Caricatura** é um desenho de um personagem da vida real, tal como políticos e artistas. Porém, a caricatura enfatiza e exagera as características da pessoa de uma forma humorística, assim como em algumas circunstâncias acentua gestos, vícios e hábitos particulares em cada indivíduo. Ser caricato é ser objeto de comicidade, ironia ou ter algo peculiar na face ou no corpo, levados ao exagero, à sátira jocosa ou como crítica de costumes. Historicamente a palavra caricatura vem do italiano *caricare* (carregar, no sentido de exagerar, aumentar algo em proporção).” Disponível em: < <https://pt.wikipedia.org/wiki/Caricatura>>. Acesso em 24 set 2019.

‘Caràça’ se refere a carão, cara grande, um superlativo popular de cara; ‘caricata’ definimos anteriormente, se refere a um ator/atriz que consiga lidar com essa técnica voltada ao exagero. ‘Caramanchão’, segundo resultados de pesquisas na internet, se refere a construções rústicas, de madeira; já ‘carantonha’ retorna ao conceito de caricatura e significa cara feia. ‘Carapinha’ é um termo popular bastante usado para designar o cabelo crespo; ‘caraminguá’ significa objeto de pouco valor e a locução ‘meia cara’ (expressão da época), é sinônimo de meia entrada.⁸⁰

O texto segue com Benedicto dizendo que terá empregados na companhia “*fardadinhos, para recados... para...*” não sabendo se os chama de Chasseurs ou Garçons, porém, na canção que segue, assim como no título do quadro eles são chamados de Grooms. Os três termos tem significados parecidos, vem do francês e significam, em suma, ajudante/boy/mensageiro.⁸¹ Benedicto sai de cena e entram quatro Grooms cantando e dançando uma música que fala da disponibilidade e alegria em servir.

5.6 - Quadro VIII – Como elles se querem

Para o quadro VIII⁸² tentarei extrapolar a interpretação limitada ao já citado ‘mito da democracia racial’. Essa interpretação é a mais utilizada nos poucos trabalhos que olham para esse quadro, como ocorre, por exemplo, na tese já citada de Pereira:

A cena passa-se com a personagem Joana, negra amigada com um português Joaquim, do qual tem um filho. Joaquim recebe uma carta de sua filha, de Portugal, solicitando sua visita. Joana teme que ele não volte, e faz promessa a Nossa Senhora, oferecendo-lhe flores. Diante dos carinhos do menino, Joaquim desiste da viagem e Joana agradece a interseção de Nossa Senhora. O quadro sugere as relações inter-raciais entre o negro e o branco, como uma situação comum, familiar à nossa realidade. E a opção do português pela família mestiça sugere a valorização do negro e uma coexistência pacífica entre brancos e negros no Brasil. (PEREIRA, 2018, p.170).

⁸⁰ Definições pesquisadas em: <

<https://www.google.com.br/search?client=opera&hs=H1u&sxsrf=ACYBGNQvcaCMsQg7USBMN7320InwW5ub8Q:1569358434615&q=Dicionário&stick=H4slAAAAAAAAAONQesSowS3w8sc9YSn5SWtOXmOU5OLzL0jNc8IMLsnMz0ssqrRiV2ItKNF1CuJZxMoNFAaKHI5YIJKPAKWEZ7E7AAAA&zx=1569358439489>>. Acesso em 24 set 2019.

⁸¹ Verbetes retirados do Pequeno Dicionário Michaelis Francês-Portugues/Português-Francês. São Paulo. Melhoramentos, 1999.

⁸² Vide página 25 do fac-símile que abre o capítulo (indicação a lápis no canto superior direito da folha).

Acredito ser a interpretação anteriormente citada verdadeira, mas parcial e com um pouco de inferências que não estão dadas no texto como em definir Joana como ‘amigada’ de Joaquim. Questiono-me porque eles não são apresentados como casados? Afinal Joaquim saiu de Portugal quando sua filha tinha três anos e recebeu, só agora – no momento roteirizado na peça – uma carta lhe contando sobre o recente casamento da filha.

Podemos inferir que Joaquim estaria no Brasil há no mínimo uns 12 anos e no atual relacionamento há no mínimo quatro anos, que é a idade de Néquinho, seu filho de sangue como diz à página 28 do fac-símile que abre esse capítulo: “*Também è meu sangue, também è meu filho!*”

A cena descreve uma casa simples, uma situação cotidiana de uma mulher que é ‘do lar’, cuida da casa, do filho, de servir o marido à hora que ele chega do trabalho. No limite do argumento poderia se dizer que é uma relação assimétrica como outra qualquer para um casal dessa faixa econômica nesse período da história.

Ela o trata com deferência, o chama de Seu Joaquim. Ele, apenas uma vez a chama de sinhá Joana e nas outras vezes a chama de filha, reforçando essa assimetria do discurso, bastante comum ainda nos dias de hoje, em uma relação entre homem e mulher.

Segue que Joana, preocupada de que Joaquim pudesse não voltar de sua visita a Portugal, “orna o nicho de Nossa Senhora” (página 29 do fac-símile) e pede que ela a proteja.

No trecho de Pereira, citado anteriormente é dito que Joana fez promessa e à Nossa Senhora, fato este que também é uma inferência, pois o texto não passa a informação de que foi feita uma promessa. Até porque promessa⁸³ – termo bastante usado em religiões cristãs - prevê um pedido, um objetivo (‘graça’) alcançado e um posterior pagamento e isso não está descrito na cena.

No limite da materialidade do que está escrito no texto, Joana nem pede para que Nossa Senhora interceda fazendo Joaquim ficar, mas sim que a proteja

⁸³ “Uma promessa (do termo latino *promissa*, “prometida”) pode ser equiparada a um juramento. Existe para transmitir segurança, pois acredita-se que será cumprida. [...]. Muitas vezes, está associada a uma tradição religiosa, nomeadamente a cristã. Nesta acepção, a promessa consiste no compromisso em se prestar culto a uma entidade específica (um santo, Deus etc.) em agradecimento a um pedido atendido.” Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Promessa>. Acesso em 02 out. 2019.

(apenas). Tanto que o texto seguinte de Joana, na página 28 do fac-símile, mostra que mesmo pesarosa, quer bem a filha de Joaquim e torce para que ele volte logo.

O tom de ambos é carinhoso, conforme o especificado na rubrica. Joaquim ao receber um abraço de Néquinho, resolve não ir a Portugal. A cena se fecha com Joana agradecendo à Nossa Senhora.

As relações raciais no Brasil são mais complexas do que aprendemos na escola, que geralmente se resume em: portugueses ricos, a ‘redenção’ da cor que viria pelos colonos italianos e os negros fadados ao sumiço decorrente do projeto de branqueamento. Fonseca (2014) nos aponta que:

O que nos faz refletir sobre as teses que estudaram o branqueamento no Brasil tendo como foco os Estados de São Paulo e Rio de Janeiro, mas desconsiderando em muitos estudos a presença marcante da população negra (preta e parda) também nesses Estados que busca preservar os valores culturais oriundos das matrizes bantu. Apontando, deste modo, a necessidade de relativizarmos a tendência ao branqueamento. Na região nordeste, por exemplo, verificaremos que em decorrência do aumento dos casamentos exogâmicos o branqueamento necessita ser revisto sobre outro ângulo interpretativo, especialmente em função da presença majoritária de uma população negra de cultura bantu e sudanesa que se afirma como hegemônica. (FONSECA, 2014, p.77).

Moura (1995) em sua pesquisa já citada, ‘Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro’, nos dá um panorama das relações sociais nos ‘subúrbios’ do Rio de Janeiro.

Após as reformas higienistas e europeizantes a população mais pobre é empurrada para os arredores dos portos e para cima dos morros ao mesmo tempo em que era necessária às indústrias da região central do Rio de Janeiro e para as casas ricas da zona sul⁸⁴.

Essa população era formada para além de negros recém libertos, de imigrantes nordestinos, também por pequenos comerciantes portugueses falidos, italianos sem recursos, entre outros imigrantes europeus, que diferente do que aprendemos, não era a bem a redenção da raça, mas sim ‘cidadãos de segunda classe’ vindos do sul da Europa como nos mostra Fonseca:

O branqueamento latino produziu um branqueamento particular, posto que estas populações eram tratadas como miscigenadas na Europa, em decorrência de seus contatos culturais quando da ocupação afro-arábica na península ibérica, sul da França e Itália, como já vimos antes. Elas que eram tidas como de europeus de segunda categoria conseguiram

⁸⁴ MOURA, 1995, p. 61.

desenvolver um branqueamento também de segunda categoria, na medida em que já eram mestiças [...]. (FONSECA, 2014, p. 78).

Complementando, Moura diz:

O povo vil, a plebe, a malta, a ralé, o povão de negros libertos, para quem não seria destinado nem o acesso à terra nem os investimentos em educação ou treinamento técnico reclamados anteriormente. Homens que passam a conviver nos cantos das grandes cidades brasileiras, nas suas ruas, nos seus bairros populares e favelas, com italianos, portugueses, espanhóis, franceses e francesas, poloneses e polacas, tocados de uma Europa superpovoada e em crise. Como pertencendo a um outro Brasil, são mantidos fora do mercado de trabalho e da vida política nacional negros, caboclos e brancos pobres, se mestiçando, alheios às grandes cenas da “vida nacional” e ausentes de sua história oficial. (MOURA, 1995, pp. 16-17).

Moura é bastante feliz em sua colocação quando diz: “Como pertencendo a um outro Brasil” e estão “ausentes da sua história oficial”. Grande parte da população brasileira está alijada da história oficial do país e agencia suas próprias narrativas que, vez ou outra, submerge dos interstícios da história oficial que foi criada pela elite para ‘inglês ver’.

Se esses cidadãos já eram de segunda classe na Europa então não imigrariam para trabalhar em grandes postos, mas sim como domésticas, em portos, em lavouras, nas indústrias e nos mais diversos tipos de trabalhos tidos como subalternos “que italianos e portugueses saídos das duras condições de vida na Europa não hesitam em aceitar.” (MOURA, 1995, p. 65).

Ressalto que não pretendo diminuir a assimetria das relações entre brancos e negros, algo que não mudou muito até os dias atuais. A preferência era, nessa ordem, trabalhadores brancos, mestiços e os negros, porém tento trazer com meu texto que a relação explicitada no quadro apresentado existia na realidade suburbana do Rio de Janeiro:

Os cortiços eram locais de encontro para gente de diferentes raças, ali chegada por variados trajetos, que se enfrentava e se solidarizava frente às duras condições da vida para o subalterno e o pária na capital. (MOURA, 1995, p. 54).

Logo, uma leitura possível desse quadro é a que pensa fora do discurso oficial de embranquecimento, pois a miscigenação acontecia dentro de uma lógica e uma dinâmica das margens, que não irá se relacionar, nesse caso, com a ‘teoria das classes dominantes’ e o discurso de harmonia ética – locução essa que vai ser cunhada, anos depois, em 1933, com o lançamento do ‘livro Casa Grande e Senzala’ de Gilberto Freyre.

Afinal o que tínhamos era um caldeirão de sujeitos de segunda e terceira classe que se relacionavam de diversas formas. E tal dado pode justificar, inclusive, o título do quadro, dando-lhe um sentido irônico e ambíguo: “Como elles se querem”, pode também ser lido como ‘como eles se merecem’.

9 QUADRO

CORTINA

TUDO PRETO

I SUJEITO entrando em pranto

Coitado ! Quem havia de supôr ? Tão bom amigo que elle era!

2 SUJEITO tambem chorando

Este mundo è assip mesmo . O que havemos de fazer ? Paciencia !

D GERTRUDES dirigindo-se aos sujeitos) Que fatalidade ! Tão bomzinho ! Tão bem educado , tão bom vizinho ! ~~Tão bom vizinho~~ ! Tão ..ahn ! ahn ! ahn !

I SUJEITO

Nós eramos como irmãos , coitadinho . Nós sahiamos sempre juntos e se eu ia pagar qualquer despeza ella não consentia TÃO GENEROSO !

2 SUJEITO

Commigo succedia o mesmo . Tante que quando nós entravamos no restaurant , o China já não tinha receio de servir, sabia que elle pagava tudo ! ...

D GERTRUDES

O que vale è que elle não tem familia .

I SUJEITO

Mas tem amigos !

TODOS

Que desgraça , pae do céu !

BORBOLETA entra chotando e abraça

D Gertrudes) Como eu sou infeliz D Gertrudes . Deus me perdêe , mas elle não sabe o que faz . Agora que eu estava lhe querendo bem .

