

EVANI TAVARES LIMA

Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do
Bando de Teatro Olodum

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora.

Orientação: Professora Doutora
Inaicyrá Falcão dos Santos.

CAMPINAS
2010

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

C14i Lima, Evani Tavares.
Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum. / Evani Tavares Lima. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Orientador: Prof^o. Dr^a. Inaicyra Falcão dos Santos.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Bando de teatro olodum. 2. Teatro negro. 3. Teatro experimental do negro. 4. Atores. 5. Cultura negra. I. Santos, Inaicyra Falcão dos. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "Looking at the black theater of the Teatro Experimental do Negro (Black Theater Experimental) and of the Bando de Teatro Olodum (Olodum Theater Group)."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Olodum Group ; Black Theater ; Black experimental theater ; Actor ; Black culture.

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Prof^o. Dr^a. Inaicyra Falcão dos Santos.

Prof^o. Dr^a. Cláudia Mariza Braga.

Prof^o. Dr^a. Dilma de Melo Silva.

Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva.

Prof. Dr. Julio Moracen Naranjo.

Prof^o. Dr^a. Sara Pereira Lopes (suplente).

Prof. Dr. Adilson Nascimento de Jesus (suplente).

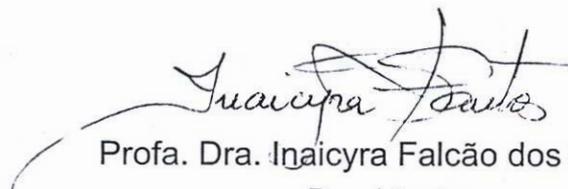
Prof. Dr. Adailton dos Santos(suplente).

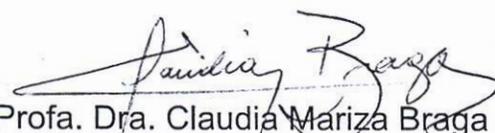
Data da defesa: 25-02-2010

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda Evani Tavares Lima - RA 056902 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:


Profa. Dra. Inaicyra Falcão dos Santos
Presidente


Profa. Dra. Claudia Mariza Braga
Titular


Prof. Dr. Eusebio Lobo da Silva
Titular


Prof. Dr. Julio Moracen Naranjo
Titular


Profa. Dra. Dilma de Melo Silva
Titular

DEDICATÓRIA

Aos que FAZEM a diferença, para melhor!

Ao legado cultural negro-africano, esse privilégio que temos o prazer de ter à mão!
A todos os artistas, negras e negros, que não nos deixam esquecer-lo.

Aos meus queridos sobrinhos, Peterson, Tiago, Murilo, Fernando,
Anderson e Rafael, jovens homenzinhos que farão a diferença no futuro.

EU AGRADEÇO

Ao tempo senhor de tudo e de todos. O tempo dos meus pais, dos meus amigos, dos caros, e caras professoras, das minhas vizinhas; ao tempo que me ensina e quase sempre me escapa. À paciência dos que acolheram, compreenderam, esperaram e agüentaram as ondulações do tempo nestes escritos.

Eu agradeço a força, a fé, a confiança, a crítica suave, a ajuda sem esforço, a prontidão, a atenção, o amor, a irmandade, a gentileza, eu agradeço!

Eu agradeço aos meus guias, meus ancestrais, ao senhor Ogum abrindo os caminhos e o senhor Oxalá amainando tudo o mais.

Eu agradeço poder estar onde estou e ser quem eu sou.

Aos grupos e artistas que fazem o teatro negro hoje no Brasil.

Ao Teatro Experimental do Negro e ao Bando de Teatro Olodum por terem me permitido vasculhar suas experiências para tecer meus próprios comentários.

Eu agradeço, por isso, ao TEN nas figuras do senhor Abdias do Nascimento, a senhora Ruth de Souza e a senhora Lea Garcia.

Obrigado ao Bando de Teatro Olodum; obrigado a Rejane Maia, Jorge Washington, Valdinéia Soriano, Ednaldo Muniz, Érico Brás, Merry Batista, Sérgio Laurentino, Telma Souza, ao querido Cell Dantas, Auristela Sá, Cássia Vale, Fabio

Santana, Leno Sacramento, Geremias Mendes, Robson Mauro, Clésia Nascimento, Zebrinha, Márcio Meirelles, Chica Carelli, Jarbas Bitencourt, Elane Nascimento; aos funcionários do teatro Vila Velha; a Hilton Cobra e à companhia dos Comuns; à querida amiga Vera Lopes; ao Grupo Caixa Preta, na pessoa de Jessé Oliveira; à Dirce Thomas, pela entrevista e atenção e aos Invasores Cia Experimental.

Eu agradeço pelas entrevistas também a: Ângelo Flávio do grupo CAN, Osvaldice Conceição, do Cirandarte; Rejane Maia e Anativo Oliveira, do Brejeró; a Clayde Morgan; a Edu Passos do grupo Os Luenas; Ferndanda Julia, do teatro Nata; a Luiz Bandeira, da Cia Gente de Teatro da Bahia; a Lu Undé, e ao grupo Afro Beré; a Rui Moreira e ao grupo Seraquê?; Luciana e ao Teatro Negro e Atitude; Gil Amâncio e ao NEGA, Núcleo Experimental de Arte Negra e Tecnologia; Junia Bertolino e à Cia Baobá de Arte Africana e Afro-brasileira; a Evandro Passos e à Cia de danças brasileiras e afro-brasileira Bataka; Edson Barbosa e ao Bambaré arte e cultura negra - Afaia; Genivaldo Basílio e ao Grupo Teatral Atual; Ubiracy Ferreira e ao Balé de Cultura Negra do Recife; Carmen Luz e à Cia étnica de dança e teatro; Jô Ventura e ao grupo Diamante Negro; Eliete Miranda e ao Grupo Cultural Corpafro; Nonato Santos e à Cia escarcéu de teatro; Daniel Amaro e à Cia de Dança Afro Daniel Amaro; Euler Alves e ao grupo Umoja; Priscila Preta e às Capulanas; Os Crespos. À biblioteca da FUNARTE, muito obrigado.

Eu agradeço aos meus pais, Haidê Tavares Lima e Edgard Francisco de Lima, por terem me aberto esse caminho; à minha orientadora, professora doutora Inacyra Falcão, por aceitado entrar nessa empreitada, muito obrigado. Ao amigo Júlio Moracen, por todo o apoio, reflexões e conselhos; Diego Bischoff, irmão generoso, e fundamental no tratamento das imagens; ao amigo Fábio Fonseca, sempre de prontidão. Ao professor Adailton Santos, minha

Admiração e agradecimento. À professora Dilma de Melo, por sua sempre generosidade e incentivo, e por ter suportado os primeiros rascunhos do que hoje, espero, criou asas e voou; à Verônica, pela leitura atenta e disponibilidade. Aos caros professores doutores, integrantes da banca, Adailton Santos, Adilson Nascimento de Jesus, Cláudia Mariza Braga, Dilma de Melo, Eusébio Lobo, Júlio Moracen e Sara Lopes, por suas contribuições valiosas, muito obrigado!

Ao Programa Internacional de Bolsas de Pós-Graduação da Fundação Ford (IFP) registro aqui meu agradecimento por ter me possibilitado todas as condições e a estrutura, necessárias, para realização deste Doutorado, e por ter me fornecido ferramentas fundamentais para que pudesse fazer a diferença como pessoa e pesquisadora acadêmica. Aos administradores da bolsa no Brasil, Fundação Carlos Chagas, muito obrigado: professora Fúlvia, Meire, Marli e todos os outros e outras funcionários dessa Fundação. Do mesmo modo agradeço à Fundação Fulbright no Brasil, na pessoa de seu representante, José Loureiro, por ter possibilitado meu estágio de um ano na universidade norte-americana University of Michigan, em Ann Arbor.

EPÍGRAFE

A aceitação ou uma atitude de resignação a um status quo injusto, baseado em códigos de cor, está errada. Mesmo se acreditarmos que não geramos os problemas decorrentes do racismo ou das desigualdades sociais em nossos países e que apenas os herdamos de nossos antepassados, todos nós temos a obrigação de buscar mudanças pessoais e transformações de nossas sociedades. É uma simples questão de justiça, ética e moral. É também um imperativo econômico (HUNTLEY, 2000, 16).

RESUMO

Esta pesquisa está vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da UNICAMP e insere-se na linha de pesquisa Arte e Sociedade. Este é um estudo descritivo, de cunho, hipotético-indutivo, baseado em fontes primárias e secundárias. Neste estudo, *Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum*, realizamos uma análise do **teatro negro** sob o ponto de vista de sua especificidade racial. **Teatro negro**, aqui concebido, como o teatro cuja base fundamental é a afirmação da identidade negra, associada a proposições estéticas de matriz africana, embasadas em questões existenciais e político-ideológicas negras. A perspectiva com a qual trabalhamos é que o **teatro negro**, da maneira como se configura, instaura uma reflexão inusitada no teatro brasileiro, no que diz respeito à práxis e estética cênicas; à animação e tratamento corpo-vocal do ator; a partir de elementos e abordagens fundados na cultura de matriz afro-brasileira. Utilizando como aporte as experiências do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum, procuramos levantar as especificidades e implicações apresentadas por esse **teatro negro**, bem como suas proposições e contribuições ao teatro brasileiro.

Palavras-chave: teatro negro, teatro experimental do negro, bando de teatro olodum, afro-brasileiro, ator, cultura negra.

ABSTRACT

This research is part of the UNICAMP Graduation Program in Arts, and is enrolled at the Art and Society Research Orientation. It is a descriptive, hypothetical inductive study based on primary and secondary sources. In this study, which examines the Black Theatre of the Teatro Experimental do Negro [Experimental Black Theatre] and at the Bando de Teatro Olodum [Olodum Theatre Group], we analyse the black theatre apart from its racial particularities. We understand the Black Theatre as the theatre whose fundamental objective is to state the black identity using African aesthetic references, based on existential and political-ideological black issues. Our hypothesis is that the black theatre, in the way it is organized, presents to the Brazilian theatre an unusual point of view regarding the practice and the aesthetic of the theatre, such as the expressions of the actor's body and voice, which are based on Afro-Brazilian culture and approach. Considering the experiences of these groups (Teatro Experimental do Negro and Bando de Teatro Olodum), we will try to find the particularities of the black theatre and the proposals it brings to Brazilian theatre.

Key words: Black theatre, TEN, Bando olodum, Afro-Brazilian, actor, black culture.

LISTA DE IMAGENS (por ordem de entrada)

Página 21

BLOCO 1 – Figura 1

Da esquerda (cima), em diante: Julio Moracen (diretor, especialista em teatro negro caribenho), Luis Cuti (poeta), Rejane Maia (atriz do Bando Olodum), Érico Brás (ator do Bando Olodum), Daniel Amaro (cia de dança afro Daniel Amaro - RS), Junia Bertolino (cia Baobá de arte africana e afro-brasileira - MG), Lu Undé (grupo afro Beré - CE), Ubiraci Ferreira (Bacnare balé de cultura negra do Recife), Jô Ventura (grupo Diamante Negro – RJ), Rui Moreira (Cia Seráquê? – MG), Hilton Cobra (Cia dos Comuns – RJ), Clayde Morgan (professor, coreógrafo, presença histórica da dança/performance negra no Brasil – BA/USA), Luis Carlos Gá (Cia dos Comuns - RJ), Fernanda Julia (Cia de Teatro Nata - BA), Nonato Santos (Cia Escarcéu de teatro – RN), Genivaldo Basílio (grupo de teatro Atual – PE), Luiz Bandeira (Cia Gente de teatro da Bahia – BA), Osvaldice Conceição (Cia de teatro popular Cirandarte – BA) e Jessé Oliveira (Grupo Caixa Preta – RS), Ângelo Flávio (CAN – cia teatral Abdias do Nascimento - BA), Eliete Miranda (grupo cultural Corpafró – RJ), Edu Passos (Grupo de dança afro-brasileiras, Os Luenas – AL) e Edson Barbosa (Bambaré arte e cultura negra – Afaia – PA).

Página79

BLOCO 2 - É o bicho! Caras Pretas do Teatro Negro do Brasil

Contemporâneo.79

- Figura 1 Companhia dos Comuns (RJ) – Espetáculo: Silêncio;
Figura 2 Companhia Umoja (SP);
Figura 3 Companhia dos Comuns (RJ) – Espetáculo: Silêncio;

- Figura 4 Grupo Cirandarte de teatro de rua (BA) – Carnaval no Pelourinho;
- Figura 5 Invasores Companhia Experimental (SP) – Ensaio: Pedacos de mim;
- Figura 6 Invasores Companhia Experimental (SP) – Espetáculo: A mulher do Chapéu;
- Figura 7 Grupo Os Crespos (SP) – Espetáculo: Ensaio sobre Carolina;
- Figura 8 Grupo Os Crespos (SP) – Espetáculo: Ensaio sobre Carolina;
- Figura 9 Grupo Brejeró (BA) – Ensaio;
- Figura 10 Grupo Nata de Teatro (Alagoinhas, BA) - Espetáculo: Shirê Oba;
- Figura 11 Grupo Capulanas e Cia Umoja (SP);
- Figura 12 Grupo Caixa Preta (RS) – Espetáculo: Hamlet Sincrético;
- Figura 13 Grupo Cirandarte (BA);
- Figura 14 Recital “Minas de Conceição Evaristo” (RS);
- Figura 15 Grupo Caixa Preta (RS) – Espetáculo: Transegun;
- Figura 16 Grupo Caixa Preta (RS) – Espetáculo: Transegun.

Página99

BLOCO 3 - Fórum Nacional de Performance Negra

- Figura 01 Cartazes das I, II e III edições do Fórum Nacional de Performance Negra;
- Figura 02 Capa folder da II edição do Fórum Nacional de Performance Negra;
- Figura 03 Irmandade Nossa Senhora do Rosário do Jatobá – MG (II ed. Fórum);
- Figura 04 Irmandade Nossa Senhora do Rosário do Jatobá – MG (II ed. Fórum);
- Figura 05 Irmandade Nossa Senhora do Rosário do Jatobá – MG (II ed. Fórum);
- Figura 06 Fórum Nacional de Performance Negra – Em atividade;
- Figura 07 Encerramento do III Fórum;
- Figura 08 Encerramento do III Fórum;
- Figura 09 Encerramento do III Fórum;

- Figura 10 Encerramento do III Fórum;
- Figura 11 Hilton Cobra (Cia dos Comuns) e Márcio Meirelles (Bando Olodum). Organizadores do Fórum;
- Figura 12 Samba de Lata de Itijuaçu, Senhor do Bonfim (BA);
- Figura 13 Luísa Bairros - Secretária de Promoção da Igualdade Racial da Bahia III ed. Fórum;
- Figura 14 Coreógrafo Peter Badejo e a professora doutora (Unicamp), cantora e dançarina Inaicyra Falcão.

Página.....139

BLOCO 4 Teatro Experimental do Negro

- Figura 01 Abdias do Nascimento e cenógrafo Santa Rosa;
- Figura 02 Retrato de Abdias;
- Figura 03 Folder Exposição 90 anos de Abdias do Nascimento;
- Figura 04 Ironildes Rodrigues, Ruth de Sousa e Santa Rosa;
- Figura 05 Elenco do TEN em frente à sede da União Nacional dos Estudantes;
- Figura 06 Cena de Sortilégio.

Página 203

BLOCO 5 Bando de Teatro Olodum

- Figura 01 Erê pra toda vida;
- Figura 02 Ó pai ó – 2007;
- Figura 28 Ó paí ó – 2007;
- Figura 29 Ó paí ó – 2007;
- Figura 30 Ó paí ó – 2001;
- Figura 31 Ó paí ó – 2001;
- Figura 32 Ó paí ó – 2007;
- Figura 33 Bai bai Pelô – 1994;
- Figura 34 Woyzeck;
- Figura 35 Woyzeck;

- Figura 36 Medeamaterial;
- Figura 37 Medeamaterial;
- Figura 38 Zumbi está vivo e continua lutando;
- Figura 39 Zumbi;
- Figura 40 Erê pra toda a vida Xirê;
- Figura 41 Ópera de três reais;
- Figura 42 Um tal de Dom Quixote;
- Figura 43 Relato de uma guerra que (não) acabou;
- Figura 44 O Muro;
- Figura 45 O novo mundo;
- Figura 46 De cabo a rabo – Rio de Contas –BA;
- Figura 47 De cabo a rabo – Rio de Contas –BA;
- Figura 48 Cabaré da raça – 2004;
- Figura 49 Cabaré da raça – 2005;
- Figura 50 Relato de uma guerra que (não) acabou – 2002;
- Figura 51 Sonho de uma noite de verão – final do espetáculo;
- Figura 52 Sonho de uma noite de verão;
- Figura 53 Sonho de uma noite de verão – abertura do espetáculo.

SUMÁRIO

ENTREATO – Um a parte	xxxvii
APRESENTAÇÃO	01
• Os Grupos	01
• Aspectos Metodológicos.....	02
• As Fontes	03
• Horizonte Teórico	03
• Revisão de Literatura	05
• Entrevistas e “Folders” de espetáculos	08
• Conceitos - Algumas Palavras e “Chaves”	09
INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO I: O TEATRO NEGRO	23
1.1 O Negro e o Teatro Brasileiro	23
1.1.1 Negro sob olhar Branco.....	26
1.1.2 Negros, negras e companhias – e um “Teatro Ligeiro”.....	31
1.1.3 Renovação do Teatro Brasileiro.....	34
1.1.4 Revolução do Teatro Brasileiro.....	36
1.2 Teatro Negro – Termo e Sentidos.....	37
1.3 Teatro Engajado Negro.....	47
1.3.1 Enquanto conceito.....	47
1.3.2 Traços. Rastros. Digitais.....	48

1.4 Antecedentes do Teatro Engajado Negro.....	50
1.4.1 Experiências do Teatro Engajado Negro e Particularidades.....	55
1.5 Teatro Engajado Negro no Brasil.....	58
1.5.1 O Contexto Histórico.....	58
1.5.2 Trajetória.....	63
1.5.3 Mais um Bando a Caminho! A Nova Fase do Teatro Negro no Brasil.....	70
CAPÍTULO II: A EXPERIÊNCIA DO TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO.....	117
2.1 O Início.....	117
2.2.1 Ações.....	121
2.2 Proposições.....	124
2.2.1 Teoria e Prática.....	124
2.2.2 Aspectos da Dramaturgia.....	126
2.3 Experiência do Ator no Teatro Experimental do Negro.....	132
2.3.1 Perfil	132
2.3.2 Processo e Instrumentalização.....	133
CAPÍTULO III: A EXPERIÊNCIA DO BANDO DE TEATRO OLODUM.....	153
3.1 O BANDO de Teatro Olodum – Antecedentes.....	153
3.1.1 Surgimento – Legado que veio da Banda	154
3.1.2 A Banda.....	158
3.1.3 O Bando.....	160
3.1.4 Negro, Baiano e Popular.....	164
3.1.5 Trajetória - Novos Rumos na Rrrrrraça!.....	171

3.2 O Bando Engajado.....	176
3.2.1 O BANDO de Atores.....	177
3.2.2 Ancestralidade.....	181
3.2.3 A Formação	182
3.2.4 A prática diária.....	185
3.3 – Processo.....	186
3.3.1 A Improvisação como Estratégia.....	186
3.4 - Aspectos da Dramaturgia.....	189
3.4.1 Personagem e Tipo.....	191
3.4.2 Ator ou Personagem.....	192
3.4.3 Ator e Personagem.....	194
3.4.4 A Ética.....	195
3.4.5 Sonoridade e Dramaturgia.....	196
3.4.6 Movimento e Dramaturgia.....	199
3.5 - Da Arquibancada.....	200
CAPÍTULO IV – UM TRATADO POÉTICO.....	233
4.1 Teatro Negro - Entendendo o Princípio.....	233
4.2 Saliências da Matriz	235
4.2.1 Teatro em África - o Sentido.....	235
4.2.2 Corpo-Voz	237
4.2.3 A Musicalidade.....	242
4.2.4 O traço social.....	248
4.2.5 - O Elemento Ritual.....	251

4.2.6 Ritual em outras Matizes.....	256
4.3 Abre Caminhos	257
CONCLUSÃO.....	261
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	265
ANEXOS	275
Anexo I – Entrevistas.....	275
Anexo II - Perguntas-guia e Questões das Entrevistas realizadas com Bando de Teatro Olodum em Pesquisa de Campo.....	297
Anexo III - Principais Espetáculos do TEN.....	299
Anexo IV - Principais Espetáculos do Bando.....	303

ENTREATO - Um à parte

Ao apresentar este trabalho, senti necessidade de contar um pouco de sua trajetória que, como toda criação, foi sendo transformada à medida que ganhava forma. Este projeto de estudo começou com a proposição de estudar o treinamento e formação do ator no teatro negro. Os grupos, inicialmente, pensados como referência foram o Bando de Teatro Olodum, a Cia dos Comuns (RJ) e algum outro grupo contemporâneo no Brasil ou nos Estados Unidos.

A escolha dos grupos seguiria uma necessidade: destacar os grupos contemporâneos de teatro negro, sair do “lugar comum” de todos os outros estudos sobre teatro negro no Brasil, que só se reportavam ao TEN. Queria saber mais sobre o teatro negro de agora. O foco sempre foi o ator, então, eu intuía que esse teatro tinha um jeito de ser diferente e supunha que esse jeito também era diferente para o ator. A pesquisa, as leituras e as vivências foram chegando e as coisas mudaram, um pouco (na verdade, muito), de figura.

Primeiro a questão dos grupos. Concluí que não seria uma opção das mais estratégicas falar de dois grupos tão próximos quanto o eram o Bando e Cia dos Comuns, perderia a oportunidade de apresentar uma discussão mais abrangente desse teatro. Quanto à possibilidade da inserção de um grupo norte-americano, foi também abortada, pois concluí que falar sobre a especificidade do teatro brasileiro seria mais relevante.

Também a orientação da pesquisa sofreu mudanças. Quando pensei no objeto “o treinamento e formação do ator”, parti do pressuposto que esse teatro, de fato, propunha um treinamento e formação distinta para o ator.

Reflexões do processo me levaram a concluir que a ótica não deveria ser essa, pois corria o risco da falência da hipótese. Tanto na experiência americana, quanto na pesquisa de campo, junto ao Bando, concluí que a questão do treinamento e formação tem sim suas particularidades, mas é muito mais na forma própria com que esse teatro administra as dificuldades e contingências que acometem a prática.

Dessa maneira, concluí que seria mais proveitoso olhar por dentro, ou seja, a partir das próprias experiências dos grupos. Fazendo um exame do modo como esse teatro se apresentava: abarcando e mesclando os diferentes componentes do teatro (intérprete, dramaturgia, poética, entre outros). E no fim, esse é o corpo que se fez tese; um trabalho mais amplo, em que o ator está automaticamente inserido. Para uma primeira abordagem desse teatro negro brasileiro, o olhar mais abrangente acaba por oferecer um melhor horizonte neste caminhar.

Enfim, o tempo nunca é perdido. É transformado.

E, novamente, no trilho, vamos que VAMOS!

APRESENTAÇÃO

Esta pesquisa está vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da UNICAMP e insere-se na linha de pesquisa Arte e Sociedade. Através deste estudo, propomos uma análise do teatro negro sob o ponto de vista de sua especificidade racial. Definimos como teatro negro aquele cuja base fundamental é a afirmação da identidade negra, associada a proposições estéticas de matriz africana, embasadas em questões existenciais e político-ideológicas negras. Procuraremos examinar, utilizando como aporte, as experiências do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum, as especificidades apresentadas por esse teatro em termos de proposições e contribuições para elementos do teatro como: ator, texto e cena. Interessa-nos saber, a partir desses dois grupos, que tipo de orientações e procedimentos técnicos e/ou metodológicos se destacam nesse teatro negro? E que tipo de implicações a questão ideológica traz para suas realizações artísticas.

A hipótese com a qual trabalhamos é que a proposição de um teatro que se propõe a refletir positivamente os valores da cultura negro-brasileira, até então inusitados nos palcos nacionais, instaura um espaço inovador de reflexão do fazer teatral e aponta para caminhos diferenciados de práxis e estética cênica no que diz respeito à animação e ao tratamento da voz e corpo do ator; e da diversidade de recursos e abordagens da cena.

Os Grupos

A escolha dos grupos de referência se deu seguindo os critérios de legitimidade e substancialidade da atuação dentro do universo recortado. A legitimidade refere-se ao aspecto de seu reconhecimento e projeção, seja na

comunidade negra, seja na comunidade artística em que estão circunscritos. A substancialidade que se refere à atuação dos grupos está diretamente relacionada à produção artística e ao grupo enquanto organização cultural. Ambos os critérios dão conta dos aspectos da projeção dos trabalhos dos grupos, assim como da materialidade de suas realizações. O Teatro Experimental do Negro e o Bando de Teatro Olodum representam experiências significativas dentro do que aqui recortamos como teatro negro brasileiro.

O Teatro Experimental do Negro (TEN) constitui-se como uma iniciativa pioneira no teatro brasileiro e, histórica e teoricamente, ainda é a maior referência de teatro negro no Brasil, condição essa que nos oferece diversificada fonte teórica para a pesquisa. A forte afiliação política do Teatro Experimental do Negro (TEN) é um outro fator bastante relevante para a eleição deste grupo que, em que pese o epíteto, teatro, em seu nome, era um projeto de ação política negra. O Bando de Teatro Olodum vem sendo, há alguns anos, a experiência mais expressiva do teatro negro no Brasil contemporâneo. Grupo surgido em 1997, de uma das agremiações carnavalescas da Bahia, a Banda Olodum, vem realizando um teatro engajado nas questões negras.

Esses dois grupos, o TEN e o Olodum, realizaram e realizam articulações extremamente prolíficas no meio artístico, intelectual e político que lhes circundavam e circundam. Ambos extrapolaram suas atuações para além do universo teatral, realizando seminários, encontros e outras atividades políticas e político-teatrais. Por essas e por outras razões que o decorrer do trabalho irá mostrar, estes grupos foram tomados como foco desta pesquisa.

Aspectos Metodológicos

Esta é uma pesquisa descritiva, de abordagem qualitativa, de cunho hipotético-indutivo que se utilizará de base bibliográfica de fontes primárias e

secundárias. As técnicas utilizadas foram: a Técnica de Observação Assistemática e Não-Participante (no caso do Bando de Teatro Olodum, assistindo aos espetáculos), Entrevista Semi-Estruturada e Análise Qualitativa de Conteúdo. Para a coleta das informações foram utilizadas perguntas-guia que serviram de parâmetros orientadores na realização das entrevistas¹.

As fontes primárias utilizadas foram: Estatuto/manifesto e/ou documento de fundação dos grupos; falas (depoimento) dos componentes do grupo (Bando Olodum); folders/programas dos espetáculos (Bando Olodum); textos dos espetáculos levados à cena (Bando e TEN); notas da pesquisadora sobre os espetáculos assistidos (caso do Bando); Cd (Bando) e DVD (Bando e TEN). **As fontes secundárias** foram: livros e outros tipos de publicações sobre os grupos.

Foram seguidos os seguintes passos na realização deste estudo:

- Levantamento de fontes documentais e bibliográficas sobre as realizações dos grupos estudados, paralelo à abordagem e/ou sondagem do grupo (caso do Bando);
- Leitura dos materiais, classificação e elaboração de parâmetros da coleta de dados (entrevista);
- Pesquisa de campo (foram realizadas duas idas a campo para entrevista com o Bando e outros grupos do teatro negra, e para observação do Fórum Nacional de Performance Negra)²;
- Leituras, análise e classificação de informações e impressões coletadas no campo;
- Elaboração de relatório.

Horizonte Teórico

¹ Veja anexo 1.

² Foi também realizada ida ao Rio Janeiro como tentativa de entrevista com o professor Abdias do Nascimento, a qual não se viabilizou devido à indisponibilidade física do professor no período.

Os estudos em torno do teatro negro no Brasil são ainda escassos e, do que existe, a maioria é de ordem sociológica. Ausência que a autora Leda Maria Martins (1995) denomina “invisibilidade”. Ao falar dessa temática, por exemplo, ainda é obrigatório, invariavelmente, se reportar a dois pontos: sua situação de desprestígio e mau uso de elementos referentes ao negro, na dramaturgia e no palco; e ao Teatro Experimental do Negro. Saindo desse círculo, torna-se ainda mais dificultoso encontrar dados sobre a presença negra em nosso teatro. A maioria dos estudos que têm sido feitos nessa área conta de maneira substancial com fontes documentais, por conta da ausência de registros dessa natureza em nossa história. As obras de referência sobre o tema (geral) são limitadas a poucos títulos bastante antigos: Sociologia do Teatro no Brasil (1983), A Personagem Negra no Teatro Brasileiro (1982) e O Negro e o Teatro Brasileiro (1993).

Nas obras que tratam da história do teatro brasileiro, em geral, é notável a ausência, na maior parte delas, de qualquer menção à participação negra. Fazemos exceção à obra de Mário Cacciaglia, História do Teatro no Brasil (1986); e à História do Teatro (1991), de autoria de Nélon Araújo, que têm o requinte de não só mencionar o teatro negro brasileiro mas também o africano. Vale mencionar também o Dicionário do Teatro Brasileiro, organizado por J. Guinsburg, de publicação recente (2006), que traz como um dos seus verbetes **teatro do negro**, assinado por Leda Martins. Devemos ressaltar também que, neste momento, há um crescente de obras (teses e dissertações) sobre a temática negra no teatro que, possivelmente, aumentarão essa lista. Nesta pesquisa, nos valem de muitas delas, particularmente as de autoria de Christine Douxami e Julio Moracen. Por fim, destacamos também as obras de natureza biográfica que são igualmente relevantes fontes de informações sobre esse teatro. Entretanto, o acesso limitado a esses materiais representa um obstáculo para a visibilidade desse referencial teórico.

Neste trabalho, lançaremos mão de dois campos de estudos; as Artes Cênicas e As Ciências Sociais. Essa dupla perspectiva se deve ao caráter mestiço do objeto. O teatro negro, por conta da relevância de traço político e social, obriga-nos a buscar reflexões no âmbito da Sociologia, Antropologia e História, a fim de obter o lastro teórico necessário para a problematização e compreensão requerida pela dimensão do objeto. Nesse âmbito, nos valeremos dos aportes do professor Kabengele Munanga (2003) na abordagem dos conceitos de: raça, racismo, Negritude, ideologia e Etnia; de Stuart Hall (2006; 2009): identidade, identidade cultural e popular; de A. Costa (A construção sociológica da raça no Brasil); de A. Guimarães ('Raça', racismo e grupos de cor no Brasil); e de Muniz Sodré (A verdade seduzida). Acreditamos que todo este referencial teórico e, o que pontualmente, será somado a ele, nos possibilitará apresentar uma discussão fundamentada e bem contextualizada dentro do recorte que propomos. No mais, este trabalho será conduzido a partir da ótica teatral com as ferramentas que lhe são pertinentes.

No âmbito das Artes Cênicas estaremos dialogando intimamente com Miriam Garcia Mendes; Leda Maria Martins; Christine Douxami, Julio Moracen, Roger Bastide, Marcos Uzel e Abdias do Nascimento. Também faremos uso dos depoimentos de artistas dos grupos estudados. Ademais, outras contribuições pontuais também serão utilizadas, mas nos limitaremos a citar apenas as que, dentro deste estudo, terão maior relevância.

Revisão de Literatura

De caráter misto (sociologia e teatro) é a obra Sociologia do Teatro Negro Brasileiro (1983), de Roger Bastide. Obra histórica (porque a primeira dessa natureza) que, a partir de fundamentos da Sociologia, traz uma análise crítica do teatro negro no Brasil à luz de seu contexto racial, fazendo uma primeira classificação desse teatro a partir de suas influências e expressões utilizadas.

Miriam Garcia Mendes é um dos principais referenciais de estudo sobre o negro no teatro brasileiro, com as obras: *O Negro e o Teatro Brasileiro* (1993) e *A Personagem Negra no Teatro Brasileiro* (1982). Na primeira obra, a autora faz uma revisão histórica do teatro brasileiro (séculos XIX e XX) e discorre sobre a presença do negro nesse contexto. Analisa textos significativos do período, problematiza e discute a situação do negro e as dificuldades de inclusão na cena brasileira. Na segunda, enfoca, particularmente, a personagem negra na dramaturgia do Teatro Brasileiro, entre 1838 e 1888, buscando, novamente, problematizar as formas com que a dramaturgia da época retrata a personagem negra e suas implicações ideológicas.

Fundamental são as contribuições de Leda Maria Martins no campo dos estudos sobre o teatro negro no Brasil. *A Cena em Sombras* (1995) é uma obra ímpar na discussão do teatro negro na contemporaneidade; suas orientações estéticas e as implicações do discurso político. Nesta obra, a pesquisadora discorre sobre as expressões do teatro negro no Brasil e nos Estados Unidos, detendo-se especialmente na dramaturgia e em suas inscrições simbólicas. Há, nessa obra, um breve histórico da presença do negro nesses dois países, assim como a análise de expressões teatrais que emergem como fundadores das formas cênico-dramáticas negras.

De relevância para o estudo do teatro negro na atualidade também são as reflexões da pesquisadora francesa Christine Douxami³. No artigo *Teatro Negro: a realidade de um sonho sem sono* (2001) realiza, como ela mesma afirma, “um trabalho etnográfico” sobre o teatro negro no Brasil. A autora traça um pequeno panorama histórico e crítico dos grupos surgidos no Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia, dos anos 40 até os dias de hoje. Interessante o trabalho de Douxami porque muitas das informações que apresenta são oriundas de entrevistas feitas

³ Pesquisadora do Centre de Recherche sur le Brésil Contemporain de l'École des Hautes Études em Sciences Sociales, em Paris.

com os próprios dirigentes e participantes dos grupos. O trabalho é exemplar pela sua novidade, principalmente por focar de modo igual essas três grandes praças do teatro brasileiro. Em *A Especificidade do Teatro Negro: nem religião, nem folclore, mas teatro, sim!* (1998), ela problematiza a forma como o termo 'teatro negro' é indistintamente utilizado para conceituar manifestações negras, sejam teatrais, espetaculares e mesmo rituais. Leitura também elementar dentro desse contexto.

Vale destacar o diretor, dramaturgo e pesquisador Julio Moracen. Em sua tese de doutoramento: *Teatro Negro: À Sombra de si mesmo – um Estudo do Teatro Negro Caribenho* (2004), o autor analisa os traços similares entre as manifestações de teatro negro em Cuba, Haiti e Brasil. Particular, na contribuição de Moracen, é o painel que apresenta sobre as especificidades e a história do teatro negro nestes outros países da Diáspora. Em sua tese, o autor discorre sobre traços fundantes, componentes ideológicos, conceituais, características e conexões com a cultura africana, do teatro negro na Diáspora.

São obras, também, básicas: *Teatro Experimental do Negro – Testemunhos* (1966); "Revista Dionysos", *Especial Teatro Experimental do Negro* (1988), *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro* (2003); e *Abdias Nascimento: o griot e as muralhas* (2006). A edição de *Teatro Experimental do Negro – Testemunhos* reúne mais de quarenta textos entre resenhas, artigos, notas e discursos, em sua maioria, sobre os espetáculos do TEN. Dentre esses textos, há alguns sobre os fundamentos e propósitos da ação teatral do TEN. Entre os autores, além de Abdias Nascimento, estão: Guerreiro Ramos, Paschoal Carlos Magno, Augusto Boal, Henrique Pongetti, Efraim Tomás Bó, Roger Bastide, Florestan Fernandes, Clovis Garcia e Néelson Rodrigues.

A "Revista Dionysos", *Especial Teatro Experimental do Negro* reúne uma série de documentos (notícias, reportagens), artigos, entrevistas, depoimentos que

discutem o TEN e sua experiência. Vale ressaltar os depoimentos de ex-integrantes do TEN sobre suas experiências no grupo: Abdias do Nascimento, Haroldo Costa, Lea Garcia, Ruth de Souza e José Maria Monteiro. Há também artigos de Ricardo Gaspar Muller, Edélcio Mostaço, Victor Hugo Adler Pereira, Júlio César Tavares e Maria Angélica Maués. Além disso, estão reunidas nessa revista imagens, publicações e críticas sobre seus espetáculos.

A edição fac-similar do Quilombo, jornal dirigido por Abdias do Nascimento, contém os artigos publicados entre 1948 e 1950 no jornal de mesmo nome, importante registro das discussões e trajetória da militância do Teatro Experimental do Negro - TEN. Nesses registros encontram-se especialmente diversos ensaios de autoria do sociólogo Guerreiro Ramos a respeito da utilização do Sociodrama como ferramenta terapêutica nas atividades do TEN. Abdias Nascimento: o griot e as muralhas traz um relato completo e atualizado da vida de Abdias e a experiência do Teatro Experimental do Negro, nas palavras de Abdias e de Ele Semog.

Marcos Uzel, com O Teatro do Bando: negro, baiano e popular (2003), é também uma leitura singular. O livro registra a história recente do Bando de Teatro Olodum. É interessante que muito do texto é costurado a partir das falas dos integrantes do Bando. De similar teor é Trilogia do Pelô: Essa é nossa praia; Ó Pai ó e Bai bai Pelô (1995), de Márcio Meirelles e Bando de Teatro Olodum. Além de trazer a dramaturgia desses três espetáculos do grupo, o livro traz ensaios do ator, diretor e pesquisador Armindo Bião e do jornalista Marcelo Dantas sobre as realizações do Bando.

Entrevistas e “Folders” de espetáculos - Outras fontes de diálogo que estabelecemos neste trabalho foram as entrevistas realizadas com os artistas do Bando de Teatro Olodum; e os relatos do ex-diretor do grupo, Márcio Meirelles,

registrados nos Folders dos espetáculos Cabaré da Raça e Sonhos de Uma Noite de Verão.

Conceitos - Algumas Palavras e “Chaves”

Neste espaço, destacamos alguns conceitos-chave, recorrentes neste trabalho e que, por conta da complexidade, quiçá, periculosidade, exigem que delimitação.

Poética – O conceito de ‘poética’ será utilizado por nós no sentido dado por Luigi Pareyson (2001):

Programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo no próprio exercício da atividade artística; ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que, por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte (PAREYSON, 2001, 11).

Em acréscimo, Pareyson esclarece que “à atividade artística é indispensável uma poética, explícita ou implícita, já que o artista pode passar sem um conceito de arte mas não sem um ideal, expresso ou inexpresso , de arte” (PAREYSON, 2001, 18).

Espetacular - Tal como concebe a Etnocenologia, por Pradier (1999) – “uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar. Uma forma distinta das ações banais do cotidiano” (PRADIER, 1999, 24).

Raça humana - Em termos biológicos, explica Kabengele Munanga (2003), é somente uma: a raça formada por todos os grupos humanos, indistintamente,

cujas diferenças são resultantes de contextos geográficos e culturais. Apesar desse consenso científico, o professor Munanga ressalta que:

(...) no imaginário e na representação coletivos de diversas populações contemporâneas existem ainda raças fictícias e outras construídas a partir das diferenças fenotípicas como a cor da pele e outros critérios morfológicos. É a partir dessas raças fictícias ou “raças sociais” que se reproduzem e se mantêm os racismos populares (MUNANGA, 2003, 6).

Por ainda persistirem esses demarcadores de diferença a partir das distinções das raças, as raças sociais citadas acima, no contexto sociológico, opta-se, aqui, por utilizar o vocábulo ‘raça’, apenas com função operativa. Ou seja, esse ainda é um termo reconhecido e utilizado pelo senso comum.

Etnia – “conjunto de indivíduos que, histórica ou mitologicamente, tem um ancestral comum; tem uma língua em comum, uma mesma religião ou cosmovisão; uma mesma cultura e moram geograficamente num mesmo território” (MUNANGA, 2003, 12).

Quanto ao termo **Racismo**, derivativo de raça, conforme Munanga, é “uma crença na existência das raças naturalmente hierarquizadas pela relação intrínsecas entre o físico e o moral, o físico e o intelecto, o físico e o cultural” que surge na segunda década do século 20 (MUNANGA, 2003, 8). No Brasil, segundo Sérgio da Silva Martins (2000), o **racismo** tem “duas manifestações marcantes: o preconceito, largamente difundido na sociedade, presente nas relações sociais de forma sistemática, como um costume injusto; e a prática da discriminação racial, que afeta os afro-brasileiros nas relações cotidianas e no mercado de trabalho” (MARTINS, 2000, 416).

Preconceito Racial – Implica em idéias negativas pré-concebidas sobre uma pessoa, apenas com base em seu fenótipo racial. A **Discriminação Racial**, segundo a Convenção Internacional sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação Racial (1965) refere-se a “qualquer distinção, exclusão, restrição ou preferência, baseadas em raça, cor, descendência nacional ou étnica, que tem por objetivo ou efeito anular ou restringir o reconhecimento, gozo, ou exercício de um mesmo plano (em igualdade de condição) de direitos humanos e liberdades fundamentais do domínio político, econômico, social, cultural ou em qualquer outro domínio de vida pública”.

Quem é negro levante a mão! Utilizaremos a palavra **negro**, aqui, com as seguintes concepções: para denominar aqueles cuja origem (considerando suas variações e mutações) seja a África subsaariana; indivíduo de pele escura (não-indígena), definido no Brasil como pardo ou preto, com ascendência africana direta ou indireta; aos que se auto-elegem como tal. E também como **conceito operativo**, porque visto como tal pelo senso comum de determinado momento histórico. Assim, por exemplo, até o século XIX, sujeitos mestiços, não brancos, eram incluídos na categoria geral chamada negro. E é dessa maneira, por exemplo, que nos permitimos englobar como negros, artistas mestiços atuantes nesse período, porque assim eram vistos pela sociedade. Do mesmo modo, o **branco** será utilizado como categoria coletiva – o conjunto de valores. Não entraremos em demais destrinchamentos em torno desses termos por não serem relevantes no contexto deste trabalho.

Negritude - Segundo Kabengele Munanga (1988), tem um sentido que se restringe ao movimento surgido na França, por volta dos anos 30, no século XX, por iniciativa de intelectuais negros revoltados com a ideologia que considerava a raça negra como inferior⁴. Desde sua criação, há várias acepções baseadas no

⁴ Outros intelectuais apontados por Munanga (1988) como fundadores do movimento negritude: Léon Damas, Léopold Senghor, Leonard Sainville, Aristide Maugée, Birago Diop, Ousmane Soce.

pertencimento de raça, classe, psicológico e cultural. Como substantivo, **negritude** refere-se à assunção de identidade politicamente definida como negra (BERND, 1988).

Diáspora – “Originalmente, a palavra foi usada para designar o estabelecimento dos judeus fora de sua pátria, à qual se acham vinculados por fortes laços históricos, culturais e religiosos. Por extensão, o conceito também é utilizado para designar os negros de origem africana deportados para outros continentes e seus descendentes (os filhos dos escravos na América etc.)” (MUNANGA, 1988, 83).

Identidade – De acordo com Stuart Hall (2006), **identidade** seria aquilo que atua como elemento definidor do sujeito (ser) em sua relação com a estrutura social estabelecida e que é formada continuamente através de sua existência. **Identidade cultural** segundo o mesmo autor, “seria os aspectos de nossas identidades que surgem de nosso pertencimento a culturas étnicas, raciais, lingüísticas, e, acima de tudo, nacionais” (HALL, 2006, 8). **Identidade negra**, portanto, seria a assunção de uma identidade baseada na identificação com a cultura negra.

Ideologia – “No sentido geral sistema de idéias comuns a um grupo determinado e condicionado, em última análise, pelos centros de interesse do mesmo (...) no sentido restrito, torna-se um feixe de idéias-força susceptível não apenas de justificar um ponto de vista, mas também de animar um movimento (ideologia marxista, cristã, etc.). A esse nível, ela manifesta sempre um deslocamento em relação ao real, um desvio entre as promessas das idéias e sua atualização; numa ótica pejorativa... é nada mais que um engano consciente, mentira intencional, pensamento” (HALL, 2006, 8). **Ideologia**, no sentido dado por Muniz Sodré (2005), é o conjunto das representações de uma classe, em função de sua situação histórica e de seus interesses.

Ritual – Na definição de Muniz Sodré (2005) designa o “conjunto de procedimentos (verbais e não verbais) destinados a fazer aparecerem os princípios simbólicos do grupo (...). Ritual implica compatibilidade sistemática de seus signos; visa a fins precisos e sua eficácia comporta comprovações” (SODRÉ, 2005, 97-98).

Tradição – Segundo Deoscoredes dos Santos (1989) tradição seriam os “princípios míticos inaugurais, constitutivos e condutores de identidade, de memória, capazes de transmitir de geração à geração continuidade essencial e ao mesmo tempo, reelaborar-se nas diversas circunstâncias históricas, incorporando estéticas que permitam renovar a experiência, fortalecendo seus próprios valores” (SANTOS, 1989, 1).

Popular – Segundo Stuart Hall (2009), pode-se entender: “As formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e materiais de classes específicas; que estiveram incorporadas nas tradições e práticas populares (...). Principal foco é a relação entre a cultura e as questões de hegemonia” (HALL, 2009, 241) e essa cultura estaria diretamente ligada aos extratos sociais marginais e oprimidos.

INTRODUÇÃO

“O que é um nome?” - Pergunta Shakespeare em Romeu e Julieta. Para iniciarmos essa discussão nos valeremos da interrogação do poeta. O que é um nome? Um nome pode ser uma bandeira e também uma barreira. Como bandeira se afirma, se defende, se empunha. Como barreira, restringe, oculta, opera contra. Essas são duas faces que ilustram a trajetória do objeto enfoque deste trabalho: o **teatro negro**. A emergência do **teatro negro no Brasil** é uma bandeira que se levanta contra as barreiras de natureza racial, que historicamente vem relegando a população e a cultura negro-brasileiras às esferas e denominações mais ínfimas de nossa sociedade.

Negro, palavra que designa aquele cuja origem (considerando suas variações e mutações) é a África subsaariana; o indivíduo de pele escura (não-indígena), definido no Brasil como pardo ou preto, com ascendência africana direta ou indireta; aquele que se auto-elege como tal, e tudo que se refere a ele, tais como: mundo negro, povo negro, cultura negra, identidade negra, **teatro negro**⁵.