I'E 2° SUJEITOS

Quem não sente a sua falta !

BORBOLETA

Logo agora que tinha me promettido pagar o turco da prestação !

TODOS chorando forte

Ah n ! ahn ! ahn ! ahn !

3 SUJEITO entrando

~~Vozes que...~~

3 SUJEITO

Voces ja viram que infelicidade ? Pobresinho, um rapaz tãe joven !

D GERTRUDES

Não ha quem não chore a sua falta

TODOS

Sim . Todos nbs choramos a sua falta !

BORBOLETA

Ai ! D Gertrudes , segurem-me ai ; su dou um ataque .

I SUJEITO

Não faça isso minha senhora Ou bem choramos por elle , eu cuidamos do seu ataque .

BORBOLETA

Como eu sou infeliz ! Como elle era bomsinho !

TODOS

Pobre rapaz ! Pobre amigo !

ELLE

Entrando com duas maletas de viagem)Deixa-as cahir no meio da scena e fica rodeado por todos os que choram)Mas, então o que è isto ? Tenham paciencia , (abraça um por um) Calma meus amigos , quem pede sou eu !

I SUJEITO

Um amigo como tu, onde iremos encontrar ?

TODOS

Sim , onde iremos encontrar ? Em parte alguma .

2 SUJEITO

E' verdade . Eu que o diga .

BORBOLETA

(abraçando^o mais uma vez) Meu querido !

BEBEDO entrando vindo todos a

chorar)Mas que diabo de choro è esse ? Morreu alguém por aqui ?

TODOS

Muito peor !

BEBEDO

BEBEDO

O que é então , vae para cadeia ?

TODOS

Muito peor !

BEBEDO

Então com mil dragonas, o que é ?

I SUJEITO apontando Elle

E' que esse nosso amigo vae para S Paulo no trem das 7 e 50

TODOS chorando forte

Ahnn ! Ahnn ! Ahnn !

BEBEDO

Besteira !

.....

.....

BOYAT BO
SABELEM

IO QUADRO

FANTASIA

PEROLAS NEGRAS

Scenaris representando um escriptorio encarnado, com um collar de Perolas Negras . O complemento deste scenario e todo tam- bem de collares de Perolas Negras .

CÔRO

Somos as perolas

Luxo e belleza.

Das bellas damas,

Toda a riqueza .

BIS

PEROLA

Os poetas ja disseram

Em formosa Poesia .

Que nós somos o reflexo

Das lagrimas de Maria .

Dizem que somos geradas

Com pranto maguas e dôr

E por isso è mais sublime

Nosso esplendor !

Oh ! senhores , senhoritas

Bellas figuras facetas ,

Ao partirem não se esqueçam

Que somos Perolas pretas .

(Enquanto a Perola canta, o côro dança)

No final da canção da Perola dançam a mesma musica que è uma walsa até formarem o final do Quadro .

.....

.....

.....

QUADRO XI

CORTINA

MODA PARISIENSE

Duas mulheres trajando "smocking", juntamente com um cavalheiro
rigorosamente vestido tambem com "smocking"

OS TRES cantam juntos

Em Paris a grande moda
Que acaba de surgir
Obriga todas as damas
O smocking vestir,
Seja castanha ou lourinha,
Seja preta ou mulata,
Todas andam de "Smocking"
Em collarinho e gravata

Chapêus a Mazzantini,
Bengalas a Ingleza,
Essa a grande moda,
Da mulher franceza.
Si se creasse a moda aqui,
Zê Povo pensava em vaiar,
Mas como veio de Paris
Zê Povo diz prà se imitar.

REFRAIN

"Smocking"! "Smocking"!
E' fumar. O inglez diz!
"Smocking"! "Smocking"!
E' vestido em Paris.

saem dansando

.....
.....
.....

12 QUADRO

COMEDIA

O GRANDE ADVOGADO

32

34

A scena representa um escriptorio Em cima da escrevaninha um telephone Branco

TOBIAS

Que desillusão , seu Trancredo ! Formado ha seis mezes e nem um cliente !

TRANCREDO

E' doutor a coisa está ruim ...

TOBIAS

Bem . E' preciso não desesperar . Ficaram de mandar hoje um cliente com uma causa grande . E' a primeira . Se ganho as outras virão em seguida . Rouxeste o pessoal ?

TRANCREDO

Sim , senhor estão todos ahi !

TOBIAS consultando o relógio

Está quasi na hora (Indo a secretaria) E este telephone dos diabos que a Light ainda não ligou ? E' preciso ir lá amanhã (Ao Trancredo) Manda entrar o pessoal (Trancredo sae para voltar momentos depois acompanhado por 3 individuos),

TRANCREDO aos 3

Então ja sabem o que tem a fazer, não é assim ?

I INDIVIDUO

Sim, senhor

TOBIAS

Os senhores vão fingir de clientes afim de que uma pessoa que vem aqui fique bem impressionada .

I INDIVIDUO

Sim , senhor !

TRANCREDO radiante depois de

ter ido a porta) Dr Tobias ahi vem um homem . E' elle , è o cliente !

TOBIAS affobado aos tres indi-

viduos) Os senhores sentem-se alli naquellas cadeiras e o senhor sente-se ao meu lado na secretaria Senta-se à secretaria o que tambem faz o I' individuo , põe-se a espalhar papeis por todos

lados e fallar alto com o I) cliente)A sua causa está ganha
(apparece um sujeito decentemente vestido com uma valise na
mão)

O INDIVIDUO DA VALISE

E' aqui o escriptorio do Dr Tobias da Silva ?

TANCREDO

Sim , senhor . Faça o favor de sentar-se e esperar um pouco

TOBIAS ao cliente

Pois è isso . A sua causa está ga ha . Agora è só receber o di-
nheiro .

1° INDIVIDUO

Obrigado , doutor .

TOBIAS

Como lhe quero mostrar os autos , peço-lhe que espere um momento ,
emquanto attendo aos demais . Sente-se alli e espere .(O client
e sentaese . Chamando o 2° individuo)O senhor faça-me o favor ,
(O 2 Individuo senta-se a seu lado)A sua causa está um pouco
complicada . Hontem apresentei razões , creio que ganharemos (
(olhando o relógio)O Juiz já deve ter despachado . Vou telepho-
nar-lhe) (Pega no telephone como se elle funcionasse)Allô!
Norte 1657 ! Ih ! Quem falla ? E' da Côte ? Me chama ahi o Juiz
Guedes (depois de espera) E' você meu caro Guedes ? E' o Dr.
Tobias ! Bem Obrigado Escuta, aquellas razões que
apresentei do processo 1023 , já foram despachadas ? Sim?
A meu favor ? ! Obrigado , meu caro amigo ... Você è um ami-
go ! Bem, obrigado , até amanhã . Obrigado , Adeus .(Ao cliente
Como vê ganhamos . Uma causa que todos diziam perdida

2 INDIVIDUO

Obrigado , Dr.E quanto lhe devo ?

TOBIAS

São dez contos . Isso tem tempo .Depois fallaremos...

2 INDIVIDUO

Então obrigado ; Dr . Até amanhã !

TOBIAS

Adeus .(Ao 3°Individuo) O senhor faça o favor ! (o cliente
senta-se) O seu caso è simples ESPERE um pouco ,fallei hontem

36
33

com o Presidente da Companhia . O senhor será indenizado .(Fa
la ao telephone)Allô ! Central 57 sim E' da Companhia
Mattarazo ? Sim ? E' o gerente ? Ainda bem . Falla o Dr Tobias
Silva . Os senhores indenizam ou não o meu cliente ? Sim..
Muito bem .São 150^{contos} só ... Pode ir receber ? Muito obrigado !...
Atè amanhã . (desliga o telephone)Amanhã terá o seu dinheiro
Precisamos conversar ainda . Sante-se alli e espere, enquanto
attendo alli o senhor .(Levanta-se e dirige-se ao Indivíduo da
valise) meu caro senhor o que manda ?

INDIVIDUO da VALISE

O senhor è o Dr Tobias ?

TOBIAS

Sim, senhor . Tobias Silva . Advogado para o servir .

INDIVIDUO DA VALISE

Eu sou da companhia Telephonica . Venho ligar o seu aparelho

TOBIAS

Santo Deus enganei-me .

(Desmaio geral)

.....

.....

I3 QUADRO

CORTINA

JABOTICABA AFRANCEZA6

DA

Type de cançonetista franceza numa luxuosa toildete ornada de plumas)

CANÇONETISTA

Sou a Mistinguette Brasileira
 A cançonetista festejada;
 Cheia de graça , eu sou brejeira:
 Sou jaboticaba afrancezada
 Com esta graça Parisiense
 Eu faço assim (bis
 Sou o que de melhor se pensa
 Eu sou a brejeirice emfim !

REFRAIN

Sem muita arte ,
 Mas sempre bella
 Vou dos salões ,
 Até a Favella !
 Cante com graça ,
 Seu de alto là !

(olhando uma senhora na platça

" Pardon " , " Madame " !
 " Je suis " " comme ça " .

II

Com este pisar encantador ,
 Com esta boquinha de encantar ,
 Todo o meu gesto è seductor ,
 A minha elegancia è sem ~~par~~ ,
 Dizem que imito as estrangeiras
 Não è assim (bis
 Tenho a graça das brasileiras ,
 Tudo è natural em mim .

REFRAIN

SEM MUITA ARTE ETC ETC ETC

14 QUADRO

FANTASIA

D JOAO CHARUTO

A scena representa um trecho de jardim medieval . Ao descerrar-se a cortina , a orchestra executa um Minueto para a entrada dos Marquezes . Os personagens apparecem trajando a Luiz XV
 MARQUEZ depois do ceremonial com
 a Marqueza) Conhecemo-nos entre risos , entre flores !

MARQUEZA

Na quadra em que o amor, governa, impera !
 Principiaram assim nossos amores !...

MARQUEZ

Que linda primavera !

Caricias febris, lubricas, frementes
 Uniam fortemente esta paixão

MARQUEZA

Canoros beijos de volupia, ardentes !

MARQUEZ

Que calido verão !

MARQUEZA

Tu partiste . Que intermino tormento
 Em saudade pranteei meu abandono .
 Depois de tanto amor , o esquecimento ...
 Que dolorido outomno !
 Voltaste . De tudo esqueceste

MARQUEZ

Tudo ? !

MARQUEZA

Sim, morreu para sempre nesse idyllie terne

MARQUEZ

Mas è sempre mais forte o meu amor
 contudo ...

AMBOS

Que esplendido inverno !

.....

.....

(MARQUEZ)

Perdão! (Oh ! Marqueza, perdão !
 Nosso inverno será um verão
 Nossa vida será uma chimera
 Viveremos em doce Primavera
 Nosso peito amoroso ha-de arfar
 Rejuvenescidos com a alma a vibrar

15º Quadro

(Cortina)

= BANHISTAS =

(PATRICIO)

(monologando) E não é o que o Benedicto cahiu fóra ? Já o procurei por todo o canto e não ha meio de o encontrar, Tambem elle não fez senão tirar a "forra" do que lhe fiz. O diabo é que a revista já está prompta e era necessaria a presença d'elle para alguns retoques. Enfim.... Olá ! Approximam-se as banhistas que ha pouco na praia, davam a nota do "chic" e da galanteria.

(sae)

(ENTRAM BANHISTAS)

I5 QUADRO

CORTINA

BLACK GIRLS EM TRAJOS DE BANHO

TODAS

Somos as banhistas delicadas ,
 Somos melindrosas festejadas .
 O nosso porte è gentil ,
 Encantos mil ,
 Temos neste Brasil .

REFRAIN

Vivemos sempre a cantar
 Na praia a gritar ,
 Oh ! Oh !
 A nadar
 Desde o arrebol .
 Saudando o sol ,
 Sol ! Sol !
 Nós somos as sereias
 Brincamos nas areias
 Nós somos as catitas
 Banhistas futuristas

(.DANSAM E SAEM)

APOTHEOSE FINAL

A MAE NEGRA

.....

.....

....

5.7 - Eu tô te explicando / Prá te confundir

(Tô - Tom Zé)

Diferente dos quadros anteriores, os quadros seguintes - do IX ao XV - não serão analisados sequencialmente. A transversalidade de assuntos que eles desenvolvem fizeram que, para que fosse mais fácil a compreensão dessa pesquisa e, até porque não dava para limitar onde começava um assunto e terminava outro, fosse levemente alterada a dinâmica desse manuscrito em detrimento da manutenção da fluidez de sua leitura.