De acordo com o IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas), a população brasileira é formada por quase 50% de negros, pardos e mestiços. Formado a partir das matrizes indígena, branca e negra, o Brasil constituiu-se como uma sociedade plural em seus referenciais e a presença negra contribuiu de modo expressivo para essa pluralidade na língua, culinária, religiosidade, esporte, ciência, política, arte, cosmovisão, valores e assim por diante. A face negra brasileira é um fato, como o são a indígena e a branca. Entretanto, nós, enquanto

⁵ Existem muitas outras alusões referentes a esse termo, mas optamos por enfatizar apenas esse sentido.

nação, ainda temos dificuldade de assumi-las igualmente. Uma das grandes barreiras para superar essa baixa estima é a falsa idéia de que não temos problemas com a questão racial, que vivemos em harmonia, apesar de nossas diferentes matrizes. Esse discurso, de acordo com Carneiro (2000), que se presta à ratificação do mito brasileiro da união das três raças, “além de estabelecer uma falsa consciência sobre as relações raciais no Brasil, impediu por quase um século que as práticas de discriminação racial fossem criminalizadas” (CARNEIRO, 2000, 311).

Todo esse contexto tem se constituído em verdadeiro impedimento para o estabelecimento de uma existência em igualdade de direitos, condições e dignidade dos cidadãos e cidadãs negros e negras na sociedade brasileira. E, dentro do universo no qual estamos inseridos, nas artes cênicas, não ocorre de modo diferente. Não por outra razão, muito da história do negro no teatro ainda está por ser contada. Com este estudo, temos a ambição de desvelar um pouco desse universo.

Com este estudo, Um olhar sobre o teatro negro através do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum, propomos analisar o teatro negro sob o ponto de vista de sua especificidade racial. Tomamos teatro negro como aquele cuja base fundamental é a afirmação da identidade negra, associada a proposições estéticas de matriz africana, embasadas em questões existenciais e político-ideológicas negras. Através das discussões que aqui serão apresentadas, tentamos fazer um levantamento das particularidades desse teatro enquanto proposições e contribuições para elementos do espetáculo como: intérprete, texto e cena. Interessa-nos saber que tipo de orientações, de procedimentos técnicos e/ou metodológicos se destaca nesse teatro negro. E que tipo de implicações a questão ideológica traz para essas realizações artísticas.

No Brasil, a riqueza da cultura negra tem trazido contribuições imensuráveis a boa parte das expressões artísticas de nosso país. Tem sido assim na música, em todas as suas vertentes e expressões; na dança; no teatro de rua, nas manifestações populares; nas formas expressivas das belas artes, e nas mais diversas instâncias simbólicas e expressivas que nossa cultura tem produzido. Seus atributos têm sido destacados por estudiosos e pesquisadores como Leda Maria Martins, Muniz Sodré, Alejandro Frigério, Inaicyra Falcão, Julio Moracen, Christine Douxami, entre outros. Entretanto, notamos que pouco dessa efervescência tem sido reverberado no âmbito das investigações teatrais, acadêmicas ou informais. “A ousadia e a originalidade estão longe de se constituir num ‘perigo’ para o ensino de interpretação no Brasil”, afirma Paulo Freitas (1998,106).

Debruçando-nos sobre esse teatro, de olhar, assim, diferenciado, buscamos encontrar outras paisagens possíveis num universo que pouco tem enveredado, de modo honesto, pela sua negritude⁶. O que, em nosso entendimento, coloca-nos na contramão do movimento artístico contemporâneo que, procurando renovar-se, tem buscado em culturas paralelas, que não fazem parte do modelo hegemônico, sua inspiração (MARTIATU, 2000; PAVIS, 2008).

Em geral, os estudos em torno do teatro negro recaem, por motivos pertinentes, em torno das questões textuais e conceituais, enfocando, sobremaneira, os seus aspectos políticos e identitários. A consequência desse olhar único é que a maioria das reflexões sobre o teatro negro, no Brasil, é sob a perspectiva das Ciências Sociais. De acordo com nossa compreensão, em paralelo a estudos dessa ótica são necessárias investigações no âmbito do teatro que pesquisem, por exemplo, em que base pode ser sustentado um processo criativo a partir desses princípios. Estudos que investiguem prováveis resultantes

⁶ O termo é utilizado de modo poético – estado ou condição de pessoas negras (no sentido constante no Dicionário Aurélio Buarque de Holanda, 2004).

da apropriação desses elementos fora de seu contexto matriz, junto à prática do ator, por instante, é uma outra possibilidade que se pode aventar.

No decorrer da discussão que ora apresentamos, tentaremos discorrer mais detidamente em torno dessa problemática negra no Brasil, sua presença e trajetória. Esse percurso será necessário para que seja possível compreender os principais elementos associados à expressão negra no teatro brasileiro, os quais concorreram para a emergência de uma categoria mais engajada politicamente. Com isso, será possível observar as distintas dimensões do que ora englobamos como teatro negro. Percorrida essa primeira etapa, adentraremos no universo das realizações e discussões despertadas por esse teatro, suas vinculações e olhares. Por fim, temos a expectativa de haver conseguido demonstrar as saliências que ora apontamos.

No capítulo I, O Negro e o Teatro Brasileiro, está disposto, inicialmente, um histórico da presença negra no teatro brasileiro, enfatizando as condições e qualidade dessa presença. Nessa seção, discutiremos questões como o “mau uso” dos referenciais negros e os desafios que envolvem, sobretudo, as formas de enfrentamento do pensamento branco orientado nas convenções e nos modelos estéticos. Serão enfatizadas, portanto, a problemática da representação e a linha limite para sua atuação. Constarão ainda, neste tópico, as formas negras de fazer teatro, suas diferentes categorias; e o teatro engajado negro, antecedentes, características, grupos contemporâneos e demais aspectos.

Tendo estabelecido essa contextualização, adentraremos no universo dos que realizam esse teatro e como o fazem. Nos capítulos II e III serão relatadas, analisadas e discutidas as experiências dos grupos Teatro Experimental do Negro e Bando de Teatro Olodum, à luz das questões suscitadas pelos próprios escritos. A partir deles (grupos ou escritos) e de suas propostas, acreditamos ter podido delinear de modo efetivo as saliências e configurações dessas duas propostas.

Teatro Negro – um tratado poético é o título do capítulo IV. Nele centraremos as discussões em torno do teatro engajado negro. Serão realizadas considerações a respeito dos princípios, poética e fundamentos do discurso desse teatro negro. A discussão será conduzida no intuito de vislumbrar o que revela e/ou mobiliza esse teatro. Como aporte das discussões, serão realizadas incursões ao teatro tradicional negro africano, o caribenho e o norte-americano. Todas, através de reflexões em torno de seus traços e princípios. O contexto histórico que circunscreve o acontecimento desse teatro também será sublinhado nessa seção, bem como reflexões em torno das resultantes expressivas (corpo, voz, cena) e simbólicas desse teatro e suas possíveis reverberações.

Por fim, da janela aberta por nossos olhares, revisaremos o caminho percorrido.



CAPÍTULO I – Teatro Negro

1.1 O Negro e o Teatro Brasileiro

Fora o ator negro ou mulato quem sustentara a existência do teatro no Brasil colonial (MENDES, 1993, 158).

O teatro no Brasil tem início no século XVI, através da catequese cristã, feita pelos padres jesuítas⁷. Inicialmente os indígenas, e depois os negros escravizados, foram ao mesmo tempo público e atores desse teatro. Tendo como objetivo doutrinar os “conquistados” em suas crenças e valores religiosos, os colonizadores portugueses valeram-se das línguas, expressões espetaculares e elementos de representatividade simbólica, dos indígenas e negros, para persuadi-los a se converterem à doutrina católica. Sem adentrar em maiores julgamentos éticos em relação a essa estratégia jesuítica, já que não é esse o objetivo aqui, podemos dizer que os jesuítas fizeram nascer um teatro que, no “plano ideal” seria o brasileiro: um teatro que comporta em sua forma e fala as três principais matrizes formadoras do Brasil nação: indígena, branca e negra.

Esse “plano ideal”, ou seja, essa idéia primeira de explorar referenciais das nossas três matrizes raciais como uma maneira de se realizar um teatro que fale a todos os elementos desse triângulo, ainda está por ser satisfatoriamente atingido pelo nosso teatro, pois até agora se dá de modo bastante desigual. Desigualdade

⁷ (MENDES, 1982); (MENDES, 1993); (CACCIAGLIA, 1986).

essa que, de modo geral, menospreza ou se limita a re-interpretar os referenciais negros e indígenas sob a perspectiva branco-européia.

Neste tópico, “o negro e o teatro brasileiro”, discorreremos a respeito dos vários usos e formas que têm sido atribuídas ao negro e seus referenciais nesse universo. Num levantamento inicial verificamos que o negro no teatro brasileiro pode ser examinado a partir de distintas dimensões: utilização de formas, fundadas em princípios negro-descendentes (como fizeram os jesuítas, por exemplo); participação, seja em manifestações espetaculares populares, seja nos palcos, de modo camuflado (usando maquiagem para esconder a negrura); como tema e argumento dramaturgico; como autor e/ou colaborador na criação das obras. Mendes (1993) afirma: “(...) era certo ter havido um teatro negro no Brasil desde a 2ª metade do século XVI, quando, no período natalino, os escravos promoviam representações de seus autos profanos: Congada, ou Congo, as Taieiras, o Quicumbre, os Quilombos (...)” (MENDES, 1993, 48). Interessante notar que esse teatro não-formal, ao qual podem ser agregadas também outras formas espetaculares, como *pastoris* e *mamulengos*, apresentava já impregnados em suas formas matriciais componentes cooptados de expressões espetaculares trazidas pelos portugueses e indígenas. Expressões essas que, utilizadas como estratégias de entretenimento social e pedagógico, permitiram aos negros assimilarem e transformarem as informações locais segundo suas próprias concepções.

Após essa primeira fase do teatro no Brasil, caracterizada pela representação de autos religiosos e espetáculos populares, começa a se desenvolver uma outra modalidade teatral, mais formalmente organizada, cuja natureza profana já não se compatibiliza com o espaço ritual da igreja. Entre os atores já podem ser encontrados, mais regularmente, artistas e aspirantes a tal. Assim, até pouco mais de meados do século XVII, a prática da arte teatral era vista como uma atividade abjeta e por isso condenada pelos que zelavam pela

moral e bons costumes da sociedade de então⁸. Seja por essa ou por alguma outra razão que não podemos verificar, esse desprestígio acabou por determinar que a atividade teatral dessa época se transformasse, pródiga e majoritariamente, em “coisa de preto”. Cacciaglia (1986) é um dos estudiosos a registrar que nesse período “muitas cias já profissionalizadas possuíam elencos quase que só de negros ou mulatos, escravos ou libertos, que interpretavam personagens brancas com o rosto e as mãos pintadas de branco” (CACCIAGLIA, 1986, 23-24)⁹. Vale ressaltar, ainda de acordo com este autor, que as produções que traziam esses artistas atuavam em grandes circuitos culturais da época: Salvador, Diamantina e Rio de Janeiro, por exemplo. Seus espetáculos eram vigorosos, valendo-se de variáveis aparatos cênicos, do canto e da dança.

Dentre essas companhias, duas merecem destaque: a do Padre Ventura e a de Manuel Luís. Apelidado por Cacciaglia (1986, 81) como o “precursor da ópera brasileira”, o mulato Padre Ventura tornou-se popular no Rio de Janeiro (por volta do século XVIII), por montar clássicos como Moliere e Voltaire com a magnificência de cenário e figurino bem acabados e luxuosos. O também mulato Manuel Luís, dono de uma das primeiras companhias permanentes da época, trazia um elenco de maioria mulata e do mesmo modo chamava a atenção pelos espetáculos envoltos em luxo e beleza. Entre seus espectadores constava nada menos que a realeza brasileira. Alguns artistas negros e mulatos (atores, diretores e administradores de companhias), desse período, fizeram sucesso também individualmente. Dentre eles, estão: a atriz, Chica da Silva; os atores Vitoriano, Xisto Bahia, Caetano Lopes dos Santos, Maria Joaquina, José Inácio da Costa (o capacho) e o palhaço Benjamim.

⁸ (MENDES, 1982); (CACCIAGLIA, 1986).

⁹ Mendes (1993) também destaca a presença de maioria mulata nessas companhias.

A partir da segunda metade do século XIX, até as duas primeiras décadas do século XX¹⁰, a presença física de artistas negros foi diminuindo até se tornar escassa no palco, mas continuou sendo larga na dramaturgia. Dá-se então início a um período em que os nossos artistas, numa tentativa de abasileiramento do teatro nacional, passam a se orientar pela “contemporaneidade de temas e discussão das questões mais frementes no momento” (BRAGA, 2003, 2). E, como os temas mais comuns nas famílias, igrejas, círculos políticos e sociais estavam relacionadas à escravidão, à problemática social e aos participantes desse universo: os negros-descendentes, conseqüentemente, sua presença como personagem e mote das peças constituía-se (para o bem e para o mal) uma prática quase obrigatória.

Nesse caso, para o mal, como bem salienta Mostaço (1988), ao comentar sobre a maneira como o teatro brasileiro abordou a problemática negra: “Se enfocou de alguma forma o negro e sua situação social e política, deixou de fazê-lo enquanto ser cultural específico, antropologicamente distinto, consubstanciado dentro de um ethos racial que, para além do folclore, apresenta inúmeras diferenças” (MOSTAÇO, 1988, 57).

1.1.1 Negro sob olhar Branco

Dessa maneira, quando nosso teatro se propôs a colocar o negro como a figura principal do drama, lhe desfigurou e desumanizou. Dito de forma clara, o grande uso que se fez da temática negra nesse período se deu majoritariamente em seu desserviço. Por quê? Invariavelmente, como registra Mendes (1982), o indivíduo negro é circunscrito numa área na qual somente lhe é permitido representar o feio, o torpe, o mal, o degradado da sociedade. Na conclusão da autora, a recorrência a essa atitude depreciativa seria decorrente de uma ação estratégica para mascarar e justificar a repressão e a discriminação praticadas

¹⁰ O que compreende o período pré e lei Áurea.

contra os indivíduos negros descendentes no país. Certamente, essa visão limitada no teatro não só restringiu o espaço de atuação desses artistas, mas também atingiu o **Ser** negro como um todo, pois este passou a carregar o estigma de eterno escravo e subalterno para toda a sociedade¹¹.

Significativamente, o mal causado por essa construção deturpada da imagem do negro se dará por longa data. De fato, ainda hoje, sem nenhum esforço, podemos sentir os ecos desse mal. Alguns estereótipos desse pensamento perversamente e racista ainda figuram no imaginário de muitos dos nossos escritores, produtores e espectadores. O que permite que ainda seja possível, em pleno século XXI, encontrarmos, associadas ao negro, imagens como o “bom escravo”, a “mucama”, o “preto velho”, a “tia Anastácia”, a “mulata faceira”, o “moleque irresponsável”; sempre relacionadas a “qualidades” como: matreiro, perverso, artiloso, cordato, fiel, sensual, submisso, bestial, entre outros (MENDES, 1982).

Essa associação, todavia, não se deu à toa, o nosso teatro contribuiu, em muito, para legitimar e eternizar essas figuras. Toda a dramaturgia do teatro brasileiro, produzida a partir do final do século XIX, gira em torno de três principais variantes: o *escravo fiel*, o *negro ruim*, e o *bom negro*. Em torno dessas três tipificações são inseridas outras tantas variações que não se distanciam muito desse padrão. Dessa maneira, por exemplo, o **escravo fiel**, tal qual um cão, é leal ao seu senhor mesmo em seu prejuízo e aos seus; o **negro ruim**, ou **negro revoltado**, é aquele que combate e denuncia a situação de opressão vivida pelo negro¹². Com este tipo devia-se ter cuidado, pois ele podia insuflar outros à

¹¹ O mesmo pensamento se pode ver ainda hoje, mais notadamente, em nossas novelas. Assim, quanto mais a pele do ator ou atriz se aproximar de traços negros, mais provável será que sejam alocados para personagens que estejam na categoria de serviçais ou trabalhadores. Já ao contrário, quanto mais puder ser confundido com um branco, mais a possibilidade de interpretarem personagens não associados à cor negra.

¹² O Negro Revoltado (1982), título do livro publicado pelo professor Abdias do Nascimento, pela Nova Fronteira. O livro reúne uma série de conferências proferidas pelo autor.

revolução¹³. Em oposição ao negro perigoso, há o **bom negro**, cuja bondade não é mérito seu, mas do seu senhor branco. O “bom”, nesse caso, era aquele que afirmava o “eu branco” e seus elementos simbólicos, rechaçando o negro que era (MENDES, 1982).

Dentre os autores que se debruçaram sobre essa temática, sublinhamos apenas alguns que nos parecem ser mais ilustrativos para o propósito do presente estudo¹⁴. É importante salientar que o relevo dado a esses autores, neste momento, é muito mais pelo fato de eles terem trazido em seus textos personagens negras do que exatamente pela forma como o fizeram. Forma essa, a nosso ver, quase sempre pouco crítica e revolucionária, já que grande parte das obras produzidas por tais autores espelha o olhar e a compreensão de sua época sobre o negro. Assim, conscientes ou não da ideologia que ajudaram a legitimar, acabaram por validar em suas peças a maioria dos estereótipos difundidos pela sua sociedade.

O modo como a temática negra se prolifera na dramaturgia desse período poderia, ao menos, ter servido para caracterizações um pouco mais complexas das personagens em questão. Contudo, de modo geral, pelo que podemos verificar, não foi isso que ocorreu. De acordo com o levantamento realizado por Mendes (1982), com o argumento de “retratar a realidade”, a grande maioria das personagens aparece nos enredos apenas para compor o cenário. Dentre algumas das funções usualmente atribuídas a tais personagens está a de **Paisagem**, ou seja, seu papel é caracterizar o ambiente retratado pela trama. Esse papel é utilizado com bastante recorrência em dramas históricos com o

¹³ A esse respeito, Mendes (1982) afirma que em sua pesquisa não localizou “uma única peça que apresentasse uma personagem negra, escrava, empenhada numa luta contra o sistema, consciente do caráter coletivo e portanto político que ela deveria ter” (MENDES, 1982, 192).

¹⁴ Mendes (1982), numa pesquisa minuciosa, sublinha os autores nacionais que trataram da temática: Luís Carlos Martins Pena, Joaquim Manoel de Macedo, José Martiniano de Alencar, Agrário de Meneses, Carlos Antonio Cordeiro, Francisco Pinheiro Guimarães, Paulo Eiró, Maria Ribeiro, Antonio de Castro Alves, Cândido Barata Ribeiro e Ubaldino Pompeu do Amaral, J.P. da Costa Lima, França Júnior, Artur Azevedo e Visconde de Taunay.

propósito de tornar mais crível o cenário. Até mesmo Martins Pena¹⁵, um dos nossos mais importantes dramaturgos do século XIX, notabilizado por suas comédias que retratam o cotidiano da época, ao incorporar a temática negra, utiliza os personagens negros como elemento de ambientação local. E, mesmo quando os coloca como peça importante da trama, como acontece em duas de suas obras (O Cigano – 1845; Os Dous ou o inglês maquinista – 1842), não saem desse lugar comum da paisagem, nem tão pouco da recorrência a estereótipos utilizadas pelo senso comum.

De acordo com Mendes (1982), José de Alencar¹⁶, inova ao trazer, pela primeira vez, em dois de seus textos, O Demônio Familiar (1857) e A Mãe (1860), “personagens negras de grande categoria da dramaturgia nacional”. Os personagens Pedro (O Demônio Familiar) e Joana (A Mãe), pela condição de escravizados, servem como motes para o autor criar dois textos totalmente inseridos no contexto social da época (MENDES, 1982). Dois outros autores, Paulo Eiró¹⁷ e França Jr.¹⁸, também merecem realce neste painel por terem criado dois tipos que se tornaram bastante presentes em nossa dramaturgia: o mulato e a mulata. Tais tipos se tornariam símbolo de brasilidade – da união das três raças – e a exaltação ao mestiço. Compuseram figuras que serão bastante visitadas por nossos dramaturgos¹⁹. É na peça Sangue Limpo (1861) que Paulo Eiró introduz a figura do **mulato**: o homem livre que sofre retaliações por sua ascendência negra, sendo a cor de sua pele um impedimento para sua ascensão social. França Jr., por sua vez, trará em sua comédia Direito por Linhas Tortas (1870), a variante

¹⁵ Luis Carlos Martins Pena (1815-1848), considerado o “Moliere” brasileiro, é autor de 28 textos, dos quais 23 são comédias. Entre as peças, o personagem negro aparece em: Juiz de Paz na roça, Um sertanejo na corte, A noite de São João, O cigano, A família e a festa na roça, Os dous ou o inglês maquinista.

¹⁶ José Martiniano de Alencar (1830/1877), deputado e ministro da justiça, jornalista, escritor, advogado e crítico. Escreveu os romances O guarani e Iracema e as peças: O demônio familiar, A mãe, A expiação, entre outras (CACCIALIA, 1986, 199).

¹⁷ Paulo Eiró (1836-1871) escreveu poesia, história, prosa, folclore e teatro. Entre **suas peças** estão: Sangue limpo, O traficante de escravos e Pedra filosofal.

¹⁸ França Jr, (1838-1890) formado em direito, foi promotor, escritor e jornalista. Escreveu Direito por Linhas tortas e Como se fazia um deputado.

¹⁹ Segundo Mendes (1982, 188): “Raramente o negro puro foi personagem de drama”. Esse privilégio só era permitido aos mulatos.

feminina desta figura, aquela que se tornará um tipo de “paixão nacional”: a mulata. Bela, sensual e sedutora, a **mulata** é um misto de candura e animalidade.

Vale ressaltar, dentro desse panorama, exceções feitas por Artur Azevedo²⁰, Agrário de Menezes²¹ e Castro Alves²². Segundo Mendes (1982), é Artur Azevedo quem pioneiramente apresenta uma personagem negra fora do modelo usualmente convencionado. Em *O Escravocrata* (1882), o velho escravo Lourenço é “altivo, decidido, capaz de agir deliberadamente, como um homem...” (MENDES, 1982, 165). Nesse texto de Azevedo ainda aparece uma segunda personagem negra: Gustavo, mulato que criado como um senhorzinho descobre, na verdade, ser filho de um escravo. Agrário de Menezes e Castro Alves também inovaram ao traçar a personagem negra como humana e passível de ser acometida pela tragédia. Agrário de Menezes escreve a estória de *Calabar* (1856), um herói mestiço que se vê atormentado por causa de sua origem negra e pobre. E, por sua vez, Castro Alves, em *Gonzaga ou A revolução de Minas* (1867), apresenta a personagem mulata, Carlota, uma personagem dramática, bem delineada e com atuação na trama.

Como fica sublinhado acima, de modo geral, uma ínfima minoria de autores chegou a se desviar do padrão de tratamento dado ao negro em sua dramaturgia. A grande maioria se preocupou em, no máximo, retratar uma única realidade: a do ser condenado à condição de escravizado e desprovido de humanidade e individualidade.

²⁰ Artur Nabantino Gonçalves de Azevedo (1855-1908) nasceu no Maranhão; pregava um teatro nacionalista, e foi um dos que defenderam a fundação do teatro Municipal do Rio de Janeiro. Escreveu muitas peças, entre elas: *Amor por Anexins*, *Liberato*, *O Escravocrata* e *O Dote*.

²¹ Agrário de Menezes (1834/1863) nasceu na Bahia; era advogado, jornalista, poeta, deputado e escritor. Escreveu, entre outras obras: *Matilde*, *Os Miseráveis*, *Bartholomeu de Gusmão* e *Uma festa no Bonfim*.

²² Antonio de Castro Alves (1847/1871) era baiano e ficou famoso como o “poeta dos escravos”. Escreveu: *Gonzaga ou a revolução de Minas* (1867) e *D. Juan ou A prole dos Saturnos* (1868/1869).

1.1.2 Negros, negras e companhias – e um “Teatro Ligeiro”

O teatro do século XX, no Brasil, é marcado por uma grande efervescência dentro e fora dos palcos. Há todo um movimento social que transforma a todos. O número de espectadores aumenta e se diversifica; agora, também o povo tem acesso ao teatro. Constantes debates em torno de uma maior autenticidade do teatro nacional se tornaram comuns nessa época, o que, posteriormente, abriria caminho para sua necessária renovação. Mas, antes, nas primeiras décadas, mudanças sócio-culturais transformaram nossas metrópoles e levaram seus reflexos para os palcos que foram tomados por um estilo *ligeiro* de fazer teatro (BRAGA, 2003; GOMES, 2003).

Nesse período, o cinema, inaugurando seus primeiros passos no país, põe-nos em contato o mundo maravilhoso da cultura de massa²³. Salas e mais salas de espetáculos, nos grandes centros, passam a exhibir filmes, em sua maioria filmes norte-americanos. Essa presença do cinema acaba por atingir sobremaneira o teatro. Os espectadores, por exemplo, passam a freqüentar as salas de cinema, deixando para trás platéias vazias. Muito seguramente não por acaso, nesse período, um estilo de teatro influenciado pelos musicais americanos (assistidos nos cinemas) e por algumas formas de comédias, particularmente oriundas do *vaudeville*²⁴ francês, começa a se popularizar e novamente a encher as salas de espetáculos.

É a época do chamado *teatro de revista*: um estilo que possui um formato multifacetado, sendo um misto de teatro e música, que emprega a dança, a paródia, a caricatura, a comicidade e a pilhéria como recursos (BRAGA, 2003;

²³ Além disso, por conta de toda a circulação de companhias, no início do século XX, em diferentes praças, tanto na Europa como na América Latina, atua como facilitadora de intercâmbio entre diferentes artistas da diáspora, o que possibilita que uma certa ressonância entre tudo do que se fazia lá, aqui (NEPOMUCENO, 2006; GOMES, 2003).

²⁴ “*Ou vaux de vire* – espetáculo de canções, acrobacias e monólogos. Popularmente, tornou-se sinônimo de de teatro leve, tramas simples e feito para divertir” (PAVIS, 2005, 427).

Gomes, 2003). Em termos de estrutura, os espetáculos de *teatro de revista* são divididos em quadros (não necessariamente interligados), ao invés de cenas. Pelo fato de discorrer sobre temas correntes e utilizar linguagem e tramas fáceis acabou tornando-se, segundo o pesquisador Gomes (2003), uma espécie de “crônica da realidade” e caiu, igualmente, no gosto das classes alta, média e baixa. São comuns também ao *teatro de revista*, tiradas de duplo sentido e utilização de músicas retiradas do cancionário popular. Em termos de ritmo, em geral, tende-se a se orientar, de modo crescente, por uma “batida” mais elétrica, pulsante, muito próxima de shows apoteóticos (PAVIS, 2003).

Nesse período imperioso do *teatro de revista* também se nota uma considerável presença de personagens negras. De acordo com Gomes (2003), a presença de artistas de ascendência negra em companhias de *teatro de revista* da época era bastante comum: havia belas e insinuantes dançarinas (as famosas “*black girls*”), que eram um atrativo à parte para a platéia masculina. Aliás, a dança, em suas muitas variantes, era também um campo fértil nos espetáculos *teatro de revista*, “danças que se caracterizavam pela proximidade corporal ou a presença significativa de produtos culturais associados aos descendentes de africanos” (GOMES, 2003, 11), como o maxixe e o samba, por exemplo. Entre os artistas desse teatro, alguns já célebres, constavam a dançarina de maxixe, Plácida dos Santos; a cantora Araci Cortes; as atrizes Ascendina dos Santos, Rosa Negra, e Jaci Aymoré; os músicos Bonfilio de Oliveira, Sebastião Quirino, Pixinguinha e Eduardo Neves (também ator); e o palhaço Benjamim de Oliveira²⁵. No âmbito da dramaturgia, de acordo com o citado autor, peças de *teatro ligeiro*, sem uma “*mulata*” ou “*baiana*”, era uma coisa inusitada.

É nesse movimentado e fértil ambiente que a presença negra se fará, mais uma vez, marcante²⁶. Os artistas negros estavam em todas as esferas e sua

²⁵ Até hoje é considerado pela maioria dos estudiosos o maior palhaço brasileiro.

²⁶ Segundo Nepomuceno (2006), as revistas negras atuaram do final do século XIX até por volta de 1950.

presença marcou, de modo significativo esse teatro com referenciais da cultura negra. Dentre as companhias negras, destacamos três que nos são pertinentes: Companhia Negra de Revistas (1926), Companhia Bataclan Negra (1927), Companhia Mulata Brasileira (1930)²⁷. Destas, a mais célebre é a Companhia Negra de Revistas, criada no Rio de Janeiro, em 1926, pelo músico De Chocolat (João Candido Ferreira) e pelo empresário Jayme Silva. A companhia trazia, em seu elenco de estrelas de origem negra, músicos prodigiosos como Bonfílio de Oliveira, Sebastião Quirino e Pixinguinha. Em suas mais de quatrocentas apresentações, excursionou pelo Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco e Rio Grande do Sul (NEPOMUCENO, 2006).

Na opinião de Nepomuceno (2006), a Companhia Negra de Revistas, entre outras, ampliou o “espaço para a discussão de temas caros a (...) uma platéia diversificada racial, social e culturalmente” (NEPOMUCENO, 2006, 26). Ou seja, dentro de uma atmosfera lúdica e através da comicidade, o grupo consegue trazer ao palco a discussão e a reflexão sobre “relacionamentos étnico-culturais - e de partilhas de experiências negras do viver urbano” (NEPOMUCENO, 2006, 14). Por essa razão, a autora considera que foram as revistas negras, e não o Teatro Experimental do Negro, as pioneiras, a trazerem a questão negra para os palcos brasileiros.

De acordo com Gomes (2003), a popularização de personagens e artistas negros durante esse período era conseqüência de uma “moda”, sucesso em França, de trazer em seus elencos integrantes negros. Até onde foi possível verificar, esse largo espaço ocupado pelos artistas negros não representou exatamente uma mudança de mentalidade na relação entre os detentores das regras de produção cultural e os artistas negros. Ao menos no ponto de vista de lhes render benefícios, ou mesmo diminuir a associação da imagem do negro a

²⁷As três companhias tiveram como idealizador o músico, compositor, diretor, empresário e escritor João Candido Ferreira, o De Chocolat (NEPOMUCENO, 2006).

valores diminutivos. Ou seja, atendia muito mais a uma estratégia comercial do que a qualquer avanço, no que diz respeito à reedificação do negro e sua cultura nos palcos. A mulata, por exemplo, servia para alimentar a idéia da bem sucedida mestiçagem brasileira, e, ao mesmo tempo, era apresentada como uma produção tipicamente brasileira, cujos atributos eram a sensualidade latente e a beleza animal.

Assim, a maneira como esse teatro se apropria dos referenciais negros pode ser comparada a uma faca de dois gumes. Por um lado, populariza e fortalece estereótipos associados aos negros (*malandro* = sambista e avesso ao trabalho; *mulata* = boa de rebolado e produto de exportação, entre outros) e, por outro, abre espaço para atuação do artista negro (ROSA, 2007). Nessa encruzilhada, algumas questões ainda ecoam: o que seria mais acertado: uma presença que contradiz ao que se aspira, mas que ocupa espaço? Ou, nenhuma presença? Obviamente, não temos a ambição de responder a essa questão, apenas apresentar mais um complexo ponto dessa problemática referente ao negro no teatro.

1.1.3 Renovação do teatro brasileiro

Apesar de seu êxito, o teatro ligeiro, com seu escracho e garantia de riso fácil, não correspondia aos anseios por um teatro autenticamente nacional e nos moldes do teatro sério que havia na Europa. Entretanto, uma mudança no sentido da modernização só viria a acontecer, de fato, na década de quarenta, quando, fugindo da guerra, desembarcaram no Brasil encenadores, cenógrafos, atores e companhias inteiras. Com a chegada deles, o teatro brasileiro passou a ter contato

com convenções teatrais inspiradas pelo Simbolismo²⁸ e Expressionismo²⁹, até então uma novidade por nossas terras.

Sob influência das novas correntes, o desejo pela mudança encontra espíritos dispostos a alcançá-la. São diversos os grupos que surgem no período que compreende, aproximadamente, de 1930 a 1950: Teatro do Estudante, posteriormente, rebatizado como Os Comediantes (1938), criado por Paschoal Carlos Magno, Luísa Barreto e Jorge Castro, no Rio de Janeiro; o Grupo de Teatro Experimental (1939), criado por Alfredo Mesquita, em São Paulo; o Teatro de Amadores de Pernambuco (1941), criado por Waldemar de Oliveira; O Teatro Experimental do Negro, criado por Abdias do Nascimento; e o Teatro Brasileiro de Comédias (o TBC) (1947), criado por Franco Zampari³⁰. Duas dessas companhias serão bastante representativas para o teatro brasileiro, posteriormente: Os Comediantes e o Teatro Experimental do Negro (dos quais falaremos adiante).

O Grupo Os Comediantes³¹ teve o mérito de estreiar, em 1943, um espetáculo que se tornou o marco da revitalização que permitiu ao teatro brasileiro entrar na modernidade. O espetáculo foi Vestido de Noiva (Nélson Rodrigues³²), sob a direção do polonês Zbigniew Ziembinski³³. Conforme Magaldi (2004), nesse espetáculo, Ziembinski apresentou concepções inovadoras na utilização de som, luz, cenário, entre outros elementos, representando a primeira experiência de modernidade do teatro brasileiro. Já Cacciaglia (1986), afirma que a montagem

²⁸ Corrente que preconizava um teatro menos realista e mais próximo do universo onírico que rompesse com a estatização de referenciais baseados no conhecimento racional. Ver BERTHOLD (2000).

²⁹ Expressionismo que também vem contrapor-se à idéia de uma *mis-scene* calcada em referenciais realistas. Traz como proposição um profunda ruptura no aspecto da luz e cor em cena, extrapolando para ambientações construídas a partir do recurso da iluminação. Ver BERTHOLD (2000).

³⁰ Magaldi (2004); Araújo (1991).

³¹ Os Comediantes – inicialmente, denominado Teatro do Estudante do Brasil. Criado (1938) por Paschoal Carlos Magno, com a parceria de Itália Fausta e Agostinho Olavo, o grupo nasce como um espaço de experimentação jovem. Dentre os artistas envolvidos em suas montagens constam: Brutus Pedreira, Thomas Santa Rosa, Martins Gonçalves e Maria Della Costa (ARAÚJO, 1991,352)

³² Nélson Rodrigues (1912-1980), maior nome do teatro moderno brasileiro. Suas obras são clássicos do teatro nacional: A falecida (1954), Valsa n.o 6 (1951), Anjo Negro (1946), Senhora dos Afogados (1955), e Álbum de Família (1968) (ARAÚJO, 1991, 353). Ver também: RODRIGUES (1966) e LINS (1979).

³³ Ziembinski, de formação Expressionista, chegou ao Brasil fugido da guerra em 1941.

de Vestido de Noiva inovou ao elevar elementos como o figurino, o cenário, a luz e o som, ao mesmo nível dado ao texto, ao ator e ao diretor e inaugura a noção do espetáculo como uma coisa só, resultante de uma combinação de elementos. Além disso, acrescenta Prado (2008), nesta montagem Ziembinski consegue fazer com que o espetáculo se transforme numa “segunda criação, puramente cênica, quase tão original e poderosa” (PRADO, 2008, 40) quanto à dramaturgia.

Ainda Magaldi (2004) afirma: “Não será absurdo invocar que a atualização estética empreendida a partir do modernismo provocou o sufocamento de valores espontâneos da arte nacional” (MAGALDI, 2004, 294). A partir dessa renovação, começa-se a vigorar um gosto pelos grandes clássicos, pelas convenções e referenciais vindos de fora. O espalhamento do teatro ligeiro, as questões do dia a dia, com seus personagens do cotidiano dos espectadores, não são assimilados nesses novos tempos. Assim, a renovação que traz a mudança acaba por favorecer o renascimento de uma velha e danosa prática de nosso teatro: a valorização do olhar externo, em detrimento do interno. Talvez, por isso, uma nova revolução se fez necessária: a de um teatro negro, como nunca tinha sido visto em nossos palcos. Um teatro que vinha

romper a cena especular do teatro convencional, não apenas dissolvendo os mitemas que moldam a imagem negativa do negro, mas, fundamentalmente, decompondo o valor de significância acoplado ao signo negro pelo imaginário coletivo, erigindo, no seu anverso, um pujante efeito de diferença (MARTINS, 1995, 49).

1.1.4 Revolução no teatro brasileiro

Um teatro já no nome se propunha negro: Teatro Experimental do Negro. Criado em 1944, esse teatro foi idealizado pelo intelectual e militante negro Abdias do Nascimento. Entre os principais objetivos do Teatro Experimental do Negro

estavam combater os estereótipos impingidos ao negro e sua cultura e ocupar o espaço que lhe foi usurpado. Desse modo, diferente do que vinha acontecendo até então, esse teatro recusava-se a se colocar somente em lugares antes determinados para o negro no teatro brasileiro. Desta feita, os artistas negros estariam em todas as esferas: na escrita do texto, na direção e igualmente nos personagens principais e nos secundários. Ao contrário da revolução anterior ao advento da modernidade, essa proposta do teatro negro constituiu-se em um verdadeiro desafio. Ora, considerando todo o histórico da presença negra no teatro brasileiro que acabamos de visitar, como poderia ser diferente? Como superar concepções tão arraigadas sobre valores e representações associadas à sua civilização, presentes na cena e na sociedade? Um teatro negro, enegrecido em seu olhar e formas, foi o caminho.

1.2 Teatro Negro – Termo e sentidos

(...) a denominação de teatro negro pode tanto ser aplicada a um teatro que tenha a presença de atores negros, quanto aquele caracterizado pela participação de atores negros, quanto aquele caracterizado pela participação de um diretor negro, ou, ainda de uma produção negra (DOUXAMI, 2001, 313).

Essa leitura apresentada por Douxami retrata bem a amplitude com que podemos tomar o termo **teatro negro**. Historicamente, o sentido do termo tem sido utilizado, por um lado, para se referir a manifestações negras, como as *brincadeiras (terno de reis*³⁴, *capoeira*³⁵, *bumba meu boi*³⁶, *maculelê*³⁷, entre

³⁴ Ou folia de reis. Manifestação popular de origem portuguesa relacionada às festividades do nascimento de Jesus. O principal mote da manifestação são os três reis que vêm avisar ao povo sobre o nascimento do de Cristo. De porta em porta, com cantos e danças, paramentados com figurino coloridos, eles vão de porta em porta anunciando a boa nova. Acontece em todo o Brasil. Ver Cascudo (1972).

outras); a expressões religiosas (*Congadas*³⁸ e rituais das religiões de matriz africana) e a formas espetaculares propriamente ditas; e, por outro, para designar um teatro de reivindicação e afirmação da identidade negra, política ou culturalmente.

Um dos primeiros a definir **teatro negro** como aquele que abarca diversas manifestações profanas e religiosas negras foi Bastide (1983). De acordo com o autor, **teatro negro** pode ser dividido em dois tipos: um *folclórico* de duas faces (a branca e a negra) e um *engajado* (erudito). O folclórico de “face branca” apresenta formas que expressam a miscigenação à brasileira, pois reproduz o discurso do *status quo* sobre o negro. O autor cita como exemplos desse teatro os folguedos: *a luta dos Mouros e Cristãos*³⁹ e o *bumba-meu-boi*. Nessas manifestações, enquanto o branco europeu é colocado como referencial de superioridade, beleza e ideal, o negro é retratado de modo depreciativo e inferior, pintado como irresponsável, violento, selvagem, feio, entre outros (BASTIDE, 1983). Já o teatro folclórico de “face negra” traz formas mais próximas de expressões negro-africanas na Diáspora. Expressões nas quais se sobressaem a linguagem da mímica, da dança e do gesto (BASTIDE, 1983). Por conta dessa proximidade, essas manifestações (como o *samba rural* e o *candomblé*, por exemplo) teriam

³⁵ É uma das maiores manifestações culturais negro brasileiras. Espécie de arte marcial que se utiliza dos pés e das mãos para ataque e defesa. Seu jogo (em duplas) é acompanhado de instrumentos e cantos. Seus principais referenciais são Mestre Pastinha e Mestre Bimba. Ver Pastinha (1988).

³⁶ Bumba-meu-boi – brincadeira popular que tem a morte e a ressurreição do boi como tema central. Em torno desse mote há toda uma dramatização, envolvendo música, dança e muita comicidade. Se chora a morte, se roga pelo seu renascimento, e se festeja seu restabelecimento. Acontece em todas as regiões brasileiras.

³⁷ Espécie de dança- luta de origem negro africana que mescla elementos de danças populares como o frevo, a capoeira entre outros, que tem como seu principal mote o enfrentamento de em duplas portando bastões ou facões, num ritmo frenético ao som de atabaques e cantos de guerra. Ver Cascudo (1972).

³⁸ Festa de origem negro africana (particularmente, bantu), de grande influencia católica cristã Ligada ao culto de São Benedito e de Nossa Senhora do Rosário. A manifestação consiste na coroação do rei do Congo. É acompanhada de músicas, cânticos e embaixadas. Ver Cascudo (1972).

³⁹ Mouros e Cristãos ou cavallhada – brincadeira trazida pelos jesuítas. Consiste numa batalha entre cristãos e mouros. No final os cristãos vencem e conseguem converter os mouros ao cristianismo. É feita em homenagem a São Sebastião e acontece durante o mês de fevereiro. Ver Cascudo (1972).

conservado, em seu bojo, valores e referenciais que afirmam e veiculam um discurso através da difusão das formas expressivas negras⁴⁰.

Quanto ao teatro negro do tipo *engajado ou erudito*, na definição de Bastide (1983), é como “aquele escrito por intelectuais de cor para seu povo e para o povo branco” (BASTIDE, 1983, 146) e, enquanto forma, esse teatro utilizaria um aporte similar ao “teatro branco”, baseado no verbo e orientado pelo viés político. O Teatro Experimental do Negro é citado por esse autor como a maior representação desse segundo tipo.

Christine Douxami (2000) define teatro negro como sendo “representação feita pelos afro-brasileiros, com a intenção de representar as suas raízes africanas, mostrando uma certa imagem da cultura afro-brasileira, valorizando justamente o seu cotidiano, o *candomblé*, ou o folclore” (DOUXAMI, 2000, 17). A pesquisadora também identifica duas distintas abordagens: a primeira que opta pela militância política, com enfoque maior na problematização das questões que envolvem os negros-descendentes, cuja tendência é a de uma realização mais comumente dramaturgica; e, a segunda, que se orienta mais notadamente pelo viés da cultura e que retira do universo mítico-religioso brasileiro e profano sua inspiração e estética. Como exemplo dessas abordagens, a autora cita o Teatro Experimental do Negro e as realizações do grupo *Brasiliana* (1949-1953, de Haroldo Costa⁴¹) e do Teatro Popular Brasileiro (1950, criado pelo poeta Solano Trindade⁴²).

⁴⁰A propósito da associação de expressões religiosas negras com o teatro, tal qual faz Bastide, cabe um à parte. As religiões de matriz negro-africanas são consideradas grandes responsáveis pela sobrevivência de parte da cultura negra no novo mundo. E isso se dá, justamente, da maneira própria como que se configura essa cultura, inter-relacionando suas várias esferas – religiosa, artística e social, sendo uma, sem deixar de ser outra, e mesmo, sem ser confundida com outra. Para nós, a associação de expressões religiosas, dessa natureza, com o teatro, como o faz Bastide, é resultado de uma perspectiva de quem vê de fora. O que se relacionaria mais com a forma externa com que essa expressão se manifesta. À sua qualidade espetacular (no sentido etnocenológico – Pradier- 1999), mais do que sua função ou deliberação interna. Fazendo-se assim, capta-se, apenas um dos diferentes aspectos apresentados por essas manifestações religiosas.

⁴¹ Haroldo Costa (1930) – Carioca, ator, bailarino, coreógrafo, diretor de cinema, teatro e tv; jornalista e escritor. Obras: *Fala Crioulo* (1982), *100 Anos de Carnaval no Rio de Janeiro* (2001), *Salgueiro: Academia do*

De acordo com essa divisão, de um lado estaria o Teatro Experimental do Negro pregando o resgate da auto-estima e condição social do negro por meio da educação, formação, conscientização e cultura, realizando um teatro pautado nos mesmos moldes e convenções hegemônicas da cena de então; e, de outro, o grupo “Brasileira”⁴³, propondo um teatro inspirado nas músicas, danças, ambientação e dramaticidade dos rituais dos orixás, e nas composições, ritmos e performances de expressões folclóricas de matrizes negras; um teatro que funde e reinterpreta elementos oriundos do amplo leque de manifestações negro-ameríndias, brasileiras: *cavalo marinho*, *bumba-meu-boi*, *maracatu*, *orixás*, *capoeira*, *samba*, entre outros (COSTA, 1988). O Teatro Popular Brasileiro, também inserido nesse grupo, apresenta uma proposta que, apesar de repertório semelhante, põe enfoque na expressividade própria de cada uma dessas manifestações e não exatamente em sua espetacularização (MARTINS, 2006).

Para Moracen (2004):

Se o teatro negro está relacionado à identidade cultural do homem negro, este pode ser compreendido a partir de uma visão cronológica, de análise e de performances, como um movimento constituído por representações espetaculares, obras e encenações dramáticas negro-africanas - da origem e da diáspora (MORACEN, 2004, 33).

Em outras palavras, **teatro negro** abarcaria todas as representações/recriações negras produzidas a título de reinvenção/reificação de

Samba (2003), Na Cadência do Samba (2000), Ernesto Nazareth: Pioneiro do Brasil (2005). Ver mais em: www.haroldocosta.com.br.

⁴² Solano Trindade (1908-1974) - Natural de Recife, um dos maiores poetas negros brasileiros; também jornalista e militante socialista. Suas obras: Poemas de uma vida simples (1944); Seis tempos de poesia (1958), e Cantares de um povo (1963). Publicações Póstumas: Canto Negro (2006) e Poemas Antológicos de Solano Trindade (2008), ambos seleção de Zenir Ventura. Ver também: <http://franciscosolanotrindade.blogspot.com/2009/02/solano-trindade-o-poeta-do-povo.html>

⁴³ Primeiro foi chamado de Grupo dos Novos, depois Teatro Folclórico Brasileiro, para depois assumir o nome de Brasileira.

sua cultura. Estariam aí incluídas todas as esferas de manifestações espetaculares – música, dança, drama, rituais⁴⁴. Observa-se nessa concepção do autor a influência da noção de espetacularidade, utilizada pela Etnocologia⁴⁵, como aquilo que se destaca do cotidiano, e uma conseqüente ampliação do termo teatro, o que acaba lhe imprimindo uma dimensão muito próxima daquela que se tem em África. No contexto do teatro tradicional africano, de modo geral, teatro-música-dança estão muito freqüentemente associados, além disso, os “aspectos religiosos, culturais, sabedoria popular e a proliferação dos elementos que envolvem que dão sustentação à comunidade” (TRAORÉ, 1972,19), também têm larga inserção nesse teatro.

Importante destacar também a noção de **teatro do negro** trazida por Moracen (2004) como o conjunto de manifestações culturais erigidas a partir da condição de exílio. O autor insere em sua concepção um princípio: a origem. De onde vêm as matrizes desse teatro? Dos negros, da África, dos descendentes, onde encontramos uma concepção um pouco mais ampla do que denominamos teatro. Então, é a partir da concepção africana de teatro que se deve buscar fundamentos para compreender e melhor conceituar esse teatro negro da Diáspora.

Essa ampliação da discussão para o terreno da origem abre caminhos para uma possível unificação desse conceito por nós pesquisadores dessa temática. É teatro **do** negro porque se enquadra em uma concepção particular do termo, que se distingue não somente por suas formas, cor ou discurso de seus praticantes,

⁴⁴ Proposição similar à utilizada por Frigério (1992) – que opta por usar o termo ‘performance artística negra’ para se referir ao conjunto de expressões da mesma natureza que se refere Moracen (2004).

⁴⁵ Etnocologia - disciplina criada em 1999, definida como o estudo, nas diferentes culturas, das Práticas e dos Comportamentos Espetaculares Organizados – PCHEO (em francês PCHSO), o que compreende a análise das modalidades segundo as quais as práticas e os comportamentos humanos espetaculares organizados se inserem em seu contexto sociocultural; o estudo dos elementos que constituem os modelos sistêmicos das práticas e dos comportamentos espetaculares organizados; e a abordagem das estratégias cognitivas que sustentam a emergência dos comportamentos e das práticas. Manifesto, in Bião 1996 (ver, também, BIÃO, 1995; 1999; 1996; SANTOS, A., 2009; PRADIER, 1999).

mas, sobretudo, por um conceito diferente de teatro. Conceito que pode vir a comportar, por exemplo, expressões que extrapolam a caixa e algumas convenções cênicas mais referendadas no teatro de orientação ocidental, particularmente, a greco-romana. Por essa razão, torna-se possível considerar manifestações como a capoeira, a congada, o balé folclórico Brasileira e o Teatro Experimental do Negro, como faces distintas de um mesmo teatro – o teatro do negro.

Por último, acrescentaríamos a perspectiva da estudiosa Martins (1995), que circunscreve teatro negro enquanto conceito, dentro de um referencial e de uma postura política particulares: “O Teatro Negro não se constrói pela simples afeição étnica e racial, mas, fundamentalmente, pela elaboração de uma enunciação e de um enunciado que o distinguem, em todos os seus matizes” (MARTINS, 1995, 86). Essa acepção está entre as que mais resguardam o termo apenas para sua face engajada. A palavra seria utilizada, não como um adjetivo, mas como uma atitude política de afirmar e resgatá-lo de seu uso tantas vezes maculado. Nesse caso, fazer **teatro negro** seria mais uma atitude política do que a circunstância de ser negro.

O estabelecimento desse painel foi importante para que pudéssemos visitar as diferentes concepções associadas à denominação **teatro negro**. Também foi salutar, no que diz respeito à compreensão de que, nesse caso particular, parafraseando Shakespeare, um termo não é só um termo, é toda uma circunscrição expressiva que falam uma mesma língua – a cultura negra em todas as dimensões. Dessa maneira, considerando todas as posições aqui expostas, observamos que na concepção de práticos e especialistas no assunto, atitude política mais utilização de formas expressivas de matriz negro-africana representam fatores preponderantes para sua definição do termo – **teatro negro**. Como político, entenda-se, a transplantação dos valores, filosofia e corpus cultural feita pelos negros e seus descendentes em função das migrações forçadas das

várias nações de África. Essa transplantação “constitui um índice de resistência cultural e de sobrevivência étnica, política e social” (MARTINS, 1997, 24).

Entendendo atitude política nesse sentido se faz necessário, também como atitude política, partir da concepção de que, como teatro negro devemos compreender não somente as formas que literalmente se enquadram nos parâmetros consagrados ao termo teatro, mas é preciso ampliar esse olhar à altura do referencial em que se embasam as performances artísticas negras na Diáspora. E essa noção de teatro é como a tida, de modo geral, na África, um leque que engloba e expressa aspectos religiosos, culturais, sabedoria popular e a proliferação dos elementos que envolvem e que dão sustentação à comunidade (TRAORÉ, 1972).

Assim, na perspectiva do presente estudo, entenda-se: *aquele que abrange o conjunto de manifestações espetaculares negras, originadas na Diáspora, e que lança mão do repertório cultural e estético de matriz africana como meio de expressão, de recuperação, resistência e/ou afirmação da cultura negra*. Este teatro negro pode ser classificado a partir de três grandes categorias: uma primeira que, genericamente, denominaremos **performance negra**, abarca formas expressivas, de modo geral, e não prescinde de audiência para acontecer; a segunda, categoria (também circunstancialmente definida), **teatro de presença negra** estaria mais relacionada às expressões literalmente artísticas (feitas para serem vistas por um público) de expressão negra ou com sua participação; e a terceira categoria, **teatro engajado negro**, diz respeito a um teatro de militância, de postura assumidamente política.

Na primeira categoria, **performance negra**, incluiremos os folguedos populares (*bumba meu boi, maracatu, congada, congo, tambor de mina, samba rural, entre outros*), formas expressivas como a *capoeira* e o *samba*; expressões religiosas como a *festa da Boa Morte* e alguns aspectos da religião dos orixás

(partes do ritual, abertas à audiência em geral). Esse conjunto de manifestações é assim alocado por reunir uma mescla de manifestações para-teatrais as quais, por sua espetacularidade, podem também operar com fins teatrais (ou seja, feito para ser apreciado). No entanto, sua realização pode acontecer naturalmente, sem a necessidade de espectadores. Além dessas manifestações, pode ser alocado nessa categoria, todo um universo de experiência e história negra no novo mundo (no caso, o Brasil), com configurações, formas, conteúdos e personagens negros e brancos; todos esses representativos da herança cultural negro-brasileira e mestiça, miscigenada ao cotidiano vivido. De modo geral, nas produções dessa natureza, a reflexão crítica sobre o contexto social e a problematização das questões negras na sociedade podem, eventualmente, ocorrer de modo intrínseco, mas não necessária e exclusivamente.

A segunda categoria, **teatro de presença negra**, abriga em seu domínio conteúdos estritamente artísticos. Em outras palavras, estão aí inseridos, associados ou separados, o teatro, a dança e a música⁴⁶. Nesta categoria estão incluídas performances que utilizam elementos oriundos da cultura negro-brasileira (tradicional ou popular) como fonte e material de inspiração⁴⁷; e/ou produções que envolvam elencos de maioria negra, mas que não buscam, particular ou continuamente, espelhar-se no referencial negro descendente. O que não descarta a possibilidade de, eventualmente, isso vir a acontecer⁴⁸, ou seja, para grupos enquadrados nessa categoria, montar indiferentemente Shakespeare ou Luis Cuti⁴⁹, tão só e unicamente com o propósito artístico. Como expressões

⁴⁶ Falando sobre a performance artística negra, Traoré (1972) observa que na maioria das vezes não é possível separar os gêneros como geralmente o fazemos no ocidente.

⁴⁷ Tradicional, no sentido dado por Bastide (1983), seriam as manifestações mais enraizadas nas matrizes africanas.

⁴⁸ Consideramos que, mesmo que um grupo formado por elenco negro não realize um teatro nos moldes do que comumente se classificaria de matriz negra, estamos ainda falando de um contingente de negro fazendo teatro, seja ele qual for. Novamente, devemos pontuar aqui que a utilização do termo 'negro' toma como perspectiva a associação direta, feita por quem vê, entre os traços que o indivíduo apresenta e sua filiação racial.

⁴⁹ O poeta, dramaturgo e militante negro é paulista. Formou-se em Letras (Português-Francês) pela USP, também Mestre em Teoria da Literatura e Doutor em Literatura Brasileira pelo Instituto de Estudos da

dessa categoria estão as várias companhias formadas por elencos mulatos (com rostos pintados de pó branco), no século XVII, em centros como Salvador, Diamantina e Rio de Janeiro, tais como o Teatro de Padre Ventura e o Teatro Manuel Luís (citados no início deste capítulo); e as companhias negras de revista, atuantes nas duas primeiras décadas do século passado.

Sobre essas **revistas negras** se faz oportuno um pequeno adendo. Elas fizeram um sucesso estrondoso no início do século XX, período em que a atuação do negro era ainda mais restrita e boicotada. Companhias como a Negra de Revistas (1926), a Bataclan Negra (1927) e a Mulata Brasileira (1930) conseguiram colocar em cena atores, escritores, diretores e músicos negros e, assim, fizeram a diferença não somente pela presença negra, mas, sobretudo, pela inserção e valorização de muitos dos elementos concernentes à população negro-mestiça da sociedade de então. Dessa maneira, tal qual avalia Nepomuceno (2006), mesmo sem tratar especificamente de questões raciais, mas de temas que “tavam na boca do povo”, criaram um espaço inusitado de crítica e contestação do cotidiano vivido por brancos, indígenas, negros e mestiços em nossa sociedade. Assim, camufladas, trouxeram um pouco da temática negra aos palcos nacionais e realizaram um grande feito num contexto histórico em que falar abertamente da discriminação e menos valia a que eram submetidos os cidadãos negros do país era rechaçado ostensivamente como “idéia separatista”.

Por último, temos a terceira categoria apresentada pelo teatro negro: a do **teatro engajado negro**. Essa categoria distingue-se da anterior basicamente pelo seu posicionamento político. Nesse teatro engajado, o principal propósito encontra-se atrelado à discussão de questões referentes à situação do negro na sociedade e à defesa e afirmação de sua identidade e cultura. Essa vertente

Linguagem - Unicamp. Foi um dos fundadores e membro do Quilombhoje-Literatura, de 1983 a 1994, e um dos criadores e mantenedores da série Cadernos Negros, de 1978 a 1993. *Poemas da carapinha*. São Paulo: Ed. do Autor, 1978; *A Dois nós na noite e outras peças de teatro negro-brasileiro*, 1991, *Negros em contos, 1996, entre outros*. In: www.cuti.com.br.

teatral apresenta um posicionamento assumidamente crítico (seja no texto, no formato, ou em ambos) em relação à situação do negro e de sua cultura na sociedade, utilizando o teatro como ferramenta de sua contestação. Nesse teatro, a sociedade interpreta um papel dos mais expressivos: é a partir dela, para e/ou em oposição a ela, que ele se realiza. Entre os grupos que abriram esse caminho estão: Teatro Experimental do Negro, o qual, propondo um teatro feito nos mesmos moldes do *status quo*, com elenco, dramaturgia e comando negro, busca afirmar a identidade negra; o grupo Brasiliana, que vislumbrou a espetacularização de expressões populares de matrizes negras como um meio de enaltecer a cultura e auto-estima dos negro-descendentes; o Teatro Popular Brasileiro, que, utilizando-se de material semelhante, propôs estreitar ainda mais o olhar sobre as expressões folclóricas negras, enfatizando suas origens, riqueza e valores.

Em síntese, essas são as faces distintas que podem ser assumidas pelo teatro negro: a **performática** que abarca manifestações espetaculares negras, em geral; o de **presença negra**, apresentando formas mais especificamente teatrais; e o **engajado** que, por seu turno, prioriza atuar numa esfera de maior posicionamento político. Resumindo, poderíamos dizer que essas três categorias, nas quais classificamos o **teatro negro**, constituem as três principais vias de abordagem desse teatro: a dramaturgia, as formas expressivas negras e o discurso militante. Essa riqueza de pontos de vista só aponta para o caldeirão de possibilidades sugeridas pelo teatro negro. A aproximação e/ou fusão dessas variantes, ou sua exploração particularizada, são igualmente fundamentais, pois suas resultantes ecoam naturalmente num discurso estético que desenha esse teatro: temática negra + perspectiva negra + formas inspiradas em elementos da performance artística negro-africana.

É sobre os traços característicos e insinuações similares, desvelados por esse teatro de aspecto estético, que será feita a discussão a partir desse momento.

1.3 - Teatro Engajado Negro

A experiência de ser negro, ou de tornar-se negro, encenada por esse teatro pressupõe o reconhecimento da alteridade como um valor de fundação (MARTINS, 1995, 196).

1.3.1 - Enquanto conceito

De acordo com a estudiosa Leda Martins (1995), o teatro negro, enquanto conceito, não se limita apenas ao aspecto da cor, da etnia, mas engloba um conjunto outro de elementos que lhe dá complexidade e demarca sua diferença. Para um dos mais importantes pensadores da militância negra norte-americana, Du Bois⁵⁰, o teatro negro seria aquele cuja temática discute questões negras, é produzido e realizado por artistas negros e dirigido para espectadores negros, em comunidades de contingente negro. Para Abdias do Nascimento, esse teatro seria um “instrumento de redenção e resgate dos valores negro-africanos” (NASCIMENTO, 1966, 123). Já para Moracen (2004):

O teatro negro também pode ser observado como uma corrente que flutua em função do momento histórico social onde se produzem performances e obras dramáticas que

⁵⁰ Willian Edwards Burghardt Du Bois – W.E.B. Du Bois (1868-1919) PhD em Harvard, professor de economia e história, militante negro, jornalista e um dos mais representativos intelectuais negros atuante no movimento cultural, revolucionário negro norte americano no início do século XX. Du Bois foi um dos grandes defensores e incentivadores da criação de um teatro negro norte americano. Foi integrante da famosa NAACP – National Association para o Advanced of Colored People (Associação Nacional para o Desenvolvimento de Pessoas de Cor). Em sua revista (The Crisis, 1900), abriu espaço para veiculação e discussão da especificidade da arte negra e suas potencialidades como ferramenta política. Criou também o Krigwa Playwriting Contest (1926), revista que publicação textos dramaturgia negra norte americana (HILL, 2003). Ver também David Levering Lewis (1994).

expressam signos de teatralidade fundamentados em três pontos: identidade, cidadania e atos rituais do homem negro em qualquer contexto cultural onde viva (MORACEN, 2004 34).

É a partir do conjunto de concepções ora apresentado, e o nosso olhar sobre o objeto, que se origina nossa definição de teatro engajado negro no contexto do presente trabalho. Nossa definição de **teatro negro** é: aquele cuja base fundamental é a afirmação da identidade negra associada a proposições estéticas de matriz africana, embasadas em questões existenciais e político-ideológicas negras.

1.3.2 - Traços. Rastros. Digitais⁵¹

Para Moracen (2004), o traço fundante do teatro negro encontra-se nas injunções rituais, performáticas e figurativas, fazendo pensar num teatro à flor da pele. O autor destaca cinco características peculiares ao drama negro:

- Abarcar aspectos ritualísticos das cerimônias religiosas;
- Utilizar o teatro como meio de expressão e resposta à discriminação de sua cultura;
- Enfocar aspectos históricos e valores de construção de identidade e cidadania;
- Preocupar-se com valores culturais, educacionais e de saúde;
- Empregar a sátira e a linguagem de duplo sentido (MORACEN, 2004, 53).

⁵¹ Os autores Paul Carter Harrison, Victor Leo Walker II e Gus Edwards (2002), ao discorrerem sobre o teatro negro norte-americano, dentre algumas características destacam: Ritmo e repetição, multiplicidade sonoro-vocal, gestual, signica, improvisação, a experiência negra como temática (tradução da autora).

Segundo o autor, a performance negra opera-se a partir de um repertório de linguagens não-verbais, de gestos e modalidades de articulação, da voz. A marca negra estaria presente na escritura através da variedade de ritmos e pulsações. A multiplicidade de significações de um mesmo elemento também seria uma recorrência. Essa multiplicidade é bastante favorecida pela não existência de “relações representacionais pré-estabelecidas”, trazendo como resultante uma comunhão com diversas sinfonias de signos intertextuais. Em termos de dramaturgia, o autor salienta a forma como, de modo geral, a dramaticidade das tramas é construída: associando o tempo (ontem, hoje e amanhã) e o espaço (o mundo novo e o antepassado) numa rede de tranças e re-entranças.

Entre os traços ressaltados por Martins (1995) sobre o discurso cênico desse teatro, podem ser listados:

- Variadas interlocuções no uso do corpo, voz, ritmo e da práxis da cena;
- Fala com duplo sentido – um objetivo e outro subjacente;
- Duplicidade expressiva – imagem e contra-imagem num mesmo discurso a fim de desmascarar a infâmia e erigir o real. Para tanto, o sarcasmo e a metáfora são bastante recorrentes através do uso da paródia, sátira, ironia e pastiche;
- Inspiração ritual – os elementos da religiosidade são fontes temática, ética e estética;
- Problemática negra (nas várias esferas do social) como enfoque;
- Contestação dos conceitos, formas e convenções do teatro hegemônico e proposição de discurso estético a partir de matrizes negras;
- Vinculação com o social – diálogo e conexão com o público alvo, como imperativo (MARTINS, 1995, 86).

Ainda que pesem as diferentes distâncias geográficas, circunstâncias sociais e históricas que envolvem as várias experiências desse teatro, nas várias partes da Diáspora, é notável observar como seus traços e resultados expressivos são similares. Ao menos as reflexões que aqui trouxemos, com as devidas proporções, dão conta de um universo em que estão circunscritos Brasil, Cuba, Haiti e Estados Unidos⁵². Certamente, estamos conscientes de que as características que sublinhamos se referem apenas a um traçado generalizado das saliências que podem vir a serem identificadas com esse teatro negro engajado. Entretanto, não será incorrer em erro ressaltar que as similaridades encontradas também podem ser consideradas como indicadores de coesão do discurso desse teatro.

Em nossa perspectiva, todas essas marcas: religiosidade e cultura como elementos de inspiração; discriminação racial como adversário a ser combatido; relevância de aspectos sociais, identitários, educacionais e bem-estar do cidadão negro; multiplicidade e amálgama de signos e referenciais técnicos e simbólicos; e espectador como testemunha e parceiro; estão a desvelar as vias por onde essa proposta se edifica⁵³. Vias essas fundadas em uma profunda história política.

1.4 Antecedentes do Teatro Engajado Negro⁵⁴

Teatro Negro (...) vincula-se, ostensivamente, ao movimento nacional pelos direitos civis, com um caráter de contestação e demanda, cujos limites transcendem o que, até então, havia sido

⁵² (MARTINS, 1995); (MORACEN, 2004); e (HARRISON e WALKER, 2002).

⁵³ Estes parâmetros foram estabelecidos a partir da junção das variações, em torno do mesmo tema, apresentada por esse teatro. Certamente, entre um extremo e outro desses parâmetros, nem todos os grupos que se constituem como teatro negro, apresentam, necessariamente, todos esses indicadores.

⁵⁴ (MENDES, 1993); (BASTIDE, 1983).

realizado pelo teatro mais tradicional (MARTINS, 1995 73).

É do grito e dos proclames negros que emerge um teatro “braço armado” da ação política. Como responsáveis por essa movimentação: pensadores, livres da condição de escravizados e senhores de seus caminhos. O teatro engajado negro, onde se originou, emergiu de insurreições locais contra a escravidão e a favor da independência política, religiosa e cultural. Por meio dessas revoluções, negros escravizados conquistaram a independência no Haiti⁵⁵ (1804); Zumbi⁵⁶ e outros quilombolas afrontaram o sistema escravista no Brasil; os negros norte-americanos combateram o linchamento ostensivo do povo e da cultura negra e levaram ao estabelecimento da lei dos direitos civis⁵⁷ nos Estados Unidos (conquista inédita para a população negra), por exemplo.

O processo de conquista da independência, e *emponderamento*⁵⁸, é construído a partir de muitas frentes, antes, durante e depois, pois a construção da nova realidade e recuperação dos danos (estigma, auto-estima, pobreza, abandono, discriminação) sempre encontram persistentes muralhas no caminho e uma série de ideologias contaminadas pelo viés do opressor. Assim, o belo é branco, o negro é o mal, as religiões brancas representam o bem, as negras trabalham para o diabo, entre outros. A cultura negra tem atuado de modo

⁵⁵ A independência do Haiti aconteceu em 1804, liderada por Toussaint l’Ouverture (Lei dos direitos civis), que acabou com a segregação racial entre brancos e negros.

⁵⁶ Zumbi – maior símbolo da resistência negra durante o período da escravidão. Zumbi representa todos que escaparam ao cativo, que irromperam contra o sistema escravista e organizou campanhas para destruí-lo. O quilombo, comunidades, fortalezas de negros que escapavam do cativo, foi notabilizado por ser onde Zumbi se escondia. O nome Zumbi associado a esse herói é devido à sua habilidade de escapar e aparecer sem deixar rastros. Ver também Munanga e Gomes (2004)

⁵⁷ Lei dos direitos civis, que acabou com a segregação racial, entre brancos e negros. Decretada em 1964, e assinada pelo presidente norte americano Lyndon Johnson.

⁵⁸ Ação de tomar à frente de decisões que dizem respeito às questões individuais, políticas, sociais, etc.; assumindo lideranças – tal qual saber fazer e saber acontecer. Atitude essa que provoca uma mudança da condição de dependente e gerenciado para independente e auto-gestor (Ver Paulo Freire, 2004 e Cecília Iorio, 2002).

significativo como uma das frentes de luta para a re-instalação do povo negro à condição de existência livre e digna como o são todos os outros povos.

Dentro desse painel, citaremos apenas alguns exemplos da promoção da cultura como ferramenta de combate. Iniciamos com o Haiti, primeiro país a libertar-se do regime escravocrata imposto aos negros pela França e onde se supõe também ter havido a primeira utilização do recurso dramático em associação com eventos de natureza política.⁵⁹, observação realizada por Moracen (2004), que assinala:

Para alguns teóricos o surgimento do teatro haitiano nasceu com a Cerimônia de Bois Caiman, em uma noite de agosto de quando os escravos se rebelaram contra os colonizadores franceses. Mediante uma performance ritual, o líder da revolução e sacerdote vodu Boukman representou a unidade de todos os negros, provocando uma catarse revolucionária antiescravista (MORACEN, 2004, 45).

Nos Estados Unidos, o teatro negro tem início por volta de 1820 e ao longo dos anos constrói uma trajetória rica, contínua e estrondosa⁶⁰. Nesse percurso, dois períodos merecem destaque: o *Harlem Renaissance*, na década de vinte, e o *Black Art Movement*, na de sessenta, do século passado. Por volta de 1920, artistas e intelectuais negros irrompem com o *Harlem Renaissance*, um movimento de posituação da identidade negra e combate à opressão cultural branca⁶¹, mobilização extremamente prolífica que se estende até meados do

⁵⁹ Segundo Bernardes (1988), o Haiti foi onde aconteceu a primeira manifestação efetiva da negritude.

⁶⁰ O primeiro registro é 1820, em Nova York, mas seus primórdios datam dos tempos de escravidão quando nos campos e/ou nas ruas, ainda por volta de 1799, são registradas performances retratando histórias de fugas. O primeiro teatro foi instituído em 1821, por William Brown, que fundou o African Grove, onde encenava textos de Shakespeare e composições próprias. Mas este teatro durou apenas 3 anos, pois foi obrigado a fechar. O mais antigo texto registrado (*The Escape – A fuga*) surge em 1857, através de William Brown.

⁶¹ O movimento inicia-se em 1920 e segue intenso até 1930. Mobiliza um número de artistas, músicos, dançarinos, dramaturgos, atores, poetas e intelectuais em torno de uma idéia comum de produzir e celebrar a arte africana-americana. Desse período, de muito jazz, blues e casas lotadas, emergem vários artistas que se tornarão expoentes da cultura americana. Artistas que lotarão as casas da Broadway. Também o feminismo negro aparece com força (BROOKS, 2005).

século XX, reunindo diversas expressões da cultura negra norte-americana: o jazz, o blues, a literatura, a poesia, o teatro, a dança e as artes plásticas, transformando o Harlem⁶², populoso bairro negro de New York (EUA) em uma espécie de “meca” cultural negra. Na década de sessenta, explode uma das mais radicais e combativas mobilizações dos negros nos Estados Unidos, o *Black Art Movement*. Surgindo como resposta negra ao período de endurecimento da problemática racial no país (com o assassinato de Malcon X), o movimento trazia entre seus partidários artistas, intelectuais e militantes políticos. Em seu manifesto propunha: “um projeto filosófico que ambicionava criar uma metafísica crítica que ajudaria a re-definir e a resgatar as bases ontológica, epistemológica e metafísica da sociedade norte americana negra...” (SELL, 2001, 57)⁶³. A partir desse propósito os artistas foram convocados a criar uma arte a partir de uma perspectiva afro-orientada, eliminando totalmente qualquer referencia ao padrão branco-europeu. Assim, são empreendidas experiências em diversas esferas: crítica, teoria, dramaturgia, literatura, cena, procedimentos técnicos para ator, educação, entre outros.

Na França, intelectuais e artistas negros também deram vida a um levante negro. Uma das resultantes mais expressivas dessa mobilização foi o nascimento de um movimento denominado Negritude⁶⁴, criado em 1934 pelos poetas Césaire, Léon Damas, Léopold Senghor, entre outros. No discurso da Negritude⁶⁵ estava

⁶² Harlem é um bairro de maioria negra, em Nova York City (EUA). Inicialmente ocupado por holandeses, a partir do início do século XX foi ocupado por imenso contingente de população negra; viveu o auge de popularidade e efervescência cultural durante o Harlem Renaissance, mas até a década de cinquenta entrou em decadência. A partir dessa década volta a se recuperar e segue sendo um bairro referência de história e cultura negro-americana. Atualmente é bem representativa a presença de hispânicos e migrantes africanos. O bairro abriga um grande acervo cultural com teatros e museus representativos da história negra no país, como o teatro Apollo, famoso por ter sido palco de estrelas como Billy Holliday; também abriga companhias de teatro negro como: The National Black Theater; Dance Theatre of Harlem Company; e American Negro Theatre (ANT).

⁶³ Tradução da autora.

⁶⁴ O termo Negritude (**com maiúscula**) surge em 1939, num poema do poeta martinicano Aimé Césaire: “Cahier d’un retour au pays natal”. O Movimento da Negritude foi fundado por Césaire, Léon Damas, Léopold Senghor, Leonard Sainville, Aristide Maugée, Birago Diop, Ousmane Soce (MUNANGA, 1986).

⁶⁵ Segundo Munanga, o termo negritude (em minúsculo) é utilizado pela militância para referir-se à “tomada de consciência” negra frente à condição de subjulgamento a que o eu e a cultura negro-descendente eram

manifesto o intuito de romper com o “padrão cultural imposto pelo colonizador como único e universal” (BERNARDES, 1988, 54), ou seja, o estabelecimento do branco como referenciais para superioridade e civilização. Para tanto, era necessário fazer frente às teorias racistas que estigmatizavam o negro e afirmar a identidade e os valores culturais negro-descendentes.

Em Cuba, a revolução político social⁶⁶ que resultou na transformação do país em uma nação de sistema nacional socialista influenciou diretamente a prática cultural no país. De acordo com Moracen (2004), o novo sistema, pautado por idéias de valorização do local (de maioria negra descendente) e *emponderamento* educacional e cultural, acaba por oferecer ao teatro negro terreno fértil para sua consolidação. Nesse sentido, intelectuais como Fernando Ortiz⁶⁷ (considerado um dos maiores pensadores da América Latina) e artistas, passaram a empreender pesquisas em torno do legado cultural cubano e puderam organizar, dar visibilidade e reafirmar a identidade negro-africana da nação. Isso, avalia o autor, fez com que os elementos expressivos dessa cultura fossem apropriados de modo tal que propiciou o surgimento de “um sistema de práticas e técnicas que, em seus aspectos culturalmente transculturados⁶⁸, permanecem ainda hoje na sociedade cubana” (MORACEN, 2004, 43).

O propósito dessa breve pontuação foi ilustrar o quanto o surgimento da idéia de um teatro engajado negro está atrelado a um movimento de emancipação política e social na história do povo negro no novo mundo.

(são) submetidas. Já Negritude, em maiúsculo, é utilizado para referir-se ao movimento francês (MUNANGA, 1986).

⁶⁶ Revolução cubana, liderada por Che Guevara e Fidel. Marcada pela assunção de Fidel Castro à presidência, em 1959, quando o país passa a ser um regime socialista.

⁶⁷ Fernando Ortiz (1881-1969), cubano, antropólogo, etnólogo, sociólogo, jurista e lingüista, Fernando Ortiz (2001). El contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco. Cuba: Editorial de ciencias sociales, La Habana, 1983: Del fenómeno de la "transculturación" y de su importancia em Cuba. É um dos mais importantes estudiosos e pensadores da América Latina. .

⁶⁸ Segundo Martiatu (2000, 189) o termo transculturaçã, como definido por Fernando Ortiz, refere-se ao “processo continuo, signado por la convivencia historica, por el mestizaje biológico y/o cultural, se ha establecido de una manera involuntaria y lleva a una identidad común”.

Dessa forma, conforme acentua Bernardes (1988), a luta encontra no terreno da arte campo fértil para sua expansão. Seus proclames são os mesmos, entoados em outras frentes de batalha: a assunção, afirmação e valorização de sua identidade pelo negro descendente; a derrubada da ideologia do branco como valor predominante e superior; contestação do valor negativo atribuído a referenciais negros pela ideologia da brancura; re-edificação da auto-estima racial negra; e o chamado por uma atuação ativa no momento histórico.

É desse caldeirão que o teatro engajado negro vai emergir e a performance artística negra será explorada e re-afirmada enquanto proposição estética. Das muitas expressões desse teatro engajado negro, espalhadas pela Diáspora, cada uma vive distintas situações políticas e sociais que oferecem maiores ou menores dificuldades para sua existência. Algumas seguem com rupturas, caminhando mais lentamente, como no caso brasileiro; outros conquistam espaços, abrem veredas (caso Cubano); e outros conseguem realizar um trabalho contínuo e se consolidam enquanto linguagem diferenciada e revolucionária (caso dos Estados Unidos)⁶⁹. Seja qual for a situação, a luta pela discriminação e o preconceito racial ainda persistem. Por consequência, o teatro engajado negro continua sendo necessário.

1.4.1 Experiências do teatro engajado negro e Particularidades

Quanto aos vários modos de apropriação do legado cultural negro-africano por esse teatro destacamos, neste momento, três caminhos: Haiti, Cuba e Estados Unidos da América (sobre o Brasil falaremos mais adiante). Recortamos essas três experiências porque, em nosso entendimento, dentro de suas particularidades, elas têm caminhos relevantes na direção do desenvolvimento de um pensamento e de uma estética teatral a partir de matrizes negro-africanas.

⁶⁹Sobre o teatro cubano, ver Moracen (2004) e Martiatu (2000); sobre teatro negro norte-americano, ver Elam, Jr. e Krasner (2001).

De acordo com Moracen (2004), o Haiti merece destaque dentro do painel do teatro negro pelas suas contribuições na elaboração de procedimentos técnicos, unindo componentes da tradição negro-africana, o *vodu*, à dramaturgia, universalizada pelo teatro grego clássico. É primeiro no Haiti que o “discurso da expressão de uma identidade caribenha e bolivariana” (MORACEN, 2004, 45) surge na dramaturgia. A forte espiritualidade, presente na cultura haitiana, acaba por produzir “um teatro de um legado popular como testemunho alegórico que une o real ao maravilhoso”, observa o estudioso (MORACEN, 2004, 46). É no Haiti que se inicia o desenvolvimento de um tipo de teatro que lança mão do transe como processo laboratorial e atuação⁷⁰.

A influência mítica é também uma característica do teatro negro cubano. De acordo com Martiatu (2000), esse teatro se apodera do universo mítico religioso cubano (Santeria ou Regla de Ocha⁷¹, Palo monte ou Regla Conga⁷², Regla Arará⁷³ e a Sociedade Secreta Abakuá⁷⁴), para criar toda uma dramaturgia para crianças e jovens em torno dos mitos e das figuras desse universo. Como exemplos, o texto “Ibeyi Añá”, de Rogelio Martinez Fure, que conta a estória de ibejis-orixás meninos, os quais protegem as crianças e simbolizam o princípio da dualidade (mitologia Yorubá); e “Okán deniyé, la dama Del averreal”, de Yulky Cary Córdoba, que traz como personagem principal Oxum, orixá feminino que representa a riqueza e o belo. Martiatu (2000) ressalta que, além da temática essa dramaturgia vale-se também do repertório das tradições orais cubanas. Por fim, a autora acrescenta que uma prática comum ao teatro negro cubano é a contínua

⁷⁰ Sobre teatro no Haiti, veja Martiatu (2000).

⁷¹ Santeria refere-se ao culto dos negros cubanos que mescla elementos das religiões Yorubá a elementos do catolicismo popular (GARCIA, 2008,31).

⁷² Palo monte ou Regra conga – procedente da cultura bantu (Congo e Angola), seus cerimoniais são voltados para os ancestrais e o mundo natural (animal e vegetal). Seus rituais envolvem magia e segredo (GARCIA, 2008,31).

⁷³ Tem sua origem no Benin, característica pela forte influencia da musicalidade em seus rituais. As entidades, cultuadas, na Regla Arará foram cooptadas de religiões como Santeria e catolicismo (GARCIA, 2008,31).

⁷⁴ Sociedade secreta abakuá ou Ñañigos – sociedade composta exclusivamente por homens. De origem africana (Nigéria e Camarões), seus ritos envolvem segredos e seus integrantes devem respeitar preceitos morais para estar nelas. Existe em La Habana e Matanzas (GARCIA, 2008,31).

busca em torno de formas, de apropriação de elementos da cultura local, em todas as esferas: atuação, cena, e metodologia.

Por sua vez, em relação ao teatro negro norte-americano, Elam Jr et al (2001) afirmam que: “A imagem negra no teatro americano é sempre e já vem impregnada pelos significados político, cultural e social” (ELAM JR et al, 2001, 6)⁷⁵. Ao longo de sua trajetória, o teatro negro norte-americano passou por diversas fases: produções orientadas por formas tradicionais negro-africanas e norte-americanas - o teatro inspirado no ritual é uma delas; produções experimentais que exploram a articulação de conteúdos negro-americanos a modelos estéticos variados; produções inspiradas em convenções hegemônicas. Conforme Harrison et al (2002), de modo geral, a expressão desse teatro é bastante permeada por elementos da oralidade afro-americana: repetição, multiplicidade de ritmos, sons e formas envolvendo o repertório de sonoridades das ruas (hip hop, gírias, break, entre outros), diálogo pergunta e resposta, improvisos e o vocabulário da fala cotidiana. Martins (1995) corrobora que esse teatro

já não se propõe ser a consciência do negro ou exercer um papel de controle dessa consciência (...), a questão da identidade do sujeito negro e a do próprio Teatro Negro são reelaboradas numa construção textual que se ostenta e se mostra como um objeto singular (MARTINS, 1995, 76).

Enfim, a grande marca desse teatro, atualmente, é a sua diversidade e a contínua busca por caminhos outros, que não sejam nem o radicalismo militante e nem a adesão aos padrões do *status quo*.

Realizamos essa trajetória até aqui com o intuito de melhor explicitar o percurso por onde tem se construído um pensamento teatral negro orientado.

⁷⁵ Tradução da autora.

Nesse recorte, procuramos mostrar o quanto essa associação - teatro e negro - pode assumir dimensões para além da mera **discussão** em torno da problemática, alcançando a poética da cena, o intérprete e os procedimentos teóricos e técnicos. Também, buscamos destacar suas distintas expressões e similaridades e, naturalmente, suas premissas: a religiosidade e a cultura como elementos de inspiração; discriminação racial como adversário a ser combatido; relevância de aspectos sociais, identitários, educacionais e bem-estar do cidadão negro; multiplicidade e amálgama de signos e referenciais técnicos e simbólicos; espectador como testemunha e parceiro (a); e, principalmente, a África negra como premissa.

Ao final deste tópico, cabe ainda uma pequena nota a respeito da importância da África para o desenvolvimento do pensamento de um teatro negro⁷⁶. Em todas as experiências de teatro negro que aqui reportamos o elemento-chave é a África enquanto referencial e inspiração. Para isso é preciso ir, estar em contato com o lugar de onde veio seu legado. Assim, esse teatro negro da Diáspora já desde seus primórdios passa a percorrer também o caminho de volta a terra. Estreitando relações com o agora negro teatro africano e criando uma espécie de diálogo. E esse fenômeno vai além do aproveitamento de um legado, é uma espécie de consciência da particularidade de uma assinatura que eles começam a vislumbrar da particularidade de um teatro negro. Adiante, trataremos mais sobre essas linhas de conexão com a África, pois, resta-nos, ainda, voltar o olhar para o nosso terreiro.

1.5 Teatro Engajado Negro no Brasil

1.5.1 O Contexto Histórico

⁷⁶ Reflexão trazida por Moracen em conversa com a autora, em São Paulo, 2009.

O período de surgimento do teatro engajado negro no Brasil é extremamente emblemático, em especial, no que diz respeito ao problema racial no país. Por essa razão, faz-se necessário abrir um parêntese para que possamos dimensionar o quão significativo foi o contexto histórico do nascimento desse teatro engajado no Brasil. De acordo com Tavares (1988), esse é um período:

Marcado pela luta contra a ditadura do Estado Novo e pela redemocratização via Assembléia Nacional Constituinte. No âmbito internacional, situa-se como um elo importante da rede invisível de tomada de posições dos negros da diáspora e do continente africano (TAVARES, 1988, 81).

Entre 1937 e 1945, a era da ditadura do presidente Getúlio Vargas, começa a ser desenvolvida, particularmente, uma idéia de nação e sua constituição enquanto cultura e identidade (TAVARES, 1988). Pensamentos que serão definitivos para o fortalecimento do ideal de embranquecimento no país. Ideal, esse, que já vinha sendo disseminado desde a promulgação da Lei Áurea. Apesar de ter-se valido das mãos negras para se erigir enquanto país, o Brasil temia tornar-se uma nação de pretos. Assim, afirma Silva Jr. (2000), desde cedo foram feitos esforços para prevenir tal condição. Como não se podia eliminar os negros que aqui estavam uma solução seria o branqueamento físico e ideológico dos brasileiros. Fisicamente falando, estabeleceu-se uma prioridade para entrada de imigrantes brancos no país e, ideologicamente, todo um pensamento baseado em valores da *eugenia* (doutrina que prega a pureza étnica) passou a ser cultivados nas escolas.

É nesse período, que vai do final de 1930 a 1950, que todo esse discurso vai se consolidar de modo definitivo enquanto ideal nacional. Para tanto, outro ideário será fortalecido: o ideal da *democracia racial* e a crença na “ausência de preconceitos e de discriminação racial e existência de oportunidades econômicas e sociais iguais para brancos e negros” (TAVARES, 2000, 83). Sentenças essas

que, como ressalta a filósofa Sueli Carneiro: “além de estabelecer uma falsa consciência sobre as relações raciais no Brasil, impediu por quase um século que as práticas de discriminação racial fossem criminalizadas” (TAVARES, 2000, 311). Além disso, foram disseminadas de modo tal no inconsciente coletivo do povo brasileiro, que tem se constituído em verdadeiras muralhas para o progresso e cidadania dos negros descendentes no país.

Desse modo, como se poderia debater temas como discriminação ou desigualdade racial numa sociedade que acreditava (e uma grande maioria ainda acredita) não existir racismo? Quem iria assistir ou apoiar tal ousadia? Esses eram apenas alguns dos entraves no caminho do primeiro teatro engajado negro surgido em nosso país. Dois comentários de importantes formadores de opinião do período são exemplares de como essa idéia provocou reações de todos os lados. Paschoal Carlos Magno, um dos nomes mais significativos no meio artístico de então e o jornal O Globo⁷⁷:

Diz Paschoal Carlos Magno:

Parece-me errada a orientação de encenar peças que ficariam bem na América, onde o negro é surrado e perseguido (...). Cumpre aos seus dirigentes melhor escolher o seu repertório e não falar [em racismo] através de personagens num país onde, graças a Deus, a não ser para uma meia-dúzia de retardados mentais, não existem diferenças raciais” (**Correio da manhã**, 09/12/1947 apud MULLER, 1988, 212).

O Globo:

O espírito de imitação foi sempre mau conselheiro. Ainda agora suas influencia tentam criar, entre nós, um problema que nunca existiu. No Brasil não se conhecem os efeitos

⁷⁷ Sem assinatura do jornalista responsável.

malignos dos preconceitos racistas que dividem outros povos e dão origem a conflitos deploráveis (O GLOBO, 13/04/1950 apud MULLER, 1988, 213).

Os negros eram as vozes dissonantes dessa “ilusão coletiva”. Paralelos a estreitamentos dessa natureza, embates negros eram organizados e se fortaleciam enquanto ação organizada. Dos registros mais antigos, estão: a Revolta dos alfaiates (1799); a Revolta pernambucana, 1917 (nos moldes da dos alfaiates baiana); a revolta dos malês (1817); a dos quilombolas, entre tantas outras, que levaram à extinção do cativeiro⁷⁸. No século XX, a partir da década de trinta surgem: a *Frente Negra Brasileira* (1936-1937); a *I Convenção Nacional do Negro* (1945), a *I Conferência Nacional do Negro Brasileiro* (1949) e o *I Congresso Nacional do Negro Brasileiro* (1950), iniciativas que visavam a discussão e elaboração de ações de combate e enfrentamento ao preconceito e à discriminação sofridos pelos negros descendentes no Brasil e que marcaram o antes e o depois do surgimento do teatro engajado negro no Brasil (NASCIMENTO, 2000).

Todas essas questões, aqui expostas, representaram verdadeiros entraves ao surgimento e à existência de um teatro abertamente engajado no Brasil. Obviamente, apesar de toda essa dificuldade, houve alguns “ensaios” ou prenúncios desse momento. As “*Revistas de Ano*”, protagonizadas por artistas negros, sucesso nas duas primeiras décadas desse mesmo século, de alguma forma se constituem como anunciadoras desse momento. Mas, efetivamente, é em outubro de 1944 que surge a primeira proposta teatral do teatro negro engajado brasileiro: o Teatro Experimental do Negro (TEN). Grupo sobre o qual falaremos mais detidamente, adiante. Por ora, façamos um breve prefácio sobre ele, a partir de seu expoente maior, Abdias do Nascimento:

⁷⁸ Ver Guimarães (2000 e 2002); Moura (1976 e 1981).

O TEN visava a estabelecer o teatro, espelho e resumo da peripécia existencial humana, como um fórum de idéias, debates, propostas, e ação visando à transformação das estruturas de dominação, opressão e exploração raciais implícitas na sociedade brasileira dominante, nos campos de sua cultura, economia, educação, política, meios de comunicação, justiça, administração pública, empresas particulares, vida social, e assim por diante. Um teatro que ajudasse a construir um Brasil melhor, efetivamente justo e democrático, onde todas as raças e culturas fossem respeitadas em suas diferenças, mas iguais em direitos e oportunidades (NASCIMENTO, 2004, 221).

Em seu manifesto, o Teatro Experimental do Negro listou seus objetivos: integrar o negro na sociedade brasileira; criticar a ideologia da brancura; a valorizar a contribuição negra à cultura brasileira; mostrar que o negro era dotado de visão intelectual e dotar os palcos de uma dramaturgia intrinsecamente negra. Logo de saída, ficava evidente que esse não era somente um empreendimento teatral; era também uma ação política organizada que atuaria na área de formação e educação básica da população negra (notadamente trabalhadores dos baixos extratos sociais); na organização de seminários, congressos e outros eventos de natureza político-partidária e social; na produção de jornais e revistas; e na promoção de eventos socioculturais a fim de promover a valorização das expressões negras no país (NASCIMENTO, 2004, 13).

A bandeira que levantou veio atacar justamente pontos importantes de contestação do negro no teatro brasileiro: sua presença em cena, como homem, como negro e de sua cultura com dignidade e qualidade que qualquer teatro branco; criação de uma dramaturgia para negros (até então inexistente) que não se baseasse tão somente na comicidade e na anedota. Dentre as atividades gerais foram realizados concursos de arte e de beleza negra; cursos de alfabetização e conferências. Quanto ao seu teatro, produziu e fez produzir peças que explicitavam o drama negro: Otelo (W. Shakespeare), O Imperador Jones (Eugene O'Neill), Anjo Negro (Nélson Rodrigues) entre outras (MARTINS, 1995;

MENDES, 1993). O TEN constituiu-se como um divisor de águas na história do Teatro Brasileiro, com sua proposta arregimentou aliados (como os dramaturgos Eugene O'Neil e Néelson Rodrigues) e atraiu desafetos na imprensa e entre a sociedade carioca de então, que consideravam a iniciativa um racismo às avessas, como os que citamos acima. Com a ida de Abdias do Nascimento para o exílio, em 1968, encerram-se todas as atividades da organização.

1.5.2 Trajetória

Segundo Douxami (2001), a trajetória do teatro de legitimação da cultura negro-brasileira apresenta dois diferentes e distantes momentos: um primeiro, posterior ao aparecimento do TEN, por volta dos anos cinqüenta; e um segundo, mais adiante, a partir dos anos setenta, período em que organizações políticas negras, como o Movimento Negro Unificado (MNU)⁷⁹, conectado com outras lideranças negras da Diáspora, começam a atuar como porta-voz das questões do povo negro no Brasil.