Logo, seguiremos com a leitura dos quadros IX, Tudo Preto e XII, O Grande Advogado, que são duas esquetes de humor. Posteriormente com o quadro XI, Moda Parisiense, no qual trataremos um panorama mundial dos negros nos palcos e como isso influenciava o Brasil.

Esse capítulo se faz necessário para que entendamos as escolhas de De Chocolat tanto para o quadro XIV, D. João Charuto, que se propunha mostrar o conhecimento da trupe de elementos estéticos culturais ditos 'belos', 'suntuosos', pois vindos 'de fora' do Brasil, quanto para contextualizar e entender os quadros que discorrem sobre as vedetes da companhia, sendo eles o quadro X, Pérolas Negras; quadro XIII, Jaboticaba Afrancezada e XV, Black Girls em trajos de banho. Encerraremos a análise da peça com a Apotheose Final.

5.7.1 - Quadro IX – Tudo Preto

O quadro IX⁸⁵, intitulado 'Tudo Preto', tratarei de maneira mais sucinta, pois não pretendo aprofundá-lo em busca de sentido crítico excepcionalmente nesse momento da pesquisa visto termos outras questões mais pontuais a discorrer, logo o tratarei como um esquete de humor apenas.

À primeira leitura, o quadro nos dá a interpretação que houve a 'perda' inesperada de alguém muito querido. Pessoas comentam e lamentam a 'partida' dessa personagem que está indicada como 'ELLE'. Ao final do quadro entra um personagem de nome 'BEBEDO' questionando a situação e o que aconteceu como 'ELLE'.

⁸⁵ Página 30, indicação a lápis no canto superior direito da página do fac-símile

O quadro se fecha mostrando que ninguém havia morrido, mas que todos reagiam daquela forma porque 'ELLE' partiria para São Paulo no trem das 7 e 50. O mais interessante e que precisa ser explorado é o porquê dessa ida a São Paulo ser tão terrível. Seria pela cidade ou pelo trem? Revejam esse fragmento à página 30 e 31 do fac-símile:

[...]

BEBEDO entrando vendo todos a chorar)

Mas que diabo de choro è esse? Morreu alguém por aqui?

TODOS

Muito peior!

BEBEDO

O que è então, vae para cadeia?

TODOS

Muito peior!

BEBEDO

Então com mil dragonas, o que è?

I SUJEITO apontando Elle

E' que esse nosso amigo vae para S Paulo no trem das 7 e 50

TODOS chorando forte

Ahnn! Ahnn! Ahnn!

[...]

5.7.2 - Quadro XII – O Grande Advogado

Já o quadro XII⁸⁶, de nome 'O Grande Advogado', será, assim como o IX, analisado de maneira sucinta. É um esquete de humor estruturada num quiproquó na qual Tobias – recém-formado em direito – conversa com Tancredo. Tobias aponta a falta de clientes, porém está à espera de um que iam lhe mandar. Para tanto, combinou com Tancredo que trouxesse três pessoas para fingirem que eram clientes com casos resolvidos e impressionar esse outro cliente em potencial, que

⁸⁶ Página 34 indicada a lápis no canto superior do fac-símile.

chegaria com um grande caso. Um dado importante para que o humor da cena funcione é o momento em que Tobias reclama que a Light ainda não tinha ido ligar o telefone.

Tobias orienta como as três pessoas devem agir. Tancredo, à porta, avisa quem vem chegando alguém: “Dr Tobias ahi vem um homem. E’ ele è o cliente!” (à página 34 do fac-símile). Tobias passa a conversar com as pessoas se gabando de casos e de seus ‘contatos’ influentes. O indivíduo com uma valise chega e pergunta se é o escritório do Dr. Tobias. Tobias responde afirmativamente e pede ao indivíduo para aguardar e continua sua encenação. Pega o telefone, finge que está falando com alguém importante, fala de valores, de causas ganhas etc. Por último, saído os outros três falsos clientes, Tobias se dirige ao indivíduo com a valise. Este se apresenta como funcionário da companhia telefônica avisando que tinha ido ligar o aparelho.

5.8 - Um panorama mundial do negro nos palcos

5.8.1 - Quadro XI – Moda Parisiense

O século XX apresentou um grande interesse em elementos e caracteres ‘negros’, proveniente do fim do escravismo nas colônias das metrópoles europeias. Em Paris o interesse pelo que eles chamavam ‘exotismo’, pelo que se relacionava com o ‘negro’, como danças, músicas etc., foi reforçado, também, pelo Jazz, que vindo dos Estados Unidos, iria influenciar toda a

Europa Ocidental depois de 1918, quando muitos conjuntos de músicos negros norte-americanos passaram a se exibir com frequência nas principais capitais. (BARROS, 2005, p. 39).

Nepomuceno (2006) aponta também que há, nos Estados Unidos, o New Black Movement (Harlem Renaissance); o Negrismo no Caribe e posteriormente a Negritude na França.

Importa destacar, nessa embrionária indústria cultural, interconexões diversas de experiências vivenciadas entre artistas populares da diáspora africana, que se traduz em forte presença desses sujeitos no que poderia ser chamado de circuito Europa - Estados Unidos – Caribe - Brasil, numa época em que a arte de africanos e seus descendentes ainda era muito subestimada. (NEPOMUCENO, 2006, p.18).

Todo esse movimento de irá resultar em diversos grupos artísticos com protagonistas negros. É desse intercâmbio de culturas diaspóricas que João Candido Ferreira receberá seu nome artístico: De Chocolat. E de onde virá o estímulo para a criação de sua companhia formada só com negros.

Não se sabe a data exata que De Chocolat esteve em Paris, algumas fontes, segundo Barros (2005, p.49), apontam que antes da Primeira Guerra Mundial, outras, que viajou por volta de 1918 e retornou ao Brasil em 1920, porém o ponto pacífico entre os poucos materiais que discorrem sobre João Candido Ferreira é que foi lá que ele recebeu o apelido de “Monsieur De Chocolat”, posteriormente abreviado de De Chocolat, com óbvia referência a sua cor de pele.⁸⁷

Também foi em Paris que De Chocolat conheceu a famosa, e polêmica, *Revue Nègre*. Para termos uma ideia do frisson que essa companhia francesa causou na época tem-se que após a sua estreia: “A impressão quase geral foi de que o espetáculo não tivera outro igual até àquela altura [...]”. (BARROS, 2005, p. 41).

O interesse por caracteres negros, conforme já apontado acima, não significava que se achava esse material artístico de qualidade, muito pelo contrário, o que se buscava era o exotismo, o selvagem, o primitivo. Isso era o que movia as pessoas ao teatro, causando descontentamento quando do reconhecimento que o teatro negro não era isso, ou não era só isso.

Um exemplo é o caso do produtor do Moulin Rouge, Jacques Charles, que ao ver os ensaios antes da primeira estreia da *Revue Nègre* aponta figurinos de mal gosto, deselegantes “e, o pior de tudo, não era negro o suficiente”. (BARROS, 2005, p. 40).

A revista francesa era um amálgama de influências: grega, Art Dèco, danças que mudavam frequentemente seu sincopado e a influência direta do jazz⁸⁸. Josephine Baker era a estrela da Companhia com seu charleston e seus olhos vespigos, enquanto dançava. Na sequência temos dois vídeos de Josephine Baker é só ativá-los fazendo a leitura dos QR Codes pelo celular:

⁸⁷ BARROS, 2005, p. 51.

⁸⁸ Ibid., p. 42.



(Ou acesse, também, clicando aqui:

<https://www.youtube.com/watch?v=WdEyQH6eQFs>)



(Ou acesse, também, clicando aqui:

<https://www.youtube.com/watch?v=xz8p8oAnMAU>)

O já citado Jacques Charles, para tornar o espetáculo essencialmente “étnico” e “africano” exigiu de forma arbitrária que Baker estivesse quase nua, com os seios para fora e com penas cobrindo o quadril. Tal ação controversa vai dar a companhia

[...] um senso de liberdade, de energia, de alegria, de inovação, ao mesmo tempo que redirecionava o sentido geral do espetáculo, esvaziando o que aparentemente havia ainda de mostra da cultura europeia [...]. (BARROS, 2005, p.40.)

A *Revue Nègre* provocava todos os tipos de reações, só não provocava a indiferença e ela, assim como os outros movimentos, “colocava em jogo os destinos e os valores da tradição da arte ocidental” (BARROS, 2005, p. 44).

Foi na França também que De Chocolat conheceu a estrela da Companhia Ba-ta-clan, Mistinguett⁸⁹, diz-se que eram até amigos pessoais, mas dizem também que esses dados não são verídicos.

De qualquer forma, o que importa para nós é que De Chocolat conhecia o movimento artístico-cultural que acontecia na Europa e nos Estados Unidos e, se eu só colocar que ele foi (apenas) ‘influenciado’ pela revista francesa continuarei lhe tirando a agência e o pioneirismo, logo prefiro dizer que por fazer parte deste movimento de encontro e reatualização de culturas diaspóricas, De Chocolat propõe a criação da Companhia Negra de Revistas no Brasil.

Como a recente república do Brasil buscava ‘se modernizar’ e se embelezar, passou a usar de influências culturais e arquitetônicas vindas da França, pois “pretendia-se mesmo fazer do Rio uma “Paris Tropical”” (SODRÉ, 2002, p. 48), logo, era comum notícias regulares dos palcos de Paris, exaltando a qualidade, a originalidade de Josephine Baker e da *Revue Nègre*.

A riqueza desse quadro XI, a ‘Moda Parisiense’ está na forma irônica com que De Chocolat irá tratar essa submissão das elites do início do século XX aos caracteres culturais franceses, que cria o conceito que nos fala SODRÉ (2002) de *trompe-l’oeil*:

[...] *trompe-l’oeil* (literalmente: “engana-olho”), invenção renascentista. Trata-se de uma pintura, que, por meio de um jogo mimético de terceira dimensão, oferece ao olhar uma ilusão, mas fazendo crer que são reais os objetos nela representados. (SODRÉ, 2002, p. 35).

De Chocolat, ao anunciar sua empreitada de criar a primeira companhia só com artistas negros no Brasil, obviamente não passou ileso às críticas, chacotas e preconceitos dos jornais quanto à capacidade e a qualidade de uma companhia e desses artistas:

Foi assim que escreveu em ‘O Malho’ a notícia sobre os esforços de De Chocolat, sob a forma de um fictício anúncio de jornal: “Precisam-se de negros e negras, para a organização de uma companhia teatral destinada a enfeitiçar o Rialto. Devem ser absolutamente retintos e não muito horrendos, idade entre 16 e 40 anos, sabendo ler, escrever e dançar. Procurar o Sr. Mário Nunes no ‘JB’”. (BARROS, 2005, p. 47).

⁸⁹ **Jeanne Bourgeois**, artisticamente conhecida como **Mistinguett** (Enghien-les-Bains, Val-d’Oise, Île-de-France, 5 de abril de 1875 – Bougival, 5 de janeiro de 1956) foi uma cantora e atriz francesa. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Mistinguett>. Acesso em 14 out. 2019.

Ou do Jornal do Brasil, antes da estreia, em 03 de julho de 1926, “Palcos e Salões”:

É digna de admiração a extraordinária habilidade das pretas componentes do corpo de baile da Companhia Negra de Revistas, [...]. Os passos mais difíceis são executados pelas bailarinas com extraordinária precisão em poucos ensaios, a ponto do respectivo ensaiador, o professor Gervásio Michels, considera-as assombrosas. (NEPOMUCENO, 2006, p. 70).

Ou podemos pegar também o Faustão no dia 06 de outubro de 2019:

Depois da apresentação de Dandara Mariana, que inclusive recebeu notas altas pelos jurados, o apresentador exclamou, como forma de elogiá-la: “Essa raça, vou te falar, viu... Vai bem na dança, nos esportes...”. Nenhum dos presentes reagiu, mas a competidora ficou visivelmente sem graça com a fala de Faustão.⁹⁰

Afinal, os pretos podem estar nos palcos de Paris, serão trabalhos de qualidade e exotismo, porém no Brasil, não. Faço uma alusão a nossa atualidade na qual ser empregada doméstica, atendente de lanchonete e similares, aqui no Brasil é um trabalho inferior, porém faz-se cada vez mais intercâmbios para países como Estados Unidos e Irlanda para desempenhar essas mesmas funções que, então, não é motivo de vergonha, afinal não é Brasil.