Quanto ao perfil, a autora identifica duas principais tendências na orientação dessas companhias: a) utilização de manifestações folclóricas e populares negras como forma de valorização da cultura, combinando teatro, dança e música num mesmo espetáculo; b) e politização do discurso, referência à África como lugar de *pertencimento*, e relevo sobre a temática negra, de modo geral, tendendo para uma realização mais formal (ênfase no texto) em termos de convenção. Entre uma e outra dessas vertentes, como usual, são encontradas algumas variantes que vão construindo seus próprios caminhos. Como vemos, as gerações que se seguiram à criação do TEN apresentam orientações similares às

⁷⁹ Fundado em 1979, de orientação esquerdista, o movimento negro unificado surge embalado pelas lutas raciais nos Estados Unidos e pelo eco das insurreições que levaram Angola, Moçambique e outros países africanos à independência. O discurso do MNU não pretende ser pacificador ou universalista, centra-se na defesa dos direitos dos negros (GUIMARÃES, 2002).

observadas no teatro negro cubano, norte-americano e haitiano: utilização de referencial expressivo negro descendente; questões negras como tema; uso do teatro como ação política; e mitificação da África. Talvez, apenas em um ponto o teatro negro engajado no Brasil apresente uma variante em relação a seus comparsas: a repercussão nas comunidades negras e não negras é pequena.

Dentre as companhias surgidas (que se têm notícia) na primeira fase (de seu início até a década de setenta) desse teatro estão: o Teatro Experimental do Negro de São Paulo, criada em 1951 por Geraldo Campos. O Grupo Ação, lançado em 1966 pelo ator Milton Gonçalves, que trazia entre seus integrantes: Zózimo Bulbul, Jorge Coutinho, Antonio Pitanga, Joel Rufino e Procópio Mariano. O grupo TENHA (Teatro Negro Da Bahia, 1969), idealizado por Lucia de Sanctis, e tendo como integrantes: Robério Marcelo, Eufélix Ferreira e Atenodoro Ribeiro. Num espaço de quinze anos, surgiram apenas três grupos. Daí até final da década de noventa, onze outras companhias foram criadas.

Em 1980, Zózimo Bulbul cria o grupo Bruzundanga. Esse grupo caracteriza-se pelo enfoque no aspecto religioso da cultura negra. Em 1978, Zenaide Silva, em Campinas, e depois em São Paulo, é responsável pela criação de duas companhias: o Grupo de Teatro Evolução - Grupo de Pesquisa da Cultura Negra; e o coletivo de mulheres negras, Grupo Ori-GEN Ilê de Criação. De 1977 até 1980, Lea Garcia dirige o Instituto de Pesquisas das Culturas Negras (IPCN), que surge a partir da associação de Lea com o Movimento Negro. Junto com ela estão: Jorge Coutinho, Milton Gonçalves e Mário Gusmão. Em 1980, Hilton Cobra que, mais tarde será um dos idealizadores da Cia dos Comuns, comanda, no Rio de Janeiro, o Centro Bonifácio de cultura negra. Em 1983, Fernando Conceição, ativista negro, cria, na Bahia, o Grupo de Teatro do Calabar. Ainda na Bahia, Lia Sposito e Godi, com o Grupo – Palmares Inaron, Teatro, Raça e Posição, desenvolvem um trabalho inspirado na cultura indígena e negra.

Em 1989, Dirce Thomaz inaugura seu Centro de Dramaturgia e Pesquisa sobre a Cultura Negra, com um enfoque na religiosidade e matriz negro-brasileira. Na década de noventa, em 1991, é lançada a Companhia de Teatro Popular do Sesi (Ba). Dirigida por Luis Bandeira, essa companhia tem como seu carro chefe, o teatro popular e folclórico. Em 1993, é a vez da *Cia Black e Preto* (RJ), no comando Iléa Ferraz, Carmem Luz e Zenaide Silva, além de Antonio Pilar, Naira Fernandes e Cida Moreno. O diferencial do grupo é a realização de atividades extras, nos moldes do TEN, como palestras com personalidades negras, leituras dramáticas. Em 1994, depois de uma cisão, é fundada a Cia Étnica de teatro experimental, dirigida por Carmem Luz e Zenaide, seguindo uma linha teatral e educativa⁸⁰

O fato de num espaço de mais ou menos cinqüenta anos poder-se enumerar apenas dezesseis experiências de teatro engajado negro no Brasil, mesmo considerando todas as mudanças ocorridas nesse espaço-tempo em nossa sociedade (eleições diretas, anistia, superação da inflação, chegada da esquerda ao poder, só para citar algumas), podemos dizer que é um número muito pequeno. Principalmente, se acrescentarmos o agravante de termos (no mundo) a cidade de maior número de negro descendentes fora da África e sermos uma população de 45,6%, entre negros e mestiços (CENSO, 2000). Para nós, esse número apenas reflete todo quadro problemático da questão que trouxemos um pouco acima e mostra o quanto se há ainda que percorrer e avançar em relação à conscientização e ao enfrentamento do racismo brasileiro, o qual está em todas as esferas impedindo o país de abandonar a mentalidade agrária e escravocrata e aí, sim, libertar e ser liberto.

Desse modo, não é difícil imaginar o quão danosa tem sido essa mentalidade para a atuação negra, seja na vida cotidiana seja nos espaços de difusão de cultura e lazer, como o são, por exemplo, o teatro e a televisão. Neles,

⁸⁰ Este percurso cronológico realizado neste item, até aqui, baseia-se na obra de Douxami (2001).

o quantitativo de intérpretes negros, fora dos padrões da classificação étnica ou racial, continua aquém do que poderia ser considerado razoável se pensarmos no nosso contingente populacional. E, mais surpreendente: os referenciais associados aos personagens não são tão diferentes dos de há mais de um século atrás. O cineasta Araújo (2000) chama atenção para esse fenômeno: “na história da televisão brasileira, a maioria dos personagens reservados para os atores negros foram inspirados como atualização dos estereótipos criados pelos romances folhetinescos no período escravocrata” (ARAÚJO, 2000, 78).

Para ilustrar esse quadro, podemos fazer um exercício: pensemos em companhias ou mesmo em nomes de artistas negros atuantes do teatro, cinema e televisão brasileiros entre os anos cinqüenta e oitenta do século XX. Ah, e os atores? Talvez, recordemos alguns nomes familiares como: Ruth de Souza, Lea Garcia, Grande Otelo, Milton Gonçalves, Antonio Pitanga, Zezé Mota. Talvez, alguns poucos mais possam citar os grandes Zózimo Bulbul ou Mário Gusmão. Que não haja dúvidas de que esses artistas são merecedores de serem, e devem sempre ser, citados. Por que são tão poucos? Por que não sabemos ou por que não surgiram outros? E por que não surgiram outros? Huntley (2000) chama atenção para um simples fato:

A aceitação ou uma atitude de resignação a um status quo injusto, baseado em códigos de cor, está errada. Mesmo se acreditarmos que não geramos os problemas decorrentes do racismo ou das desigualdades sociais em nossos países e que apenas os herdamos de nossos antepassados, todos nós temos a obrigação de buscar mudanças pessoais e transformações de nossas sociedades. É uma simples questão de justiça, ética e moral (HUNTLEY, 2000,16).

Um argumento constantemente utilizado por artistas, empresários, produtores e formadores de opinião do meio artístico brasileiro, quando indagados sobre o número incipiente e o olhar estereotipado com que nossos veículos

difusores de cultura e entretenimento vêem o negro é que - “tentam espelhar-se na sociedade”. Mas, nesse caso, faltaria ainda retratar também aquela parte, mínima, mas baseada na realidade, em que os negros (e as negras) não são só torpes, subservientes, e indignos de atos heróicos ou inteligentes. Faltaria escrever e veicular textos, não somente sobre o período pré-abolição, mas também o pós. Bem, ousaríamos dizer que esse parece um argumento daqueles que ocupam um confortável lugar de onde não se quer sair. Assevera Solange Couceiro de Lima⁸¹ (2000):

Ao caracterizar o negro de modo estereotipado, a telenovela traz, para o mundo da ficção, um imaginário que permeia as relações, atualiza as crenças e valores pautados por esse imaginário que não modernizou as relações interétnicas na nossa sociedade (LIMA, 2000,13).

Ou seja, “não sair do lugar” é ainda ocupar um lugar e implica uma certa anuência, quiçá uma legitimação da condição de exclusão negra nesse contexto.

Talvez, em Salvador, tenhamos um caso que melhor representa a dificuldade de assimilação do elemento negro (seja enquanto contingente, seja enquanto material expressivo) nas esferas convencionais do teatro. A cidade apresenta cerca de 96% de sua população composta por negros e mestiços; no Estado essa porcentagem é de 84% (ALBERTO, 2000). O título de cidade de maior população negra fora de África não é somente por causa dos números, a cultura de matriz negro-brasileira está em todos as suas ladeiras, vielas e arrabaldes. É notável essa presença na religiosidade. As comunidades-terreiro, onde se concentravam as religiões de matriz negro-africana, se constituíram em espaços de resgate e cultivo da cultura negra em Salvador. Delas saíram boa parte do que se consome como cultura baiana: comida, festas populares, capoeira, música, dança, entre outros. Dentre as comunidades-terreiro mais

⁸¹ Professora Doutora da Universidade de São Paulo.

representativas da cidade estão: o Ilê Asé Opô Afonja⁸², O Gantois⁸³ e a Casa Branca⁸⁴.

A capoeira é outro símbolo de referência à Bahia. A partir de dois grandes Mestres, Pastinha⁸⁵ e Bimba⁸⁶, ela ganhou o mundo, estando presente em mais de cem países e responsável por grande parte das atrações turísticas da cidade de Salvador e do Brasil⁸⁷. A culinária baiana, inspirada nas comidas (ebós) dos orixás é outro marco da cidade – quem ainda não ouviu falar do famoso bolinho de feijão chamado acarajé? A presença negra também se apresenta nas festas populares, profanas e religiosas; a música, a dança, a percussão, os cordões carnavalescos (afoxés e blocos afros) são responsáveis por muito da particularidade musical que tornou a cidade ímpar no que diz respeito a sua musicalidade. Muito mais poderíamos nos estender ainda nessa direção, mas, cremos que esses poucos exemplos são suficientes para dimensionar o perfil azeviche apresentado por essa cidade.

⁸² Ilê Asé Opô Afonja – comunidade-terreiro comandada pela Yalorixá Mãe Stela de Oxossi. Localizado no Bairro de São Gonçalo, é um dos mais antigos da Bahia, fará cem anos em 2010. Informação oral.

⁸³ Gantois – o Ilê Iyá Omi Axé Yamassê está localizado no bairro da Federação em Salvador. Foi fundado em 1849 e tornou-se famoso por o terreiro de Mãe Menininha. Atualmente é comandado por Mãe Carmem. É tombado como patrimônio cultural nacional. Informação oral.

⁸⁴ Casa Branca – O Ilê Axé Iya Nassô Oká conhecido como a comunidade terreiro que deu origem a todos as outras casas em Salvador. É localizado no bairro do Engenho Velho da Federação. É também tombado pelo IPHAN. Informação oral.

⁸⁵ Vicente Ferreira Pastinha é considerado o maior símbolo da capoeira angola, da capoeira tradicional (a capoeira angola) sendo a ele atribuído o “resgate” da capoeira dos antepassados. Nasceu em Salvador, em 05 abril de 1889 e no dia 13 de novembro de 1981. Em 1941, Pastinha funda o Centro Esportivo de Capoeira Angola, no Pelourinho, Salvador. A capoeira angola preconizada por Pastinha, apresenta-se como reivindicadora de uma prática corporal eficaz para a “guerra” e para o corpo-espírito. In Lima (2002). Ver também Rego (1968) e Moura (1980).

⁸⁶ Manoel dos Reis Machado, Mestre Bimba, nasceu em 23 de novembro de 1899 em Salvador. Foi carvoeiro e estivador. Bimba era conhecido como exímio lutador e praticante de capoeira. Bimba criou uma sistematização para a capoeira (que passou a ser chamada Regional), que inclui seqüências (séries padronizadas de movimentos de ataque e defesa que os capoeiristas faziam em duplas) de ensino específicas para cada estágio de aprendizado. A capoeira de Bimba conquistou adeptos em todas as classes, e foi uma das responsáveis pela sua difusão no Brasil e no mundo. In Lima (2002). Ver também Rego (1968) e Moura (1969).

⁸⁷ Ver Lima (2002).

É de se notar, entretanto, que, apesar de toda sua influência, essa riqueza de cores e sons, presentes nas ruas, ainda seja pouco explorada pelo teatro em Salvador. Para Armando Bião⁸⁸ (2000), essa “forma anacrônica” pela qual se enveredou o teatro baiano seria um acontecimento natural, resultante da própria natureza da arte teatral, menos *mediática*, portanto, menos permeável (BIÃO, 2000, 22). A isso seria acrescido o fato de que:

As escolas de teatro e dança da Universidade – Federal – da Bahia, desde os anos 50, desempenhando seu papel de centros de formação de profissionais, de criação e difusão de conhecimentos novos, incluiriam no panorama geral das artes cênicas baianas um forte elemento de ligação com as atuais tendências do teatro e da dança em todo o mundo, contribuindo para dotar a Bahia de um movimento artístico dinâmico, plural e diversificado (BIÃO, 1998, 23).

A esse respeito, ousamos discordar da argumentação do professor Arindo. Em nosso entendimento, é fato que os fatores destacados acima, por Bião, têm e tiveram um papel importante na compleição assumida pelas escolas de teatro e dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), contudo, acreditamos que isso explica só uma parte do problema (DOUXAMI, 2001; ARAÚJO, 1991). Para nós, a escola de teatro não é somente retrógrada pela recusa em se deixar permear pelas formas expressivas de matriz negro-brasileiras, mas também, no que diz respeito à absorção de sujeitos portadores desse tipo de informação (discentes e docentes negros). Douxami (2000), em suas pesquisas sobre o teatro negro na Bahia, registra que “até o início dos anos noventa, o número de atores negros na Escola de Teatro nunca foi muito alto” (DOUXAMI, 2000, 347). Seguramente, não será nenhuma imprudência asseverarmos que essa realidade, guardando algumas variantes, se estende pelo Brasil afora, mas se torna agravante por acontecer em Salvador.

⁸⁸ Professor Doutor da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia e um dos grandes nomes da *Etnocologia*.

Pelo que explicitamos até aqui, acreditamos que o maior desafio para o teatro negro engajado no Brasil, atualmente, ainda seja a nebulosa identidade racial da nação. Por conta disso, mais fôlego se fará necessário para alcançar a continuidade. E, pelo que pudemos observar, forças para isso parecem não faltar. Recentemente (desde o ano 2000), mais um movimento vem trazendo um novo vigor ao teatro negro no Brasil. Nos reclames trazidos pelos novos grupos aparecem bandeiras similares aos pioneiros desse teatro. É possível perceber também que os novos não desprezaram os erros e acertos daqueles que lhes antecederam.

1.5.3 Mais um bando a caminho! A nova fase do teatro negro no Brasil

Avaliando o estado atual do teatro negro engajado brasileiro como promissor parece-nos que as experiências (erros e acertos) dos que vieram antes tem sido assimilada de modo proveitoso e um certo “zum zum zum”⁸⁹ começa a ser ouvido novamente. A estudiosa Leda Martins ressalta como orientações seguidas por esse teatro contemporâneo:

A experiência histórica e da memória (...) a busca estilística de formas, processos e procedimentos que integrem a herança cultural mais tradicional às novas formas de expressão e encenação (...) uso de matrizes e tradições teatrais, em particular aquelas derivadas das performances rituais indígenas e afro-americanas (MARTINS, 2006, 211).

Em suas agendas, de modo geral, Osvaldice Conceição define a atuação do Cirandarte (2007):

⁸⁹ Movimento, barulho.

Coincidentemente a gente faz teatro popular e coincidentemente as pessoas quem está no teatro popular é negro e o teatro popular é isso, abarca a maioria de pessoas que se interessam (...) eu faço teatro negro porque eu me interesso por essas causas porque eu sou negra e porque eu penso e procuro desenvolver questões a cerca da sociedade...⁹⁰.

Luis Bandeira (2007), do Gente de Teatro da Bahia, também faz questão de sublinhar:

Não trabalhamos com teatro planfetério, aquele teatro que fala: -“negro sim, negro não, abaixo o racismo!” - Não trabalhamos assim. Trabalhamos indiretamente, falamos sim da discriminação racial, da discriminação sexual e todas essas problemáticas de uma maneira transversal. Na verdade, a gente utiliza o teatro como ferramenta de denúncia e resgate da cultura negra.

Consumindo informações e influências da contemporaneidade, muitos desses grupos expressam tendência à busca de uma pesquisa própria. Aprofundando-se em elementos de cultura negra, inspiram-se na ritualidade e plasticidade da religião dos orixás (Bahia), das giras de Umbanda e do reisado⁹¹. Outros grupos fundem elementos de matriz africana a outros referenciais e linguagens como: o *yoga*, *contato improvisação*, danças negras de rua. Há também uma variante, pesquisas em torno da expressividade do corpo negro e do corpo brasileiro. No final das contas, salutar é saber que, ainda que seguindo por perspectivas diferentes, muitos dos atuantes desse teatro têm problematizado e pesquisado alternativas para trazer o seu olhar negro para a cena⁹².

⁹⁰ Entrevista concedida por Osvaldice à autora, em 2007, durante o Fórum de Performance Negra.

⁹¹ Entrevista concedida para a autora, em 2007, durante o Fórum de Performance Negra.

⁹² A partir de entrevistas realizadas pela autora com companhias negras, em 2007, durante o Fórum de Performance Negra.

Quanto à natureza, os grupos em ação na cena contemporânea, em geral, não têm subvenções regulares para a manutenção de suas atividades; e talvez, por conta disso, uma grande parte deles não desenvolva uma carreira profissional, nem maiores regularidades em suas trajetórias. Possivelmente, também em consequência da frágil sustentabilidade, a atuação de muitos dos grupos da nova geração extrapola os limites da cena e se estende para uma ação integral que abarca (tal qual o modelo utilizado pelo Teatro Experimental do Negro) atividades formativas (cursos, seminários, festivais, encontros) de formatos e natureza diversos: artísticos, sociais, e políticos. A ênfase, nesses casos, é em ações sócio-educativas ou de arte e educação. Muitas dessas ações, financiadas por projetos do Governo Federal, como o Ponto de Cultura, projeto que estimula e fomenta financeiramente atividade de cunho cultural em comunidades com pouco acesso a espaços difusores de cultura e entretenimento. Assim, muitas companhias têm conseguido dar continuidade as suas atividades teatrais, desenvolvendo ações para a comunidade com o intuito de dar visibilidade às expressões locais.

Acreditamos que, talvez, uma das grandes particularidades dessa geração seja a consciência da ação coletiva. Uma dessas felizes tentativas é, seguramente, a criação de um Fórum Nacional de Performance Negra, que congrega algo em torno de cento e cinco grupos entre grupos de teatro e dança⁹³.

O Fórum Nacional de Performance Negra é resultado da parceria do Bando de Teatro Olodum (Ba), com a Companhia dos Comuns (RJ). A Companhia dos Comuns foi criada (2001) no Rio de Janeiro, pelo ator baiano Hilton Cobra⁹⁴. A Companhia apresenta um trabalho fincado na cultura negra brasileira (memória negra, capoeira, funk, entre outros), associada a uma linguagem robusta e uma

⁹³O Fórum Nacional de Performance Negra acontece em Salvador desde 2005, com uma edição 2006 e outra em 2009.

⁹⁴ Hilton Cobra – ator, diretor e fundador da companhia dos Comuns (RJ). Dirigiu o centro cultural José Bonifácio, também no Rio, tem atuações no teatro, cinema e tv. Atualmente, coordena a Companhia dos Comuns e o Fórum Nacional de Performance Negra.

assinatura estética bem expressiva nos figurinos, na luz e na ambientação⁹⁵. É singular também nesse grupo sua conexão com expressões do pensamento negro brasileiro como Milton Santos⁹⁶, Lélia Gonzáles⁹⁷, Luíza Main⁹⁸, Makota Valdina⁹⁹, Kabengele Munanga, Edson Cardoso, entre outros.

A Comuns é uma espécie de “irmã” do Bando: seus dois primeiros espetáculos foram dirigidos por Márcio Meirelles (diretor do grupo baiano) e a assinatura das coreografias e da música ficaram a cargo de José Carlos (Zebrinha) e Jarbas Bittencourt (técnicos do Bando). Foi dessa parceria que surgiu o Fórum Nacional de Performance Negra, que já vai para sua quarta edição. O primeiro, que foi realizado em Salvador, em 2005, reuniu em sua última edição mais de cem grupos, oriundos das 27 unidades federativas do Brasil.

O I Fórum Nacional de Performance Negra nasce da compreensão de que é imperativo um teatro e uma dança que expressem o poder e o vigor da criação artística da população negra deste país (trecho da “Carta de Salvador” – documento de intenções do Fórum).

⁹⁵ Assim o figurino e a luz, por exemplo, figuras proeminentes do circuito artístico brasileiro: Biza Viana e Jorginho de Carvalho.

⁹⁶ Milton Santos (2001) – um dos maiores intelectuais negros brasileiros. Nasceu em Brotas, Bahia. Geógrafo de profissão, professor da Universidade Federal da Bahia, entre outras. É prêmio Nobel de geografia (prêmio Vautrin Lud – 1994). Publicou vários livros, entre eles: Por uma outra globalização - do pensamento único a consciência universal (2000); O espaço do cidadão (1987) e O espaço dividido. Os dois circuitos da economia urbana dos países subdesenvolvidos (1979). In ELIAS (2002) e Munanga e Gomes (2006).

⁹⁷ Lélia Gonzáles – um dos maiores símbolos da militância negra brasileira. Antropóloga, professora e escritora. Participou da fundação do Movimento Negro Unificado (MNU), do Instituto de Pesquisas das Culturas Negras do Rio de Janeiro (IPCN-RJ); do Nzinga Coletivo de Mulheres Negras; do bloco carnavalesco Olodum. Ver <http://www.eliagonzalez.org.br> e Munanga e Gomes (2006).

⁹⁸ Luíza Mahin – mãe do poeta Luiz Gama, ex-escravizada, lutou pela libertação de outros negros, sendo uma das militantes atuantes na Revolta dos Males e da Sabinada. Ver <http://www.eliagonzalez.org.br> e Munanga e Gomes (2006).

⁹⁹ Makota Valdina – Makota (mais velho ilustre) do terreiro Tanuri Junssara, de nação angola, no bairro do Engenho Velho de Brotas, em Salvador. É educadora e, atualmente, uma das mais célebres pensadoras e porta-vozes da temática das religiões negro africanas da Bahia. É integrante do Conselho do Fórum Cultural Mundial. Ver Mestres da cultura popular - <http://www.cultura.salvador.ba.gov.br/mestres-perfis>.

Uma particularidade dessa iniciativa do Bando e da Comuns é congregar em torno da denominação performance negra, independentemente, de grupos de teatro, dança, e manifestações populares, com a compreensão de que:

estes compartilham uma série de realizações e valores, comprometidos com uma prática artístico-cultural que, nos seus modos de criação e de reflexão, reafirma a dimensão dinâmica das matrizes afro-brasileiras (...) Todos têm em comum a disposição e o empenho de viabilizar manifestações artísticas autônomas. Ou seja, livres das imposições culturais e financeiras que privilegiam ideais e valores eurocêntricos, os quais tentam negar e restringir o pleno direito de expressão da identidade negra e de nossa cidadania (BANDO; COMUNS, 2005).

Ao optar pelo termo “performance” para se referir ao coletivo de teatro e dança negra, o Fórum reitera uma tendência observada no contexto do teatro negro: a especificidade desse teatro que em geral funde igualmente o teatro, dança e a música, por exemplo. Tendência também apresentada pelo chamado *teatro antropológico* (Richard Schechner, Vitor Tunner, Eugenio Barba, entre outros) que passaram a utilizar o termo para referir-se ao teatro ritual de culturas tradicionais, como as religiões de matrizes africanas (*voduns, inquices, orixás*)¹⁰⁰, por exemplo. Dentro da complexidade da definição do termo performance, no caso do Fórum, entendemos que essa denominação está inserida no universo de performance como expressão artística, acrescida à função com a qual se reveste – a de afirmar a identidade negra (MARVIN, 1996).

Essa intenção – afirmar – dialoga com outros termos (restaurar, repetir, lembrar, reinstalar) utilizados no contexto dos estudos teatrais, de orientação antropológica. Assim, esse teatro, ao trazer para si a função de porta-voz de sua cultura, através da utilização e re-edição da mesma, estaria utilizando um princípio

¹⁰⁰ Assim se dividem as três matrizes religiosas negro africanas transplantadas para o Brasil: a dos Orixás, de origem Ioruba ou Nagô; as Inquices, de origem Banto; e a dos Voduns, de origem Jeje.

fundador da performance cultural que é fortalecer princípios e valores da sociedade para fortificá-la.

Dos propósitos e metas, estão listados:

- Formulação de linguagens estéticas que confrontem os vários desafios da contemporaneidade;
- Formação de intérpretes, técnicos e diretores;
- Participação nas instâncias de deliberação de políticas, públicas, culturais;
- Criação de repertório;
- Criação de formas permanentes de comunicação e intercâmbio, nacional e internacional, que possibilitem a ampla disseminação de informação e conhecimento;
- Articulação política no enfrentamento conjunto de questões afins;
- Criação de redes de interlocução e de um banco de dados que facilite o trânsito de informações de mútuo interesse, inclusive as relativas aos meios de acesso ao patrocínio e ao fomento públicos e da iniciativa privada;
- Pensar em soluções alternativas e institucionais para os desafios comuns, enfrentados pelos grupos: sustentabilidade; carência de espaço físico para atuação; ausência de políticas públicas que contemplem o segmento da cultura negro-brasileira; seja em termos da valorização, inserção e estímulo à produção desta; seja em termos da avaliação crítica do tratamento dado ao elemento negro nos veículos de comunicação (teatro, dança, cinema e televisão) no Brasil.

Na nossa perspectiva, as contribuições trazidas por esse Fórum são inestimáveis para a inserção negra no teatro brasileiro. De fato, esse é um fato histórico no teatro brasileiro, que só se iguala enquanto mobilização, reivindicação e militância, à também revolucionária *Arte contra a barbárie*, que deu origem à *Lei*

do Fomento, em São Paulo¹⁰¹. O Fórum representa, para o teatro negro no Brasil, um passo fundamental para a consolidação de sua existência enquanto corpus estético e ideológico. Alguns dos grupos participantes do Fórum desde sua primeira edição: Balé Folclórico da Bahia (Ba); Centro de Atores Negros Abdias do Nascimento (Ba); Companhia dos Comuns (RJ); Cia Étnica de Dança e Teatro (RJ); Cia de Teatro Black & Preto (RJ); Grupo Cabeça Feita (DF); Grupo Afro Beré (CE); Cia Enki de Dança Primitiva Contemporânea (ES); Cia Teatral Zumbi dos Palmares (GO); Cia de Dança Afro Abanjá (MA); Grupo Teatral de dança e teatro Pandeiro de Ouro (MT); Cia SeraQuê? (MG); Grupo Cultural NUC (MG); Grupo Caixa Preta (RS); Grupo Ação Zumbi (SC); Invasores Cia Experimental (SP); Núcleo de Atores negros da Escola de Arte Dramática da USP – EAD (SP); Grupo Frente 03 de fevereiro (SP); Grupo Imbuença (SE); Bando de Teatro do Olodum (Bahia), A Cia dos Comuns (Rio de Janeiro), Caixa Preta (Porto Alegre).¹⁰²

Ao costurar esse relato, ainda que a partir de uma teia irregular, de caminhos interrompidos e cheio de lacunas indisfarçáveis, foi possível constatar que, apesar de negligenciada, como boa parte de sua história no Brasil, a participação negra no teatro brasileiro tem se dado desde seus primórdios. Foi possível também desvelar as diversas formas que assumiu. Assim, visto como coisa, o negro foi retratado por muitos dramaturgos como tipos estereotipados que, na maioria das vezes, só espelhavam a imagem preconceituosa daqueles que escreviam e da sociedade que representavam. Toda essa situação acabou por originar um teatro de expressão, afirmação e valorização da cultura negro-descendente que ao longo desse percurso tem enfrentado o desafio de existir, apesar do mito de democracia racial que continua a imperar no Brasil como principal obstáculo ao avanço na discussão da problemática racial no país. Como

¹⁰¹ *Arte contra a barbárie* foi o nome dado ao movimento dos artistas que culminou na lei. A Lei nº 13.279 (8 de Janeiro de 2002) de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo tem o objetivo de apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral, visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo.

¹⁰² Vale notar que uma tarefa contínua dos grupos aliados ao Fórum é o mapeamento de companhias negras de suas regiões. Informações retiradas dos folders das três edições do Fórum.

resposta à repressão, uma série de expressões negras emergiu em nossos palcos, com o propósito de afirmar, denunciar e combater estereótipos e concepções infames sobre sua cultura e povo na cena, na dramaturgia e na sociedade.

“É O BICHO”! CARAS PRETAS.



Cia dos Comuns Silêncio - Foto: Andre Pinnola - RJ



Cia Umoja - Foto: Guma - SP



Cias dos Comuns - Silencio - Foto Andre Pinnola - RJ



Cirandarte - Carnaval do Pelouriho - Foto Nadia Santa Rosa - BA



Ensaio aberto de Pedacos de Mim - Fotos de Marco Xavier - SP



Dirce Tomaz em A mulher do Chapéu - Fotos de Mário Spinoza e Marco Xavier - SP



Grupo Os Crespos - Ensaio sobre Carolina - Foto: Maria Tuca Fanchin - SP



Grupo Os Crespos - Ensaio sobre Carolina - SP



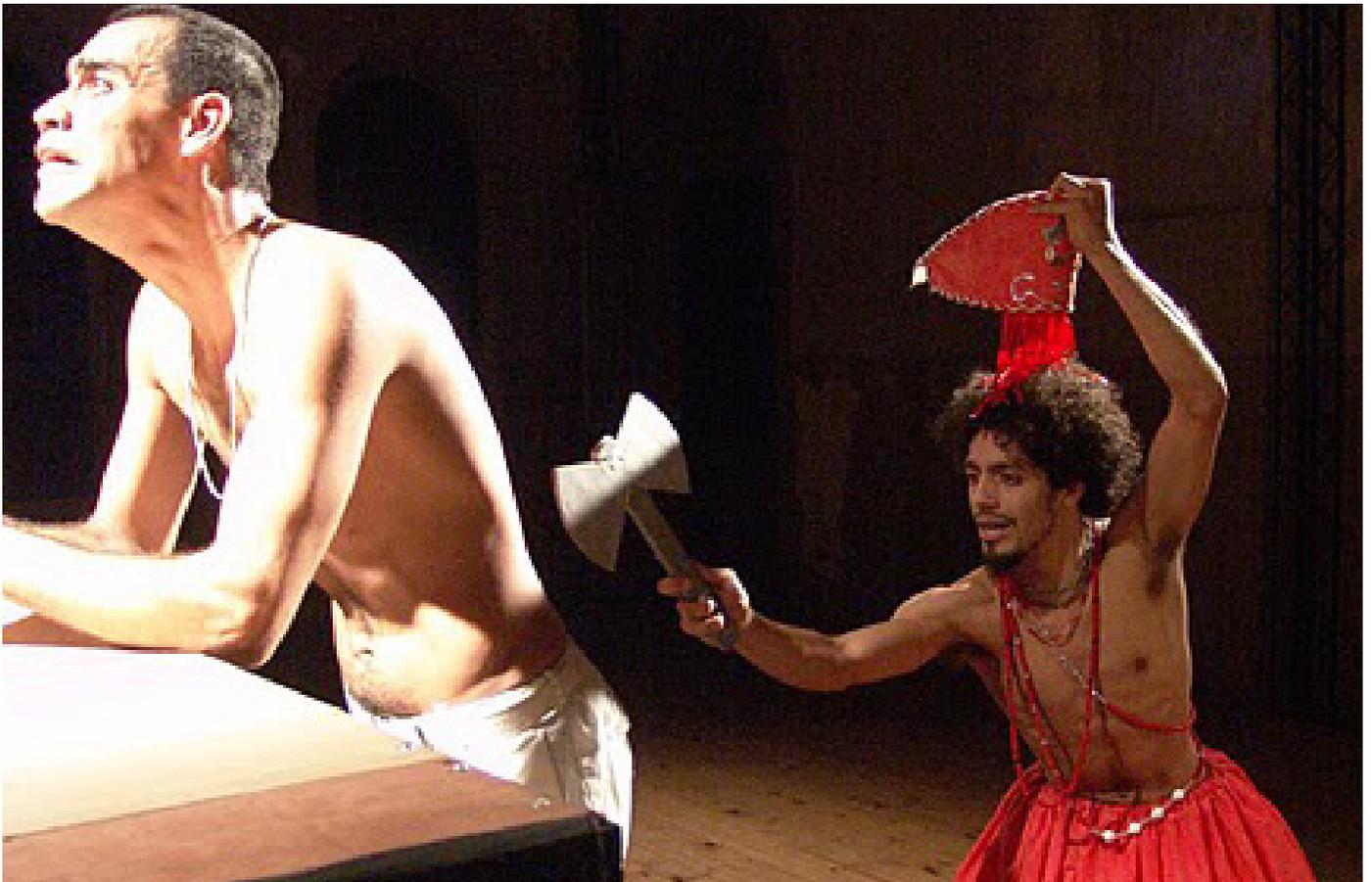
Grupo Brejeró - Ensaio aberto (coordenado por Rejane Maia) - Foto: Evani Tavares - BA



Forum de Performance Negra - Grupo Nata de Teatro Foto Alberto Lima - BA



Grupo Capulanas e Cia Umoja - Foto: Guma - SP



Grupo Caixa Preta - Hamlet Sincrético - Crédito: Grupo Caixa Preta - RS



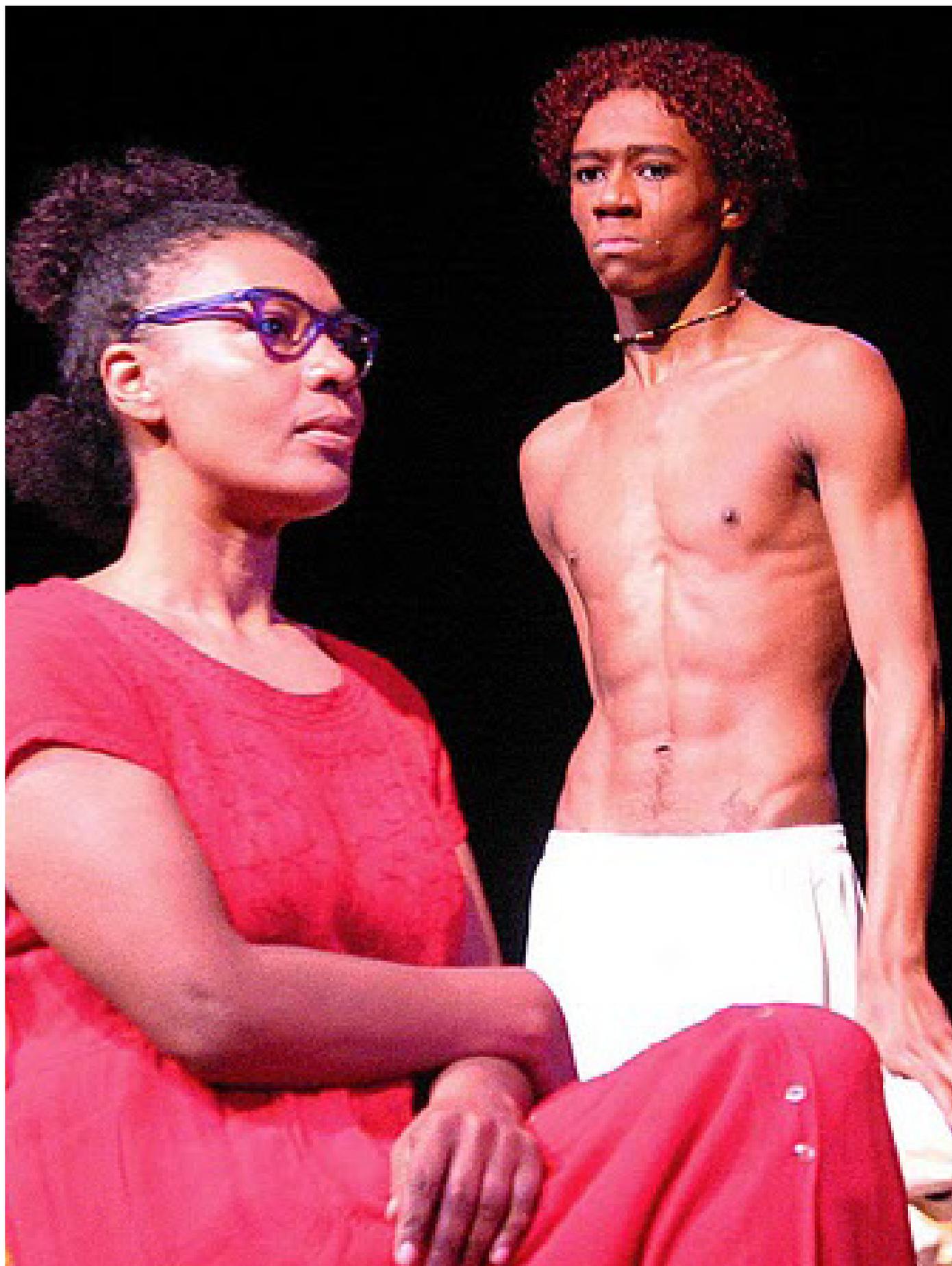
Grupo Cirandarte - Foto Nadia Santa Rosa - BA



Recital Conceição Evaristo - Foto Fafa Souza - RS



Vera Lopes - Transegun - Foto Carlos Cruz - RS



Vera Lopes - Transegun - Foto Carlos Cruz - RS

FORUM NACIONAL DE PERFORMANCE NEGRA

Patrocínio

FUNARTE

Chesf

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

PETROBRAS

Banco do Brasil

A Cia dos Corpos e o Teatro Vila Velha
 são patrocinados por

Promovido e Realizado em
 Teatros e Centros Culturais

Mais Contato em www.cdc.org.br

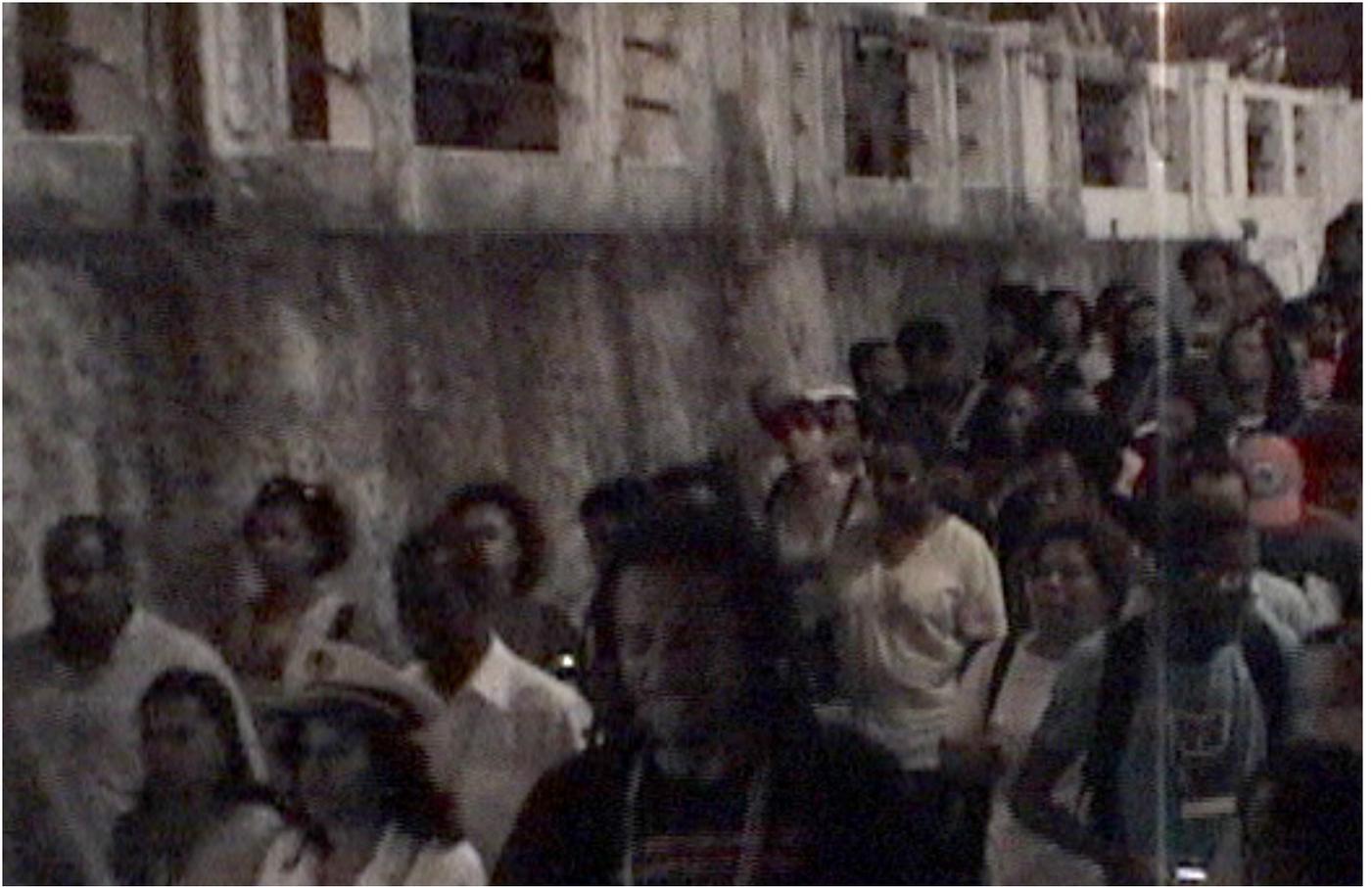
**II FÓRUM
 NACIONAL DE
 PERFORMANCE
 NEGRA**

11 a 14 de setembro / 2006

Teatro Vila Velha, Salvador/BA

Mini-Sessão em homenagem a
 Euzébio de Almeida

Folder da segunda edição do Forum Nacional de Performance Negra.



Irmandade Nossa Senhora do Rosário do Jatobá - MG (II ed. Fórum) Fotos: Evani Tavares.



Irmandade Nossa Senhora do Rosário do Jatobá - MG (II ed. Fórum) Fotos: Evani Tavares.



Irmandade Nossa Senhora do Rosário do Jatobá - MG (II ed. Fórum) Fotos: Evani Tavares.



Forum Nacional de Performance Negra em atividade 2006. Fotos: Evani Tavares.



Encerramento do III Fórum. Fotos: Evani Tavares.



Encerramento do III Fórum. Fotos: Evani Tavares.



Encerramento do III Fórum. Fotos: Evani Tavares.



Encerramento do III Fórum. Fotos: Evani Tavares.



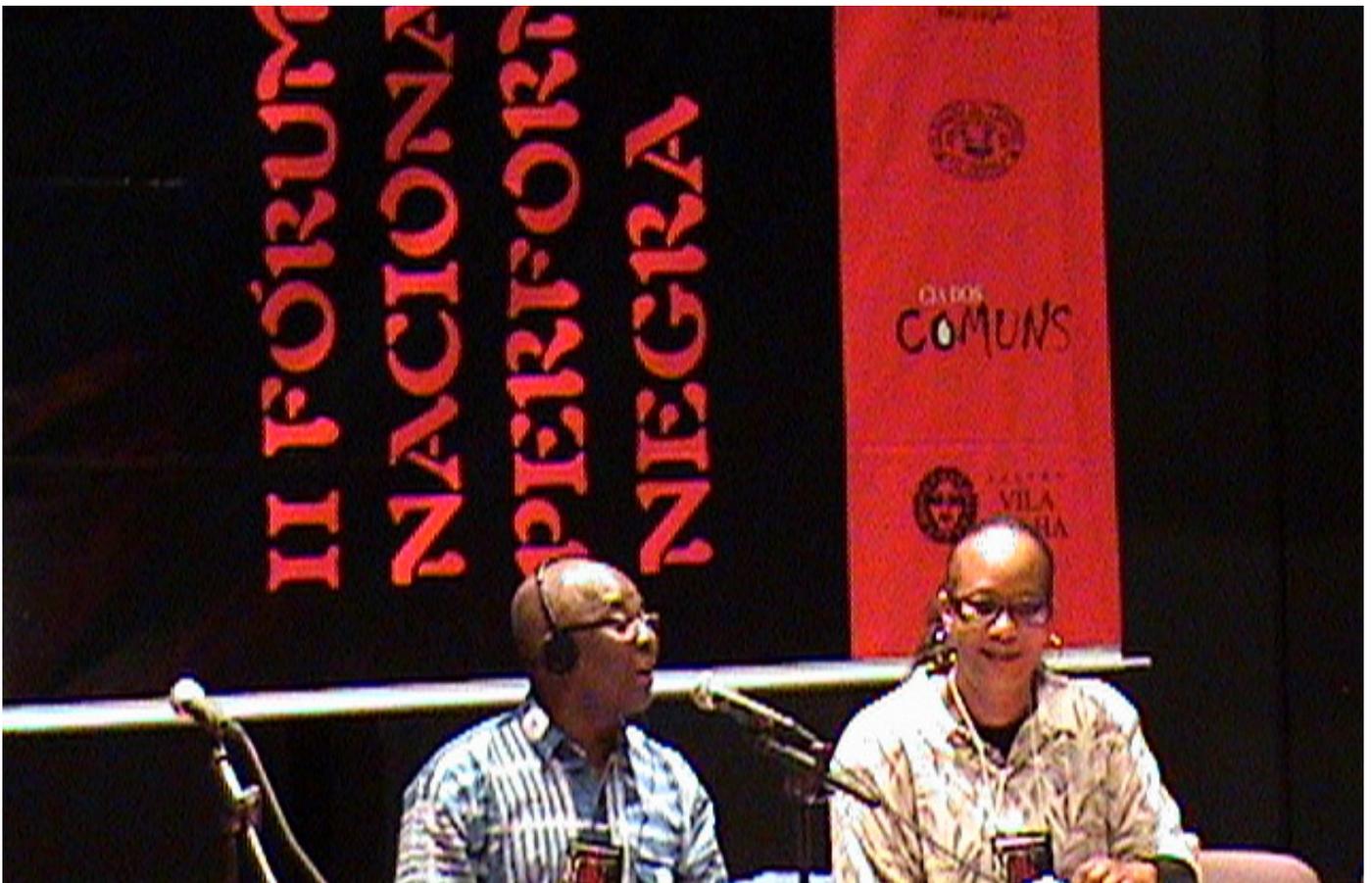
Hilton Cobra (Cia dos Comuns) e Márcio Meirelles (Bando Olodum), organizadores do Fórum. 2009. Fotos: Evani Tavares.



Samba de Lata de Itijuçu, Senhor do Bonfim (BA) - 2009 - Fotos: Evani Tavares.



Luísa Bairros - Secretária de Promoção da Igualdade Racial - Bahia - Fotos: Evani Tavares.



Coreógrafo Peter Badejo e a professora doutora, cantora e dançarina Inaicyr Falcão. Fotos: Evani Tavares.

CAPÍTULO II - A Experiência do Teatro Experimental do Negro

2.1 O Início

Com essas perspectivas de luta social e artística, viemos para influir nos critérios estéticos do espetáculo brasileiro (NASCIMENTO, 2006:123).

O Teatro Experimental do Negro (TEN) foi criado em 1944 com objetivos bem definidos: integrar o negro na sociedade brasileira; criticar a ideologia da brancura; valorizar a contribuição negra à cultura brasileira; mostrar que o negro era dotado de visão intelectual e dotar os palcos de uma dramaturgia intrinsecamente negra. Ciente da problemática enfrentada pelo negro na sociedade brasileira e seus reflexos no teatro, o TEN propõe-se a utilizar o palco como principal veículo de sua ação. A iniciativa de criação desse teatro é creditada ao seu principal mentor, Abdias do Nascimento¹⁰³.

Abdias Nascimento, homem de múltiplas facetas, um dos pioneiros da militância negra no Brasil, pertenceu à Frente Negra Brasileira¹⁰⁴. Formou-se em direito, foi jornalista, parlamentar, diretor, dramaturgo, ator e professor acadêmico, também, poeta e pintor. Sobretudo, Abdias foi um agitador, em seu melhor sentido. Após uma intensa vivência política e intelectual, retornando de uma longa excursão pelo Amazônia e pelos Andes, Abdias volta ao Brasil com a idéia de

¹⁰³ (NASCIMENTO, 2006; 2003; 1988); (MULLER, 1988).

¹⁰⁴ Ver Guimarães (2005).

montar um teatro negro – feito por negros e para discutir questões como o preconceito e a discriminação racial, dentro e fora do palco¹⁰⁵.

Já de saída, essa iniciativa provoca duas polêmicas: a palavra **negro** em seu nome (Teatro Experimental do Negro) é tida como de conotação “racista”, pois dava a idéia de separatismo, coisa até então absolutamente refutada em nossa sociedade dominada pelo *mito da democracia racial*. Dessa maneira, vista como separatista, detratora da nação, a idéia de um teatro negro soava quase como “constituir um grupo palmarista”, compara Abdias. Tal reação não surpreendeu o professor Abdias, pois, para ele, o tamanho da rejeição só expressava o quanto aquele teatro vinha contestar uma injustiça e questionar uma ordem que os privilegiados não tinham a menor intenção de ser alterá-la (NASCIMENTO, 2006). Enfatiza o professor: “O TEN é isto: um instrumento no processo da consciência negra. Seu único valor absoluto é a sua generosidade” (NASCIMENTO, 1979, 32).

Desta maneira, a iniciativa de um teatro negro no Brasil estava se inserindo em uma clara zona de embate: a não-resolvida questão racial brasileira, questão sensível e que “mesmo os movimentos culturais aparentemente mais abertos e progressistas (...) sempre evitaram mencionar...” (NASCIMENTO, 2006, 128). Toda essa recusa parece que acabou por fortalecer mais ainda o caráter político da ação, que tornou a bandeira principal do Teatro Experimental do Negro – TEN. Do grupo que se juntou a Abdias, primeiro chegaram Aguinaldo Camargo (advogado), Sebastião Rodrigues Alves (militante negro), Wilson Tibério (escultor), José Herbel (contabilista e administrador), Teodorico dos Santos (arquiteto); depois, chegaram Arinda Serafim (doméstica), Marina Gonçalves (roupieira); e, completando a primeira formação do grupo, Claudiano Filho, Oscar Araújo, José da Silva, Antonieta, Antonio Barbosa e Natalino Dionísio (NASCIMENTO, 2006).

¹⁰⁵ Viajou pelo Brasil e América Latina com a *Santa Hermand Orquídea* (um grupo de artistas e intelectuais formado por Gerardo de Mello Mourão, Efraín Tomás Bó, Juan Raul Young, Todofredo Tito Iommi e Abdias). Na verdade, sua primeira incursão pelo teatro aconteceu com o *Teatro do Setenciado* (1979), atividade que realizou com os detentos da penitenciária de São Paulo, quando esteve preso cumprindo medida disciplinar do exército, ao qual ainda estava vinculado (NASCIMENTO, 2006).

Durante toda a sua existência, o TEN atraiu integrantes das mais distintas profissões, os quais queriam se integrar ao grupo por identificação com a proposta. As atividades promovidas pela organização serviam como excelente canal difusor desse teatro negro e, dentre elas, o curso de alfabetização foi o que mais forneceu atores para o grupo de teatro. Um conjunto tão diverso de pessoas ou de atividades quanto as proposições do TEN, o que vinha de encontro com a própria diversidade do projeto que não se restringia somente ao contexto artístico. Era multidisciplinar, abarcando atividades político-sociais, culturais, educativas e de formação complementar. Com tal extensão, dificuldades como espaço e recursos para realizar e dar sustentabilidade às ações e à organização também se tornaram grandes desafios para a consolidação do projeto do TEN. Ademais, a natureza política do empreendimento representava um real empecilho para o estabelecimento de alianças e partidários¹⁰⁶. Mesmo com esse impasse, a solução mais viável era conseguir cooptar aliados no contexto sócio-político, intelectual, e artístico de seu entorno.

Apesar de toda essa desfavorável situação, o Teatro Experimental do Negro conseguiu vencer seu primeiro desafio: existir. Articulação que era fundamental para que o TEN conseguisse existir em um ambiente tão hostil. Ao que parece, a capacidade de articulação foi um trunfo de Abdias do Nascimento, trunfo que, em nossa avaliação foi bastante favorecido pelo momento histórico pelo qual passava o teatro brasileiro na época. Com muita novidade acontecendo: companhias inteiras aportando e ficando um pouco mais no Brasil para escapar à guerra; jovens grupos produzindo e ousando colocar suas idéias em ação; enfim, o nosso teatro encontrava-se em plena modernidade e o ambiente respirava todo esse fervilhamento. Todo esse clima, muito provavelmente, deve ter influenciado para uma maior abertura de diálogos e trocas entre a classe artística, intelectual e freqüentadores desses espaços informais.

¹⁰⁶ O grupo chegou a ensaiar na sede da União dos Estudantes, a UNE, mas, posteriormente, foi convidado a se retirar de lá, por incompatibilidade ideológica (NASCIMENTO, 1966).

As diferenças estéticas e convenções, a nosso ver, não foram obstáculos para que esses encontros acontecessem. Para o Teatro Experimental do Negro, que estava apenas inaugurando sua ação teatral, esse ambiente parece ter servido como laboratório de onde muito possivelmente retirou subsídios para estruturação de seu teatro. Até porque não era incomum o TEN participar integral ou parcialmente de outras montagens, ou ter artistas de outros grupos na direção e/ou preparação de seus atores¹⁰⁷. Positiva ou negativamente nesses encontros, o grupo influenciou e foi influenciado, o que provavelmente contribuiu para a composição e escolha das orientações e convenções utilizadas em seu processo criativo.

Entre os parceiros do TEN, encontram-se algumas figuras proeminentes do Rio de Janeiro, neste período: os atores Cacilda Becker, Luiza Barreto Leite e Sady Cabral; o diretor alemão Wolf Harnisch Jr.; o diretor da Casa do Estudante, Paschoal Carlos Magno¹⁰⁸; o fotógrafo José Medeiros; os cenógrafos Eros Gonçalves, Clóvis Graciano e Enrico Bianco (este fez o cenário e a iluminação do *Imperador Jones*); e Thomas Santa Rosa, notabilizado pela criação do cenário do espetáculo *Vestido de Noiva* (ARAÚJO, 1991). Ainda, o poeta e editor Augusto Frederico Schmidt; o crítico Andrade Murici e o diretor do Serviço Nacional de teatro, Aldo Calvet; a dançarina Mercedes Batista¹⁰⁹; além do jornalista, poeta e pintor, Solano Trindade (que chegou a atuar no TEN, mas, optou por fundar sua própria companhia, o Teatro Popular Brasileiro (1950))¹¹⁰; o diretor Willy Keller; o

¹⁰⁷ No *Filho Pródigo* (1953), o elenco do TEN contou com a participação de dois atores do Teatro do Estudante; em *Aruanda* (1948), Haroldo Costa, ex-integrante do grupo, participou e trouxe seu elenco de cantores, bailarinos e cantores para integrar o elenco; em 1956, o TEN participa da montagem *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes; entre outras (TAVARES, 1988).

¹⁰⁸ Posteriormente, Abdias cortará relações com Carlos Magno, um dos motivos foi o fato de Magno atribuir a si o mérito de ter tido a idéia de criar o teatro negro no Brasil (NASCIMENTO, 2006).

¹⁰⁹ Bailarina formada na escola de Catherine Dunham, iria posteriormente se notabilizar por criar o primeiro balé folclórico brasileiro (SIVA JR. e BAPTISTA, 2007a). A Criação da Identidade Negra na Dança.

¹¹⁰ Um dos maiores representantes da poesia negro-brasileira (MULLER, 1988).

dramaturgo Brutus Pedreira; e um dos grandes mentores do pensamento político do TEN, o sociólogo Guerreiro Ramos¹¹¹.

2.2.1 Ações

Dentre as atividades realizadas pelo grupo estão: I e II Convenção Nacional do Negro, I e II Concurso Rainha das Mulatas, I Concurso Boneca de Piche, I Conferência Nacional do Negro, I Congresso do Negro Brasileiro, Organização do Departamento Feminino do TEN e instalação do Conselho Nacional das Mulheres Negras¹¹². Somam-se a esses, uma série de debates sobre a situação do negro, encontros com intelectuais, cursos de alfabetização de adultos, concursos de beleza (Rainha das Mulatas e Bonequinha de Piche), Conferência sobre Arte Negra, Semana de Estudos sobre Relações de Raça e o Curso de Introdução ao Teatro Negro e às Artes Negras. Todos esses eventos foram iniciativas pioneiras no âmbito da sociedade brasileira da época. De formatos variados, eles visavam atacar pontos distintos: formação, exploração e fundamentação teórica na questão negra e suas variantes; discussões para proposição de leis e projetos de temática anti-racista; valorização de referenciais simbólicos e estéticos negros, entre outros.

¹¹¹ Alberto Guerreiro Ramos, baiano de Santo Amaro, sociólogo e defensor do catolicismo, foi também do movimento integralista. Juntou-se ao TEN em 1949, quando começou a ministrar suas conferências de grupoterapias. Obras de sua autoria: Drama de Ser Dois (1937); Sociologia Industrial (1951); Cartilha Brasileira do Aprendiz de Sociologia (1955); Condições Sociais do Poder Nacional (1957); O Problema Nacional do Brasil (1960); A Crise do Poder no Brasil (1961); Mito e Realidade na Revolução Brasileira (1963); A Redução Sociológica (1964); Administração e Estratégia de Desenvolvimento (1966); A Nova Ciência das Organizações (1981).

¹¹² Informações a respeito, veja a obra Dionysos. Especial – Teatro Experimental do Negro, de 1988, organizada por Muller e outros (1966; 2006; 2000; 2007).

Interessa-nos, aqui, particularmente, o Curso de Introdução ao Teatro Negro e às Artes Negras¹¹³. Articulando conteúdos, teóricos e práticos, o curso apresentava o seguinte programa:

Estética Negra (Flexa Ribeiro); Temática negra, (Adonias Filho); Cinema Negro (Nelson Pereira dos Santos); Escultura africana (Thian Bodiel); Folclore, música e dança como fundamento teatral (Edison Carneiro); Arte negra (Roberto Teixeira Leite); Do humorismo como fator de integração social (Grande Otelo); Poesia negra (Thiers Martins Moreira); Dramaturgia negra (Augusto Boal); Possibilidades da arte negra na cenografia e no figurino (Fernando Pamplona); Implicações sociológicas do teatro negro (Florestan Fernandes); Inspiração e semelhanças do teatro africano e negro-brasileiro (Raimundo Souza Dantas); Expressividade da máscara, do gesto e da voz do intérprete negro (José Carlos Lisboa); Sobre Otelo de Shakespeare (Bárbara Heliodora); Significado do despertar da África no mundo moderno (Tristão de Ataíde).

É impossível não notar o capital profissional dos professores acima listados, o que mostra o bom nível de articulação do TEN com o meio cultural e a intelectualidade de sua época. Encontram-se aí práticos renomados, como o cineasta Nelson Pereira dos Santos; o ator Grande Otelo; o ator, diretor e criador do Teatro do Oprimido, Augusto Boal; teóricos da envergadura de Edison Carneiro e Florestan Fernandes; e a crítica e especialista em Shakespeare, Bárbara Heliodora. Mas, na verdade, queremos chamar a atenção para os conteúdos listados nesse programa:

Folclore, música e dança como fundamento teatral; Do humorismo como fator de integração social; Dramaturgia negra; Possibilidades da arte negra na cenografia e no figurino; Implicações sociológicas do teatro negro; Inspiração e

¹¹³ O curso aconteceu no período do 20º aniversário do TEN, no auditório do Museu Nacional de Belas Artes (RJ). Ao todo foram 18 dias de curso, sendo um tema a cada encontro. Alguns dos cursos continham exibição prática, como apresentação de poesia, audiência a filmes e visitas a museu. Os ministrantes eram, indiferentemente, brancos e negros. Seu conteúdo é amplo e seus ministrantes, alguns deles, hoje notáveis em suas áreas (MULLER, 1988).

semelhanças do teatro africano e negro-brasileiro. Em conjunto, esses conteúdos apontam para um possível pensamento de como se compor, na prática, a poética do teatro negro. Estão aqui abarcados todos os elementos de composição do espetáculo: o texto, o cenário, o figurino, as questões sociológicas, a matriz inspiradora, e mesmo alguns de seus grandes apelos, o humor¹¹⁴. É lamentável que o curso tenha existido por um tempo tão curto, pois não houve possibilidade de saber quais frutos teriam nascido desta experiência. De qualquer modo, a existência de tal programa é uma fonte de indicação de que um formato artístico que pudesse legitimamente expressar a identidade negra brasileiro estava ali sendo semeado.

Outras ferramentas foram utilizadas pelo grupo, como a Grupoterapia e o Sociodrama¹¹⁵, sob a coordenação do sociólogo Guerreiro Ramos¹¹⁶. Grupoterapia, segundo Ramos (2003) é “a cultura da espontaneidade, um processo sociológico de purgação e conservas culturais” (RAMOS, 2003, 64). E, sociodrama é “um método de eliminação de preconceitos ou de estereótipos que objetiva libertar a consciência do indivíduo da pressão social” (RAMOS, 2003, 91). Estruturada em formatos de seminários e práticas dirigidas, a abordagem grupoterápica era utilizada para “ajudar na formação dos atores e na discussão dos problemas da comunidade negra” (NASCIMENTO, 1988, 113) e possibilitaria também a re-integração da “consciência dilacerada do negro vitimado pelo racismo” (NASCIMENTO, 2004, 223).

Ademais, esses seminários foram úteis para que o grupo pudesse amadurecer suas próprias questões em relação a sua identidade negra, para que, mais tarde, ao tomá-la como objeto de reflexão no palco, pudesse fazê-lo de modo mais consciente e numa perspectiva coletiva. Não é difícil realizar uma conexão

¹¹⁴ A questão do humor é arrolada por Moracen (2004), por Martins (1995) e por Frigério (1992) como um componente recorrente nas formas do teatro negro.

¹¹⁵ Com base em J. L. Moreno (Jacob Levy Moreno - 1889-1974). Ver: Moreno, J. L. (1983).

¹¹⁶ Guerreiro também foi responsável pelo concurso do *Cristo Negro* (1955) e pela criação do Instituto Nacional do Negro.

entre a utilização dessas técnicas e a famosa sentença que diz: “Conhece-te a ti mesmo”. O “a ti mesmo” também é o outro, o coletivo, a sociedade à qual esse indivíduo negro está inserido¹¹⁷. Interessante notar que, como revela Guerreiro (2003), a inserção do teatro como uma ação do TEN está diretamente ligada ao seu potencial para: expurgar e liberar corações decorrentes do racismo (RAMOS, 2003, 53). Ou seja, foi essa necessidade de liberação que obrigou a existência do teatro como uma ação política. Tal existência como meio e não como fim impôs certa limitação à implementação dessa linguagem dentro do projeto do TEN, mas, ainda assim, foram realizadas algumas proposições de maior ênfase teatral sobre as quais podemos tecer alguns comentários.

2.2 Proposições

2.2.1 Teoria e Prática

De acordo com Victor Hugo Pereira, o Teatro Experimental do Negro contradiz o seu discurso ao “recorrer a um código teatral de elite, enraizado na cultura européia (embora em sua vertente modernizante), para promover o negro brasileiro” (PEREIRA, 1988, 75). Ou seja, para o autor, ao alterar apenas o objeto do discurso, e não a forma com que o mesmo é veiculado, o TEN continuou a legitimar o discurso que queria combater, pois a estrutura que tomou de empréstimo ainda estava contaminada pelo pensamento que a criou. Em parte, concordamos com a crítica realizada por Victor Hugo. De fato, o Teatro Experimental do Negro não propôs maiores rupturas à estrutura convencional do teatro relação palco-platéia e encenação submetida às leis da dramaturgia. Entretanto, em nossa perspectiva, para o TEN, a utilização desses códigos se fazia necessária para mostrar que o negro também podia produzir obras da mesma dimensão das realizadas pelos brancos. Atingir aquele formato a partir de

¹¹⁷ Esse tipo de prática de orientação psicopedagógica foi recurso utilizado por Bárbara Teer no The National Black Theatre, em Nova York.

seu próprio olhar era a mudança proposta por Abdias do Nascimento. Ou seja, como seu próprio diretor afirma, a missão do Teatro Experimental do Negro era ser:

(...) espelho e resumo da peripécia existencial humana, como um fórum de idéias, debates, propostas, e ação visando à transformação das estruturas de dominação, opressão e exploração raciais implícitas na sociedade brasileira dominante, nos campos de sua cultura, economia, educação, política, meios de comunicação, justiça, administração pública, empresas particulares, vida social, e assim por diante. Um teatro que ajudasse a construir um Brasil melhor, efetivamente justo e democrático, onde todas as raças e culturas fossem respeitadas em suas diferenças, mas iguais em direitos e oportunidades (NASCIMENTO, 2004, 221).

A maneira como a missão do TEN é exposta “liga-se muito mais a um embate ideológico, tal como codificado nos discursos intelectuais dominantes, do que à recuperação, mesmo que mística, de uma dramática africana”, avalia Muller (1988, 47). Observado dessa maneira, a proposta do TEN é mais projetar-se dentro de um contexto já legitimado e menos destituir tal contexto. Sendo essa a compreensão, acreditamos ser mais coerente utilizar o termo “corromper”, que “romper”, nessa abordagem sobre as proposições desse teatro no contexto do teatro brasileiro, porque, nos parece que foi o que aconteceu, nesse caso. De toda sorte, em nosso entendimento, ao inserir uma perspectiva negra na forma, o TEN, de alguma maneira, modifica essa forma e, o resultado dessa inserção, o nível do abalo causado a essa estrutura é, para nós, igualmente, valioso.

Explica Nascimento: “No sentido de uma metodologia de trabalho teatral, de construção de uma estética, teoricamente nós tínhamos o objetivo de resgatar a espontaneidade africana” (NASCIMENTO, 1988, 110). Em obra posterior, acrescenta:

É claro que, quando falamos nas técnicas africanas aqui, não é no sentido de copiar tudo que se fazia na África; é no sentido de resgatar a raiz que aqui floresceu, que aqui cresceu em contato com outras culturas, em um novo ambiente (...) pois a coisa não é somente no sentido de uma estética com esta perspectiva africana, mas é tudo! É uma nova sociedade também! É uma atuação política com essa perspectiva! É uma organização social e de Estado sob essa perspectiva! (NASCIMENTO, 2006, 127).

As limitadas informações que nos foi possível coletar sobre a experiência do TEN (há muito mais registros sobre a militância política que a prática teatral) impossibilitam maiores aprofundamentos em torno dos processos criativos do TEN. Então, o que podemos fazer são elaborações mais gerais a partir de suas partes mais visíveis. Desse modo, observamos que suas proposições e procedimentos, de modo geral, estão inteiramente ligados e delimitados ao projeto geral da organização. Assim, em seu programa consta uma série de atividades de natureza político-pedagógicas e artísticas, com recorte racial, de formatos, regularidade e abordagens variados. Em termos discursivos, percebe-se uma clareza no sentido de atingir um teatro que expressasse a cultura negro-africana. Dessa maneira, é visível em suas realizações a utilização, na dramaturgia e nos espetáculos, de referenciais negros, tais como: temática e referenciais simbólicos da cultura negra (folguedos populares, dança, música, religiosidade, entre outros).

2.2.2 Aspectos da Dramaturgia

O TEN veio também pra enfrentar esse problema e inserir, nesse contexto de alienação da dramaturgia e do espetáculo, um outro tipo de alternativa estética, que é mostrar o negro como um valor estético autenticamente brasileiro (NASCIMENTO, 2004,124).

A dramaturgia é, sem dúvida, o ponto estratégico do projeto teatral do TEN. Em todos os seus manifestos, a produção e a encenação de textos com a temática negra são uma recorrência. Não somente pela falta de peças, mas, sobretudo, porque era a partir da dramaturgia que se pretendia começar a desconstruir os estereótipos atribuídos ao negro. Segundo Nascimento (2004), para combater essas imagens distorcidas se fazia necessário: “a criação de peças dramáticas brasileiras para o artista negro, ultrapassando o primarismo repetitivo do folclore, dos autos e folguedos remanescentes do período escravocrata. Almejávamos uma literatura dramática focalizando as questões mais profundas da vida afro-brasileira” (NASCIMENTO, 2004, 214). Assim, além de dar vazão aos dramas e às experiências negras, essa dramaturgia teria a função de, também, apresentar uma visão diferenciada do negro, em que sua figura não estava delimitada somente a um tipo de expressão. Almejava-se uma dramaturgia que pudesse dignificar o negro em conteúdo e forma, como salienta o mesmo autor:

Desde sua fundação, o Teatro Experimental do Negro tem se preocupado com a elevação do nível dramático e intelectual dos espetáculos teatrais brasileiros. Daí o cuidado na escolha do seu repertório. Mas acima de tudo, o T.E.N. preocupa-se com a criação de uma literatura dramática bem brasileira, inspirando autores no caminho de uma dramaturgia negra (NASCIMENTO, 1966, 124).

Estabelecidas as metas, um problema de ordem prática: como atingir essas metas num curto prazo, se a inexistência de textos com essa temática era um fato? (MOSTAÇO, 1988). Produzir era o melhor caminho, mas não havia, tão pouco, mão-de-obra conhecida para isso. A solução foi encontrada nos Estados Unidos, por meio de um seus mais expressivos dramaturgos, Eugene O’Neil¹¹⁸, Prêmio Nobel de Literatura e quatro vezes premiado pelo Pulitzer, uma espécie de Oscar norte-americano para música, literatura e jornalismo. Considerado um artista rebelde para os padrões norte-americanos, retratou em suas peças (mais

Eugene Gladstone O'Neill (1888-1953) (Ver NAVARRO, 1964).

de trinta) personagens como o negro Brutus Jones, da peça *O Imperador Jones* (1920).

Abdias Nascimento (2004) afirma que assistir à montagem dessa peça (*O Imperador Jones*), em Lima (Peru), resultou na criação de um teatro negro no Brasil e na estréia da dramaturgia de Eugene O'Neill em palcos brasileiros. Sem um texto à altura das pretensões do TEN, Abdias recorreu a Eugene que, solidário à causa, libera os direitos de suas peças (*O Imperador Jones* e *Todos os filhos de Deus tem asas* (data)), inéditas no Brasil, para montagem pelo grupo negro. Escreve O'Neill:

O senhor tem a minha permissão para encenar O imperador Jones isento de qualquer direito autoral, e quero desejar ao senhor todo o sucesso que espera com o seu Teatro Experimental do Negro. Conheço perfeitamente, as condições que descreve sobre o teatro brasileiro. Nós tínhamos exatamente as mesmas condições em nosso teatro antes de O imperador Jones ser encenado (...)¹¹⁹.

Foi dessa maneira que o teatro do TEN estreou com grande estilo, atingindo a sua meta de realizar produções à altura ou além das produzidas pelos brancos. Obras que, segundo Abdias (1988), foram escolhidas não somente pela praticidade mas também “pelas suas qualidades intrínsecas de obras dramáticas de alta categoria artística” (1988, 180).

Essa busca pela excelência e pelo que a representasse aparece constantemente no discurso do TEN. Tal discurso fez com que essa organização, eminentemente negra em seus objetivos, abarcasse indiferentemente referenciais e colaboradores brancos e negros. Abertura que lhe rendeu algumas críticas. Uma delas é a do sociólogo Roger Bastide (1983) que acredita que essa “abertura” na assimilação de referenciais para seu teatro levou o TEN a ratificar em seu discurso

¹¹⁹ O'Neill apud Nascimento e Semog (2006, 131).

cênico uma visão do branco sobre o negro. No entendimento de Bastide (1983), o *branco*, ao escrever sobre o *negro*, enfoca o aspecto da humanidade, do seu ser universal, e não sua negrura, cor e especificidades; o que o despe de sua singularidade racial. Para ilustrar sua argumentação, Bastide cita como exemplo as peças *Orfeu da Conceição*¹²⁰ (Vinícius de Moraes) e *O Filho Pródigo*¹²¹ (1947, Lúcio Cardoso), ambas escritas por autores brancos. Para o autor, o problema nesses textos é a “perspectiva junguiana” com que os negros são enquadrados, uma opção que passa ao largo da questão racial que são signos relevantes dentro do contexto social.

O Filho Pródigo é uma versão de uma parábola cristã que conta a estória de um filho que, apesar de ter tudo, sonha em ver o mundo afora e, mesmo contrariando a vontade e os conselhos de seu pai, resolve saciar seu desejo. Ao final, descobre seu erro e retorna, humilhado, à casa paterna. Na versão de Lúcio Cardoso, Assur é o filho mais novo de um camponês que vive com outros três filhos e uma nora. O lugar seria totalmente ermo se não fosse pelo fato de ali passarem regularmente peregrinos que são a única referência de mundo para a família, particularmente para Assur, que começa a ansiar por outra vida. Mas um dia, ver seu desejo de conhecer o mundo realizado por uma peregrina branca, por quem ele se encanta, depois se arrepende e retorna à casa do pai para continuar tudo como estava. A questão racial é colocada dessa maneira – a família negra e um mundo branco que é melhor evitar.

Bastide (1983) também discorda de outra tendência que aparece nos textos *Castigo de Oxalá* (1961, de Romeu Crusoé) e *Aruanda* (1946, de Joaquim Ribeiro) – a ênfase demasiada nos elementos da cultura negra como forma de caracterizar os personagens negros. Em *Castigo de Oxalá*, a ambientação e os personagens

¹²⁰ Montagem dirigida por Léo Jusi e que teve a participação de integrantes do TEN como os personagens negros. Houve duas temporadas no Rio de Janeiro, em 25/09/56 e em 28/10/56.

¹²¹ *O Filho Pródigo* foi dirigida por Abdias do Nascimento e fez temporadas no Rio de Janeiro, em dezembro de 1947 e em julho de 1955; e em São Paulo, em maio de 1953.

giram em torno da temática do candomblé; há um pai de santo, toda uma trama em torno da mística dessa religião, pontos cantados e várias alusões a orixás e caboclos. Em Aruanda, o cenário é a Bahia, com figuras pitorescas como pai João, baiana, pai de santo, entre outros. Bastide questiona: “não se estaria separando o negro do que me parece ser essencial para a criação de uma nova dramaturgia, isto é, de sua vida cotidiana, para lançá-lo no exotismo?” (BASTIDE, 1983, 146).

Aqui poderíamos nos permitir uma reflexão: onde estaria o meio entre os dois? Esterilizar, ou seja, destituir o negro de sua especificidade assemelha-se a um modo sutil de passar por cima da questão nevrálgica: a racial. Ora, o que fazer com isso? Fazer de conta que não existe? Sendo assim, a cor seria apenas um detalhe, sem nada que lhe diferencie de um geral: sem valores, costumes ou fisionomias. Para nós, esse estado ideal poderia ser bem razoável se não fosse por um ‘porém’: sempre há referência, um olhar de onde se parte. O neutro, o universal é apenas uma convenção, a mesma que nos diz que o céu é azul, porque, na prática, o grupo hegemônico é o ponto de vista dominante. Sendo a hegemonia branca, conclui-se que o referencial geral também o seja.

Um outro aspecto crítico sobre a dramaturgia do TEN é apontado por Muller (1988). Analisando os textos *O Auto da Noiva* (Rosário Fusco, 1946), *Sortilégio* (Abdias do Nascimento, 1959) e *O Filho Pródigo*, ele critica o que chama “cristalização do ‘africanismo’”, que é colocar a retomada dos referenciais negro-africanos como solução e condição. Para ele, essa atitude seria um equívoco, pois é limitante, sem complexidade, nem multiplicidade nas soluções e desvinculada da realidade, porque congelada numa identidade negra ideal (MULLER, 1988, 34). No caso dos textos, citados: “‘ingenuidade’, ‘espontaneidade’, ‘primitivismo’ são usados abundantemente como meio de caracterizar personagens – de preferência aqueles que ignoram sua situação de opressão” (MULLER, 1988, 34).

Miriam Garcia Mendes (1993) é também crítica em relação à dramaturgia do TEN por enfatizar “a imagem do exotismo” e a plasticidade de referenciais negros mais do que a problemática propriamente dita (1993). Apesar de todas as objeções, a autora reconhece a importância da iniciativa do TEN: a posição de visibilidade que propiciou ao negro nos palcos brasileiros. Leda Martins (1995) também sublinha uma resultante significativa da realização do TEN. No entendimento dela, por exemplo, o TEN “conseguiu, em grande parte de sua produção, construir uma linguagem dramática alternativa, através da qual a negrura se erigia como um tropo figurativo relevante e distintivo em sua visibilidade” (MARTINS, 1995, 81). Assim, o público é obrigado a atualizar suas concepções: ao invés de figuras torpes, submissas, e desprovidas de humanidade, terá à sua frente, a partir de então, uma personagem negra em formas e dimensões inusitadas.

Em nossa perspectiva, é ponto pacífico que buscar caracterizar personagens negras com elementos de sua cultura exige uma constante visão crítica, bem acurada e constantemente atualizada, para que **não** sejam criadas figuras baseadas em idéias, e sim em pessoas de carne e osso. Para evitar tal distorção, se faz necessário um olhar que vá além da superfície dos conceitos que engrandecem ou diminuem o elemento negro. Dessa maneira, mesmo admitindo as armadilhas do caminho, como a criação de um negro ideal, cremos que essa seja ainda uma opção válida.

O que podemos observar através dessa breve passagem pela dramaturgia do TEN é que essa primeira experiência do drama negro-brasileiro apresenta vários aspectos discutíveis; o principal deles é a reprodução de estereótipos e lugares comuns associados aos negros. E mesmo com o discurso afiado que afirmava não pretender abrir “espaço para o gozo burlesco, tão ansiado pelo branco em relação à nossa tragédia”, nas palavras de Ele Semog (2006, 145), a prática acabou por ficar aquém das proposições anunciadas. Como primeira

experiência, poderíamos dizer que o tempo e a experiência foram essenciais para que esse teatro negro fosse definindo e burilando seu caminho em torno da realização de um discurso em consonância com a forma.

2.3 Experiência do Ator do Teatro Experimental do Negro

2.3.1 Perfil

O elenco do Teatro Experimental do Negro tinha entre suas aspirações: aprender a ler, inteirar-se sobre questões da negritude, atuar politicamente na comunidade, entre outras. A razão para essa diversidade está na própria constituição da organização, seus cursos de Alfabetização e Iniciação Cultural, por exemplo. Segundo Nascimento (1998), a chamada para composição dos primeiros elencos foi feita “para quem quisesse fazer teatro”. Observe-se que não há, aí, preocupação com o perfil ou mesmo critério para filiação desse possível ator. Quanto ao processo de seleção, propriamente dito, o que se pôde apreender é que o recurso do teste era o procedimento mais usualmente utilizado. Esse teste, de modo geral, passava pela leitura do personagem em questão. Nos casos em que o candidato não sabia ler, outras alternativas, provavelmente, devem ter sido utilizadas.

Além desse contingente, outro tipo, também diverso, juntou-se ao TEN: Haroldo Costa, jornalista que depois criou o Teatro Folclórico Brasileiro; José Maria Monteiro, que posteriormente tornou-se diretor de teatro; as jovens Ruth de Souza e Lea Garcia, que se tornaram estrelas no palco, nas telas e na teledramaturgia¹²²; Heloísa Hertã (atriz oriunda da Escola de Teatro da Prefeitura de Distrito Federal) e Matilde Gomes, “crooner” de teatro¹²³. De modo geral, podemos dizer que o elemento unificador de todo esse contingente era o espírito

¹²² Ver ALMADA (1995).

¹²³ Última Hora, SP, 17/9/57 em Sortilégio.

voluntarioso e engajado. Porque sua esmagadora maioria não tinha nenhuma experiência ou estava apenas engatinhando nesses estudos, assim como Abdias.

Apesar de toda sua prática intelectual, o conhecimento teatral de Abdias do Nascimento, ao iniciar sua empreitada teatral era basicamente teórico. Obviamente, ele soube administrar bem suas lacunas associando-se a pessoas estratégicas e valendo-se de outras áreas de seu conhecimento, como os estudos negros e africanos. Mas, é fato que, antes de fundar o Teatro Experimental do Negro, sua única experiência tinha sido o Teatro do Sentenciado. Grupo que montou com detentos da penitenciária de São Paulo, enquanto esteve preso, por medida disciplinar do exército. Durante os quase três anos que ficou lá, Abdias Nascimento dirigiu peças escritas e encenadas pelos presidiários (NASCIMENTO e SEMOG, 2006).

2.3.2 Processo e Instrumentação¹²⁴

Encontros diários e noturnos. Atores em jornada dupla de trabalho. Longos meses para uma montagem. Ausência de financiamento. Ensaios sem local fixo. Essa situação ilustra um pouco do processo de trabalho do Teatro Experimental do Negro. Um processo irregular, sem maiores investimentos em atividades criativas, e com um único desígnio: a montagem do espetáculo. Nesses tempos, observa Ruth de Souza, “não havia exercícios. A gente pegava o papel e já começava a trabalhar em cima. Não havia essa história de curso de emoção, curso de mergulho...” (SOUZA, 1988 apud MULLER, 1988, 127). O fato é que esse tipo de objetividade no processo criativo não era exclusividade do grupo, era um estilo da época. A própria Ruth¹²⁵, após anos de estudo nos Estados Unidos,

¹²⁴ No caso do TEN, o termo formação será usado com a conotação de instrumentação. Instrumentação nesse sentido é entendida como uma capacitação para fins imediatos, sem uma necessária continuidade.

¹²⁵ Com uma bolsa da Fundação Rockefeller, a atriz foi estudar na escola de arte dramática Karamu House, localizada em Clevealeand, nos Estados Unidos.

confessa: “não estávamos muito errados no TEN – e tínhamos trabalhado por intuição, de orelha” (SOUZA, 1988 apud MULLER, 1988, 127). Assim, apesar das condições improvisadas, o Teatro Experimental do Negro conseguia manter uma linha de trabalho não muito distinta de grupos com melhores estruturas e acessos.

Com relação ao ator, o que observamos é que o item capacitação profissional não era exatamente uma prioridade para o TEN. Certamente que o elenco passou por processos de preparação, mas a mesma tinha muito mais o perfil de uma instrumentação pontual do que de uma formação ou preparação. Opção claramente explicitada por Nascimento:

(...) embora a tendência natural dos outros grupos fosse de se tornarem companhias profissionais, esse não foi o nosso caso. (...) Sempre atuamos como escola, como espaço de experimentação estética. Não era um experimento para ver se o sujeito tinha vocação pra ator; nós queríamos era mexer com a concepção de teatro, de dramaturgia (NASCIMENTO, 2003, 142).

Em nosso entender, a opção de permanecer como escola e como laboratório de idéias para a cena foi proveitosa para o TEN em dois sentidos: primeiro, ofereceu-lhe maior possibilidade de articulação com os vários contratempos que precisava lidar (falta de recurso, espaço e tempo para ensaio, entre outros); e, segundo, deu-lhe liberdade para preparar seu agente-ator, valendo-se de ferramentas outras que não só as artísticas. Entretanto, essa escolha não nos parece ter sido das mais benéficas para o intérprete, pois sua capacitação ficou voltada prioritariamente a aplicar-se para a necessidade requerida àquele momento. O que não rendeu ao TEN bons dividendos, ao contrário, fez com que essa ação perdesse uma boa oportunidade de criar um espaço para o aprimoramento dos integrantes do grupo realmente aptos para o exercício teatral. Um caso exemplar é o da atriz Ruth Souza que, ao explicar a razão de sua saída do grupo, confessa: “saí porque queria tornar-me atriz

profissional e o TEN era um grupo de teatro amador” (SOUZA, 1988 apud MULLER, 1988, 126).

O programa de instrumentação dos atores do TEN era relativamente amplo, abarcando questões existenciais, políticas, educacionais e também artísticas. De modo geral, seu conteúdo era de natureza mais teórica que prática. Quanto à aplicação, essa formação era realizada de modo interdisciplinar, assim, os estudos políticos e pedagógicos serviam ao teatro e vice-versa. Ao final das contas, todos os eventos serviriam à causa e, ao mesmo tempo, trariam seus ecos para o palco.

Considerando a natureza teatral do projeto, cremos ser discutível essa opção do TEN e, mesmo admitindo a legitimidade de suas proposições, acreditamos que a maneira como essa instrumentação foi estruturada é falha no que diz respeito ao quesito ator e contradiz a sua proposta escolar. Sobre esse assunto, a estudiosa Elisa Nascimento (2003) apresenta um ponto de vista que abre para um ponto interessante, a orientação do grupo por princípios oriundos de África. Em sua avaliação:

O trabalho teatral do TEN faz parte do contexto mais amplo do teatro do mundo africano, continente e diáspora, que, no interior das diferentes sociedades em que se realiza, compartilha semelhantes propósitos e configura-se na mesma dimensão sócio-política e pedagógica (NASCIMENTO, 2003, 282).

Assim, segundo a compreensão da autora, a formação do elenco do TEN partiria da concepção de que o homem é um todo indissociável, tal como é concebido na concepção negro-africana, em que a arte, em si, não está

dissociada da vida cotidiana. Daí pressupõe-se que educando o homem, se estaria educando também o artista¹²⁶.

Vale dizer que a ênfase na formação político-ideológica do intérprete aparece também em diferentes experiências do teatro negro espalhadas pela Diáspora. Fato que não se constitui em uma coincidência, pois o reconhecer-se enquanto pertencente a uma particular identidade e cultura é, por si só, uma atitude política. Atitude importante, uma vez que o intérprete do qual falamos irá pisar no palco para afirmar justamente essa identidade, será confrontado com sua própria condição de indivíduo que ocupa esse lugar do qual fala e para onde fala (NASCIMENTO, 2006). Só assim, consciente de que representa a voz de uma cultura usurpada é que poderá ter condições de combater, com inteireza, o discurso que inferioriza o negro, que é a si mesmo. Assim, o reconhecimento de si, enquanto cidadão negro, destaca-se como elemento basilar para o agente-ator do teatro negro do TEN.

O fato desse princípio ser utilizado pelo teatro negro só vem confirmar seu compromisso político e a perspectiva distinta que esse teatro apresenta para o intérprete. Ponto de vista esse que, de acordo com Martins (1995: 80), traz como uma das resultantes de sua proposição a “apropriação da função enunciativa”, por esse agente-ator. Dessa maneira, com sua proposta, o Teatro Experimental do Negro retoma e propõe aos indivíduos, não aos intérpretes, ocuparem o lugar de arauto: o portador da palavra em seu *strictu sensu*.

É uma pena que o tratamento dado ao ator nesse teatro tenha sido orientado pelas necessidades e circunstâncias apresentadas pela função política. Compreendemos o fato de o teatro negro ser uma empreitada política e por essa razão o aspecto político acabar sendo posto em maior relevo. Todavia, em nossa

¹²⁶ O africano é utilizado aqui de modo generalizado, ou seja, do modo como ele se reverbera, não uma cultura específica.

avaliação, a subordinação da prática teatral às demandas das atividades de militância, no caso do TEN, não favoreceu o desenvolvimento dessa ação teatral, nem na perspectiva da cena e seus procedimentos e muito menos na do ator.

Olhando desta maneira, consideramos que talvez esse seja um salto a mais que poderia ter sido dado por esse teatro político negro proposto pelo TEN. A valorização negra no palco e o reclame por uma maior representatividade de atores e personagens negros nos palcos, na dramaturgia, mesmo no cinema e televisão, não devem prescindir de projeto artístico que lhe dê sustentação. E não apenas primar pelo aumento do quantitativo, mas pela substancialidade do trabalho. A preocupação com essa excelência, talvez, possa ajudar não somente a abrir, mas a dar seguimento aos caminhos.

TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO



Abdias do Nascimento e o cenógrafo Santa Rosa - Acervo FUNARTE



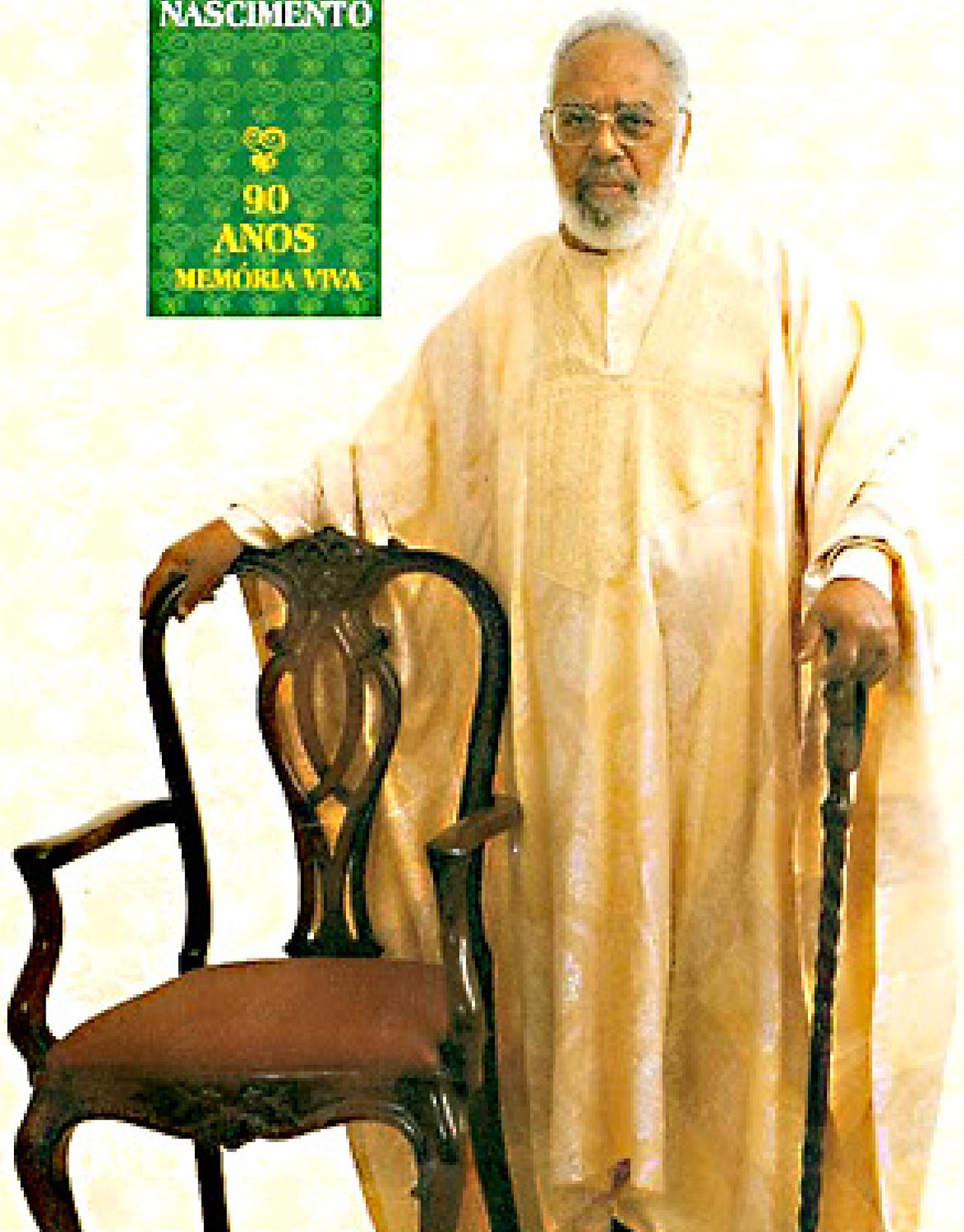
Abdias do Nascimento - Acervo FUNARTE

ABDIAS

NASCIMENTO



90
ANOS
MEMÓRIA VIVA





Ironildes Rodrigues, Ruth de Souza e Thomas Santa Rosa - Acervo FUNARTE



Elenco do TEN no prédio da UNE 1947 - Acervo FUNARTE



Teatro Experimental do Negro Sortilégio - Acervo FUNARTE

CAPÍTULO III - A Experiência Do Bando de Teatro Olodum

3.1 O BANDO de Teatro Olodum – Antecedentes

O BANDO de Teatro Olodum foi criado em outubro de 1990, em Salvador (BA), e fez sua estréia em 25 de janeiro de 1995 (UZEL, 2003)¹²⁷. Desde 1994, é grupo-residente do Teatro Vila Velha, em Salvador. Atualmente, é dirigido por Chica Carelli¹²⁸. A equipe permanente conta, entre elenco e técnica, com 26 integrantes. A direção musical é do músico Jarbas Bitencourt, e a preparação corporal, de Zebrinha¹²⁹. Entre as principais montagens do grupo estão: Essa é a nossa praia (autoria do grupo), Ó pai ó (autoria do grupo), Medeamaterial (Heiner Miller), Zumbi (autoria do grupo), e Cabaré da rrrraça (autoria do grupo)¹³⁰. Além da cena, o Bando também tem se notabilizado pela realização de eventos como o Fórum Nacional de Performance Negra. Em seu currículo, além da atuação no teatro, estão também o cinema e a TV. Dentre essas atuações, estão os filmes Jardim das Folhas Sagradas (previsto para 2010), dirigido por Póla Ribeiro; e Ó paí ó (2007), roteiro de um de seus espetáculos do mesmo nome, adaptado e

¹²⁷ Trilogia do Pelo: Essa é Nossa Praia; Ó Pai Ó; Bai Bai, Pelo. Marcio Meirelles e Bando Olodum. Textos de: Caetano Veloso, Marcelo Dantas, Armindo Bião, Ana Fernandes, Marco Aurélio A. F. Gomes. Fotos; Isabel Gouveia. Salvador; FCJA; Copene; Grupo Cultural Olodum, 1995.