Argumentava-se também que em Paris essas manifestações poderiam acontecer porque esse “primitivismo” se equilibrava com as artes reformadoras, eruditas, ‘verdadeiras’, coisa que não tínhamos no Brasil:

[...] o gosto parisiense pela arte negra não era argumento que justificasse o estímulo a grupos como o de De Chocolat. Até porque, lembrava ele, em Paris há também permanentemente funcionando Molière, Racine, Rostand...” (NEPOMUCENO, 2006, p. 132).

De forma sarcástica, irônica e objetiva De Chocolat critica a hipocrisia da elite, e o *trompe-l'oeil* brasileiro. A canção que compõe o quadro fala de uma moda nova em Paris na qual as mulheres, de todos os tipos, usam “Smockings”. Segue dizendo que se essa moda se criasse aqui o povo não iria gostar, mas como veio de Paris, as pessoas imitariam. Veja no fragmento retirado do fac-símile à página 33, indicado no canto superior, à direita da folha:

Eis a grande moda,
Da mulher franceza.

⁹⁰ Disponível em: <https://revistaforum.com.br/comunicacao/faustao-faz-comentario-racista-durante-danca-dos-famosos-e-gera-revolta-nas-redes/>. Acesso em 16 out. 2019.

Si se creasse a moda aqui,
 Zè Povo pensava em vaiar,
 Mas como veio de Paris
 Zè Povo diz prà se imitar.

Essa era a relação falsa, forjada, na sociedade brasileira do início do século XX, que buscava em outras culturas uma fachada de burguesa, ‘erudita’ e branca - o que não mudou muito hoje, apenas transferiu-se o foco da elite da França para os Estados Unidos – e desvalorizava tudo que não se enquadrasse nesse perfil.

O "Brasil *camouflé*’ que nos fala que o poeta nordestino Ascenso Ferreira⁹¹ contrasta com o Brasil real, dos morros, dos De Chocolat’s esquecidos na história, dos batuques, das comunidades e da oralidade. Um Brasil que ainda insistem em esconder.

5.9 - Quadro XIV – D. João Charuto

Aproveito todo o panorama sobre a influência francesa na cultura brasileira, apresentado no capítulo anterior, para falar brevemente do quadro XIV. Tal quadro, assim como o quadro IV ‘Le roi s’amuse’, traz diversas referências estéticas ditas ‘eruditas’ ‘belas’, retiradas da cultura que se diz superior.

O cenário representa um jardim medieval, a ambientação sonora é feita por uma orquestra que executa um minueto, e o casal de atores se veste à Luís XV. O diálogo que se segue é em versos. Conversam sobre como se conheceram, o amor de ambos, faz-se uma alusão desse momento como verão. Tem-se a partida dele, o Marquez. Ela, a Marqueza, fala do sofrimento na ausência dele e de como seu “*idyllio*” se tornou inverno. Já o Marquez fala de como retomar a primavera dessa relação. O texto todo baseia os sentimentos do casal em estações do ano.

É um quadro que dialoga com diversas culturas e influências, propõe como o quadro IV, uma intertextualidade e mostra que De Chocolat sabia transitar entre diversas culturas e usá-las a seu favor, incorporando ou se apropriando desses elementos em prol de sua narrativa.

⁹¹ SODRÈ 2002, p. 48.

5.10 - Os Corações de De Chocolat

Conforme apontado anteriormente seria inevitável à comparação das artistas de De Chocolat com as artistas francesas visando – sempre - minimizar as artistas negras brasileiras, porém, ele faz dessa comparação uma ferramenta de valorização da beleza e do talento da mulher negra. Ele chamava suas vedetes de “meus corações”⁹².

Um adendo muito importante, diferente do que aconteceu com Josephine Baker, com o desnudamento dos seios, não há registros de que De Chocolat tenha feito o mesmo com alguma de suas vedetes nem que tenha usado vocabulário ‘impróprio’ ou qualquer coisa que dê justificativa aos puristas para minimizar o seu trabalho. Veja o comentário de Osvaldo Quintiliano, cronista contemporâneo a estreia de Tudo Preto:

Sobre a parte propriamente literária da peça, De Chocolat merece os melhores aplausos. Não há em “Tudo Preto!” uma só frase que não possa ser ouvida por famílias. Charges da atualidade, trocadilhos de espírito, jogos de frases, narrações cômicas, apresentação de coisas nacionais, à maneira do teatro moderno, de tudo há na revista de De Chocolat. (...) (BARROS, 2005, p. 93).

E do crítico Mário Nunes:

“Duas vezes repleto por um público que queria divertir-se, com o grotesco e o ridículo. Enganou-se: assistiu a espetáculo normal deveras interessante, interpretação correta, ditos de espírito e comperage, números de canto e dança, bem executados e marcados, e até mesmo, revelação de pendores artísticos que deixaram a melhor das impressões.” (BARROS, 2005, p. 86).

O grotesco, o impudico, o baixo era uma característica bastante comum em algumas revistas populares, logo imaginemos qual era, então, a expectativa da elite em relação ao nível de uma revista negra, porém, mais uma vez foram surpreendidos por De Chocolat não apelar para essas ferramentas para conseguir tamanha repercussão para sua companhia.

⁹² BARROS, 2005, p. 59.

5.10.1 - Pérolas Negras, Jaboticabas Afrancesadas e Black Girls em trajos de banho

Uni os quadros X, Pérolas Negras; XIII, Jaboticaba Afrancesada e XV, Black Girls em trajos de Banhos, visto a transversalidade do tema e principalmente pelo fato de que os três são 'chefiados' por Rosa Negra.

Rosa Negra esteve para a Companhia Negra de Revistas – e para o espetáculo Tudo Preto – como a 'Josephine Baker' esteve para a *Revue Nègre*. São as grandes vedetes⁹³. Infelizmente, diferente de Josephine, não encontrei registros gravados de Rosa Negra, inclusive a única imagem que encontrei dela é a mesma que Barros (2005)⁹⁴ apresenta em seu livro. Vejam na sequência:



Os seguintes comentários serão tecidos principalmente com base na já citada pesquisa do professor Orlando de Barros, por ser o único trabalho com uma riqueza de detalhes sobre a Companhia Negra de Revista e seus integrantes.

⁹³ Na página 103 desse estudo já aponto Rosa Negra como a Primeira Dama da Companhia Negra de Revistas.

⁹⁴ BARROS, 2005, p. 162.

De Chocolat, no **quadro X**, já dá um título à altura das mulheres que o acompanham: **Pérolas Negras**. Exalta a beleza, raridade e ao talento da mulher negra, em contraponto ao quadro VI⁹⁵, intitulado ‘Mascotes de Madame’.

Como se pode ler no impresso, à página 32 (indicação na parte superior à direita, do fac-símile), a descrição do cenário do quadro X apresenta um tipo de cofre - “escrínio” - com um colar de pérolas negras. Aponta que todo seu complemento é, também, de pérolas negras.

Um dado interessante para refletirmos é que as pérolas negras são mais raras e mais caras que as brancas:

As pérolas negras são formadas quando um grão de areia fica preso em um tipo específico de ostra, a *Pinctada margaritifera*, uma ostra do Taiti que, em vez de ter uma coloração clara como as outras ostras, possui uma listra no seu interior que é negra. Se a pérola se formar em contato com a listra, a pérola resultante será negra. No entanto, mesmo entre as *Pinctada margaritifera*, isso é um fenômeno raro – acontece uma vez em cada 10 mil.⁹⁶

Logo, a Companhia Negra de Revistas era um porta-joias. O texto faz alusão à forma de produção de pérolas nas conchas, processo biológico de defesa das ostras dos invasores externos parasitas⁹⁷, fazendo uma comparação à violência do escravismo que moldou essas mulheres em seu esplendor, vejam à página 32 do fac-símile.

Dizem que somos geradas
Com pranto maguas e dôr
E por isso è mais sublime
Nosso esplendor!

Rosa Negra, antes de compor o elenco de De Chocolat já se apresentava em parques, bares, “onde, num pequeno estrado fingido de palco, apresentava-se à freguesia desatenta, em algazarra, números de variedades (BARROS, 2005, p.36). Dos bares do centro, Rosa Negra foi para o elenco do Teatro São José onde foi lançada ao vedetismo das revistas. Em julho de 1926, o ‘Jornal do Brasil’ escreveu:

⁹⁵ À página 22 do fac-símile.

⁹⁶ Disponível em: <https://hypescience.com/o-que-faz-com-que-uma-perola-apresente-a-coloracao-negra/>. Acesso em 12 out. 2019.

⁹⁷ Disponível em: < <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-a-ostra-produz-a-perola/>>. Acesso em: 19 jan. 2020.

“Quem haverá que não conheça a ‘Rosa Negra’? É uma negrinha viva, elegante e faceira que inúmeras vezes se tem apresentado ao nosso público, ora cantando em cabarés, ora representando em teatros. Na cançoneta ela é inimitável. (Barros, 2005, p. 36).

Nessa companhia Rosa Negra performou na revista ‘Pirão de Areia’ e então seguiu para a Companhia Negra de Revistas, que já contava com outras pérolas negras como Jandira Aimoré, Dalva Espíndola, Djanira Flora, Imperialina Dugann, mais as coristas (black-girls).

Em Tudo Preto, Rosa Negra foi bastante elogiada. Fecha o primeiro quadro dançando de maneira apurada o *charleston*, exibindo, então, seus dotes de dançarina. Já no **quadro XIII, Jaboticaba Afrancesada**, se coloca, de maneira irônica, como a Mistinguette Brasileira.

Mistinguett era a estrela da Companhia francesa Ba-Ta-Clan, liderada por Madame Rasimi e que esteve no Brasil em 1922.⁹⁸ Suas pernas eram tão belas que foram cobertas por uma apólice de seguros em 1919, além de atriz e dançarina, *Mistinguett* já usava cabelos curtos e fumava sendo, então, símbolo de ousadia e vanguarda.⁹⁹

Interessante como De Chocolat traz a figura da Mistinguett para o Brasil. Veja na canção do quadro XIII, que pode ser consultada à página 37 do fac-símile. A princípio De Chocolat a nomeia Mistinguette, com ‘e’ no final, pois geralmente não usamos sílabas sem vogais no português brasileiro.

A Mistinguette brasileira transita em diversas realidades que compõe a constituição social da época. Ela adentra os salões, mas vem das favelas, que é para onde foi empurrado o povo negro depois do projeto de modernização e higienização do Rio de Janeiro.

Ao dizerem que imita as estrangeiras, ela se coloca como brejeira, termo popular ambíguo definido ao mesmo tempo como esperteza, perspicácia ao mesmo tempo que significa alegria, ou seja, a Mistinguette brasileira, se aproxima do arquétipo da Bahianinha, apresentado anteriormente no subcapítulo 5.2.1 desta dissertação.

Ela sabe usar seu poder, pois ao mesmo tempo que se vale da “graça Parisiense”, troça dela, como se vê na ironia dos versos: “olhando para uma senhora na platêa “Pardon”, “Madame”! “Je suis” “comme ça”.

⁹⁸ BARROS, 2005, p. 50.

⁹⁹ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Mistinguett>. Acesso em 23 out. 2019.

Ela não imita ninguém, nela é tudo natural, conforme diz a canção e por isso a escolha da fruta que a define: jaboticaba, uma fruta preta, doce e tipicamente brasileira. Só se “afranceza” para transitar nos terrenos das elites, porque já que veio de Paris, Zé povo vai aplaudir, parafraseando o próprio De Chocolat no quadro XI ‘Moda Parisiense’.



Jandira Aimoré¹⁰⁰

Betty ou Albertina Nunes Pereira, na época conhecida como Jandira Aimoré era dona de uma voz belíssima, como aponta o jornal ‘A Pátria’, em julho de 1926:

[...] com sua “voz que é deliciosa e que possui um metal agradabilíssimo, melodiosamente adorável”, amoldando-se com facilidade, a todos os gêneros, arrebatando do mesmo modo que exprimia com propriedade “as nossas fáveis e deliciosas canções regionais, quer interpretando as mais difíceis árias e romanzas.” (BARROS, 2005, p.76).

Jandira era de Belém do Pará, estreou no teatro na peça “A menina do football”, viajou pelo interior do país com Os Oito Batutas, casou-se com Pixinguinha, também integrante da Companhia Negra de Revistas.