¹²⁸ Chica Carelli substituiu Márcio Meirelles em 2007, quando este assumiu a Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. Já assumiu funções variadas no grupo. No início era responsável pela parte musical e interpretação vocal. Passou a trabalhar com interpretação teatral e dicção e depois passou a assistente de direção; direção de produção e diretora de espetáculos. Junto com Márcio, fazia parte do grupo teatral **Avelanz e Avestrus**.

¹²⁹ Veja anexo Bando de gente.

¹³⁰ Veja anexo 2 - lista de espetáculos e demais eventos.

dirigido por Monique Gardemberg. O mesmo roteiro foi posteriormente transformado em série para a Rede Globo de Televisão¹³¹.

O grupo surgiu a partir da iniciativa de uma das agremiações políticas afro-carnavalescas mais retumbantes da história da Bahia, o Grupo Cultural Olodum¹³². A história da Banda, no contexto da música e cultura baiana representa, um capítulo extremamente significativo, cuja dimensão vai muito além do que poderíamos contar aqui. Por essa razão, por conta do limite desta proposta, faremos apenas uma breve introdução sobre a Banda a fim de sublinhar sua relevância e correlações na trajetória do grupo que lhe tomou de empréstimo seu nome.

3.1.1 Surgimento – Legado que veio da Banda

Para Douxami (2001), “o que caracteriza o ressurgimento do teatro negro na Bahia, dos anos 70, não pode ser considerado como um elemento artístico independente, mas como uma parcela de um movimento artístico e estético” (DOUXAMI, 2001, 352) implementado pelos blocos afros e afoxés. Depois da religião, um outro forte meio de afirmação da identidade negra, em Salvador, é a música. Tal como a religião dos Orixás, mas em sua versão profana, entidades culturais carnavalescas constituem-se como lugares onde a memória cultural negra é fermentada; estão aí imbricadas todas as expressões dramáticas e populares da cultura negra.

¹³¹ Temporada em 2009 e 2010.

¹³² O Bloco Olodum surge em 1979, aparece no carnaval de 1980. Depois de uma parada em 1983, volta em 1984. Com mais engajamento na questão negra, passa a se chamar Grupo Cultural Olodum. Diretores de então, João Jorge Rodrigues e Neguinho do Samba. Emplacou vários sucessos de rádio como: “Faraó” “Ladeira do Pelô”, “Madagascar Olodum”. Virou campeão de audiência em programas de tv, como o Chacrinha. Notabilizou-se como a Banda brasileira que gravou com os cantores norte-americanos David Byrne (em 90) e com Michael Jackson [RODRIGUES et al, 2005] (orgs).

Para Risério (1981), com o surgimento dos blocos afros e afoxés no carnaval da Bahia estabeleceu-se aí “um espaço privilegiado para a manifestação e a afirmação cultural dos negros, com as implicações sociais e políticas daí decorrentes” (RISÉRIO, 1981, 18). Tem-se notícias da existência de um carnaval negro em Salvador desde o final do século XIX¹³³. À época da folia, cordões compostos em geral pelo povo de santo, saíam às ruas, ao ritmo do ijexá, tocando e entoando cantos em homenagem aos orixás – os afoxés¹³⁴. O afoxé Filhos de Ghandi¹³⁵, ainda presente no carnaval, é um dos remanescentes desse tipo de agremiação negra. Mas é na década de oitenta que, como um eco pela libertação e combate à discriminação racial, surgem blocos carnavalescos (os chamados blocos afros) com “uma conexão direta com a África e a afirmação da negritude, essas agremiações criaram uma nova estética” (LOPES, 2005, 3-4). Afoxés e blocos afros trouxeram para as ruas indumentárias em estilo africano (batas, panos pintados, palhas, entre outros) e cabelos em tranças e em estilo rastafári¹³⁶. Os desfiles são verdadeiras manifestações do “orgulho da raça”! Entre algumas dessas agremiações mais históricas estão: Araketu¹³⁷, Olorum Babá Mi¹³⁸, Male Debale¹³⁹, Badauê¹⁴⁰, Muzenza¹⁴¹ e o “mais belo dos belos” Ilê Aiyê¹⁴².

¹³³ Esse tipo de manifestação foi proibida na cidade entre 1905 e 1914. al (MOURA, 2001).

¹³⁴ Segundo Lopes (2005) “‘afoxé’ se origina em afose (encantação; palavra eficaz, operante) e corresponde ao afro cubano afoché, o qual significa “pó mágico”; enfeitiçar com pó. E aí está a origem histórica do termo: os antigos afoxés procuravam ‘encantar’ os concorrentes” (LOPES, 2005, 03).

¹³⁵ Filhos de Ghandi – foi fundado em meados do século vinte (1949) por estivadores. O nome foi dado em Homenagem a Ghandi, inspirado pela idéia da paz. É um dos afoxés mais antigos da Bahia e seu desfile é um dos pontos altos do carnaval de Salvador (MOURA, 2001,195). Ver também: Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (2010).

¹³⁶ Segundo Moura (2001, 193) os primeiros cordões carnavalescos compostos por negros a desfilarem em Salvador com essa vinculação com a herança africana (não religiosa) foram: Embaixada Africana (1895) e Pândegos da África (1897). E o primeiro trazer elementos da religiosidade negro africana para as ruas (os afoxés) foi o Afoxé Império da África (1898)

¹³⁷ Surgido em 1989 no bairro de Periperi, foi um dos primeiros blocos a tocarem a chamada “axé music”.

¹³⁸ Fundado em 1979 no bairro da Caixa d’água, em Salvador. Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (2010)

¹³⁹ Fundado em 1979 no bairro de Itapuã. Por suas evoluções na avenida, notabilizou-se como um dos maiores balés do mundo. Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (2010).

¹⁴⁰ Surgido em 1978 no bairro do Engenho Velho de Brotas. O Badauê teve irrupção espetacular quando de seu surgimento. Com seu ritmo percussivo e celebração do afro baiano atraia para seus ensaios grande número de admiradores, entre eles artistas que lhe renderam homenagens em suas canções. Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (2010).

Em geral, as letras dos blocos “refletem diferentes períodos da luta que os blocos afros e outras organizações empreendem contra o racismo e todas as formas de discriminação”¹⁴³. Não por outra razão, o teatro político negro quando emerge, dentro ou fora das quadras dessas entidades carnavalescas, traz a influência do modelo (a música, a dança e falas inspiradas na cultura negra) adotado pelos blocos (DOUXAMI, 2001). Assim aconteceu com o Bando. Segue, abaixo, algumas dessas letras do Ilê Ayê e da Banda Olodum:

Ilê Aiyê

O Mais Belo Dos Belos (Composição: Guiguio/Valter Farias/Adailton Poesia)

Quem é que sobe a ladeira do Curuzu?
E a coisa mais linda de se ver?
É o Ilê Ayê
O Mais Belo Dos Belos
Sou eu, sou eu
Bata no peito mais forte
E diga: Eu sou Ilê
Não me pegue não, não, não
Me deixe à vontade
Não me pegue não, não, não
Me deixe à vontade
Deixe eu curtir o Ilê.
O charme da liberdade
Como é que é?
Deixe eu curtir o Ilê
O charme da liberdade
Quem não curte não sabe, negão
O que está perdendo
É tanta felicidade
O Ilê Ayê vem trazendo
18 anos de glória, não São 18 dias
Nessa linda trajetória

¹⁴¹ Fundado em 1981 no bairro da liberdade para celebrar o estilo e música de Bob Marley, o reagge. Entre seus associados, destaca-se a grande quantidade de jovens. Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (2010).

¹⁴² Fundado em 1974, foi o primeiro cordão carnavalesco politicamente organizado em torno da causa negra. Surge no bairro da liberdade e congrega muitos integrantes do movimento negro da Bahia (MNU), artistas e simpatizantes da causa negra. Já excursionou por vários países da África. É um dos blocos afros mais celebrados da Bahia, tanto durante quanto depois do carnaval. Moura, 2001; Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (2010).

¹⁴³ (RODRIGUES et al, 2005) (orgs). (Apresentação).

No carnaval da Bahia
É tão hipnotizante, negão
O swing dessa banda
A minha beleza negra
Aqui é você quem manda
Vai exalar seu charme, vai
Para o mundo ver
Vem mostrar que você é
A Deusa Negra do Ilê
E a galera a dizer!

Ilê Aiyê

Negrume da Noite (Composição: Paulinho do Reco)

O negrume da noite
(O negrume da noite)
Reluziu o dia
O perfil azeviche
Que a negritude criou
O negrume da noite
Reluziu o dia
O perfil azeviche
Que a negritude criou
(Que a negritude criou)
Constituiu um universo de beleza
Explorando pela raça negra (2x)
Por isso o negro lutou
O negro lutou
e acabou invejado
E se consagrou
ilê, ilê aiye
Tu és o senhor
Dessa grande nação
(Dessa grande nação meu irmão)
E hoje os negros clamam
Abenção Abenção Abenção.

[refrão]:
Odé comorodé
odé arere
ode comorodé
ode odé arere

Berimbau
“... vem meu amor, com o Olodum, nessa melodia, vem meu amor,

Deixa fluir essa alegria, Aguce a sua consciência,
Negra Cor, negra cor, ôôô, Extirpar o mal,
Que nos rodeia, se defender, A arma é musical,
Cantando reggae, cantando jazz, cantando blues...” (1992)
Olodum – (Pierre Onassis, Germano Meneghel e Marquinhos).
Revolta Olodum
“... Retirante ruralista, Lavrador,
Nordestino lampião, Salvador,
Pátria sertaneja independente,
Antonio Conselheiro em Canudos, Presente,
Zumbi em Alagoas comandou,
Exército de idéias libertador,
Sou Mandinga, Balaiada,
Sou Male, Sou Búzios, sou Revolta,
Are he...” (1990)

José Olissan e Domingos Sérgio.

Protesto Olodum
“Força e pudor, liberdade ao povo do Pelô,
Mãe que é mãe no parto sente dor, E lá vou eu (...)
Declara à não, Pelourinho contra a prostituição,
Faz protesto, manifestação, E lá vou eu...” (1988)

3.1.2 A Banda

A Banda Olodum apresentou-se pela primeira vez ao público baiano no carnaval de 1980. Surgida no antigo Maciel, Pelourinho, o grupo em sua primeira aparição ganha status de Banda revelação do ano, e a partir daí seguirá uma carreira de sucesso. A razão é, sobretudo, por causa de sua inovação rítmica da música afro-baiana carnavalesca, que se fazia então. Diferente dos já consagrados blocos afros e afoxés, o Olodum não utiliza o Ijexá como seu ritmo principal¹⁴⁴. Ao invés disso, opta por fazer uma mistura inusitada dos ritmos baianos, com uma cadência bastante próxima do reggae. Dessa maneira, faz nascer o Samba-reggae, assim descrito por Moura (2001):

¹⁴⁴ Segundo Moura (2001, 193), ijexá é um ritmo “tocado na liturgia de vários orixás, sendo emblemático de Oxum – um toque lento, muito harmonioso, de gestos delicados, bem diferente de um golpe”.

A levada tem um compasso quaternário relativamente lento em que os dois primeiros tempos guardam semelhança com o compasso binário do tradicional samba de roda, cuja batida é representada pelos triângulos azuis. Para quem conhece o samba de roda, é fácil perceber que a síncope do meio do primeiro tempo se mantém, sendo que a batida no início do primeiro tempo se transfere do primeiro para o segundo quarto (na notação convencional, um quarto de tempo equivale a uma colcheia). Normalmente, essa percussão é realizada por tamborim e/ou taró. No segundo tempo, a batida coincide com o contratempo próprio do reggae, que se mantém no terceiro e quarto tempos e também é realizado por tarós e tamborins ou equivalentes (...). Finalmente, mantendo a unidade do compasso, os surdos mais pesados marcam o início de cada tempo. Temos assim, de forma apenas esquemática, a levada do samba-reggae (MOURA, 2001, 209).

As agremiações constituem-se não somente como blocos carnavalescos, mas como entidades culturais. E como tais, elas acabam por abarcar diferentes funções ao longo do ano, uma delas é a educativa junto à sua comunidade de origem. Por não ter a mesma perspectiva da escola formal (programa fechado, separação por idade, nível, etc.), essas escolas, em geral, utilizavam a arte como ferramenta estratégica tanto para facilitar a assimilação do aprendizado, como para envolver e trabalhar com a integração do grupo. Assim, a maioria dessas entidades possui em seus programas aulas de teatro, dança, música, percussão e artes plásticas (DOUXAMI, 2001).

A Banda Olodum, como as outras agremiações similares, constitui-se não somente como bloco de carnaval, mas como entidade cultural. Após haver criado uma Banda (musical) Mirim, e uma Companhia de Dança, veio a idéia de organizar um grupo de teatro (DANTAS, 1995). Diversificando sua ação, criou a Escola Criativa do Olodum, espécie de escola paralela onde se leciona conteúdos não contemplados pela escola. Nesse tipo de escola alternativa são introduzidos

conteúdos de história e cultura negra baiana e africana, além de práticas artísticas, a partir de um olhar positivo do negro na sociedade. Todos os conteúdos, de modo geral, são articulados, de modo interdisciplinar, com a realidade trazida pelos alunos, com suas habilidades (alguns faziam parte das alas de dança e música dos blocos), e com as disciplinas dadas. Assim, a Banda Olodum, após haver criado a banda (musical) mirim, e a companhia de dança, criou, também um grupo de teatro (DANTAS, 1995).

3.1.3 O Bando¹⁴⁵

O diretor convidado por João Jorge, presidente do Olodum, foi Márcio Meirelles. No teatro baiano há mais de 30 anos, com formação em Artes Plásticas, Márcio Meirelles tinha uma área de atuação relativamente extensa, além de diretor, era cenógrafo, figurinista, e também exercia atividades administrativas como a direção da principal sala de Salvador, o Teatro Castro Alves (TCA). Como diretor, Márcio, notabilizou-se com a direção do grupo *avelãz y avestruz* (1976), uma espécie de avante guarda do teatro baiano. Em sua busca estética, também fez imersões em torno de elementos típicos da cultura baiana como a musicalidade da fala e do ritmo do cotidiano. Nessa imersão, dirigiu a peça Gregório de Matos de Guerras (Gregório de Matos)¹⁴⁶ cuja temática era justamente Salvador com particularidades e encantos. Com esse espetáculo, segundo Uzel (2003), Márcio começou, efetivamente, a pesquisa em torno desses

¹⁴⁵ De acordo com informações de Uzel (2003), a Banda Olodum emprestou apenas seu nome e prestígio mas não havia disponibilidade de suporte financeiro nesse apoio. Ainda segundo o autor, a Banda nunca exerceu maiores interferências ao trabalho do grupo. No entanto, Banda e Bando tiveram um racha definitivo em 1997, num episódio envolvendo o espetáculo “Cabaré da raça”. Nessa época, o Bando foi acusado de atitude racista por anunciar que negros pagariam meio entrada nesse espetáculo. A iniciativa rendeu grande polêmica na capital baiana, tendo o Bando correndo o risco de ser enquadrado pela justiça. Em meio ao debate, o Grupo Olodum colocou-se contra a atitude do Bando. Como observa Uzel “Hoje, o único vínculo direto entre ambos [Banda e Bando] parece ser a marca da companhia, patenteada pelo Olodum” (UZEL, 2003: 178).

¹⁴⁶ Meirelles fez o roteiro do espetáculo que contou com a escrita também de Aninha Franco, Carlos Capinan, Cleise Mendes, entre outros. A peça estreou em Salvador em 1986.

elementos (até então só flertava) que iria explorar mais profundamente com o Bando de Teatro Olodum (DANTAS, 1995).

Além de Márcio Meirelles, outros integrantes da primeira equipe do Bando de teatro Olodum vieram de seu antigo grupo, a atriz e educadora Maria Eugenia Millet (Improvisação)¹⁴⁷; a atriz Chica Carelli (Co-Direção e Preparação Musical)¹⁴⁸; a também atriz Hebe Alves (Preparação Vocal)¹⁴⁹; e, por fim, a dançarina e coreógrafa Leda Ornelas (Preparação Corporal), única negra da equipe¹⁵⁰. Apesar de todo envolvimento com a temática racial, no aspecto musical, a Banda Olodum não fez nenhuma exigência quanto à obrigatoriedade da inserção do quesito raça como tônica da companhia de teatro. Neste início, o que aparece como imperativo é a questão social. Deveria-se produzir um teatro que pudesse falar às pessoas comuns que freqüentavam e acorriam ao bloco. Nesse sentido, o depoimento de Meirelles vem a contento: “Firmei essa parceria com o Olodum por causa do meu trabalho, do meu talento, do meu currículo, mas também pelas minhas posições políticas, éticas e morais”¹⁵¹.

Desse modo, firmou-se a parceria entre dois universos: Olodum, com sua legitimidade junto à comunidade e Márcio Meirelles, artista de credibilidade reconhecida no meio artístico baiano. Essa junção funcionou como um elemento-chave quando da legitimação, inserção e, mesmo sustentação do Bando de Teatro Olodum. Seu lançamento, por exemplo, foi acompanhado de grande repercussão. Para Dantas (1995), o Bando “veio significar, para o teatro na Bahia o equivalente ao movimento da nova música baiana (...)”, a axé music (DANTAS, 1995, 43). Sobre a estréia, o autor diz: “o espetáculo era uma espécie de celebração que

¹⁴⁷ Mais tarde criadora e coordenadora do CRIA – Centro de Referência Integral de Adolescentes, organização de natureza civil que trabalha com o Teatro Educação, em Salvador.

¹⁴⁸ Em 2007, Chica Carelli assumiu a direção da companhia, após Márcio Meirelles ter se desligado do grupo para assumir a Secretaria de Cultura do Estado da Bahia.

¹⁴⁹ Atualmente, atriz, diretora e professora doutora da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

¹⁵⁰ Interessante notar que essa composição somando a música, a dança, a improvisação apresenta-se já desde o início do Bando e não sofreu maiores alterações.

¹⁵¹ Meirelles citado por Uzel (2003, 41).

contagiou o público” (DANTAS, 1995, 43-44). Para quem estava dando os primeiros passos, esse foi um excelente começo, tão bom que, parece, serviu de combustível para que o grupo seguisse vida longa.

Todo esse impacto no público atraiu admiradores ilustres que, entusiasmados com a proposta, atuaram como figuras-chave para a inserção do Bando em círculos além do circuito baiano. Entre seus admiradores e colaboradores estão o cantor Caetano Veloso¹⁵² e a produtora e diretora Monique Gardemberg, que se tornaram fãs e grandes captadores de capital social para o grupo. Um dos resultados dessa parceria é a projeção do grupo nos circuitos teatrais do Rio e São Paulo e o filme *Ó pai ó*¹⁵³. Outra figura significativa nessa caminhada do Bando é o ator e diretor Hilton Cobra. Esse encontro resultou na criação de outro grupo de teatro negro, a Companhia dos Comuns; e no Fórum Nacional de Performance Negra, do qual falamos, anteriormente.

A atuação do Bando também lhe rendeu e vem lhe rendendo convites internacionais. Alguns dos primeiros vieram da diretora do LIFT - Festival de Teatro Londrino o Beverly Randall, que se encantou com o trabalho do grupo e o convidou para realizar temporada em Londres, com os espetáculos *Xirê* (1996)¹⁵⁴. Posteriormente, o grupo foi convidado para outro evento, a *Cena Lusófona*, em Portugal (que levou os atores Érico e Arlete para intercâmbio e montagem com atores oriundos de Portugal, Guiné Bissau, Moçambique, Angola e Brasil)¹⁵⁵.

O fato de ter se originado da Banda musical Olodum, por si só, já colocou o Bando de teatro sob holofotes. Ou seja, essa coisa meio novidadeira, faz parte da

¹⁵² É Caetano Veloso, cantor e compositor baiano, quem escreve o texto de apresentação do livro *Trilogia do pelô* (1995).

¹⁵³ Lançado em 2007.

¹⁵⁴ Inicialmente, o título seria *Erê para toda vida*, mas acabou sendo *Xirê*.

¹⁵⁵ A *Cena Lusófona* reunia vários atores falantes de português: de Portugal, Guiné Bissau, Moçambique, Angola, Brasil. Na equipe estavam Antonio Mercado (Brasil, atuante em Portugal) que ministrou oficinas para os atores; e Pierre Voltz, que dirigiu o espetáculo resultante dessa experiência (França).

rotina do grupo desde seu início. Condição que tem contribuído para a inserção e legitimação desses grupos no contexto artístico em geral e nos círculos habitados por seu principal público alvo: escolas, agremiações carnavalescas, comunitárias, religiosas e recreativas das periferias de Salvador e Região Metropolitana¹⁵⁶. Para o Bando, o principal ganho com essas parcerias, além da formação da rede de contatos, é o diálogo com diferentes contextos e o cuidado para não se isolar, “não se fechar na bolha”. Assim, seguindo as pegadas de TEN, a capacidade de arregimentar parcerias e colaboradores e fazer valer-se deles, parece constituir um dos grandes trunfos do Bando. Em nossa compreensão, a maneira como o elemento “parceria” se dá nos dois grupos estudados, evidencia sobremaneira o quanto ela (parceria) funciona como um elemento facilitador da inserção e legitimação desse teatro no contexto pouco favorável do teatro brasileiro.

Essa consciência do uso do diálogo como ferramenta estratégica revela a maturidade política do TEN e do Bando. Em outras palavras, eles mostram que optar por uma via combativa e afirmativa não significa, necessariamente, fechar-se para possíveis e saudáveis interlocuções. Seguramente, não se pode negar que se abrir envolve o risco de realizar concessões em demasia e perder o seu objetivo primeiro, como assinalado por Bastide (1983). Todavia, cremos que esse é um risco que não se pode evitar. No caso do TEN, talvez tenha faltado uma maior atenção ao público negro que, ao final das contas, era a quem de fato interessava esse teatro. Quanto ao Bando, até então, não deixou de fazer o “dever de casa”: ter boa parte de seu público e colaboradores compostos por espectadores negros¹⁵⁷. Assim, sua trajetória nos faz acreditar que ele tem acumulado um saldo mais positivo que negativo em suas parcerias.

¹⁵⁶ Espetáculos como: *Zumbi* (1995) e *Relatos de uma guerra que não acabou* (2002), em seus laboratórios e montagens; projetos como *Toma-la-da-ca* – que envolvia oficinas nas comunidades (ministradas pelos atores) e apresentação de seus resultados no Teatro Vila Velha; além dos Fórum Nacional de Performance I e II, contaram com integrantes de várias dessas organizações da periferia de Salvador.

¹⁵⁷ As atividades do Bando junto às comunidades periféricas de Salvador tem exercido uma grande influência no surgimento de outros grupos de teatro negro.

3.1.4 Negro, Baiano e Popular¹⁵⁸

O Bando de Teatro Olodum, hoje assumido como um grupo de teatro negro, não nasceu como tal. Apesar de ter se originado do interior de uma agremiação que protestava abertamente contra a opressão ao negro na sociedade (Grupo Cultural Olodum), o Bando não segue o mesmo discurso combativo da organização que lhe deu o nome. De acordo com o jornalista Uzel (2003), ao iniciar seus trabalhos com o Bando, o alvo de Márcio Meirelles, seu diretor era claro: “a teatralidade dos rituais sagrados e das festas de rua da Bahia” (UZEL, 2003, 37). Com o grupo, pretendia: “trabalhar a realidade cotidiana do povo baiano: o Carnaval, o candomblé, a rua, a pobreza, a marginalidade, o racismo, o conflito social...” (UZEL, 2003: 38). Assim, o Bando inicialmente é orientado por uma linha que procura retratar o social, o povo e suas questões, contemplando a temática negra na medida da sua presença enquanto contingente e cultura desse universo geral denominado popular.

Essa orientação dará os primeiros contornos à expressão do grupo: o cotidiano “carnavalizado” baiano; figuras típicas do Pelourinho: vendedora (“baiana”) de acarajé, travestidos, prostitutas, “menino de rua” e malandros. A peça de estréia do Bando foi *Essa é a nossa praia* (1991)¹⁵⁹. Sem cenário, mas buscando uma ambientação mais ou menos realista, o espetáculo traz coreografias e música ao vivo tocada pela Banda Mirim do Olodum¹⁶⁰. Nos dois espetáculos seguintes, *Ó pai ó* (1992, 2001 e 2006) e *Bai bai Pelô* (1994), segue a mesma orientação, repetindo inclusive as mesmas figuras ao estilo da *Comédia*

¹⁵⁸ Título do livro de Marcos Uzel, publicado em 2003.

¹⁵⁹ Numa tradução livre, *essa é a nossa praia*, quer dizer, estou na minha área, entre os meus, onde sou reconhecido e conheço tudo por aqui.

¹⁶⁰ Chegou-se a cogitar como primeira montagem do grupo um texto de Brecht, “Santa Joana dos Matadouros”, e uma versão da saga de Jesus em negro, mas nenhuma das duas foi efetivada (UZEL, 2003)

Del'arte¹⁶¹. Além da inspiração nos personagens típicos e em suas indumentárias, o Bando também traz para cena os conflitos, os aspectos pitorescos e o vocabulário de rua (pleno de humor e sarcasmo) das figuras que habitavam o bairro do Pelourinho, em Salvador¹⁶². Abaixo, um recorte de uma das cenas do texto *Essa é nossa praia*:

Trecho de Essa é nossa praia:

Maria Bonfim (Turista) – “... quer dizer que você também veio de lá [África] pra trabalhar aqui, não foi?”

Lord Black (ela) – Se oriente, mulher. Eu, vestido desse jeito, todo ariadinho, tenho lá cara de escravo?

(...)

Maria Bomfim - Eu só queria comer um caruruzinho com farofa de azeite.

Lord Black - Farofa de azeite você só vai comer na encruzilhada, Exu mal batizado. (Maria bonfim sai) É todo dia essa perturbação – eu faço o meu trabalho legal, explico tudo direitinho, e ainda assim me aparece um satanás desses pra jogar água na minha brincadeira. Que porra! (Abertura)

Em seu comentário sobre *Essa é nossa praia*, o jornalista Marcos Uzel (2003) dá especial relevo à propriedade com que dança e música são aproveitadas no espetáculo. Esses dois recursos, a música e a dança, presentes

¹⁶¹ Reunidos na trilogia do Pelô - publicado em 1995 pelas Edições Olodum/Fundação Casa de Jorge Amado/Copene Petroquímica do Nordeste. Em 1996, recebeu o prêmio Aberfê Norte/Nordeste para a Copene na Categoria Publicação Especial.

¹⁶² O bairro do Maciel, famoso como Pelourinho, é parte do conjunto arquitetônico e histórico, patrimônio cultural da humanidade. Como vestígio dos tempos áureos, o bairro ostenta grandes casarões coloniais, cercados de igrejas e ruas de paralelepípedos. Dentre suas principais igrejas estão a catedral Basílica de Salvador, a igreja de São Francisco e a igreja do Rosário dos Pretos. Também estão localizadas nessas áreas famosas escolas de capoeira, angola e regional; Mestres como Nenel (filho de Bimba), Bamba, Curió, João Pequeno. Blocos como os Filhos de Ghandi, o Olodum e outros. O bairro entrou em declínio e passou a ser habitado por pessoas menos abastadas, e também, passou a se destacar como ponto de malandros e profissionais do sexo. Nos anos 80, o bairro passou por uma grande reforma e toda população que não combinava com o novo espaço foi pressionado a se afastar do lugar.

nessa primeira montagem, marcarão, em muito, as performances realizadas pelo grupo. A combinação música e dança não se dá por acaso. Segundo a pesquisadora Douxami (2001) é visível “a influência dos blocos afros na transformação do imaginário e na afirmação de uma nova estética na cidade de Salvador, tanto na música quanto em outras áreas artísticas” (DOUXAMI, 2001, 355). Essa observação da autora é muito pertinente porque os blocos afros e afoxés contribuíram (e continuam a contribuir) de forma significativa para a afirmação da identidade negra na Bahia¹⁶³. Abaixo, o comentário do pesquisador Lopes (2005) nos dá a dimensão dessa contribuição:

Nos anos de 1980, no bojo do movimento pelos direitos dos negros, surgem em Salvador os blocos afros, com o objetivo explícito de reafirmar o carnaval de rua da capital baiana. Usando temas que buscam uma conexão direta com a África e a afirmação da negritude, essas agremiações criaram uma nova estética (...) Além disso, foram responsáveis pela estruturação de uma nova linguagem musical, que se expressa no estilo comercialmente conhecido como axé music, transformado em produto de domínio nacional. A atuação de vários blocos afro, transcendendo o âmbito do carnaval, materializou-se dentro de um projeto estético-político e estendeu-se ao trabalho de recuperação, preservação e valorização da cultura de origem africana e de desenvolvimento comunitário (LOPES, 2005, 4-5).

O Bando, ao que nos parece, em sua trajetória, não deixa essa informação passar despercebida e explora conscientemente todo esse legado em seu trabalho. Exemplos da inserção desse cotidiano nas situações apresentadas pelos textos: a conversa de beira porta; o turismo sexual, os conluíus, e o suborno entre polícia-bandido-polícia; a mudança que atinge o tabuleiro da baiana que virou franquia; as contradições o linguajar e o ritmo da palavra no cordel, ou no balanço do samba reggae; e a música legenda-síntese de toda a situação:

¹⁶³ O afoxé, cordão carnavalesco de adeptos da tradição dos orixás, e por isso outrora também chamado “candomblé de rua”, apresenta-se cantando cantigas em iorubá, em geral relacionadas ao universo do orixá Oxum. Esses cânticos são tradicionalmente acompanhados por atabaques do tipo “ilu”, percutidos com as mãos, além de agogôs e xequerês, no ritmo conhecido como “ijexá” (LOPES, 2005).

Trechos dos espetáculos¹⁶⁴

Essa é nossa praia (trecho) – Bloco 1, Cena 2.

Chandinha (moradora do Pelourinho, cria filhos dos outros. Está grávida de Brigadeiro) – Lá vem esse pé de geladeira Cônsul.

Dona Joana (moradora do Pelourinho) – O que é isso? Eu estou só brincando! Mas mulher, meu marido está desaparecido, minhas crianças estão aí com fome...

Chandinha - E o que eu tenho com isso?

Dona Joana - Você não viu ninguém falar no Mário por aí, não?

Chandinha - Eu não sei do meu, que é vagabundo descarado, quanto mais...

(chegam os filhos de Dona Joana)

Dona Joana - Vocês estavam aonde?

Filho 1 – tocando!

Dona Joana - Eu não já disse que não quero vocês metido nessa tal de Banda Mirim do Olodum? Ainda mais agora que aquele Neguinho do Samba (Mestre da Banda) catou os meninos de rua e colocou para tocar também.

*malandro e traficante.

Bloco 2, Cena 8 - Brigadeiro (malandro e traficante)

Brigadeiro (entrando) – Qual o problema aí, meu irmão? Ta batendo em minha mulher, é? Olhe, em mulher minha só quem bate sou eu.

Guarda - Quem é você, vagabundo? E vamos falando baixo, porque eu cheguei aqui para colocar ordem!

¹⁶⁴ Meirelles (1995).

Brigadeiro - Colocar ordem porra nenhuma, meu irmão! Bunda mole chegando, querendo botar ordem no que já está bagunçado!

Guarda - E vamos deixando de polodoxias! (Derruba Brigadeiro e aponta uma arma para ele)

Brigadeiro - Peraí, seu Guarda, pra que isso tudo? Vamos trocar umas idéias aí, meu! Porra, seu Guarda, vamos fazer um acordo!

Guarda - Não faço acordo com negro vagabundo.

Brigadeiro - Olhe: o outro Guarda fez acordo comigo, e se deu bem, está de carro e as porra!

Guarda - Carro e as porra?!

(Brigadeiro abraça o guarda e sai combinando alguma coisa)

(Música e coreografia)

Gaiola não é prisão para negro.

Prende o segredo, mas não pode me prender (bis)

Que bandeira é aquela?

É Luther King, Zumbi, Nelson Mandela.

Ê Ganga Zumba ê, ê, ê

Ê Ganga Zumba ê, ê, a.

Bloco 1, Cena 6 - Ó Pai Ó:

Lúcia (vendedora que fica vestida de baiana) e Marcelo (militante do movimento negro) se esbarram.

Marcelo (entrando) – diga aí, negona?

Lúcia - Feche a cara.

Marcelo - Feche a cara por quê?

Lúcia- Isso é adjetivo que se use: negona. Você sabe o que diz o artigo 268?

Marcelo - Da constituição Baiana?

Lúcia - Essa mesma.

Marcelo - A prática do racismo é crime inafiançável e imprescritível.

Lúcia - E vou lhe processar por danos morais.

Marcelo - A mim, velho?

Lúcia - A você, sim senhor! Por que o gringo quando passa aqui e nega no meu queixo, e diz – “Diga aí morena”.

Marcelo - Porque quer fazer amor gostoso. Fazer um turismo sexual.

Lúcia - Me poupe.

Marcelo - No momento que você toma essa atitude, você só reforça o que eles andam colocando aí nos jornais...

Bloco 2, Cena 2 – Marido e mulher

Reginaldo - Bom dia, Maria! Maria, ta sabendo que apareceram duas crianças mortas ali do lado?

Maria – Virgem Senhora da Conceição, será possível que todo dia tem uma criança morta nesse Pelourinho, meu Deus?

(...)

Professora – Dona Joana, dona Joana! Eu tenho uma notícia para dar para a senhora – seus filhos...

Dona Joana – Ó Paí, ó!

(Música)

Nesse mundo imundo que estamos,
Todas as privações que passamos,
É por falta de amor. (bis)
Se temos que pagar para nascer,
Dá duro para viver tão preocupado,

E se morrer,
Tem que pagar pra ser enterrado.
O Olodum protesta ê,
O Olodum protesta. (bis)
A usura toma conta dos homens
E o povo morrendo de fome,
É um atentado ao pudor.
Falta casa, falta pão, falta escola,
Os políticos pisando na bola.
Eles querem nos manter
Desinformados,
Oh! Meu Deus, que país desgovernado.
O Olodum protesta ê,
O Olodum protesta. (bis)

Bai bai Pelô

Abertura do espetáculo, todos os personagens em cena. Cada um por vez,
conta sua estória, (no formato de poesia de cordel.

Chandinha – Eu sou Chandinha, meu fio, a enganada.

Vendi o meu quartinho

Pensando que ia mudar de vida.

Oxente, o dinheiro não deu foi pra nada.

Mas cadê dona Edna?

Edna (representante da instituição responsável por desalojar os imóveis –
IPAC – Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural).

Edna – Meu nome é Edna

Responsável pela relocação

De todo este povo daqui do Pelo.
Mas se alguém estiver insatisfeito
Que vá logo falar com o governador.
Não precisa sofrimento
E nem precisa muita dor,
Porque no final todo mundo
Vai ter que dizer:
Todos: Bai bai, Pelô.

Bloco 2, Cena 1 - Bai bai Pelô

Mauricinho¹⁶⁵ – Baiana, um acarajé, com camarão, sem pimenta.

Baiana (vendedora de acarajé) - O meu tempo de tabuleiro, de papel, já passou. Agora é porções e, por favor. É porção de abará, porções de acarajé, porções de pimenta, porções de camarão e porção de cocada puxa.

Mauricinho – Baiana, eu quero um acarajé, com camarão. Rápido, por favor.

Baiana (falando para dentro da tenda) – (...) Sai uma porção de acarajé com camarão.

3.1.5 Trajetória - Novos rumos na Rrrrrraça!

Depois da primeira fase de exploração do universo típico e festivo do Pelourinho, o Bando foi ampliando seu leque de experimentações, ainda com o ponto de vista popular, mas arriscando em uma dramaturgia mais universal,

¹⁶⁵ O mesmo que “burguês”, em Salvador.

encenando Brecht, Heinner Muller; e também investigando elementos rituais dos terreiros, sempre em torno da temática negra. Nessa trajetória, um discurso vem aos poucos sendo trazido mais à frente do pano. Ou melhor, para a fala dos atores.

O ator Jorge Washington diz:

(...) esse teatro que a gente vem fazendo no Bando, ao longo desses dezesseis anos, é esse teatro de transformação, sim. Não só o teatro de transformação pessoal, mas um teatro de transformação do coletivo. Porque a gente pensa em fazer uma peça, pensa em montar um espetáculo, a gente pensa de que forma esse espetáculo vai contribuir pra uma sociedade melhor, pra um país melhor, pra uma cidade melhor, pra um cidadão melhor¹⁶⁶.

Merry Batista compara:

A diferença de antes pra hoje, é que somos multiplicadores (...)¹⁶⁷.

O amadurecimento do grupo foi trazendo esse maior discernimento do Bando enquanto função e objetivos que desejavam exercer dentro do palco e fora dele. Consideramos também que as parcerias e o envolvimento com setores da militância negra tenham contribuído para essa paulatina politização do discurso que aparece nas falas de Jorge e Merry, acima. Para nós, mesmo que não tenha sido colocada, de início, como uma proposta particularmente engajada na causa negra, a própria existência de um elenco composto por maioria negra se constituía (ou tinha potencial para se constituir) em uma ação política. Ao menos do ponto de

¹⁶⁶ Entrevista realizada com o ator em janeiro de 2007, em Salvador.

¹⁶⁷ Entrevista realizada com o ator em janeiro de 2007, em Salvador.

vista daqueles que passaram a se ver num espaço antes excluído, essa é uma possibilidade bem real. Possivelmente, nesse encontro: negros na cena e negros na platéia, ambos saíram levando algo do outro.

O que o Bando levou nessa “troca” parece bem visível: o enegrecimento de seu discurso. Enegrecimento que, parece, acabou sendo inevitável, como explica Merry, “porque no momento era um grupo negro, mas que não tratava de fato das questões raciais. Que veio tratar mesmo foi no Cabaré da Raça. Quer dizer, a gente tratava das questões sociais que o negro estava inserido, em sua maioria”¹⁶⁸. Essas e outras questões que Merry relata foram objetos de reflexão na “parada pra pensar” que o grupo foi obrigado a realizar. Sem fonte de renda, vínculo ou projeto com alguma instituição – o Grupo Cultural Olodum não tinha planos para o teatro que criou; o Bando se viu diante do impasse da sobrevivência e mesmo na situação de avaliar a trajetória que vinha construindo e que pretendia construir.

Nesse período, 1996, estava na boca do povo uma novidade que tinha acabado de sair no mercado: uma revista idealizada especificamente para negros, a RAÇA¹⁶⁹. Ela foi criada nos mesmos moldes de uma magazine comum: sessão de beleza, de roupas, entrevista com celebridades, horóscopo, gato e gata do mês, e assim por diante. O que a diferenciava era que ela trazia um discurso totalmente inusitado – uma revista projetada para atrair o consumidor negro, cujo slogan ficou sendo “negro é lindo”! Considerando a natureza comercial da proposta, a frase acabava soando, no geral, mais como um “bordão”, desses que se pega como gripe. Obviamente que a abordagem comercial não retira o mérito da revista de ter realizado um feito histórico: concluir que o negro também consumia. Surpreendente é que isso tenha acontecido somente em 1996¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Entrevista realizada com a atriz em janeiro de 2007, em Salvador.

¹⁶⁹ Mais informações: <http://racabrasil.uol.com.br/cultura-gente/136/mais-um-aniversario-parabens-a-raca-brasil-com-muita-historia-152235-1.asp>.

¹⁷⁰ Folder Cabaré, p.29.

Mas voltemos à mudança da qual nos falou Merry: quando o Bando passa a ser um grupo de teatro negro. Nesse período de discussões sobre a revista Raça e a raça negra, o grupo resolveu realizar uma montagem inusitada para o que até então, vinha fazendo: produções simpáticas, bem humoradas e, para alguns críticos, folclóricas. Produziu um espetáculo com roupagem e atitude absolutamente combativas: o Cabaré Raça. Nessa montagem, o Bando discute o preconceito e a discriminação contra o negro no Brasil, colocando literalmente o dedo na ferida do espectador, colocando-o contra a parede, fazendo perguntas diretas e revelando seus dentes até então só usados para dar e despertar gargalhadas. Na primeira cena do espetáculo, o grupo já anuncia sua mudança “em negrito”:

Wensley (militante negro) – Boa noite, resistência. Boa noite, brancos. Este é um espetáculo didático, panfletário e interativo. Poranto... Meu nome é Wensley de Jesus. Sou negro e estou fora! Faço questão de dizer isso. Não concordo com esse sistema estruturado por brancos há séculos para nos colocar em padrões que interessam a eles. Por isso, estou fora! Porque para mim ser negro é isso, é estar fora, cavando, buscando evoluir. E a questão que se coloca é: você é negro? Mas, antes disso, o que é ser negro? É essa a discussão que queremos levantar aqui, no Cabaré da Rrrrraça! (Cena de abertura do espetáculo)

Márcio Meirelles disse: “Resolvemos, então, discutir o negro como sujeito e objeto de consumo. Partimos da assertiva: consumo, logo existo, só assim, o negro é alguém. Ser ou não ser negro. Então, o Bando aceitou a provocação e levou essa discussão para o palco”¹⁷¹. Como conta Meirelles, o espetáculo estreou em 1997 com grande sucesso e polêmica e, desde então, tem retornado em cartaz sempre com casa cheia. Uma das razões do sucesso, a mais visível, é todo o aparato luxuoso e imponente com que são revestidas a indumentária e a

¹⁷¹ Folder Cabaré (2003/2005, 29).

atmosfera do espetáculo. Na estréia, cada personagem foi vestido por um estilista famoso. Cabelos e maquiagem foram feitos sob medida para cada ator. Tudo seguindo uma “idéia fashion”, reportando-se ao “negro é lindo”. Em cena, desfilam personagens distintos: um modelo, uma professora universitária, um militante negro, tudo “nos trinques”, ou seja, muito bem acabado. “Era uma combinação de desfile de modas com talk-show televisivo”, conta Uzel (2003,181). Com tudo isso, ainda tinha o elenco, a essa altura, experimentado; uma musicalidade afinada com intervenções coreográficas de grupo; uma linguagem dinâmica e atualizada, e um texto engraçado (para uns) e nem tanto para outros. Resultado: sucesso! E, também, polêmica!

A questão racial é colocada de modo direto, com os atores contando experiências que não eram desconhecidas para nenhum negro, mais ou menos, atento:

Brogojô (tocando pandeiro) - Eu não ligo muito para esse negócio de branco ou negro. Agora, só não admito quando eu venho passando na rua; a branca me vê, esconde a bolsa, o branco me vê, esconde o relógio. Aí eu chamo ela assim, como quem não quer nada: “Moça, faça o favor. Oi, não esconde sua bolsa de mim não, que eu não sou ladrão, não. Viu, sua puta? Agora, vá chamar os home, que eu encaro!

Só o conteúdo do espetáculo, ser ou não ser negro, preconceito e discriminação racial, numa cidade que também acreditava que vivíamos numa democracia racial, apresentava já material explosivo o suficiente para causar polêmicas. Mas não foi exatamente isso. Quer dizer, não foi essa a questão de frente. Para a estréia, o Bando divulgou na imprensa que todo aquele que chegasse à bilheteria e se identificasse como negro pagaria metade do ingresso. A idéia, segundo relatam os atores, era aproveitar o mote do espetáculo – ser ou

não ser negro – e provocar os negros a se colocarem¹⁷². Mas, como relata Uzel (2003), não foi o que entenderam; imprensa escrita e televisiva, local e nacional, organizações civis, advogados, juristas, o povo aqui e em todo o Brasil e, principalmente, o Ministério Público, ameaçaram enquadrar o grupo na lei federal contra o racismo. Não foi necessário chegar a esse ponto e, ao final, todos (brancos, negros e confusos) pagaram meia entrada e a questão acabou servindo como mais um ingrediente para o espetáculo

E, para fechar essa seqüência, uma outra expressão emblemática do preconceito racial no Brasil:

Rosamarie:

(batendo na porta)

Toc, toc, toc

(**Abará** atende)

Rosemarie:

Por favor, o patrão está?

Abará:

E a sua patroa deixou você sair hoje?

(Bate a porta)¹⁷³.

Nasce, assim, o teatro engajado do Bando.