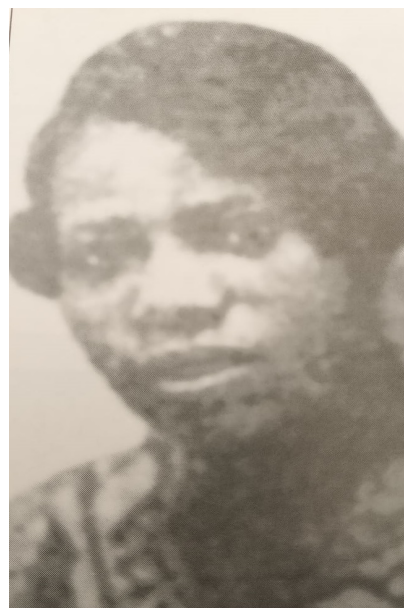


Dalva Spíndola¹⁰¹ já era conhecida nos meios teatrais. Começou sua carreira no teatro Fênix e foi a partir de um quadro em que ela protagonizava, chamado “O Café” que De Chocolat convidou-a para a sua companhia.¹⁰²

É ela quem protagoniza a Bahiana do quadro II (à página 7 do fac-símile) assim como personifica a ‘Modinha Brasileira’ também do quadro II, na página 10). Posteriormente divide cena com De Chocolat no quadro IV intitulado “Le Rois s’amuse” e nesse mesmo quadro Djanira Flora canta a cançõeta ‘Ludovine’.

O último quadro, de número XV, chamado ‘Black Girls em trajes de banho’ é orientado por Rosa Negra e tem como vedete Dalva Spíndola. Une-se, as duas, a um coro cantante e dançante de black-girls. É um quadro de encerramento com as várias atrizes responsáveis pelo coro, cantando e fazendo uma dança coreografada.

Pereira (2018) nos traz um apontamento interessante sobre uma das discussões sociais desse quadro:



Djanira Flora¹⁰³

O quadro retoma um dado social da época, com o surgimento de um novo modismo: a popularização dos banhos de mar como costume da modernidade. O novo costume vai ser pauta de debate na imprensa, conduzindo a opinião pública a tomar posição contra ou a favor da intervenção policial, cujo controle sobre os corpos se efetiva quando regula o comportamento dos banhistas e o uso dos trajes de banho, em nome da moral e dos bons costumes. (PEREIRA, 2018, p. 174).

¹⁰⁰ Disponível em: <https://pixinguinha.com.br/resultado-busca/?keyword=jandira&cpt=photography&foto=local=&data=&acervo=&retratados=>. Acesso em > 18 out. 2019.

¹⁰¹ BARROS, 2005, p. 163.

¹⁰² Ibid., pp. 76-77.

¹⁰³ Ibid., p. 164.

Interessante notar o diálogo que De Chocolat propõe com a modernidade quando usa a frase “Nós somos as catitas / Banhistas futuristas” (à página 39 do fac-símile), ressaltando mais uma vez seu conhecimento da situação da sociedade em que vivia, que buscava a qualquer custo ‘a modernização’ e ‘o progresso’. Tal proposição dessas mulheres negras como “futuristas” por si só já era uma afronta ao projeto de branqueamento que o Brasil tentava por em prática. Logo, mais uma vez, De Chocolat faz uma chacota da estrutura social imposta.

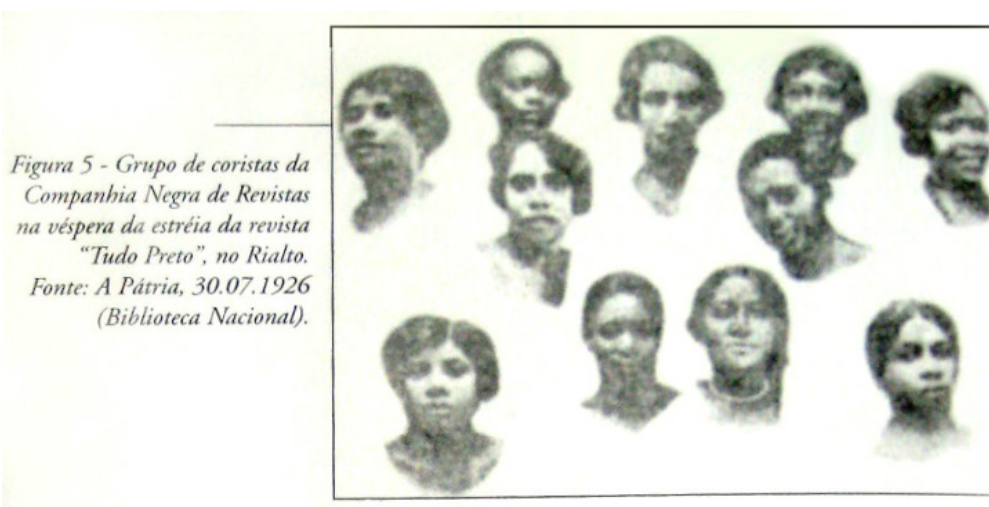


Figura 5 - Grupo de coristas da Companhia Negra de Revistas na véspera da estréia da revista “Tudo Preto”, no Rialto. Fonte: A Pátria, 30.07.1926 (Biblioteca Nacional).

Coristas da Companhia Negra de Revistas¹⁰⁴

Haviam outras mulheres das quais consegui pouquíssimas informações como Miss Mons Murray (não encontrei fotos ou outras referências) que fazia a Vovó do quadro II, e também era a atriz caricata. Barros (2005, p. 90.) aponta que ela só esteve nos primeiros espetáculos.

¹⁰⁴ Ibid., p. 162.



Imperialina Dugann

De Imperialina Dugann tenho apenas essa foto também da pesquisa de Barros (2005) junto com e a nota de rodapé de que ela era a bailarina clássica da companhia¹⁰⁵.

Os “corações” ou as “pérolas negras” de De Chocolat foram aclamadas, seus quadros bisados algumas vezes, com inegável qualidade artística e estética, porém, como já nos disse o próprio De Chocolat no quadro XI, ‘A moda parisiense’¹⁰⁶, como é feito no Brasil, “Zé Povo” vai vaiar, mas se vem de fora, ai a coisa ‘muda de cor’ com o perdão do trocadilho que, acredito, De Chocolat faria também.

Abaixo um trecho de um texto de julho de 1926 do Jornal ‘A Noite’, comparando os artistas negros brasileiros com os estrangeiros. Ao lado deste texto havia uma foto de Josephine Baker:

Assim, por exemplo, o agrado que merecem das plateias, nas grandes metrópoles, os negros – cujo o prestígio se firmou no advento e glória do jazz – com o encanto das raparigas pretas e fama e a riqueza de algumas delas, notáveis em especialidades teatrais. Não é dizer que as atrizes e as bailarinas célebres se recolhem entre as africanas, cuja ignorância absoluta e desaire natural de formas e atitude não lhes permitiam figurar qualquer atrativo apreciável a homens cultos. As “estrelas” negras selecionam-se entre as populações de cor estadunidenses. Ali onde a população de sangue africano vive sob costumes civilizados, levam vida perfeitamente igual aos brancos em todos os aspectos e, sobretudo, do ponto de vista da instrução, a raça se refinou, física e intelectualmente, produzindo tipos de primeira água no gênero.

¹⁰⁵ BARROS, 2005, p. 162.

¹⁰⁶ Página 33 indicada a lápis no canto superior direito do fac-símile da peça.

É que os negros norte-americanos não padecem do rigor do clima africano e não se formam, como nas terras de origem, sob influência nefasta das moléstias naturais de seus países, agravados sempre pelo nenhum cuidado higiênico. O negro norte-americano é um tipo à parte, na raça, e as mulheres que dali saem, a tentar a vida na arte, para as próprias grandes cidades estadunidenses, e para a Europa, são em regra tão finas de perfil e ilustradas como as melhores europeias do melhor sangue. Mas nem sempre as chamadas “negras”, são de fato negras, mas tipos de cruzamento de mulatas de grande estilo, realmente graciosas e realmente artistas. Haja vista como padrão do tipo, a formosíssima mestiça que se elegeu, há tempos, a mais bela de um dos estados negreiros da União. Tal era a delicadeza de suas linhas plásticas, que poderia disputar vantajosamente um concurso de brancas, desde que lhe fosse mudado o colorido do pigmento...” (BARROS, 2005, pp. 79-80).

Ou também no Jornal ‘A Rua’:

“Bem de pressa, porém, se verificou que os Pretos de De Chocolat eram a maior blague deste mundo!... Em Paris exibiram-se pretos artistas; aqui se exibiram nossos copeiros e as nossas cozinheiras... Havia uma pequena diferença... O declínio, o desastre. [...]” (BARROS, 2005, p. 105).

Como pudemos ver em sua dramaturgia, De Chocolat sabia da importância da história da mulher negra no Brasil. Reconhecia que era nelas que se centralizava todo o poder, resistência e união dessa parcela da população que juntava os cacos de sua história, que tentava se reconstruir e se reinventar.

Parcela esta que, até hoje, sofre com as tentativas de apagamento de suas contribuições históricas e culturais, mas que de alguma forma, como uma ‘mãe solo’ preta, resiste. E não haveria melhor metáfora para De Chocolat designar “seus corações”, pois só mulheres raras e resistentes, forjadas na luta e na adversidade, como pérolas negras, conseguiriam enfrentar a recente república racista que tentava se esconder num discurso de democracia, mas reclamava que faltaria mão de obra em suas cozinhas se os negros e negras do país continuassem querendo se ‘meter’ a artistas.

6 - Apotheose Final – A mãe negra

Apotheose é um termo de origem etimológica no latim: *apothéōsis* que por sua vez é derivado do grego *apotheoun* (*apo*, “mudança”, e *theos*, “deus”) que tem sentido de ‘deificação’, no caso, divinizar algum imperador romano. É o ponto

máximo que pode chegar esse imperador, ou seja, é o ápice de um acontecimento¹⁰⁷.

Em conversa informal pelas redes sociais, na data de 23 de outubro de 2019, com a Professora Doutora Flávia Marquetti, especialista em Estudos Literários e Antiguidade Clássica, foi-me explicado que o termo apoteose não surge originalmente no teatro, mas que ele passou a ser usado pelas Óperas no Renascimento Italiano, no final do século XVI e, posteriormente, foi apropriado como um recurso teatral, no qual os atores estão todos em cena, com belos figurinos, grandes cenários e iluminação destacada para o *grand finale* do espetáculo.

Corroborando com tais informações o fato de que o local onde se encerra os desfiles das escolas de samba do carnaval no Rio de Janeiro, após atravessarem todo o sambódromo, é chamado de Praça da Apoteose.

Pois bem, estamos nesse momento da peça Tudo Preto. Momento ímpar por dois motivos: o primeiro é por ser a coroação, o encerramento dessa empreitada grandiosa e inédita e o segundo motivo é por ser a única parte da peça que não há nenhuma informação no fac-símile, salvo o título do quadro “A mãe Preta.”

Porém defendendo que, apesar da frase ‘A mãe preta’ não nos dar ideia das escolhas cênicas de De Chocolat, ela diz muito da discussão identitária que estava acontecendo no Brasil do início do século XX.

‘A mãe preta’ é uma figura tão polissêmica que seria possível desenvolvermos outro projeto como este apenas discorrendo sobre as discussões em torno desse ícone. Logo, não poderia haver conceito apoteótico melhor para De Chocolat encerrar seu primeiro trabalho.

Conforme falamos no subcapítulo 5.2.4., ‘A vovó’, na página 89 desta dissertação, é a mãe preta a responsável pela manutenção dos viveres africanos no Brasil, pela sua reatualização também, assim como é em torno dela que se constitui grandes famílias, não só de sangue, mas também as famílias comunitárias que se uniram decorrente do esfacelamento causado pelo escravismo.

A discussão que se dava na década de 1920 era sobre a construção de um monumento em homenagem à mãe preta. Essa figura foi colocada pelas elites,

¹⁰⁷ Disponível em:

<https://www.google.com.br/search?client=opera&q=apoteose+etimologia&sourceid=opera&ie=UTF-8&oe=UTF-8>.

Acesso em 24 de out. 2019.

naquele momento, como um ponto pacífico na questão racial, seria ela a prova da democracia racial, afinal:

[...] A “Mãe Preta”? Qual o brasileiro que não teve, na infância, uma “bá”, uma velha negra, boa e fiel, a lhe rodar os primeiros passos? Mãe Preta foi um pouco a ama de todos nós! [...] Que fique, porém, gravada no bronze, a fisionomia imortal, de bondade e doçura, das “Mães Pretas” do passado, de outros tempos felizes. (Jornal do Brasil, 11.04.1926). (PEREIRA, 2018, p.179).

Logo esse monumento surgiria como uma ode a abnegação e resiliência desse negro, pacífico e servil, mas por outro lado, segmentos negros viam tal monumento como compensação à discriminação e ao sofrimento:

Veremos nesse grande monumento representado o maior dos sentimentos humanos que nosso tão caro Brasil deve aos seus primeiros obreiros, a aqueles que de sol em sol, com o seu próprio sangue, resignados labutaram para o seu atual projeto; e da Mãe Preta jamais nós nos olvidaremos dos seus grandes sacrifícios, dos seus afetos, dos seus carinhos, lembraremos sempre dos seus inúmeros trabalhos em prol dos seus filhos que vão destas a gerações de amanhã, sempre com inúmeras glórias e elevada grandeza. Eis uma homenagem sincera, a maior por certo, que o Brasil deve prestar em sinal de uma verdadeira gratidão. *O Clarim da Alvorada*. (PEREIRA, 2018, p. 184).

Esse apelo ao sentimentalismo era uma busca das elites tentarem, mais uma vez, esconder seu preconceito racial. E a manutenção desse lugar de resiliência da mãe preta, tira, mais uma vez, a agência da população negra que constitui esse país, o que não é a intenção desse trabalho.

Pereira (2018, p. 177), sugere que De Chocolat também apresenta uma “percepção sentimentalizada da mãe preta”. Porém como não há registros da cena, mantereí a Mãe Preta da apoteose como símbolo de luta e resistência apenas, pois corroborar com o ‘mito da democracia racial’ não seria condizente com tudo que já foi dito por De Chocolat, embora saibamos que jogos políticos e de aparência eram necessários para conseguir espaços para manifestações.

Assim como nos quadros anteriores, De Chocolat poderia estar trabalhando com metáforas, ironia e sarcasmo na apoteose, dando, ao mesmo tempo, para as elites ‘o que elas queriam ver’ e, para os negros, imigrantes e outras minorias silenciadas pelo republicanismo, fazendo chacota dessa elite. Acredito mais nessa hipótese, porém são apenas especulações, pois o que nos restou, segundo Barros (2005) foram os comentários a respeito da qualidade do *grand finale* e as discussões causadas pela proposição do monumento.

Paralela à discussão para a confecção do monumento da Mãe Preta em 1926, havia o debate para a construção do Cristo Redentor; estátua essa prontamente executada e finalizada em 1931 e até hoje famoso ponto turístico do Rio de Janeiro. Aproprio-me do título que Barros (2005) usa em seu capítulo à página 268: “*A Mãe Preta e o Pai Branco!*”, bastante autoexplicativo para a situação.

Já o monumento à Mãe Preta não foi feito na década de 20, nem na de trinta. Barros aponta que:

Nem pudemos saber se a modesta estátua da Mãe Preta, que hoje está na zona oeste do Rio de Janeiro, na Praça do Preto Velho, em Inhoaíba, tem algo a ver com a campanha que acabamos de narrar. A investigação no arquivo do Departamento de Parques e Jardins da Prefeitura carioca infelizmente mostrou-se infrutífera. (BARROS, 2005, p. 282).

Em São Paulo, em 1953, o Clube dos 220, que reunia negros, propuseram à Câmara a confecção de um monumento à Mãe Preta, que foi construído e inaugurado em 1955, no Largo Paissandu, ao lado da Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Segundo O Menelick 2º Ato:

Inaugurada em 1955, no fim das celebrações do aniversário da cidade, após concurso venceu o escultor Ibirapuera, pseudônimo de Julio Guerra (1912-2001), artista descendente de família nobre de Santo Amaro, formado na Escola de Belas Artes. A aparência de estilo moderno da escultura desagradou militantes, como o jornalista e escritor negro José Benedito Correia Leite. Em sua opinião a escultura não representava a mulher negra bonita, educada e arrumada que foram as amas de leite. O que desagradou Correia Leite foram os exageros comuns ao traço modernista: os pés e as mãos enormes como símbolos da atividade produtiva da Mãe. Basta lembrarmos que A negra da artista Tarsila do Amaral tem a boca e o seio enormes e figuras negras como o homem da tela Café, de Candido Portinari tem seus pés e mãos arranjadamente desproporcionais.¹⁰⁸

Podemos juntar aos comentários anteriores a nossa atualidade, visto que ela é consequência de um modelo histórico excludente de sociedade, realidade na qual as mães negras são arrimos de família, são mães solos, são mães que trabalham na casa dos brancos ricos e educam seus filhos.

É do seio dessa mãe preta que se aleitam os filhos dos escravizadores; sob eles que se constituem comunidades como a Casa das Tias Baianas e, ainda, é sob eles que dormem milhares de pessoas no centro de São Paulo, próximo a Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. Mães essas que, quando não são preteridas, são invisibilizadas no mundo e na história da sociedade.

¹⁰⁸ Disponível em: < <http://www.omenelick2ato.com/historia-e-memoria/734>>. Acesso em 26 de out. 2019.

Talvez a discussão sobre essa figura e o desenrolar de seu sentido para além da abnegação, se tornando um símbolo político e de luta, provavelmente tenha feito com que se deixasse de lado o projeto e se tentasse abafar a discussão da cor, porém, independente do monumento e das tentativas de apagamento a Mãe Negra foi e, ainda, é o um baobá, pois resiste as adversidades, detém em sua raiz a ancestralidade e com isso costura a colcha de retalhos da história do que é ser negro no Brasil.

7 – Um conto aberto para que alguém possa continuá-lo

O que foi proposto no início dessa dissertação era mostrar que De Chocolat era um tipo de *griot* à brasileira. Para conseguir justificar minha hipótese passei, a princípio, pelas estruturas fundantes da sociedade ocidental europeia grafocentrista e pelas estruturas fundantes das sociedades africanas de tradição oral que vieram para o Brasil de forma cativa.

Passando por esses dois temas basilares, foi necessário recorrer às duas figuras basilares dessa dissertação: De Chocolat e o *griot* Sotigui Kouyaté, buscando entender suas formas de ação e aproximá-los, analisando desde ferramentas cênicas até estruturas textuais.

Findo isso adentramos ao fac-símile da primeira peça feita no Brasil com uma equipe composta apenas por artistas negros (salvo o produtor e financiador Jaime Silva). A peça é intitulada ‘Tudo Preto’ e traz de maneira sarcástica e crítica a situação do negro naquele momento em que paradigmas e estruturas sociais se transformavam, provenientes da recente abolição da escravatura e do golpe republicano.

O texto é extenso, composto por 15 quadros e uma apoteose. É riquíssimo em possibilidades e informações tendo sido necessário ser feito um levantamento dos temas mais contundentes antropológica e sociologicamente, a serem trabalhados nessa pesquisa, visto a impossibilidade de esgotar toda sua potência em um prazo tão exíguo.

Logo, apesar de passarmos por todos os quadros, alguns são mais esmiuçados que outros, comparando dados, trazendo informações desconhecidas, fatos históricos, visões diferentes das outras poucas que existem sobre a peça. Tudo

isso visando corroborar, ainda mais, com a hipótese de que De Chocolat é nosso *griot*.

Ele tem uma importância ímpar no início do século XX; faz parte de um movimento mundial de culturas diaspóricas com características próprias, ainda pouco conhecido e pesquisado.

O teatro De Chocolat, assim como os contos dos *griots*, tem uma função social. Mostra aos vários estratos sociais suas novas funções. Expõe aos negros antes escravizados as contradições da jovem república, escancara o preconceito, a hipocrisia, conta a história do Brasil enquanto ela acontece.

Uns viam como humor sem pretensões, pautados no racismo, afinal não haveria de ser inteligente, com qualidade, com figuras de linguagem como ironia, sarcasmo etc., um trabalho feito por um preto, só com pretos e para pretos. E aí está toda a riqueza do trabalho de De Chocolat, como um conto do *griot*, o ouvinte vai tirar dele o que lhe é necessário e De Chocolat usa dessa ferramenta, a popularização, para dizer e atingir quem realmente ele gostaria de atingir, aos negros e às classes baixas, mostrar às elas a sociedade que viviam e as lutas que teriam de travar.

Em cada um dos 15 quadros da peça, através de um exercício de aprofundamento na história da época, em detalhes geralmente não apontados no “básico” do ensino sobre o Brasil colônia e recente república, é possível ver o total conhecimento do cenário econômico, social e político por De Chocolat. É possível começar desvendar a dinâmica de segmentos invisibilizados pela história oficial.

Vimos que as palavras dele não são da ordem ‘ocidental’ apenas; elas são uma espiral, partem de um eixo comum – a construção da identidade negra no Brasil - e se abre em raios de assuntos que se tangenciam, se aproximam ou se afastam como a mulher negra, o racismo, religiosidade, brasilidade, comunidades, relações interraciais, classes sociais etc.

Como um *griot* De Chocolat conta histórias curtas sobre seu cotidiano com lições, com humor, de fácil entendimento e acesso e, com sarcasmo e ironia, critica essa sociedade que quer dizimar o que restou do escravismo, ou seja, os negros.

Para Rosa Bastos, a literatura autêntica surge “quando o escritor submerge nas vigorosas reivindicações de um povo que está, não carente de uma cultura própria, mas negado e marginalizado pela ‘cultura’ dominante.” (BASTOS p. 40. *apud* IANNI, 1983 p. 103).

Essa autenticidade incomodou as elites e escancarou ainda mais o preconceito racial disfarçado de democracia, pois quando não era negada a sua autoria dos textos, a sua cor era desvinculada da qualidade de seu trabalho conforme, por exemplo na propaganda feita no Jornal o Estado de São Paulo à época: “Na Penumbra: “De Chocolat, o único escritor que sabe ter espírito em “Língua de branco...!”. (Barros, 2005, p. 65). Também do Estado de São Paulo:

[...] Por fim, registrou a intensa curiosidade sobre a apresentação do elenco negro, que a bem da verdade, não era “propriamente negro e sim ‘chocolate’, com tendência acentuada para os tons mais claros, na maioria dos artistas”. (BARROS, 2005, p. 146).

E será um convite para se apresentar na Argentina que acabará tanto com a Companhia, que já estava dando seus últimos suspiros devido às crises internas de Jaime Silva e De Chocolat, quanto com o mito da democracia racial brasileira:

[...] Porém, estando a Companhia em excursão na Bahia em abril de 1927, um jornal local, de maneira detalhada, noticiou que uma empresa argentina a convidara para apresentações em Buenos Aires e no Uruguai, podendo leva-la ainda à Europa [...]. (BARROS, 2005, p. 230).

Segue no começo de julho de 1927 a primeira reação negativa publicada por uma revista especializada em teatro chamada “A Máscara”:

“segundo informações que nos merecem todo o crédito, a Companhia Negra de Revistas [...], está arrumando as malas para uma ‘tournee’ a Buenos Aires. Não é o caso dos poderes públicos, principalmente do Ministério das Relações Exteriores evitar essa propaganda do nosso país e, logo onde, na República vizinha e amiga?...”. (BARROS, 2005, p. 230).

A repercussão vai gerar uma discussão no Conselho Deliberativo da SBAT do qual temos esse fragmento da ata da sessão de 5 de julho de 1927:

“O Sr. Bastos Tigre participa que, chegando ao seu conhecimento que os empresários Jaime Silva e Avelar Pereira pretendem levar à Argentina e ao Uruguai a Companhia Negra de Revistas, o que redundará em descrédito do nosso país, a SBAT, como lhe cumpre, irá agir energicamente a fim de impedir a consumação desse atentado aos foros da nossa civilização.” (Barros, 2005, p. 230).

Esses são só alguns exemplos dos que foram apresentados por Barros em seu *“Epílogo: a Companhia Negra contra os foros da Civilização”*, páginas de 230 a 244 da pesquisa aqui largamente citada - *“Corações De Chocolat – A História da Companhia Negra de Revistas (1926-27) - que mostram a reação desproporcionada das elites, dos jornais e da SBAT à possível apresentação internacional da*

Companhia, deixando bem “claro” que não era essa “cara” que eles queriam que representasse o Brasil internacionalmente. Afinal isso seria a prova de uma população incivilizada, selvagem, ainda não desenvolvida.

Interessante entendermos que De Chocolat não conta só sobre ‘ontem’. Recentemente tivemos a eleição de mais um imortal para a Academia Brasileira de Letras e a disputa estava entre Conceição Evaristo, mulher, negra, militante e Cacá Diegues, homem e branco.