3.2 O Bando Engajado

¹⁷² Foi por conta desse incidente que o Grupo Cultural e Bando Oldoum romperam relações. Na polêmica, o Olodum colocou-se publicamente contra o Bando (UZEL, 2003).

¹⁷³ Esta cena se repete ao longo do espetáculo.

Eu me sinto na obrigação de informar, de ser porta-voz negra pra aquela galera que ta lá no fundo, que ninguém nunca vai ouvir ninguém nunca vai lá (Valdinéia Soriano)¹⁷⁴.

Os integrantes do Bando listaram como funções do seu teatro: conscientizar, informar, transformar, questionar, contribuir para a valorização e afirmação da identidade negra e combater o preconceito e a discriminação racial. Sobretudo, como sublinha o ator e produtor Fábio Santana, o teatro realizado pelo Bando, hoje, é do tipo que “não dá resposta - faz questionamento”¹⁷⁵.

De acordo com Douxami (2001), o Bando, ao assumir abertamente um discurso de militância negra abandona um questionável teatro de figuras pitorescas e passa a realizar um teatro “em que o ator negro pode desenvolver mais sua criatividade teatral e política” (DOUXAMI, 2001, 357). Talento e habilidade crítica são usados de modo a construir e desvelar outras paisagens negras possíveis, mostrando não somente a cara preta, mas também o seu ponto de vista e seu imensurável legado.

3.2.1 O BANDO de Atores

Surgido como um “bando” de negros associados ao Olodum, e fazendo um teatro cujos personagens recorrentes eram figuras típicas, usualmente associadas a um extrato social e a uma matiz racial (negra), esses atores foram erroneamente vistos por alguns como intérpretes de si mesmos¹⁷⁶. “Intérpretes de si mesmos?” - questionou o ator Jorge Washington. “Como é que a gente representa a gente mesmo se aqui não tem nenhuma prostituta, não tem nenhum maconheiro, não

¹⁷⁴ Entrevista realizada com a atriz em janeiro de 2007, em Salvador.

¹⁷⁵ Em entrevista realizada em janeiro de 2007.

¹⁷⁶ Essa polêmica também é contada por Uzel (2003).

tem nenhum traficante, não tem nenhum ex-presidiário?”¹⁷⁷. Mas por que não o são? Quais são os elementos constitutivos do trabalho desses intérpretes? Detendo-nos um pouco sobre essa questão talvez cheguemos a alguns esclarecimentos.

Grande parte do elenco do Bando é proveniente do teatro amador ou de grupos associados a comunidades, igrejas, escolas e terreiros. Assim, no grupo podem ser encontrados: Leno Sacramento, um de seus novos integrantes, capoeirista, que chegou ao grupo sem nenhuma experiência em teatro; Érico Brás e Telma Souza, oriundos de teatro de bairro, mas que já vêm com uma iniciação musical encaminhada; Valdinéia Soriano e Jorge Washington, que vêm de experiências com grupo e curso de formação de atores; ela, oriunda do grupo de Teatro do SESC, ele já tendo passado por cursos independentes de formação de ator da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia e da Fundação Cultural do Estado¹⁷⁸; e, por fim, Auristela Sá e Merry Batista, que são graduadas em Licenciatura pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Essa diversidade no perfil do elenco, principalmente no que tange à experiência teatral anterior, está associada a um aspecto fundante da formação do grupo: seu recrutamento. Desde seu início, para a escolha dos primeiros integrantes: “Elegeram-se, como critérios de seleção, o envolvimento do ator com

¹⁷⁷ Em entrevista concedida à pesquisadora em 2007.

¹⁷⁸ O grupo de Teatro do Sesc, em Salvador, constituiu-se como um referencial de formação e prática do ator iniciante. De natureza educativa, o Sesc abria vagas para aqueles que quisessem integrar o grupo. Estando no grupo, os integrantes, jovens em sua maioria, recebiam aulas de interpretação para o teatro, voz e dança. Os encontros cobriam uma carga semanal de 3 a quatro dias. Em geral, todo o aprendizado era testado na prática, quando os jovens atores apresentavam pequenos espetáculos. Essas apresentações tinham uma estrutura próxima de um teatro profissional, eram feitas num teatro com cenário, figurino e iluminação, com público (em geral turistas ou cliente do restaurante de comida típica do Sesc) e bilheteria e temporada. Apesar da estrutura, a natureza da atividade não era profissional, era educacional. / O Curso Livre de Teatro e o Curso Livre da Fundação Cultural do Estado da Bahia eram cursos frequentados por aspirantes a atores. Para ser aprovado em uma de suas seleções os candidatos passavam por uma audição, às vezes, bastante concorrida. Em geral, eles/as precisavam interpretar um monólogo (texto solo) e participar de uma aula prática. O curso era considerado uma versão enxuta do curso acadêmico, pois apresentava um conteúdo baseado neste, só que sem as disciplinas teóricas. Grande parte dos atores dos palcos baianos pós-Curso Livre passaram por eles. Informação oral.

a cultura e as questões da comunidade negra, além de uma predisposição de colaborar na pesquisa dessa linguagem” (UZEL, 2003, 40). Ou seja, já nesse começo aparecem duas marcas importantes para composição do elenco: comprometimento e disposição para experimentação. Esses dois parâmetros estarão presentes em todas as outras audições, mesmo após esses dezesseis anos. Um outro elemento que poderíamos também destacar é a relatividade do quesito habilidade em sua relação com o desejo de afiliação, nesse caso, habilidade passa a ser um item de segunda instância diante da convicção de integrar a frente e de outras contribuições que o indivíduo possa trazer ao grupo.

Atualmente, se pode dizer que, em geral, o recrutamento permanece com características similares às de seu início; a seleção é feita através de oficinas, e questões como identificação com a linguagem e o conteúdo são ainda bastante pertinentes. O novo é admitido a partir do que pode somar ao grupo, como salienta a atriz Valdinéia: “necessariamente ele não tem que ser, logo, um bom ator de imediato (...) [mas] Ele tem que ter um negocinho qualquer, porque senão também não rola”¹⁷⁹. O grande diferencial desta seleção atual talvez seja o fato do grupo ter já muito mais definidas suas necessidades. Como o grupo já está formado, os novos integrantes que chegam vêm se encaixar na lacuna que existe. Jorge Washington afirma: “a gente quer pessoas negras, quer pessoas que mesmo que não tenham o comprometimento, mas que a gente sabe que vai vir a ter. E a gente quer abrir esse mercado pra o ator negro, pro artista negro”¹⁸⁰.

O quesito cor não representa um fator de impedimento para a entrada no grupo, mas pode tornar-se a razão pela qual se permanece. A própria explicitação da proposta: trabalhar com questões sociais e negras constitui-se, por si só, como elemento definidor para os que pretendem aderir ao grupo.

¹⁷⁹ Entrevista realizada com a atriz em janeiro de 2007, em Salvador.

¹⁸⁰ Entrevista realizada com o ator em janeiro de 2007, em Salvador.

Deter-nos desta maneira sobre o aspecto do recrutamento do Bando ajuda-nos não somente a entender as razões em torno da diversidade de seu elenco, mas também a sacar algumas reflexões a partir delas. Como por exemplo: até que ponto a qualidade deve ser um dado relevante quando o importante é o que se tem a dizer? Questionar isso é uma atitude política tanto para o ator enquanto militante, como para o ator enquanto profissional. É óbvio que o quesito habilidade é importante fator de avaliação de um ator, mas, nesse caso, parecem ser mais relevantes a prática, o trabalho do dia a dia, a predisposição para ir além, a identificação com o trabalho.

Possivelmente, privilegiando elementos outros além da habilidade, corre-se o risco de não se atingir na totalidade a excelência na atuação, isso é certo. Então, aqui colocaríamos uma questão que, para nós, não só o teatro negro, mas o teatro político em geral, apresenta: mais vale ter um elenco de “excelentes” ou de “soldados” com os quais se possa contar? Claramente, não precisaremos ir nem tanto ao mar, nem tanto à terra para encontrarmos respostas, cada caso será um caso, mas sendo qual for a circunstância, parece-nos que um “soldado” que se apresente, muito provavelmente não será deixado de lado. Certamente que, assumindo o risco, há de cuidar das conseqüências. Uma delas é a necessidade da formação. A atriz Telma Souza diz: “o Bando faz você aprender demais as coisas que vão aparecendo e você vai conseguindo driblar; você vai conseguindo fazer e diz: - Pôxa! Eu sei fazer!”¹⁸¹.

Com uma certa unanimidade os atores do Bando assumem que adquiriram e tiveram suas habilidades desenvolvidas no grupo. Em nossa avaliação, a formação é algo que aparece como a célula máter da estrutura e existência deste grupo. Sem ter, desde seu início, um elenco, técnica, e estar operacionalmente pronto para suas experiências a recorrência a processos de formação, mesmo informal mas contínua, tornou-se uma constante. Dentre as ferramentas utilizadas

¹⁸¹ Em entrevista realizada com a atriz em janeiro de 2007, em Salvador.

para essa formação, as mais recorrentes são cursos (oficinas) de curta e média duração. Dentre esses cursos há também os de natureza teórica que objetivam a fundamentação em temas de interesse e formação da militância. São debates, conferências, seminários, mesas redondas, promovidos e capitaneados pelo grupo ou com a participação deste¹⁸².

Entre os muitos cursos e oficinas integrantes da grade de formação do Bando são encontrados: Música - percussão, toque de instrumentos, ritmos afros e ritmos tocados para orixás; Corpo - condicionamento físico, dança afro (ou dança dos orixás), yoga; Voz – canto, interpretação vocal; Teatro - interpretação de texto, dicção, leitura dramática. Cursos esses definidos conforme as demandas do grupo. Assim, além de cumprir uma necessidade imediata, tais cursos e oficinas têm como função fornecer a seus atores instrumentos para sua autonomia e excelência. Todos esses conteúdos são variáveis, apenas a questão negra permanece como ponto de e para onde se devem culminar todas as questões. Como salienta Mostaço (1988): “O negro, para ser personagem, deve antes ser ator de seu próprio enredo” (MOSTAÇO, 1988, 62).

3.2.2 Ancestralidade

Segundo Valdinéia Soriano¹⁸³, ao começar sua formação no Bando, a primeira matéria que o iniciante tem pela frente é o contato com sua ancestralidade e, a maior referência para esse aprendizado, é feita através do contato com os mitos, rituais e pensamentos contidos nas religiões de matriz negro-africana da Bahia.

¹⁸² Entre os principais deles estão: I e II Fórum Nacional de Performance Negra, realizados em Salvador em 2004 e 2006, reuniu grupos de teatro e dança negros para discussão de questões artísticas e políticas. No Fórum acontecem mesas redondas e oficinas. Fala Vila, projeto do Teatro Vila Velha em que são convidadas artistas, autoridades, instituições, entre outros a discutir, opinar, debater sobre determinado tema. Em geral, pertinente a algum assunto de pesquisa do grupo.

¹⁸³ Em entrevista realizada com a atriz em janeiro de 2007, em Salvador.

3.2.3 A Formação

Fábio Santana assegura: “A formação do ator, primeiramente se dá politicamente. Você conhecer a sua história, você saber em que contexto você ta incluído, qual é a sua realidade, de onde você veio, qual é o seu compromisso com o seu povo”¹⁸⁴.

Para atuar nesse teatro negro, o negro é chamado à presença. Estar ciente de sua história e do momento histórico do qual faz parte. Como a dilaceração do negro, e tudo que lhe diz respeito é uma constante na sociedade, o exercício inicial dessa formação são a reconstituição e o fortalecimento desse **ser** negro. Ancestralidade e Política são os dois pilares escolhidos pelo Bando para atender essa necessidade.

Assim, o ser que educa, precisa ser também educado. Essa lógica que prescinde, primeiro, da reabilitação do ser que dará voz a esse teatro, parece-nos bastante coerente com a função política do grupo. Além da dimensão pessoal, o cidadão, em sua relação com o mundo também se vê reavaliado:

Valdinéia Soriano expõe: “é muito mais do que um trabalho artístico é uma coisa de formação pessoal. O Bando interferiu na minha formação pessoal, mesmo, como mulher negra”¹⁸⁵. Por sua vez, Jorge Washington corrobora: “O respeito que eu tenho hoje pelos meus pais, pelos meus irmãos, pelas crianças que eu vejo nas ruas, pelos mais velhos são coisas que eu aprendi aqui dentro. Porque o racismo é tão escroto, que termina, que deixa que a própria família se desagregue”¹⁸⁶.

Assim, uma vez trabalhado o indivíduo, é hora de pensar nesse ator, suas necessidades, e peculiaridades na formação. O ator do Bando, nas palavras de

¹⁸⁴ Em entrevista realizada com a atriz em janeiro de 2007, em Salvador.

¹⁸⁵ Em entrevista concedida em janeiro de 2007, em Salvador.

¹⁸⁶ Em entrevista concedida em janeiro de 2007, em Salvador.

Leno Sacramento é: “um operário padrão que faz a parada toda (...) canta, dança, toca, pula, borda, faz de tudo...”¹⁸⁷.

As demandas e propósitos do trabalho do Bando: ator comprometido, com disponibilidade para atuar como um colaborador de sua própria construção como intérprete, requer que seus atores se especializem em diferentes habilidades, tornando-se (podendo e tendo disponibilidade para) um tipo de “operário padrão” do teatro, como resume o ator Leno. De fato, a maneira como o grupo constrói seu trabalho exige de seu ator demandas que poderiam ser comparadas às de um operário, não somente padrão, mas especializado. Em seus espetáculos, geralmente, são utilizados recursos coreográficos e musicais (canto e instrumento) além das composições cênicas, propriamente ditas. E são os atores os responsáveis pela execução de tudo: canto, dança, percussão¹⁸⁸.

Outras matérias de estudo do grupo são: a dança de origem afro-brasileira e a música, particularmente a percussão. A esse respeito, Zebrinha, coreógrafo, preparador corporal e principal agenciador dessas informações do grupo, quando descreve seu trabalho junto ao Bando, conta que seu principal ponto de partida são as tradições das danças e da simbologia das diferentes nações de santo representadas no panteão dos orixás¹⁸⁹. Em sua concepção, existe uma expressividade no corpo negro, oriunda da memória do deslocamento e da Diáspora. É essa expressividade que é buscada no corpo dos atores do Bando, através da gestualidade e rítmica das danças dos orixás, e das informações pessoais trazidas por cada corpo-ator.

Há de observar, adverte Zebrinha, que a utilização desses elementos se dá como um ponto de partida, o que não significa sua transposição, *ipsis literis*, em

¹⁸⁷ Em entrevista concedida em janeiro de 2007, em Salvador.

¹⁸⁸ Somente nos primeiros espetáculos, o Bando teve acompanhamento da Banda Mirim do Olodum tocando e cantando.

¹⁸⁹ Em entrevista concedida em janeiro de 2007, em Salvador.

cena: Certamente, essa é uma preocupação necessária, principalmente por parte daqueles que se colocam como função afirmar e valorizar a cultura e identidade negro-brasileira. Dependendo da perspectiva crítica em que cada um se coloca para tratar dessas questões, o limite entre ser o que se é, e ser a idéia que se tem sobre a coisa, pode ser muito difuso. Como nota Martins (1995), o negro enquanto cultura e **ser**, historicamente, foi e, infelizmente, ainda tem sido expropriado de si para tornar-se exótico. Deprecia-se quando se coisifica. Coisificar é destituir de profundidade, deixando apenas o aspecto espetacular com função e lugar bem estabelecidos. Assim, correr o risco de trabalhar com elementos da cultura negro-brasileira exige um caminho de constante reflexão sobre o lugar e o tratamento que se vai dar a eles. Caminho esse que o Bando tem se proposto.

O fato de optar por trabalhar principalmente com referenciais da cultura negro-brasileira não impede, assim como na seleção dos integrantes, que elementos de outras matrizes possam ser alvos de explorações ou estudos realizados pelo bando. O yoga, por exemplo, uma técnica milenar oriental, segundo a atriz Auristela Sá¹⁹⁰, foi utilizada como condicionamento físico e mental pelo grupo por mais de um ano. Essas duas opções: trabalhar com referenciais negros e trabalhar com referenciais não negros encerram uma questão para o teatro negro: como afirmar e não estigmatizar? As atrizes Auristela Sá e Valdinéia Soriano, resumem o impasse:

Auristela: “Eu que sou negra não tenho que saber sambar (...) Mas ao mesmo tempo, eu sou uma artista...”¹⁹¹.

Valdinéia: “A gente quer mostrar que a gente consegue fazer outras coisas não só ligadas ao afro...”¹⁹².

¹⁹⁰ Em entrevista concedida em janeiro de 2007, em Salvador.

¹⁹¹ Em entrevista concedida em janeiro de 2007, em Salvador.

¹⁹² Em entrevista concedida em janeiro de 2007, em Salvador.

Assim, coloca-se, por um lado, a necessidade de estudar os elementos de matrizes negro-brasileiras, a fim de ampliar o repertório do ator; e, por outro, negros, esse repertório também deve abarcar referenciais não negros para escapar a uma possível estagnação dentro de um clichê do que/ou como deveria ser um negro. Desse modo, esse estudo implica conhecer a forma e os instrumentos a trabalhar e a maneira com que se pretende revestir o seu conteúdo. Tendo definido esses parâmetros, pode-se estar no caminho de novas possibilidades, aquelas que nos permitem reverter, corromper, contrapor e destituir o que preconceituosamente nos estigmatiza. A esse respeito, o ator Érico Brás ressalta: “A gente tem um cuidado enorme pra não banalizar essas coisas...”¹⁹³.

3.2.4 A prática diária

O dia a dia de realização dessa proposta de formação do Bando que, de modo geral, é intensa, sofre também pelas contingências da vida real. A carência de recursos financeiros é apontada como a principal delas. Na maioria das vezes, ela é responsável pela interrupção ou mesmo ausência de um treinamento mais específico. Apesar disso, a própria necessidade obriga a pensar em alternativas. Essa flexibilidade acaba sendo oportuna, pois permite acolher o oportuno sem, no entanto, perder o rumo. Como o espetáculo é, em geral, o veículo de captação de recursos, toda montagem é transformada em uma oportunidade para proposição de uma ação mais global. Num projeto de espetáculo, ocasionalmente acabam sendo incluídos também oficinas, palestras e outros eventos correlatos. Ou seja, na melhor das hipóteses, toda montagem pode se apresentar como uma excelente oportunidade para o ator se aprofundar em sua prática.

¹⁹³ Em entrevista concedida em janeiro de 2007, em Salvador.

De acordo com o os atores, quando estão fora de temporada, existe uma tentativa de manter os conteúdos aprendidos anteriormente, mas a regularidade das atividades mantém-se melhor quando estão em cartaz¹⁹⁴. Seguramente, essa situação vai sempre depender da natureza de cada espetáculo; se há coreografias, elas mesmas acabam sendo parte do aquecimento; se o peso maior é da música, o foco deverá ser dado à voz, por exemplo¹⁹⁵. Normalmente, os treinamentos extra-espetáculos são conduzidos por atores-monitores do grupo. Desse modo, é do e no processo que o grupo retira elementos para seu trabalho e estudo¹⁹⁶.

3.3 Processo

3.3.1 A Improvisação como estratégia

“Sempre a gente improvisa, mesmo quando o texto já existe” (SORIANO, 2007).¹⁹⁷

Nota-se que o processo criativo do Bando é bastante caracterizado pela improvisação. Pavis (2005) define improvisação como “técnica do ator que interpreta algo imprevisto, não preparado antecipadamente (...)” (PAVIS, 2005, 205) e, entre os diferentes níveis de improvisação, o autor cita aquela que se dá com objetivo dramático (criação ou exploração de um texto); e a própria do “jogo dramático”, com a finalidade de explorar e/ou ampliar o repertório corpóreo e criativo do ator. Poderíamos dizer que, no caso do Bando, esse recurso é explorado em todas as suas dimensões e aplicado de modo bastante proveitoso.

¹⁹⁴ Quando não está em cartaz, o grupo tem uma prática de duas, três vezes semanais, aula de voz e aula de corpo.

¹⁹⁵ O grupo normalmente se encontra de segunda a sexta das 19 às 22 horas.

¹⁹⁶ Em entrevista concedida pelos atores em janeiro de 2007, em Salvador.

¹⁹⁷ Atriz Valdinéia em entrevista realizada em janeiro de 2007, em Salvador.

A improvisação, desde o início do Bando, tem sua aplicação funcional e por razões bem claras: “dar voz aos atores”. A improvisação abria possibilidade para que cada um atuasse de acordo com sua experiência e também acabava servindo para que a equipe, mais distanciada daquele universo popular, pudesse ir coletando material e se familiarizando com o linguajar. Meirelles afirma: “Eu queria trabalhar com um teatro que colocasse em cena o material dramático contido nas manifestações culturais afro-brasileiras para falar do Brasil agora”¹⁹⁸.

Havia também outras razões, o diretor Márcio Meirelles vinha de uma prática de teatro de grupo (Avelãz e Avestruz) que se caracterizava pelo gosto por experimentações e pretendia realizar essa experiência com o Bando. Considerando suas intenções, encontrar um texto que se encaixasse nessa proposta, era pouco provável. Desse modo, o grupo acabou encontrando na improvisação um grande meio de inserir, mesmo nos textos já escritos, seu próprio olhar sobre o texto. E, como ferramenta, a improvisação é o ponto de partida para todas as dimensões do processo criativo do grupo.

Aqui, é necessário lembrar que improvisação nesse momento é utilizada no sentido de se ter um mote, um elemento provocador, mas não um resultado pré-estabelecido. Na improvisação, neófito nasce, muitas vezes, sem forma definida, em consequência de uma provocação, de uma idéia, e o fio vai sendo desenrolado até que se chegue a elementos substanciais que podem levar a descobertas e material para o espetáculo. Para que isso aconteça, são retirados recursos de todas as fontes disponíveis: palestras, debates e investigação *in locun*, assim por diante.

Valdinéia Soriano (2007) diz:

(...) a gente conversa com as pessoas, a gente traz pra cá
(...) quem a gente possa trazer para que possa acrescentar

¹⁹⁸ Folder do espetáculo Cabaré da Raça (2003, 22).

nessa pesquisa teórica. (...). Quando a gente monta um texto clássico, vamos pelo mesmo caminho (...). Então a gente vai pra parte prática: que personagem é esse que a gente vai transformar. Se é a rainha das fadas, vai ser uma mulher de rua, uma mulher popular, o que é que a gente vai buscar nela?¹⁹⁹

Todo esse material é posto à prova nas improvisações. Os atores são incitados a propor ações a partir do material levantado até então. Nesse momento, coisas novas aparecem; outras, que não funcionam, vão embora²⁰⁰. Dentro dessa pesquisa explicitada pela atriz Valdinéia, vale citar ainda um de seus interessantes procedimentos; é o que acontece quando o Bando toma como inspiração alguma comunidade. Nesse caso, o grupo realiza uma espécie de trabalho coletivo, em que, após transformar em texto e linguagem teatral as informações colhidas, essas são levadas de volta à comunidade em questão, a fim de que esse protótipo possa ser avaliado e mesmo receber os últimos retoques por parte dos sujeitos da história²⁰¹.

Alguns espetáculos do grupo como *Bai bai Pelô* (1994) e *Relatos de uma guerra que não acabou* (2002) foram feitos nesse esquema. Eles tratam de questões dramáticas; a primeira peça (*Bai bai Pelô*) traz o tema da relocação compulsória de antigos moradores do Pelourinho para bairros periféricos²⁰²; e, a segunda (*Relatos de uma guerra que não acabou*) aborda o drama vivido por comunidades periféricas de Salvador durante a greve da polícia militar em 2001, quando a cidade virou praça de desordem e escolas, comércios, transporte coletivo pararam; e na periferia havia saques a comércios e execuções sumárias. Desde o processo de criação o elenco entrevistou, fez anotações, investigou e depois transpuseram todas essas informações para o palco. No caso desses dois

¹⁹⁹ Em entrevista realizada em janeiro de 2007, em Salvador.

²⁰⁰ Informações dadas em entrevistas com os atores, em 2007.

²⁰¹ Em entrevista realizada em janeiro de 2007, em Salvador.

²⁰² Com a reforma do Pelourinho, espécie de cartão postal da cidade, os antigos moradores, que não “tinham condições” de manter os imóveis, foram convencidos por órgãos públicos a se mudarem para bairros periféricos de Salvador (FERNANDES, A. e GOMES, M. A., 1995).

espetáculos, as montagens tornaram-se canais de diálogo com e para essas comunidades. O Bando aproveitou a proposta do espetáculo para trazer à discussão e dar visibilidade a essas situações, realizando debates envolvendo autoridades e organizações governamentais e civis, em que as comunidades puderam discutir e encaminhar seus problemas.

Pelo que foi possível observar nas produções, a construção do espetáculo a partir desse processo investigativo não tem impedido a abordagem poética necessária à linguagem teatral, mesmo com o compromisso ético com os concessionários das histórias. Esse foi o caso do espetáculo *Bai bai Pelô*. Por exemplo, quando a líder da associação de mães do Pelourinho, uma das colaboradoras com informações ao grupo, viu o esboço do espetáculo, argumentou que não via o riso na sua versão da história. Resultado: esse foi um dos poucos espetáculos do Bando sem evoluções coreográficas, música e sem a sua já conhecida descontração (UZEL, 2003).

3.4 Aspectos da dramaturgia

Na ausência de uma dramaturgia que atenda as suas necessidades e comporte as particularidades de sua proposição, o Bando, em geral, tem confeccionado e adaptado seus textos. Eventualmente, há espaço para flertar com outros autores: Heiner Muller (*Medeamaterial*), Brecht (*Opera dos Três Mirreiros*, *Ópera dos Três Reais* [segunda montagem] e *Material Fatzer*), Shakespeare (*Sonho de Uma Noite de Verão*)²⁰³. Mas, ainda assim, com um texto de outrem, o grupo consegue encontrar espaço para o seu corpus. O modo como se compõe a escrita do Bando acaba por trazer implicações na relação ator-personagem, ator-texto, ator-espectador e ator-ator, e revela muito do pensamento estético desse teatro negro.

²⁰³ Consecutivamente montados em 1993, 1996, 1998, 2001 e 2006.

Como observamos anteriormente, a improvisação nesse processo funciona como uma mola mestra: é a partir de seu jogo que personagens e temas são burilados; que os diálogos são construídos e, por fim, o texto é configurado. A direção do trabalho em sua função de provocador utiliza a improvisação como instrumento de reflexão e de amadurecimento de questões do processo criativo: “meu trabalho é esse: propor, provocar (...) ou então criar os enredos e as estruturas sugeridos pelas próprias cenas...”²⁰⁴, explicita, Meirelles.

Estruturalmente, percebe-se nos textos a influência do teatro popular: textos enxutos (sem espaço para divagações); linguagem informal, próxima da fala cotidiana, com suas gírias, reduções e metáforas. Da informalidade, que é o popular, os textos trazem uma particular dose de descontração, mesmo quando falando de “coisa séria”. A relação com a platéia também traz essa marca, em geral, as ações dos personagens invadem o espaço do espectador e platéia e palco acabam sendo extensão do mesmo espaço ficcional proposto pela história.

Sérgio Laurentino, ator do Bando diz: “Todos são ou protagonistas, ou coadjuvantes”²⁰⁵. Ou seja, como explica ele, não há compromisso com uma única “verdade cênica”, esta se transforma de acordo com a dinâmica que se quer imprimir. Assim, os textos já trazem em sua estrutura uma espécie de multidiversificação do uso do coro, eliminando a distribuição hierárquica de personagens, por exemplo. Há também a influência de outros referenciais estéticos referendados no teatro mundial, notadamente do teatro de maior tendência política como as experiências de Augusto Boal e Bertold Brecht.

Por sua vez, Márcio Meirelles (2003) diz:

Não criamos nenhum método novo, mas uma forma própria de fundir informações teóricas, práticas, observações,

²⁰⁴ Programa/encarte da peça *Cabaré da rrrrrraça*, Salvador, 2003/2005, 25.

²⁰⁵ Em entrevista concedida em janeiro de 2007, em Salvador.

pensamentos, vivências e estéticas para estarmos o palco representando nosso ponto de vista, o que sempre foi muito vivo e forte. Temos o compromisso com e sobre o que fazemos e dizemos no palco. Isto é um diferencial, talvez (MEIRELLES, 2003, 24).

Apesar de assumir ter retirado subsídios, para o trabalho com o Bando, das experiências de Boal e Brecht (particularmente, no que diz respeito à relação ator e público e ator e texto), Meirelles (2003) afirma não ter se aprofundado mais em torno desses trabalhos pela ausência de maiores “intimidades” com os mesmos, e porque a construção do próprio caminho foi mais atraente (MEIRELLES, 2003).

3.4.1 Personagem e Tipo

Nesse caminho, por exemplo, a partir de sua própria experiência em retratar personagens do cotidiano de Salvador, o grupo começa a empreender experiências bem interessantes no sentido da criação de tipos, quiçá arquétipos, inspirados nesse universo. Como explica Meirelles (2003):

A baiana de acarajé não apenas uma mulher que sustenta a família, alimentando o consumidor, mas a mulher que alimenta. A soma de várias baianas de acarajé, de inúmeras mulheres que sustentam a família, que nos alimentam não só com comida, mas com valores, com tradição, com liderança comunitária. O gari não é só um cara que recolhe o lixo, mas o homem que mantém a cidade limpa e, contraditoriamente, sobrevive da sobra, do que é jogado fora” (MEIRELLES, 2003, 24).

E é por essa via que segue o pensamento desse teatro negro que o Bando está construindo. Para nós, isso é quase como um “pulo do gato”. Ou seja, sair do lugar da graça, do pitoresco, que são bastante interessantes. Mas é também um lugar da superfície, para explorar o reverso e suas angulações, ao menos

enquanto idéia; é, em nosso entendimento, um salto a mais. Revela como a intervenção de um outro olhar, de fato abre para outras possibilidades, como, por exemplo, re-interpretar as várias tramas que universos como esses são enredados – mexer com o que está embaixo, com o que está em cima, o dito e o não dito, e enfatizar o que se deseja que seja visto, revelado. E, nesse caso, um olhar inédito dentro da perspectiva do teatro negro no Brasil. Não somente por conta do caráter de aproveitamento artístico desse material, mas também do olhar político que esse pensamento insinua – este é um guarda, um representante da lei. Mas o que é mesmo um guarda dentro de um contexto maior na organização da sociedade? O que ele, guarda, defende? A polícia, do ponto de vista da comunidade negra e pobre, é uma coisa bem diferente do que é para os não-brancos e ricos. O olhar muda tudo, mas só se prestarmos atenção, porque ele também é controlado a partir da perspectiva de quem está no comando. Por tal razão, esse ponto de vista do Bando sobre essas figuras é não só inovador como extremamente útil para a composição do pensamento teatral negro brasileiro.

3.4.2 Ator ou Personagem

No processo de seus experimentos, tal qual na *Comméida dell'arte*, muitas da figuras que aparecem na primeira montagem do grupo, Essa é Nossa Praia, serão re-editadas nas peças seguintes, Ó Pai ó e Bai Bai Pelô. Mais do que as resultantes artísticas, essa experiência gerou a polêmica em torno dos atores do Bando, da qual falamos, no início deste capítulo. Diziam “os atores não eram atores, mas as pessoas da periferia representando as próprias vidas” (MEIRELLES, 2003, 28). Uma das razões aparentes para essa associação era o nível de intimidade e espontaneidade apresentado pelos atores nessas atuações. Porém, Caetano Veloso assegura: “Não há nada de fácil quando os aspectos mais

terríveis da realidade retratada podem surgir com clareza e dialogar com o tom de corrida sem tirar-lhe a força nem perder a sua²⁰⁶.

Mesmo reconhecendo a pouca experiência profissional apresentada por parte do elenco do Bando (por razões que também já apontamos anteriormente) - questão essa que consideramos dever ser cuidada bem atentamente - vemos nessa polêmica outro tipo de problema. A forma como esse pensamento (“representam a si mesmos”) passou a ser constantemente associado ao grupo, para nós, se assemelha muito àquela que insiste em classificar todo um complexo legado musical negro, como instintivo, não técnico; folclórico, não clássico ou erudito.

Em nossa perspectiva, a opção por trabalhar com personagens-tipos baseados em tipos oriundos de um universo tão marcadamente folclórico, por si só já é assumir risco de leituras equivocadas, tal qual os que ainda se equivocam enquadrando o negro somente dentro da perspectiva do estereótipo criado pela sociedade: é espontâneo, tem malemolência, é malandro, entre outros. Talvez o nível de reflexão política do grupo não fosse ainda tão acurado a ponto de se dar conta das imprevistas dimensões sógnicas que poderia assumir uma máscara em cena, principalmente no que diz respeito à retratação da figura do negro, uma imagem tão profundamente marcada pela distorção. Talvez essa noção de ser o manipulador do que é visto e mostrado ainda não estivesse tão firmada quanto, por exemplo, acontece no Cabaré da rrrraça, em que o grupo permite passagem ao estereótipo para, em seguida, ser ele denunciado e destituído. Como nessa cena que se repete mais vezes no espetáculo. O repetir acaba funcionando como uma lente de aumento para quem assiste, pois da primeira vez, a cena pode ter se passado como uma banalidade, mas então ela retorna e retorna com diferentes

²⁰⁶ Na Apresentação do livro Trilogia do Pelô (1995): Essa é Nossa Praia; Ó Pai Ó; Bai Bai, Pelô (MEIRELLES et al, 1995).

tipos de pessoas atendendo a porta: a madame, a doutora, o jovem, a cantora. E torna-se a repetir a campainha:

Rose Marie (toca a campainha) – Blim Blom.

Dra. Janaína (abre a porta) – Sim, pois não?

Rose Marie - Boa noite. A patroa está?

Dra. Janaina - A patroa? Se você quer falar com a patroa, esta sou eu! Agora, eu gostaria de saber o que a levou a achar que eu não posso ser dona desta casa.

Rose Marie - Eu não tenho bola de cristal, meu bem²⁰⁷.

Talvez isso tudo, ou nada disso (estamos apenas a conjecturar) pudesse ter ajudado a escapar da cilada de dar brecha para ser confundido com a sua criatura. Sendo assim, talvez, apenas talvez, pois estamos falando de um padrão de desqualificação da coisa negra que é praticamente automática em nossa sociedade. Então, talvez, se tivesse e não tivesse tudo isso, poder-se-ia ver o artífice por trás daquela repetição. Enfim, essas são apenas conjecturas possibilitadas pela experiência do Bando. Conjecturas que poderiam ou não ser aplicadas, mas isso não se constitui o mais importante e nem é esse o nosso objetivo. Até porque, questionável ou não, o mérito é sempre de quem faz, de quem se arrisca a propor. Nós, os do lado de cá, podemos, sim, tirar boas reflexões disso, o que é também bem instrutivo.

3.4.3 Ator e Personagem

Independente das questões que gerou, das reflexões que foram trazidas à baila, pode-se dizer que o fato dos atores do Bando terem sido, muito comumente, vistos como “pessoas da comunidade representando elas mesmas”, acabou

²⁰⁷ Vale dizer que essa cena sempre desperta gargalhada na platéia.

rendendo mais um campo de exploração para o Bando: a criação de tipos negros que, diferente das figuras consagradas pelo estereótipo (malandro, mulata, mãe preta, pai João), acena com a possibilidade de humanização de figuras singulares do cotidiano negro. Ofereceu também aos atores o exercício de criar um repertório de figuras com a oportunidade de uma convivência mais prolongada, possibilitando, por tabela, maior aprofundamento e tratamento de seus personagens.

Por fim, como exposto acima, não se pode aqui avaliar, ainda, o grau de contundência dessa proposição revelada por Meirelles e pretendida pelo Bando. No entanto, podemos afirmar que o proposto, diante de toda estereotipização que tem sofrido a personagem negra, constitui-se em uma imensurável contribuição e avanço para o teatro brasileiro em termos da concepção de personagens²⁰⁸.

Meirelles (2003) afirma: “Um personagem é uma máscara que serve para o ator falar sobre certas atitudes que fazem o mundo ser como é” (MEIRELLES, 2003, 24). Ou seja, de acordo com a concepção proposta por ele, o personagem-máscara é utilizado como mote de uma discussão mais ampla, em que a relação ator-personagem é muito mais de defesa que de julgamento. Nesse jogo, a personagem é mais apresentada que interpretada. A emoção, o elemento do sensível, entra pela via da ética, do senso crítico, de solidariedade. Uma relação em que não é vedada a compaixão. Nesse contexto, a capacidade de se indignar não só é bem vinda como pode, eventualmente, servir como motor para a atuação. Uma característica dessa dramaturgia destacada por Meirelles (2003) é que os textos “(...) não eram escritos. Eram falados e memorizados, editados e preservados oralmente” (MEIRELLES, 2003, 25).

3.4.4 A Ética

²⁰⁸ (MARTINS, 1995); (MENDES, 1982; 1983).

A atriz Merry Batista diz:

Quando eu fiz a "Ópera dos três vinténs" do Brecht, eu fiz uma prostituta. Eu tinha que falar dessa mulher que tinha que se prostituir pra poder trazer grana pra família e que ela usava o próprio corpo. Que é sempre natural, quer dizer, natural entre aspas, né (...). Então, para isso, tive que ir mesmo, num prostíbulo. Fui e conversei (...). E eu achei muito bacana conversar com essa pessoa porque as informações que a gente tem, né: ... "de que não presta", "de que é vagabunda", pra mim não foi tanto, com essa mulher. E então quando eu vim com essas informações para o meu personagem, então meu personagem já tinha uma outra cara, não era aquele clichê de prostituta, era uma outra coisa. Isso enriqueceu o meu personagem e me enriqueceu também²⁰⁹.

Um processo de trabalho utilizando elementos tomados de empréstimo à realidade (principalmente, o material humano) demanda pesquisa acurada e senso ético, trabalhando lado a lado, com a fonte. A narrativa da atriz Merry Batista expressa essa preocupação em não ratificar uma leitura estereotipada dos personagens que apresenta. Então, a responsabilidade de trazer para o palco uma leitura que vá além da mera alusão à idéia geral que se tem de determinada figura é necessária.

3.4.5 Sonoridade e dramaturgia

A música, em seu sentido literal, está bastante presente nas performances do Bando. Mas, no texto, um outro tipo de sonoridade vem sendo explorada. Discorreremos sobre a dramaturgia, uma vez que a mesma está diretamente implicada nessa proposta estética realizada pelo Bando e envolve, mais especificamente, o registro das cenas e situações que compõem o roteiro final do

²⁰⁹ Em entrevista concedida para a autora, em 2007.

espetáculo a ser montado. Explica Meirelles (2003) que no procedimento do Bando:

[Os textos] eram falados e memorizados, editados e preservados oralmente (...). Cada vez que um ator saía e era substituído por outro, todo o grupo era responsável por transmitir, também oralmente, suas falas, que eram recriadas, mas deveriam manter as características ou deixas necessárias para que a cena não perdesse sua função dentro do enredo e a história não fosse alterada (MEIRELLES, 2003, 25).

A principal preocupação do diretor era não perder a prosódia peculiar, a dinâmica e a corporalidade do texto, favorecidas por sua origem oral. A estética do popular também abrange as várias instâncias sonoras presentes e trazidas pelo grupo. Assim, por exemplo, uma peculiaridade do falar (a fala cantada, aludida ao nordestino, a fala do popular, sem maiores polimentos, entre outras) que poderia ser indesejável por alguma circunstância, nesse processo do Bando, acaba sendo apropriada e enfatizada.

Esse tipo de apropriação das sonoridades produzidas pela voz já vinha sendo expressa pelo Bando ao largo de suas produções. Mas, é na versão do Bando para Sonhos de Uma Noite de Verão (Shakespeare) que a pesquisa se expressa de modo definitivo. Nessa montagem, a direção optou por utilizar o formato poético, baseando-se na rítmica da Poesia de Cordel. A sonoridade também foi referência para a composição e classificação de cada personagem ou grupo. Assim, os diferentes grupos sociais apresentados no texto de Shakespeare foram classificados segundo o modo de falar.

Meirelles fala:

Personagens mágicos - Para cada um foi adotado um ritmo musical próprio da festa. Os atores tocavam a percussão no ritmo enquanto os personagens falavam, colocando os

versos naquela pulsação; **Partes líricas** – viraram canções compostas por Jarbas Bitencourt; **Puck** (“a imagem do movimento em si”) - fala com uma voz e com outra; **Para os jovens** (afoitos, com os hormônios em fúria) – Primeiro, encontrar a pulsação dos versos e o sentido e o pensamento neles contidos. Depois, embalar todas aquelas imagens poéticas nos ritmos que os jovens dançam (...) ²¹⁰.

Para nós, é interessante observar todas essas pesquisas do Bando, principalmente porque elas são levadas à cena, porque há espaço e agudeza para seguir por veredas como as que estamos descrevendo. Particularmente, assistimos ao espetáculo e sentimos um certo estranhamento com a maneira como o texto estava sendo veiculado. Isso nos deixou inquietos, nos desarrumou, estávamos preparados para ver um espetáculo (a idéia do Sonho de Uma Noite de Verão) e, no entanto, estávamos nos deparando com um outro. Fomos tomados de assalto! Estávamos ali, diante de um grupo trabalhando, vivendo, sendo e trilhando seus próprios caminhos. No mínimo, isso queria dizer saúde!

Sarah Lopes (2004) afirma que: “A vocalidade, como matéria-prima da elaboração do artista, é moldada no processo histórico e traz inscrito o processo social que lhe deu origem” (LOPES, 2004, 24). Discorrendo sobre a vocalidade poética (vocalidade no sentido de publicação oral e poética refere-se à capacidade de transcender), a pesquisadora traz reflexões que vêm bem a propósito do elemento sonoro. A autora vê o “teatro como arte oral”, através da qual o mesmo se realiza. No entanto, observa ela, justamente esse aspecto da oralidade vem perdendo espaço quando confrontada com linguagens mais caracterizadas pela forma escrita, o que, em seu entendimento, traz como consequência a perda da versatilidade e da corporalidade, comum a essa forma de expressão. Ou seja, o falar que é por si carregado de sentidos, de personalidade, tende a ser homogeneizado a partir de padrões externos a eles e até contraditórios. Em nome de uma “suposta” necessidade de “clareza” da fala, acaba-se incorrendo no

²¹⁰ Programa do espetáculo *Sonhos de Uma Noite de Verão*. 2006.

equivoco de retirar dela o seu maior valor, a particularidade. E, uma fala desprovida de seu corpus, afirma ainda a autora, “não se presentifica naquele que fala, perde a autoridade que transcende o locutor, totalmente desligada da totalidade humana de intelecto e emoção” (LOPES, 2004, 21).

Trazer essa reflexão da professora Sarah Lopes, neste momento, serve-nos para localizar esse experimento que vem fazendo o Bando dentro de contexto maior de teatro que não só o brasileiro.

3.4.6 Movimento e dramaturgia

Eu tenho impressão que, dentro do Bando, nós estamos criando um vocabulário específico nosso (ARANDIBA, 2007)²¹¹.

O movimento é um outro estudo do Bando. De fato, como sublinha Meirelles (2003, 25), “sempre foi parte integrante de nossa dramaturgia”. Às vezes, no processo de criação, o argumento, o mote para a improvisação é justamente um movimento, é uma ação que não poderia ser dita com palavras. Dessa maneira, a maioria dos textos/encenações do grupo utiliza também a inserção do movimento, coreográfico ou não, como recurso dramático. Como explica o coreógrafo Zebrinha, “reforça, sublinha, substitui, ou legenda um texto”²¹². Assim, tratado como expressão, e não como coreografia, a movimentação, no Bando, é transformada em elemento dramático. As matérias-primas para essa investigação incluem: todo o corpus, o gestual, trazidos pelos atores, o corpo animado das ruas e ritualístico dos orixás. Mais uma vez, é

²¹¹ Artisticamente conhecido como “Zebrinha”, coreógrafo do Bando, em entrevista concedida à autora, em 2007.

²¹² Em entrevista concedida para a autora.

interessante notar como também essa busca corpo-expressiva está em conexão com a proposição de uma poética negra na cena. A gestualidade dos orixás, por exemplo, tem sido fonte recorrente para a composição de personagem: é a partir de seus arquétipos que são criados modelos corporais a serem utilizados na cena, sustenta ainda o coreógrafo.

Em consonância com o todo de sua proposição, o Bando explora todas as possibilidades de sua dramaturgia. Da maneira como vem costurando seus textos, de modo interdisciplinar, tal qual se apresenta a cultura negra, acaba por trazer contribuições valiosas tanto na exploração da temática negra, quanto de sua forma. Enquanto em alguns contextos, a dramaturgia é apenas o lugar onde repousa a história, no teatro do Bando esta é transformada em campo para experimentar e consolidar suas atuações. Avaliamos suas proposições como consistentes e com potencial para fazer consolidar a poética negra em todas as suas dimensões. Oxalá, possa o Bando continuar.

3.5 Da Arquibancada

Uma das críticas feitas ao Teatro Experimental do Negro foi ele não ter conseguido atingir uma faixa significativa de espectadores negros (MULLER, 1988), o que também lamentamos. No entanto, também pudemos verificar um pouco das limitações e peculiaridades vividas pelo projeto Teatro Experimental do Negro, em sua época. Ademais, como também já expusemos, cada experiência da qual falamos conseguiu ser, dentro de limites do razoável, venturosa em algum aspecto de suas proposições. Além de seu pioneirismo, o TEN, por sua parte, com seu teatro negro, aprofundou-se nas dimensões políticas e nas possibilidades de atuação teatro. O Bando, cumprindo o seu percurso, seguramente tirou algumas lições da experiência de seu precursor e, por seu turno, está também abrindo

outras veredas e concluindo algumas apenas iniciadas pelos que lhe antecederam. Chegar ao público negro é uma delas.

Ao discorrer sobre a experiência do Bando, nos perguntamos como se dá a reverberação de seu trabalho junto ao público, como é o olhar desse outro que não está no palco. A projeção alcançada pelos espetáculos do grupo trouxe como consequência um público formado por admiradores, simpatizantes, curiosos e alguns desavisados (a palavra e nome Olodum é um chamariz para os que, de passagem pela cidade, vão assistir ao Bando pensando ser a Banda). Muito do público do Bando veio a descobrir o teatro com os espetáculos do grupo; muitos de seus atores foram seus espectadores, antes de entrarem no grupo.