Segundo o ‘The Intercept Brasil’¹⁰⁹, mesmo com a maior campanha popular da história da ABL, Evaristo perdeu a cadeira. “‘Tá’ faltando preto na Casa de Machado de Assis”, declarou ao colunista Ancelmo Gois no jornal ‘O Globo’, em 25 de abril de 2018, ao lembrar o espaço vago na academia”.

“A ponta de sua caneta e o texto em dígito de Conceição Evaristo trazem um trajeto de ancestralidade e apontam vislumbres de horizonte. Ora, não é isso que faz um imortal?”, escreveu Borges. Em dois dias, conseguiu mais de 6,5 mil apoios. Hoje com mais de 40 mil assinaturas nas duas petições, há até uma hashtag em prol da candidatura: #ConceicaoEvaristonaABL.

A possibilidade de concorrer a um dos 40 assentos da ABL já estava no horizonte de Conceição há mais tempo. De quando em quando, ouvia de colegas escritores e de professores universitários que o próximo passo natural da sua carreira seria esse. Evaristo é uma das mais reconhecidas autoras brasileiras. Nasceu numa favela em Belo Horizonte, trabalhou como empregada doméstica até se mudar para o Rio de Janeiro, aos 25 anos, onde passou num concurso público para o magistério.

[...]

Oficialmente, a disputa teve 11 candidatos. Mas, desde o princípio, só dois nomes tiveram chance de fato. A improvável vitória de Evaristo sobre o cineasta Cacá Diegues e o colecionador Corrêa do Lago, favoritos desde o princípio, teria um significado histórico só comparável à eleição de Rachel de Queiroz, primeira mulher a integrar a lista de imortais – e isso apenas em 1977 (a ABL foi criada em 1896). Evaristo seria a primeira escritora negra na casa. Ocuparia ainda a cadeira 7, cujo patrono é o poeta e abolicionista baiano Castro Alves. Atualmente, há cinco mulheres e somente um negro entre os 39 acadêmicos. (The Intercept Brasil. Conceição Evaristo. 20 de agosto de 2018).

Afinal a “A ABL é uma instituição privada sem fins lucrativos. É um clube de amigos [...]” diz Proença Filho, presidente da ABL, e o Brasil é um país que ainda não se aceita o negro embora o discurso da harmonia entre as raças seja geralmente despejado quando do questionamento sobre o racismo no Brasil.

Nosso racismo é estrutural e institucional, logo, por consequência não aceitará negros em lugares de poder e representatividade, muito embora na fundação da Academia Brasileira de Letras esteve Machado de Assis, negro ou

melhor, mestiço como preferem chamar. E se essa representatividade exceder os limites de território brasileiro, mais difícil ainda para um(a) negro(a) ocupar esse lugar.

É dessa autenticidade, que há também em Evaristo, que *De Chocolat* não abre mão. É na cultura negada e marginalizada que ele vai se forjar. Usa de ferramentas autenticamente populares e não do teatro de teses, reformador de costumes, dos quais a elite brasileira se deleita até os dias atuais. Talvez o teríamos na história oficial se ele tivesse feito do início do século XX uma tragédia grega, com árias, máscara, ballet clássico e a prima-dona. Mas ele fez disso uma comédia brasileira, com samba, batuque, choro, *dance sauvage*, pérolas negras e jaboticabas afrancesadas.

Aproprio-me da explicação de Ianni (1983) para defender que *De Chocolat* carnavaliza a história do Brasil no início do século XX:

[...] Apesar de padecer a tirania, medo, tortura, terror, o povo reage, retrabalha e recria a tirania a seu modo. Diante da força, brutalidade e boçalidade do ditador e seu bando, o povo luta tanto prática como imaginariamente.

Toda ditadura começa a ser destruída no momento em que o povo, o operário, o camponês, mineiro, empregado, funcionário, faz uma piada sobre o ditador. [...] expressam, também, a irreverência e sátira da sabedoria popular latino-americana: carnalizam qualquer tirania. A piada é uma fantasia popular. Pode ser uma evasão, mas não é uma evasão inocente. Expressa também um reconhecimento que põe em causa, protesta, nega. O humor gera o riso e solapa a pretensa seriedade e eternidade da mais poderosa tirania. O riso significa a negação do governante e da forma de seu governo. Pela sátira, o povo transforma o tirano e os seus comparsas em personagens, caricaturas, fantoches. Invertem-se suas máscaras. O criado negro representa o Supremo com a mesma autenticidade, a ponto deste se reconhecer na paródia. Há uma carnalização do tirano e da tirania. [...] “O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. (...) As leis, proibições e restrições, que determinava o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval: revogam-se, antes de tudo, o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens. (...) Os homens, separados na vida por intransponíveis barreiras hierárquicas, entram em livre contato familiar na praça pública carnavalesca”. (IANNI, 1983, pp. 99-101).

Acredito ter cumprido com minha palavra de aproximar *De Chocolat* a figura do *griot*, embora esse seja apenas o início de outras possíveis pesquisas. Há muito

¹⁰⁹ Disponível em: <https://theintercept.com/2018/08/30/conceicao-evaristo-escritora-negra-eleicao-abl/>. Acesso em 11 jan. 2020.

que aprofundar nesse texto “Tudo Preto” e em outras peças estão no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. Segundo Barros (2005) há, também, materiais na SBAT, há canções; há o livro “Aqui jáz. Epitáfios constitucionalísticos teatrais” no qual De Chocolat escreve epitáfios sarcásticos para pessoas da política e do teatro contemporâneas a ele; pessoas estas que ainda estavam vivas.

Quando adentrei nesse processo de pesquisa tive que lidar, mais uma vez, com a frase: ‘se não está escrito, não existe.’ Essa frase é bastante característica da tradição europeia grafocentrista, conforme já discorremos anteriormente e eu não acredito nela. Não acredito que nada tenha que estar escrito para existir, porém se se fazia necessária essa materialidade de De Chocolat, para validá-lo nos cânones acadêmicos, cá está, sua oralidade escrita e o mais interessante, escrita por ele mesmo. Agora já pode existir segundo as diretrizes grafocentristas.

Dito isso, ousou e penso: seria De Chocolat um Exu? Um Exu brasileiro?

Exu é um orixá ou um eborá¹¹⁰ de múltiplos e contraditórios aspectos, o que torna difícil defini-lo de maneira coerente. De caráter irascível, ele gosta de suscitar dissensões e disputas, de provocar acidentes e calamidades públicas e privadas. É astucioso, grosseiro, vaidoso, indecente, a tal ponto que os primeiros missionários, assustados com essas características, comparam-no ao diabo, dele fazendo o símbolo de tudo o que é maldade, perversidade, abjeção, ódio, em oposição à bondade, à pureza, à elevação e ao amor de Deus. (VERGER, 1981, p. 39).

Da citação acima é possível perceber que os “missionários” demonizam tudo que não se submete às suas regras, sendo assim, Exu é resistência:

O signo da resistência marca a imagem mítica de Exu. É a submissão não aceita, é a projeção da busca pela liberdade do negro africano. É a presença descomprometida com a rigidez formal e imposição da colonização europeia, implantando estereótipos culturais, sufocando e castrando a identidade negro-africana em seus elementos fundamentais de memória e patrimônio cultural. (LODY, 2006, p. 111).

Segundo os conhecimentos apreendidos e difundidos no Templo de Umbanda Caboclo Pena Verde e Mamãe Oxum em São Paulo o “Exu é força, é vitalidade é o impulso que os seres precisam para continuar o caminho da evolução. Sem Exu, nada se faz.”

Exu é o guardião dos caminhos, é o mensageiro, é o falador, o astuto. Aquele que bagunçou e, ainda, bagunça as estruturas impostas; aquele que abre novos

¹¹⁰ “Os orixás e os eborá são os intermediários entre Olódùmarè e os seres humanos e receberam, por delegação, alguns de seus poderes”. (VERGER, 1981, p. 12).

caminhos; o que tem o direito e o poder de transitar entre os limites dos planos espirituais. Ele é o Senhor das encruzilhadas e, no caso de De Chocolat, é a encruzilhada entre a liberdade e o escravismo, as elites e os marginalizados, a colônia e a República, o Brasil e a Europa, o erudito e o popular, os bares e os teatros, o “alto” e o “baixo” etc. Os Exus e os *griots* são livres para transitar entre os mundos. “Exu faz o erro virar acerto e o acerto virar erro”. (VERGER, 1981, p. 41). Sendo assim:

Exu, o germe do quilombo cultural, é o que podemos interpretar como o incômodo, como aquela presença contestatória ao bem constituído pelo poder. (LODY, 2006, p. 112).

Sobre De Chocolat e o período em que atuou muito precisa ser visto, revisto, e pesquisado com paciência. Os registros são poucos e por vezes difíceis de acessar, mas existem.

Deve-se arriscar, extrapolar, sair do lugar de estereótipo, do ‘lugar menor’ por ser popular, algo feito posteriormente até pelos iguais a De Chocolat, que apagaram seus trabalhos da história do que é ser negro no Brasil.

E, como já apontei anteriormente, aponto novamente, para lidar com esses novos velhos materiais é necessário pensar diferentes categorias e epistemes. É necessário escutar o material dentro de sua própria linguagem e dinâmica e não apenas tentar enquadrá-lo no nosso parcial e defasado cânone epistêmico, pois esse saber, reto e finalístico, além de não dar conta do material, tira sua própria agência.

A reta está atravessada pela espiral e vice-versa e tal processo é contínuo.

É paradigmático e urgente.

Exu abriu o caminho e agora estamos na encruzilhada das histórias ainda não contadas dos diversos brasis do Brasil.

Encerrar esse texto seria algo muito pretensioso de minha parte. O que aprendi é que “Ao terminar uma contação é comum o contador colocar uma pedra no círculo e dizer: ‘Deixo aqui meu conto, para que outro possa pegá-lo’”¹¹¹.

¹¹¹ BERNAT, 2013, p. 130.



8 - Referências Bibliográficas

- ADICHIE, C. N. **Americanah**. São Paulo. Companhia das Letras, 2014.
- _____. **The danger of single history**. TED - Ideas Worth Spreading, 2009, Inglaterra, Oxford (O perigo de uma única história). Disponível em: <<https://www.geledes.uorg.br/chimamanda-adichie-o-perigo-de-uma-unica-historia/>>. Acesso em: 12 jun. 2018.
- ALMEIDA, P. R. **A Presença Negra no Teatro de Revista dos Anos 1920**. Niterói, 2016. Disponível em <http://www.historia.uff.br/stricto/td/1992.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2019.
- AMARAL, R. **Xirê! O modo de crer e de viver no Candomblé**. Rio de Janeiro: Pallas; São Paulo: EDUC, 2005.
- APPADURAI, A. Aqui e Agora. In:_____. **As Dimensões Culturais da Globalização**. Lisboa: Teorema, 2004. pp. 11-40.
- ARISTÓTELES. **Poética**; tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BARROS, O. **Corações De Chocolate: a história da Companhia Negra de Revistas, (1926 – 1927)**. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.
- BENISTE, J. **Órun, Àiyé. O Encontro de dois mundos: o sistema de relacionamento nagô-yorubá entre o céu e a Terra**. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 1997.
- BENJAMIN, W. O Narrador. In:_____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERNAT, I. **Encontros com o griot Sotigui Kouyaté**. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.
- BERTHOLD, M. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BHABHA, Homi. Introdução: Locais da Cultura. In:_____. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: EdUFMG, 1998. pp. 19–42.
- _____, Disseminação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna. In:_____. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: EdUFMG, 1998. pp. 198-238.
- BÍBLIA. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional e Paulus, 1990.
- BRASIL. **Lei nº 581. de 4 de setembro de 1850**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/LIM581.htm> Acesso em: 05 jun. 2018.
- CANUTO, H. **Conto dos Orixás**. Salvador: Selo Independente, 2017.
- CARDO, F. **Xirê - O ritual como performance: entre a cultura e o corpo**. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Teatro) - Universidade Federal de

Uberlândia, Uberlândia, 2017. Disponível em: <
<https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/20756>> Acesso em: 05 maio 2019.

CARNEIRO DA CUNHA, M. Etnicidade: da cultura residual mas irreduzível; Cultura e “cultura”. In: _____ **Cultura com Aspas**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. pp. 233 - 244.

COSTA, S. Pós-colonialismo e Différance. In: _____ **Dois Atlânticos: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo**. REVISTA BRASILEIRA DE CIÊNCIAS SOCIAIS - VOL. 21 Nº. 60. 2003.

DAWNKINS. R. **Deus um delírio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DE CHOCOLAT. **Aqui Jáz... Epitáfios Constitucionálisticos e Teatrais**. Sem Editora. s/d.

_____. **Tudo Preto**, caixa 40, nº891 (1926). Arquivo Nacional – Rio de Janeiro.

DERRIDA, J. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: _____ **A escritura e a diferença**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

DICIONÁRIO Michaelis On-Line. Disponível em:
 <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=NMIz>>. Acesso em 07 jun. 2019.

EMPODERADXS. **Ícaro Silva fala sobre a dificuldade dos negros em encontrar papéis na TV**. 2018. Disponível em: <
<https://empoderadx.com.br/2018/07/14/icaro-silva-fala-sobre-a-dificuldade-dos-negros-em-encontrar-papeis-na-tv/>> Acesso em 20 maio 2019.

FISCHER, L. **Estrutura Dramatúrgica do Teatro de Revista**. 2011. Disponível em:
 <<http://lionel-fischer.blogspot.com/2011/07/estrutura-dramaturgica-do-teatro-de.html>>
 Acesso em 21 mar. 2019.

FONSECA, D. J. **Você conhece aquela? A piada, o riso e o racismo à brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2012.

_____. Artigo-Tese: **Conceitos motores, conceitos mutantis - a Antropologia e o Brasil são dinâmicos**. Araraquara: Livre docência, Faculdade de Ciências e Letras - Campus Araraquara, 2014.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FRANCISCO, M. S. **Discursos sobre colorismo: educação étnico-racial na contemporaneidade**. Ensaios Filosóficos, Volume XVIII, 2018. pp. 97-109. Disponível em:
http://www.ensaiofilosoficos.com.br/Artigos/Artigo18/07_FRANCISCO_Ensaios_Filosoficos_volume_XVIII.pdf. Acesso em 08 ago. 2019.

GOOGLE TRADUTOR. Disponível em: <<https://translate.google.com.br/?hl=pt-BR>>. Acesso em 10 ago. 2019.

GOOGLE SEARCH. Disponível em: <<https://www.google.com.br/search?client=opera&hs=H1u&sxsrf=ACYBGNQvcaCMsQg7USBMN7320InwW5ub8Q:1569358434615&q=Dicionário&stick=H4slAAAAAAAAA AONQesSowS3w8sc9Ysn5SWtOXmOU5OLzL0jNc8IMLsnMz0ssqrRiV2ItKNF1CuJZxMoNFAaKHI5YIJKPAKWEZ7E7AAAA&zx=1569358439489>>. Acesso em 24 set 2019.

GOLDMAN, M. **Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia.** REVISTA DE ANTROPOLOGIA, SÃO PAULO, USP, 2003, V. 46 N° 2. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ra/v46n2/a12v46n2.pdf>. Acesso em 15 de jul. 2018.

GOMES, R. A. **Palavras em Yorùbá com Tradução para o Português.** s/d. Disponível em <http://awure.jor.br/home/dicionario-ioruba-2/>. Acesso em: 03 mar. 2019.

GOMES, T. M. **Um espelho no palco.** Campinas, São Paulo: Editora Unicamp, 2004.

GONÇALVES, M. O. **Tradição oral e tradição escrita: uma análise sobre o projeto Griô e suas implicações nas práticas escolares da educação formal.** Trabalho de conclusão de curso de especialização (latu sensu) em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos. 2013. Disponível em: <<http://paineira.usp.br/celacc/?q=pt-br/celacc-tcc/468/detalhe>>. Acesso em: 26 maio 2018.

HALL, S. Pensando a Diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. In: _____ **Da Diáspora: identidades e mediações culturais.** Belo Horizonte: EdUDM. 2003. pp. 25 -50.

HAMPATÉ BÂ. A. A tradição viva. In: _____ **História Geral da África. Vol. I.** Brasília: UNESCO, 2010 pp. 167-212.

HANNERZ, U. 1997. **Fluxos, Fronteiras, Híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional.** Mana, vol.3, nº 1, pp. 7-39.

IANNI, O. **Revolução e Cultura.** Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 1983

IBGE: **Estatísticas do povoamento.** Disponível em: <<https://brasil500anos.ibge.gov.br/estatisticas-do-povoamento/evolucao-da-populacao-brasileira.html>>. Acesso em 10 fev. 2019.

INAF: Disponível em <https://especiais.gazetadopovo.com.br/wp-content/uploads/sites/19/2019/03/24082711/Inaf2018_Relatório-Resultados-Preliminares_v08Ago2018.pdf> Acesso em 7 de jul. 2019.

JEREMIN, D. O. **COMPANHIA NEGRA DE REVISTA (1926-1927): Resistência muito além dos palcos.** Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – UNESP Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2019.

KI-ZERBO, J. Introdução Geral. In: _____ (Ed.). **História Geral da África. Vol. I. Metodologia e pré-história da África.** Brasília: Ática/UNESCO, 2010. pp. XXXI – LVII

LEITE, A. P. **Documentação e Memória das Religiões de Matrizes Africanas da Região Sudeste do Brasil.** Trabalho de conclusão de curso apresentado a Escola de Biblioteconomia do Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 2016. Disponível em <<http://www.unirio.br/unirio/cchs/eb/arquivos/tccs-2016.2/Amanda%20Pereira%20Leite.pdf>>

LÉVI-STRAUSS, C. **A Antropologia diante dos Problemas do Mundo Moderno.** São Paulo: Companhia das Letras. 2012.

LODY, R. **O povo de santo: religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos.** São Paulo: WMF Martins Fontes. 2006.

MAIA, A. **O espectador e o espetáculo.** Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/historia/Adriana%20Maia%20-%20O%20ESPECTADOR%20E%20O%20ESPETACULO.pdf>>. Acesso em 10 fev. 2019.

MATA, I. **O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa.** Texto apresentado no X Congresso Internacional da ALADAA (Associação Latino-Americana de Estudos de Ásia e África) sobre CULTURA, PODER E TECNOLOGIA: África e Ásia face à Globalização – Universidade Cândido Mendes, Rio de Janeiro – 26 a 29 de outubro de 2000. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4033274/mod_resource/content/1/MATA%20C%20Inocência%20-%20O%20pós-colonial%20nas%20literaturas%20africanas.pdf> Acesso em 10 de set. 2019.

MARQUES, N. E. **Do Burlesco à Tragédia “Negra”. O elo entre a Companhia Negra de Revista de 1926 e Teatro Experimental do Negro de 1944.** Monografia de conclusão de curso em Ciências Sociais. Unesp, Araraquara, 2011.

MONTERO, P. **Reflexões sobre uma antropologia das sociedades complexas.** Revista de Antropologia. São Paulo. USP, nº 34, 1991. pp. 103-130.

MOSÉ, V. (Org.) **Reino dos bichos e dos animais é o meu nome. Stela do Patrocínio.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

MOURA, R. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro.** Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

NASCIMENTO, A.; SEMOG, E. **Abdias Nascimento: o griot e as muralhas.** Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

_____, A. (Org.) **Drama para negros e prólogos para brancos.** Rio de Janeiro: Editora TEN, 1961.

_____, A. **O Genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978

NASCIMENTO, E. L. **O sortilégio da cor: identidade, raça e gênero no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2003.

NEPOMUCENO, N. **Testemunho de Poéticas Negras: De Chocolat e a Companhia Negra de Revistas no Rio de Janeiro (1926-1927)**. PUC-SP, 2006. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=31316. Acesso em 02 abr. 2020.

NEVES, C. A. B. **Slams – letramentos literários de reexistência ao/no mundo contemporâneo**. Linha D'Água, São Paulo, v. 30, n. 2, p. 92-112, out. 2017. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/134615>>. Acesso em 2 jul. 2019.

OLIVEIRA, J. V. **Nyogolon, nos conhecendo pelo teatro: da África à memória local**. Trabalho de conclusão de curso da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), 2017. Disponível em: <<https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/5738>>. Acesso em 27 ago. 2018.

O Menelick 2º Ato. **Mãe Preta: Memórias e Monumentos Negros**. Disponível em: Disponível em: <<http://www.omenelick2ato.com/historia-e-memoria/734>>. Acesso em 26 de out. 2019.

ORTIZ, R. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

PEQUENO Dicionário Michaelis **Francês-Portugues/Português-Francês**. São Paulo. Melhoramentos, 1999.

PEREIRA, B. L. **Tudo preto e preto e branco: uma alquimia cultural no teatro de revista brasileiro**. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2018. Disponível em: < <http://repositorio.unb.br/handle/10482/32995>>. Acesso em 03 mar. 2019.

Plataforma Lattes. **Dagoberto José Fonseca**. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/8483229888324823>>. Acesso em 21 de jan. 2020.

PORTALSESCSP. **Revista fevereiro 2007**. Nº. 117. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/compartilhar/4107_TEATRO> Acesso em 09 jun. 2018.

Revista Fórum. **Faustão faz comentário racista durante “Dança dos Famosos” e gera revolta nas redes**. Disponível em: <<https://revistaforum.com.br/comunicacao/faustao-faz-comentario-racista-durante-danca-dos-famosos-e-gera-revolta-nas-redes/>>. Acesso em 16 out. 2019.

RIBEIRO, D. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RODRIGUES, J. C. **O negro brasileiro e o cinema**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

RUI, M. **Eu e o outro – o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto**. Comunicação apresentada no Encontro Perfil da Literatura Negra. São Paulo, Brasil, 23 de maio de 1985. Disponível em: <<http://negritudeeliteratura.blogspot.com/2011/01/manuel-rui-eu-e-o-outro-o-invasor-ou-em.html>> Acesso em 25 jan. 2019.

SANTOS, M. O. **Religiões de Matrizes Africanas – Territorialidades de afirmação de ancestralidade africano-brasileira**. XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais. Salvador. 2011. Disponível em <https://pt.scribd.com/document/283183717/Religioes-de-Matrizes-Africanas-Magnaldo-Oliveira>. Acesso em 07 ago. 2019.

SARACENI, R. **Doutrina e Teologia de Umbanda Sagrada**. São Paulo: Madras. 2014.

_____. **Os Arquétipos da Umbanda. As hierarquias dos Orixás**. São Paulo: Madras. 2011.

SARTRE, J.P. **Reflexões sobre o racismo**. São Paulo: DIFEL, 1965.

SCHWARCZ, L. M; GOMES, F. S. (Org.). **Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SECULTBA. Vovó Cici – **Dedicação à memória, aos contos e à contação de histórias**. Disponível em: <<http://www.cultura.ba.gov.br/2016/03/11305/Vovo-Cici-Dedicacao-a-memoria-aos-contos-e-a-contacao-de-historias.html>>. Acesso em 21 jan. 2020.

SILVA, T. S. **O Colorismo e suas Bases Históricas Discriminatórias**. Revista Direito UNIFACS n. 201. 2017. Disponível em <<https://revistas.unifacs.br/index.php/redu/article/view/4760>>. Acesso em 02 ago. 2019.

SILVA, V. G. **Candomblé e Umbanda. Caminhos da Devoção Brasileira**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2005.

SODRÉ, M. **A Verdade Seduzida: por um conceito de cultura no Brasil**. São Paulo: DP&A, 2005.

_____. **O Terreiro e a Cidade. O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. Rio de Janeiro: Imago Ed.; Salvador.BA: Fundação Cultural do Estado da Bahia. 2002.

SOTIGUI Kouyaté: **Um griot no Brasil**. Direção e Roteiro: Alexandre Handfest. Produção: SESCTV. Brasil. 2007. 56 min.

The Intercept Brasil. **Conceição Evaristo**. Disponível em: <<https://theintercept.com/2018/08/30/conceicao-evaristo-escritora-negra-eleicao-abl/>>. Acesso em 11 jan. 2020.

TRINDADE, D. F; LINARES, R. A; COSTA, W. V. **Os Orixás na Umbanda e no candomblé**. São Paulo: Madras, 2008.

VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. In: _____ **História Geral da África. Vol. I.** Brasília: UNESCO, 2010. Vol. I. pp. 139-166.

VERGER, P. F. **Ewé. O uso das plantas na sociedade lorubá.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____, P. F. **Os Orixás.** Salvador: Currupio, 1981.

_____, P. F. **Lendas Africanas dos Orixás.** Salvador: Currupio, 1997.

WIKIPÉDIA. **Enciclopédia colaborativa virtual.** Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Wikipédia:Página_principal. Acesso em 20 de jan. 2020.