Cássia Vale, atriz do grupo, diz: “O que mais me encantou é poder ter um grupo onde tinha os negros falando das coisas que eles queriam, muita música, e muita dança (...): E eu fiquei apaixonada - Meu deus! Eu quero fazer isso aí também”²¹³. Da mesma forma o ator Cell Dantas: “Então isso tudo me fez falar assim: Porra! Que bacana! Tem um grupo que fala disso. Tem pessoas que pensam! Deixe-me ver! - Então (...) Agora a vontade é continuar, levar adiante esse trabalho que é fundamental ficar fazendo isso. Isso é importante”²¹⁴. Essa experiência, de modo geral, foi impactante para ambos pelas mesmas razões: acostumados a **não** se verem naquele lugar e pintados daquela maneira: com sua cara, sua língua e seu jeito.

Talvez, por causa dessa identificação mútua, o trabalho do Bando de Teatro Olodum tenha conseguido o mérito de ter, muitas vezes, entre seus espectadores, em Salvador, uma maioria composta por negros e descendentes. Esse fato também proporciona ao grupo uma relação mais pessoal com quem lhe assiste. Muitas das iniciativas e dos diálogos extra-teatrais promovidos pelo Bando

²¹³ Em entrevista concedida em janeiro de 2007, em Salvador.

²¹⁴ Um dos mais novos do grupo. Em entrevista concedida em janeiro de 2007, em Salvador.

(atividades de intercâmbio e colaboração com as comunidades periféricas, escolas públicas, organizações culturais, religiosas e de direito civil negras) contribuíram para formar esse público para o teatro, estabelecendo um vínculo que resultou também no enegrecimento de uma platéia que se identifica com o que é dito e apresentado em cena; que optou por ver **esse teatro**. Esse é o maior mérito que um teatro pode ambicionar.

Leno Sacramento, ator do Bando, argumenta:

Às vezes, eu me pego pensando e a galera... Tem algumas pessoas que dizem - "Ah, o Leno é legal, maravilhoso"- e eu penso: por trás de mim tem um milhão. Lá na rua tem um bocado de "Leno", e eu acho massa isso! Teve uma peça teatral lá, que eu fiquei emocionado! Os caras, todos fazendo teatro, maravilhosamente, e todos olhando pra mim e dizendo assim: - "Pô, o cara ta ali! - E, eu achando eles maravilhosos... Deu vontade de pedir autógrafo e tudo, aos caras! Mas aí, é isso que eu digo: que tem um montão e é muito bom (SACRAMENTO, 2007)!²¹⁵

²¹⁵ Em entrevista concedida em janeiro de 2007, em Salvador.

BANDO DO TEATRO OLODUM
(Fotos do acervo do Bando Olodum)



Erê Pra Toda Vida - foto de Isabel Gouveia. Em cena: Arlete Dias, Luciana Souza e elenco.



Essa é nossa praia? Foto: Márcio Lima.



"Ó Pai, Ó" - Temporada 2007- Foto Márcio Lima - Em cena: Érico Brás e Valdinéia Soriano.



"Ó Pai, Ó"- Temporada 2007- Foto Márcio Lima - Em cena: Érico Brás, Liu Arison, Auristela Sá, Jorge Washington, Edvana Carvalho, Elane Nascimento, Jamile Alves e Tânia Tokô.



Remontagem Essa é a nossa praia - Foto Márcio Lima



Remontagem Essa é a nossa praia - Foto Márcio Lima



"Ó Pai, Ó" - Temporada 2007 - Foto Márcio Lima - Rejane Maia e Edvana Carvalho.



Bai bai Pelô - 1994 - Foto Isabel Gouveia - Em cena: Roni Cácio, Valdinéia Soriano, Suzana Mata e Edvana Carvalho.



Woyzeck - Isabel Gouveia - Em cena: Gerimias Mendes, Orlando e Luciana Souza.



Woyzeck - foto Gouveia. Em cena: Rejane Maia



Medeamaterial - Foto Rejane Carneiro. Em cena: Vera Holtz, Rejane Maia e Bando de Teatro Olodum.



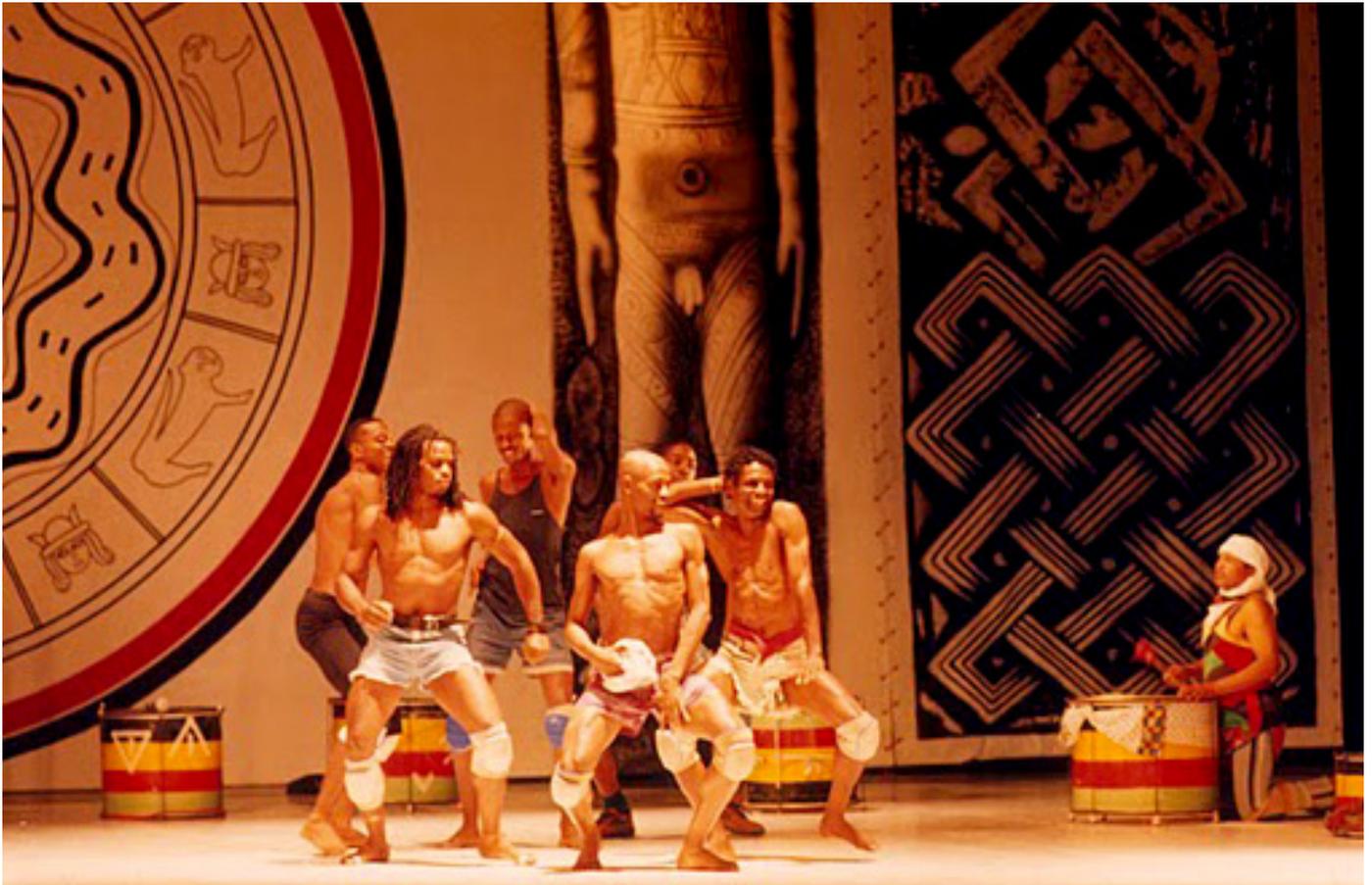
Medeamaterial. Foto Rejane Carneiro. Em cena: Guilherme Leme e Bando de Teatro Olodum.



Erê Pra toda Vida. Em cena: Lázaro Ramos.
Foto Isabel Gouveia.



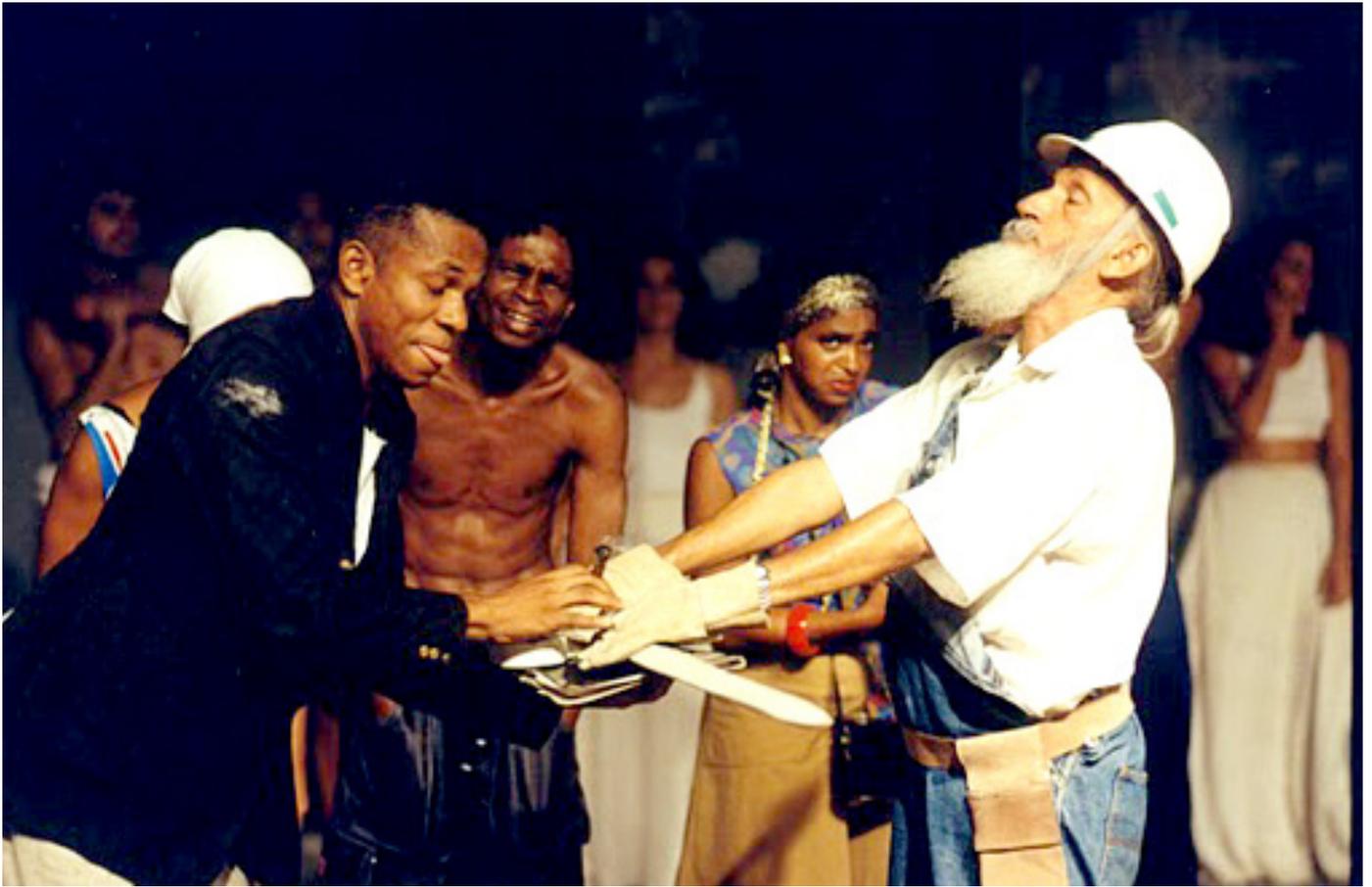
Zumbi 1995 - foto Isabel Gouveia. Em cena: Ednaldo Muniz, Jorge Washington, Nauro Neves, Edvana Carvalho, Suzana Mata e Lázaro Machado.



Erê Pra toda Vida - Isabel Gouveia - Em cena: Lazaro machado, Leno Sacramento, Lazaro Ramos, Cristovão Silva, Melquizedeque Sacramento, Gerimias Mendes.



Ópera de 3 Mirreis - Fotos Isabel Gouvêa.
Em cena: Lazaro Machado e Tânia Tokô.



Um tal de Dom Quixote - Foto de Marcio Lima. Em Cena: Lazaro Machado, Cristovão da Silva, Merry Batista e Carlos Petrovich.



Relatos de uma guerra que (não) acabou - 2002 - Foto Márcio Lima - O Elenco.



O Muro - 2004 - Foto Márcio Lima - O Bando.



Onovomundo - Foto Orlando Martins. Em cena: Dedê Maurício.



Oxente Cordel de Novo - Projeto de Cabo a Rabo na cidade de Rio de Contas - Foto: Márcio Lima - 2007. Em cena: Fábio Santana e Leno Sacramento.



Oxente Cordel de Novo (Projeto de Cabo a Rabo) na cidade de Rio de Contas. Foto - Márcio Lima 2007. Em cena: Cássia Vale, Marísia Mota, Chica Carelli, Auristela Sá, Valdineia Soriano e Érico Brás.



Cabaré da Raça - 2004 - Foto: Márcio Lima. Em cena: Nildes Vieira, Érico Brás, Telma Souza, Fábio Santana, Auristela Sá, Leno Sacramento, Sérgio Laurentino, Rejane Maia, Cássia Valle.



Cabaré da Raça - 2005 - Foto: Márcio Lima. Em Cena: Valdinéia Soriano, Jorge Washington, Merry Batista, Telma Souza e Jamile Alves.



Relatos de uma guerra que (não) acabou - 2002 - Foto Márcio Lima. Em cena: Auristela Sá e Érico Brás.



Sonho De Uma Noite de Verão - Temporada 2006 - Foto Márcio Lima - O elenco no final do espetáculo.



Sonho De Uma Noite de Verão - Temporada 2006 - Foto Márcio Lima. Em cena: Telma Souza, Auristela Sá, Rejane Maia, Valdinéia Soriano e Jorge Washington.



Sonho De Uma Noite de Verão - Temporada 2006 - Foto Márcio Lima - O elenco no final do espetáculo.

CAPÍTULO IV - Um Tratado Poético

4.1 Entendendo o Princípio

O teatro negro decorre de uma antropologia específica, cuja marca característica é o movimento, o ritmo, o mágico, o emotivo, a vitalidade. Criar um teatro negro seria, pois, retomar esses elementos presentes (...) (MULLER, 1988, 46).

Ortega e Gasset (2005) destacam como uma premissa básica da arte teatral o fato dela ser algo concreto, que acontece no presente, na prática. Em outras palavras, por mais discursiva que seja a proposta, ela precisa se realizar na cena. É isso que nós espectadores vemos quando estamos diante da performance: sons, formas, cores, emoção, valores, entre outros. Algumas dessas informações nos são facilmente reconhecidas, outras nem tanto. No teatro negro, a maioria desses elementos tende a ser, intencionalmente, revestidos por uma série de valores negro-cêntricos²¹⁶. O que, por conseqüência, pode, em algum grau, repercutir no corpo-voz do ator e no próprio *arcabouço* cênico como um todo (texto, figurino, cenário, luz, etc.). É assim, relendo, tecendo e revertendo “à moda da casa” que o teatro negro costura sua própria *poética*. E é em torno da poética

²¹⁶ De fato, essa não é uma exclusividade do teatro negro, segundo Pareyson (1997, 17) “um ideal, expresso ou inexpresso”, é intrínseco a toda produção de arte.

que desponta desse teatro que passaremos a dissertar a partir de então. Segundo Pareyson (2001) a poética pode ser definida como:

Programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo no próprio exercício da atividade artística; ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que, por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte (PAREYSON, 2001, 11).

No teatro negro, a franca aspiração em espelhar-se em valores negro-descendentes vai desenhando sua poética. No caso do Teatro Experimental do Negro, por exemplo, Nascimento (1961) é enfático ao declarar que “as raízes do teatro negro-brasileiro atravessam o Atlântico e mergulham nas profundidades da cultura africana” (NASCIMENTO, 1961, 20). De igual modo, autores como Elam e Krasner (2001), ao dissertarem sobre o teatro negro norte-americano, salientam que as primeiras elaborações desse teatro foram orientadas a partir dos valores e concepções éticas e estéticas africanas. Martins (1995) assinala que nas formas cênico-dramáticas da cultura negra, nas quais o teatro negro busca inspiração, “fundem-se os limites da representação e da dramaticidade de um teatro popular, urdido pela via da simbolização coletiva, que re-atualiza a herança africana (...)” (MARTINS, 1995, 60). Igualmente, Moracen (2004) identifica elementos de cunho cerimonial africano (seja sobre a gênese, seja sobre a ordem social), nas produções do *teatro negro caribenho* (MORACEN, 2004).

Nas formas, nas falas, nos desejos vai se construindo uma poética negra tão complexa e diversa quanto sua matriz de inspiração. Poética que, como não poderia deixar de ser, se disseminou por todas as partes da Diáspora. E cujas distâncias geográficas, históricas, culturais e/ou sociais, guardando suas distintas particularidades, acabam por fomentar uma rica variedade de expressões e possibilidades.

No caso da performance artística, recorte ao qual nos atemos, parece-nos bastante visível a filiação da proposição desse teatro negro com a poética apresentada com as principais formas do teatro tradicional praticado em muitas nações de África.

4.2 Saliências da Matriz

Para o africano é exatamente a função principal do teatro a de abrir o olhar como forma de combater a ignorância (BERNAT, 2004,114).

4.2.1 Teatro em África - o Sentido

o universo visível é concebido e sentido como o sinal, a concretização ou o envoltório de um universo invisível e vivo, constituído de forças em perpétuo movimento... tudo se liga, tudo é solidário, e o comportamento do homem em relação a si mesmo e em relação ao mundo que o cerca (...) será objeto de uma regulamentação ritual muito precisa (...) (BA, 1982, 186).

Assim, como observa Oyin Ogunba (1978), o ritual e o drama estão constantemente intrincados e, do mesmo modo, a religiosidade abarca todas as instâncias da vida africana. No entanto, esclarece Ogunba (1978), a forma como essa espiritualidade se estabelece na África é diferente da do ocidente. As relações com os deuses, suas formas e ensinamentos são estabelecidas a partir do ponto vista humano, não um deus supremo sem nenhum traço de humanidade. A espiritualidade está presente na vida através da crença na divindade das forças

da natureza, na dinâmica própria da vida e na relação de continuidade de tempo passado e presente. Ogunbá (1978) traz para esclarecer que quando se diz que o teatro na África é permeado pela influência espiritual, notadamente ritual, não é correto considerá-lo como religioso no sentido que se dá à religião no ocidente. O drama, na África, ocupa um lugar entre o drama e o ritual e essa característica é consequência de: existe uma cosmo-visão que podemos reivindicar como especificamente africana. E ela aparece de modo determinante na expressão da arte tradicional em África.²¹⁷ (OGUNBA, 1978,10).

Bakary Traoré (1972) também discute a singularidade apresentada pelo drama na África. Para o autor, essa distinção se dá principalmente pela forma como elementos como gêneros, texto, ator, platéia, espaço, música e movimentos são majoritariamente trabalhados e justapostos. Seguindo o modelo do teatro tradicional africano, numa mesma performance, podem se misturar drama e comédia; teatro, dança, música, festa, numa total conjunção de gêneros. Uma variedade de ritmos, tons e significados tomados da dança, da música e do dia a dia tornam-se matéria-prima, rica e marcante nessas performances. Também não há um lugar separado para que o espetáculo aconteça, ele pode ocupar qualquer espaço. Não depende também de cenário ou outras parafernalias técnicas. A dramaturgia não é escrita e nem intocável, pelo contrário, a improvisação é uma ferramenta bastante recorrente neste teatro (TRAORÉ, 1972).

As formas, nesse teatro tradicional africano, constituem-se como um dos seus fortes atributos. A gestualidade, a mímica, a recorrências ao uso de máscaras e figurinos e outros aparatos cênicos plenos de significados e cores também são características que o destacam. Uma outra especificidade desse teatro tradicional negro-africano é a sua forte conexão com a vida da comunidade. O que significa dizer que suas performances abrigam e refletem aspectos

²¹⁷ Livre tradução da autora.

cotidianos, culturais, espirituais e ancestrais do contexto em que está inserido, sendo, portanto, uma espécie de porta voz desses valores (TRAORÉ, 1972).

Na concepção de Martins (1995):

O teatro ritual africano mantém ativo esse agrupamento dos planos humano e divino, extraíndo, do espaço do rito, um modo de coesão comunitária, que exprime os problemas, os conflitos e as tensões sociais, através de um sistema simbólico completo, que canta a pujança da palavra e do corpo como forças motrizes (MARTINS, 1995 , 97).

Ao tomar esse teatro tradicional negro-africano como inspiração, o teatro negro da Diáspora atende ao seu propósito político e também demarca, em termos estéticos, uma expressividade singular aos padrões praticados pelo teatro de orientação euro-ocidental: unifica gêneros, enfatiza sua relação com questões da comunidade e apropria-se de elementos do universo religioso.

4.2.2 Corpo-Voz

A oralidade é um dos componentes da herança negro-africana que apresenta uma rica fonte de possibilidades no uso do corpo e da voz no teatro. Segundo Hampatê Ba (1982), nas culturas de matriz africana, particularmente nas culturas de tradição Yorubá, o uso da palavra nas tradições de matriz africana está diretamente associado ao corpo. Nessas tradições não há fala sem corpo, e seu uso é revestido de singularidade, de valor simbólico e de poder. A palavra é canto, é fala, é narrativa, é canto-fala-narrativa. Seu uso é pontual. Cada palavra, cada letra, cada vírgula, cada entonação tem um significado, uma função. E acrescenta-se a isso o fato que nas culturas de matriz africana o uso da palavra traz uma mobilização concreta - física e metafísica e confere dimensões especiais à sua

utilização: é mágica, é funcional e é elocução, como observa Deoscoredes dos Santos (1993). Por sua vez, Bernat (2008) afirma: “Acredito que amalgamada às idéias de Brook sobre a função do ator no palco e na sociedade, está a tradição africana do griot que jamais separa o humano do artístico” (BERNAT, 2008, 111).

Uma das tradições mais expressivas originárias desse modo africano de usar a palavra é a dos Griots²¹⁸. Fundada na fala e na necessidade de animação desse elemento, o griot dá origem a uma performance artística particular e bem caracteristicamente, fundada na oralidade. Esse traço é destacado por Bernat (2008), quando ele discorre sobre as contribuições dessa tradição para o jogo do ator. Partindo de uma análise muito pontual sobre o trabalho do ator e griot africano Sotigui Kouyatê²¹⁹, Bernat retira alguns ensinamentos que podem, bem, serem úteis ao ator. O primeiro deles é a propriedade no uso da palavra. Não é difícil imaginar o quão danosa pode ser para a percepção sonora viver num universo governado pela primazia da visão e bombardeado por sons e ruídos in-naturais. Perdemos a capacidade de perceber os detalhes, as nuances de um particular som ou palavra.

É nesse aspecto que Bernat (2008) vê o ensinamento que essa tradição pode nos trazer – um exercício de apropriação da palavra em muito de sua complexidade. Também, observa o autor, o fato da fala ser o principal instrumento

²¹⁸ Tem se notícia da existência dos griots desde o século XV. Tradição comum na África Ocidental, o griot é uma pessoa que através da oralidade tem a função de guardar/recontar e lembrar toda a estória de uma família e/ou grupo. Essa função é passada por gerações de pais para filhos. Países notabilizados por essa tradição: Mali, Guiné e Burkina Faso. São divididos em: griots músicos, griots embaixadores e cortesãos, e os griots genealogistas, historiadores ou poetas. Originalmente, eram mantidos pela nobreza. Uma das mais importantes famílias dessa linhagem são os Kouyatês (BERNAT, 2008). “Além de artista, músico, contador de histórias, genealogista, conselheiro de reis, o griot é, sobretudo, o personagem que vai mediar toda espécie de conflitos. A transmissão de conhecimento para a formação e educação da comunidade a que pertence também é outra característica importante no que se refere à sua atuação na sociedade. Isso se dá através das histórias e dos provérbios que conta e que sempre sintetizam uma filosofia de vida que passa de pai para filho” (BERNAT, 2008, 59).

²¹⁹ O *griot* (contador zelador da tradição africano), nascido no Mali Sotigui Kouyatê (1936) é um premiado ator de teatro, tv e cinema, dançarino, músico, diretor e professor. Notabilizou-se por sua parceria (de mais de 25 anos) com o diretor inglês Peter Brook, no filme, “O Mahabharata” (1988). In Bernat (2008).

para a atuação, “confere ainda mais à palavra do ator, a responsabilidade de contar a história” (BERNAT, 2008,107). Responsabilidade essa que obriga a uma maior atenção ao quê e ao como está sendo dita. E essa vigilância pode conduzir a um tratamento mais acurado por parte do ator e diretor desse importante elemento que é a palavra. Além da capacidade de síntese, tratar a palavra tal qual um contador traz, também, ao intérprete a possibilidade de explorar e jogar com as imagens suscitadas pelo texto, em suas diferentes qualidades e texturas, por exemplo. E ainda por cima, pode poupar os palcos de uma retórica des-localizada, *nonsense* e vazia de sentido e intenções.

Outra qualidade que pode nos servir como ensinamento é a forma com que essa performance se comporta em cena. O andar e o falar fazem parte do presente; de um estar aqui e agora daquele que empunha a história. Essa conexão com o presente traz como consequência uma gestualidade mais fluida e menos formalizada. Nessa análise, Bernat (2009) também destaca outro princípio para o ator: em cena, este seria nada mais que alguém que compartilha uma história com outra pessoa. Nada muito longe do *encontro* do qual fala Grotovski (1987): “a experiência que adquirimos quando nos abrimos para os outros, quando nos confrontamos com eles, a fim de nos compreendermos melhor (...) num sentido elementar e humano” (GROTOVSKI, 51).

O teatro negro da Diáspora, com esse repertório de possibilidades sonoras em mãos, tem explorado e veiculado formas desse universo. Essa apropriação é feita a partir da própria busca particular por uma linguagem que reflita esse repertório de sonoridades apresentado pelo contexto local. Tem sido matéria para o ator e para a cena no processo criativo, chave de aproximação com o interlocutor²²⁰.

²²⁰ Bárbara Teer, no famoso The National Black Theatre, sediado no Harlem, em Nova York (US), tinha como um dos componentes básicos de seu programa de formação de seu teatro negro, a musicalidade expressa pelos negros, norte americanos: misto de reminiscências de África e informações do novo mundo,

Nas performances e textos do Teatro Experimental do Negro, podemos verificar o aproveitamento desse manancial de formas e sonoridades oriundas da cultura negra. Em peças como *Além do Rio*, *Aruanda*, o *Auto da Noiva* e *Sortilégio*, por exemplo, estão impregnados de cânticos de saudação aos orixás e caboclos; rezas e cantigas populares; pregões, quadras e poemas do cancionário popular; canto coral e recitativos, coros, repetições e vozes; alteradas pelo corpo possuído. Com e sem acompanhamento instrumental e movimentação.

Yalorixá (Sortilégio II, mistério negro de Zumbi redivivo)

Dança negro... canta negro!

Folga negro ... branco não vem cá!

Coro

E se vier... pau há de levar!

Pau há de levar!

(Sortilégio II, mistério negro de Zumbi redivivo)

Coro

Boi, boi, boi,

Boi da cara branca

Pega esse menino

Que tem medo de carranca

As vozes que insistem em não calar:

Voz (Auto da Noiva)

Alveja, negra, limpa, negro, Lava, negra:

- seu destino é fazer branco,

Aquilo que o branco sujar.

principalmente, a judaico-cristã. Assim, eram levados ao palco, muito da sonoridade presente no blues, no soul, no jazz, no gospel, entre outros (THOMAS, 2002).

Coro

Seu destino é fazer branco
Tudo que o branco sujar.

Domingo,
Pé de cachimbo.
O galo pisou na areia,
A areia bateu no sino,
O sino chamou para missa,
E ninguém à missa foi. (Auto da noiva)

Além do Rio -

Anagogô... auê... auá,
Anagogô... auê... auá
Ogun já chegou,
Ogum vai baixar.
Anagogô... auê... auá,
Anagogô... auê... auá
Ogun já chegou,
Ogum vai baixar.

Além do Rio – Os pregões

Olha tripa, iaiá!
Olha a tripa, ioiô!
Pros quindins que sinhá
vai fazer pro sinhô. (além do rio)

Zefa (Aruanda)

Ê... ê... ê ...ê... tudo está girando ... gira... gira, vida... (como quem se recorda) Ah! Mocidade... fui jogá pedra no riacho... igrejinha tava espiando...tomei banho toa nua... desci correndo trinta ladeira... Ai! Meu

Sinhô do Bonfim... tive medo do meu sangue... veio marujo... veio crioulo...
veio portuga... veio sordado... veio padre... veio mulato... veio negro... veio
vida! ê... ê... ê ...ê ... esse toc toc me bole nos calundus.

4.2.3 A Musicalidade

Aquela música era seu comentário e seu motor, dava sentido àquela comunidade e tinha um papel fundamental em sua história, para o bem e para o mal (MEIRELLES, 2005, 31).

Também o Bando de Teatro Olodum, por seu turno, desde seu início, tem explorado o universo sonoro que lhe cerca. Tanto no sentido da musicalidade, em seu sentido literal, através das músicas e de instrumental percussivo, quanto no âmbito dos falares de seu entorno. Em sua grande maioria, com poucas exceções, em sua trajetória, a música nos espetáculos do Bando é ao vivo e executada pelos próprios atores. A banda, em geral, é percussiva, mas outras inserções não são descartadas como foi o caso da entrada de guitarras na última montagem: *Sonhos de Uma Noite de Verão* (2006). Em geral as canções inseridas nos espetáculos são originais, compostas para o Bando pelo coordenador musical Jarbas Bitencourt, ou por artistas colaboradores. Além desse uso, explica o ex-diretor do grupo, Marcio Meireles (2005), essa exploração em torno da música foi sendo aprimorada a ponto das músicas passarem a ser utilizadas de modo descontextualizado, colocando a ênfase em seus conteúdos e ritmos, com o propósito de comentar ou pontuar momentos do espetáculo. Um caso exemplar é da cena final do espetáculo *Ó pai Ó*. Um momento extremamente dramático em que a personagem *Dona Joana* recebe a notícia da morte de seus dois filhos. Conteúdo e tom são combinados de modo a ampliar a luz sobre o drama da personagem. O resultado é a extensão do grito da personagem através da música.

Cena de Abertura (e também final) de Ó pai Ó²²¹ (Banda toca alto os tambores) – Dona Joana anda de um lado, para o outro, ansiosa. Chega a Professora correndo.²²²

Professora – Dona Joana, Dona Joana, seus
filhos...!

Dona Joana – Ó pai, ó! (congelam as duas)

(Entra música)

Quando o futuro abrir o presente
Vai encontrar com a gente.

Refrão –

**Ó pai, ó pai, ó pai, ó
Ó pai, ó!**

O que foi que foi feito.

O que fizemos.

E o que seremos?

Refrão –

**Ó pai, ó pai, ó pai, ó
Ó pai, ó!**

Esse é o nosso mundo.

Esse somos nós, ó pai, ó.

Fazendo o novo tempo.

Com a nossa voz, ó pai, ó.²²³

É de se notar que essa multiplicidade sonora vai além do que poderíamos chamar de esfera literalmente musical. Ela se expande para a fala, pontuando mais uma vez, seu viés estético, a fala negra. Essa é mais um dos experimentos realizados pelo Bando com o manancial que tem colhido com suas incursões “dentro e fora da porteira”, como diria a Inaicyrá Falcão dos Santos (2002). Márcio Meireles (2003) explica que, o grupo, numa tentativa de manter a oralidade “natural” do falar cotidiano daqueles em que se inspirava, procurava transcrever,

²²¹ Ó Pai Ó – é similar a dizer = olha pra isso, oh! De acordo com a interjeição pode ser indignação, surpresa, exclamação, ou algo jocoso.

²²² A professora vem avisar a Dona Joana que os filhos dela estão mortos.

²²³ Música de Márcio e João Meirelles e Aloísio Menezes.

ipsis literis, o texto das improvisações, na exata gramática com que as falas eram ditas (MEIRELLES, 2003, 25).

Negro não faz parte da sociedade, ele é aceito de vez em quando quando tem 'have money'. Por isso eu ando assim: de cima para baixo, de baixo para cima, onde tiver corpo eu ando patrocinado. Eu quero ser aceito. Por isso passei a andar assim: patrocinado. Tênis... Riboquisnaique – pram! ... bermuda... Siueisplach – pram!;;; camisa lescompani – pram! ... óculos... Vuarnet – pram!... Aí, caio na mídia. Caindo na mídia, faço parte da sociedade. Pram! Do verbo meter, meti!²²⁴.

Fazendo assim, o grupo ia disseminando no palco falares não tão comuns nesse lugar. Falares reconhecidos por todos, pois faziam parte do cotidiano dos viventes daquela terra. Uma expressão capturada pelo Bando e utilizada em um de seus espetáculos, Ó pai Ó, tornou-se celebrizada de forma tal que deu nome ao seu espetáculo ao filme, ao seriado de televisão e se tornou expressão comum além das fronteiras soteropolitanas.

A propósito dessas incursões sonoras, influenciadas pela herança oral, Sara Lopes (2004) traz contribuições pertinentes a partir de suas investigações em torno da voz poética:

A beleza de uma vogal não reside na correção de sua pronúncia, de acordo com um modelo arbitrário; está na sua musicalidade intrínseca, sua sensualidade, seu movimento gerador interno, seu tom étnico, sua expressividade. (LOPES, 2004, 27).

Sem entrar nos padrões hegemônicos das convenções teatrais que prezam pela boa prosódia e dicção, toda essa ingerência sonora (cadência, compasso, cor, angularidade, quebra rítmica do texto, na omissão, aliteração, alteração do

²²⁴ Personagem Patrocinado. Texto “Cabaré da Raça”. In Programa do espetáculo Cabaré da Raça, autoria Bando de Teatro Olodum, 2005.

construto gramatical, vernacular) que emerge das experiências, provoca uma outra relação com a palavra, tanto para quem ouve como para quem fala. Relação essa em que o texto-palavra pode ser objeto de variações de seu corpo e textura numa relação que não prioriza necessariamente o aspecto de sua funcionalidade e que, pelo seu formato não automatizado, tem mais condições de atingir níveis mais profundos de interação com os aspectos, sensíveis e humanos do espectador (LOPES, 2004, 29).

A sonoridade também reverbera para a produção textual. A estrutura dramaturgica, por exemplo, tende a ser alterada em função da adição e/ou mistura, de cantos, coros, de estruturas populares como o Cordel, os mitos e as lendas e suas formas próprias de narrativas (estórias e causos do cotidiano com sua moral e humor). Nesse sentido, o que se observa é a veiculação de um texto de bando, ou seja, coletivo. E o fato desse teatral, em geral, construir ou adaptar seus próprios textos, segundo necessidades estruturais e lógicas, também colabora para essa influencia no texto. Abaixo um exemplo do uso da estrutura do cordel no espetáculo Bai Bai Pelô:

Brigadeiro - Tô na área.
Nascido e criado aqui.
Aí me vem esta reforma,
dizendo que vou sair.
E chegaram com esta conversa
Dizendo que é pra melhorar,
Tiraram a galera daqui
E não tem onde colocar.
Mas agora para quem ainda não sabe,
Agora eu vou dizer,

Isto é história de ACM²²⁵

Que não tem o que fazer.

Assumindo dessa maneira esse tipo de repertório sonoro ele é aproximado ao ouvido, tornando-se familiar dentro de um contexto outro que não só o do Cordel. Da maneira como aparece, por exemplo, pode também ser o “cara bom de lábia”, que sabe usar o verbo, brinca com as palavras e faz música com elas. Nada estranho para o cotidiano de Salvador, pleno de poetas anônimos que de repente estoura nas paradas como mais um sucesso da música baiana.

Eu acho que nós criamos uma casta de atores, de artistas, na realidade, que são capazes de cantar, dançar e representar (ARANDIBA)²²⁶.

A incursão pelos elementos da cultura negro-brasileira abre, igualmente, caminhos, para uma singularidade corpo-expressiva, nas angulações, movimentos e ritmos, inscritos na memória ancestral e do dia a dia do corpo. A dança, o movimento e a música aparecem no teatro negro de modo recorrente. O que podemos observar é que a tendência a uma fusão desses elementos não é incomum. Essa fusão ou com-fusão de gêneros é um traço que dificulta a classificação de algumas formas negras, da maneira convencional como se entende – música-dança-teatro. O coletivo que se reúne em torno do Fórum Nacional de Performance Negra é composto por expressões que tendem à utilização de uma linguagem mais teatral, mais coreográfica, e de ambas, como é o caso das manifestações tradicionais que também são abarcadas por esse conjunto. O TEN fez uso de aparatos coreográficos (corpo de bailarinos e músicos) em seus espetáculos, O Imperador Jones (1946), Aruanda (1948), Rapsódia Negra (1952) e Sortilégio – Mistério Negro (1957); e integrou quadros

²²⁵ ACM – Antonio Carlos Magalhães (governador do Estado da Bahia na época, responsável pela reforma).

²²⁶ Coreógrafo do Bando de Teatro Olodum, conhecido artisticamente como Zebrinha. Em entrevista concedida em 2007 à pesquisadora.

coreográficos de Orfeu da Conceição (Vinícius de Moraes -1956). O Bando de Teatro Olodum se vale desse recurso desde seu início. De modo geral, podemos asseverar que outras expressões do teatro negro trazem em suas performances padrão similar na utilização desses recursos.

Na experiência do Bando de Teatro, explica Meirelles (2003):

A utilização de coreografias na dramaturgia do Bando, ao contrário do que é feito nos musicais, não estiliza, ilustra ou enfeita as cenas. A dança, assim como a música, não tem caráter decorativo nem encantatório. Conta uma história que não poderia ser contada de outra forma (MEIRELLES, 2003,33).

O movimento, acrescenta o coreógrafo Zebrinha, “ou reforça, ou sublinha, ou substitui, ou legenda um texto”. Não funciona como dança, mas como um corpo que tem voz, cujo vocabulário é reconhecido sem maiores dificuldades. Compõem esse vocabulário a capoeira, as dança de ruas, das ladeiras, e avenidas, dos terreiros, dos átrios e escadarias das igrejas, das quadras dos blocos carnavalescos, dos folguedos, rezas, entre outros. No trabalho do Bando, conforme Zebrinha e os atores²²⁷, esses elementos têm servido de ponto de partida para experimentações no processo criativo: busca-se por uma corporeidade marcada prene desses elementos. Zebrinha explica que muitos dos personagens são compostos a partir do cruzamento de seus perfis com arquétipos dos orixás – Xangô, o majestoso, Ogum, o guerreiro; e assim por diante. No decorrer desse processo, algumas vezes, as marcas mais evidentes desses elementos podem ou não serem re-elaboradas para dar forma uma presença contaminada por essas energias. As duas formas são possíveis: como no espetáculo Ó Pai Ó (2001), quando dois personagens que se desentendem começam a lutar e a ferramenta é a capoeira; ou na montagem Relatos de Uma

²²⁷ Em entrevista concedida a autora em Salvador, no ano de 2007.

Guerra que Não Acabou (2002), em que também a capoeira é utilizada pelo personagem que, na agonia da morte debate-se, e a movimentação é inspirada na capoeira, desta feita, estilizada.

4.2.4 O traço social

Esse aspecto que aparece no teatro tradicional africano como elemento unificador da comunidade, como elemento que afirma o coletivo e a ordem social, no contexto do teatro engajado negro da Diáspora de modo atualizado, também assume essa função. Ao costurar uma fala com preocupações identitárias, esse teatro mira um principal propósito: conscientizar e fortalecer o cidadão para enfrentar a situação de opressão. No cumprimento desse propósito são utilizados como emblemas de afirmação os valores e referenciais negros (a fala local, com todas as suas interjeições; as histórias, os referenciais simbólicos, religiosos, culturais; a musicalidade e os modos de relacionamento) como forma de unificação dessa comunidade e despertar para uma consciência coletiva.

Consideramos essa questão do reconhecimento pelo espelhamento uma necessidade fundamental para a atuação do teatro negro engajado no Brasil, por duas questões: a primeira é o momento histórico mundial no qual estamos vivendo, em que, como observa Stuart Hall (2006), a questão da identidade vem sofrendo mudança de paradigma: “o sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado (...). Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente” (HALL, 2006, 12). A segunda questão local é ainda a crença arraigada da nação na existência da democracia racial²²⁸. Diante dessas

²²⁸ Apenas com a era Lula no Governo é que, institucionalmente, o Brasil passou a reconhecer que existe discriminação racial no Brasil.

duas realidades como denunciar o outro que não se declara? Como chegar ao outro sem ser o outro – o outro – o outro que também sou eu?

Essas duas questões representam um grande desafio para a militância teatral negra. Ora, dizer ao outro, simplesmente; você é negro, você é oprimido, pode não se constituir, necessariamente, como uma verdade para quem ouve. Muito pelo contrário, essa fala pode funcionar como uma bomba, um choque, mesmo. Como revelar aquilo que prefere ficar quieto? Assim, é por essa razão, que a opção por uma diretiva mais pautada pelo espelhamento e pela auto-identificação, fornecendo instrumentos para que o indivíduo desperte-se (se for o caso) por si mesmo, acaba por ser bastante aplicável. Em outras palavras: colocar-se no lugar do outro – ser o outro –, mais que uma retórica bem apurada, é uma estratégia bastante eloqüente para o contexto que descrevemos acima. Eloqüente porque é real, nessa busca por espelhamento, muito da experiência do sujeito – ator e espectador – são colocadas em questão; emoções, repulsas, aprendizados, compaixão. O ator do Bando, Leno Sacramento (2007), nos relata uma dessas vivências:

E a gente saiu pra ver essa galera! Como elas se comportam, como elas falam, sabe? E a gente fez um espetáculo chamado "Já Fui", a gente foi pro trânsito, ali na Rótula do Abacaxi e foi ver os meninos vendendo tangerina, toalhinhas, aquelas coisas, limpando vidro (...). A gente fez um espetáculo chamado "Relatos" que foi na época da greve de policiais, que nós chamamos as pessoas e as pessoas relatavam aquilo pra gente (...). E teve fatos do tipo, botar todas as pessoas de bruço, com o lenço na cabeça e ia atirando na cabeça das pessoas, entendeu? (...). E isso não foi pro "Relato" (...). Não foi de uma forma, mas foi de outra. Porque a gente sempre entrava no palco e a gente pensava naquilo... (SACRAMENTO, 2007).

No encontro com o outro, uma via de mão dupla – público alvo e artistas são (ou deveriam ser) igualmente transformados. Jarbas Bittencourt, diretor

musical do Bando, traz um relato de como esse espelhamento vivenciado no Bando refletiu nele:

(...) o Bando, de forma muito forte, me pôs numa perspectiva de que eu sou negro, de quem que eu sou, de onde é que eu venho (...) o interesse pelo discurso e pela proposta do Bando, pra além de ser artístico, quer dizer, foi o grupo que me trouxe pra minha profissão, quer dizer, era um compositor que hoje eu me especializei pra fazer musica pra teatro... E o impacto que eu tive com o Bando, assim, de imediato foi me perceber, assim, descobrir quem eu sou e o que é que eu estou fazendo aqui²²⁹.

Essa vinculação com o real, através de visitas a campo, pesquisas históricas e suas variantes, como as que realizam o teatro negro, não são somente úteis para a legitimação (eco na comuna) e viabilidade da ação política. Vai além; produz matéria-prima para o intérprete e a cena; propicia uma compreensiva e voluntária apreensão do diferente e sua reinvenção. Esse entendimento da proximidade com a comunidade e seus referenciais como elemento importante para o teatro negro guiou o trabalho da companhia norte-americana The National Black Theatre (1968)²³⁰. Companhia de importância histórica no teatro norte-americano por ter desenvolvido a primeira teoria de formação do ator a partir de uma premissa negra (HARRIS, 1987). De acordo com Lundeana Thomas (2002), a companhia tinha como atividades constantes no programa de formação de seus atores idas a igrejas, bares, parques, espaços usualmente freqüentados pelo povo negro (THOMAS, 2002). Sua diretora, Bárbara Teer²³¹, acreditava que era a convivência na comunidade, o compartilhar dos problemas do dia a dia, a solidariedade e a compaixão pelo outro (que era a si

²²⁹ Em entrevista concedida a autora em 2007.

²³⁰ A companhia The National Black Theatre foi fundada em 1968 Ver Lundeana M.Thomas. Bárbara Ann Teer: from holistic training to liberating rituals.

²³¹ Bárbara Teer, atriz e diretora, atuante em produções na Broadway e off Broadway, nos anos sessenta. De formação européia, tendo entre seus mestres, a dançarina e coreógrafa Mary Wigman (1866-1973), a atriz resolveu criar uma companhia de teatro negro, após visita a Africa. A companhia, The National Black Theatre, foi fundada em 1968 (THOMAS, 2002); (HARRIS, 1987).

mesmo), elementos essenciais para o teatro negro que realizava (THOMAS, 2002).

4.2.5 O Elemento Ritual

O africano tradicional não é um ser social (...) mas, ritualístico (SODRÉ, 2005, 98).

A consciência de ser parte de um todo organizado que envolve e movimentam as esferas da existência é o que, na visão de Muniz Sodré (2005), faz esse ser ritualístico. Possivelmente, por possuir esse pensamento ritual tão intrinsecamente arraigado é que muitos dos princípios advindos da civilização negro-africana (oralidade, culto à ancestralidade, entre outros) puderam ser recuperados, repetidos e transformados após a travessia do atlântico. Segundo Moracen (2004), a sobrevivência de boa parte da cultura negra no novo mundo se deu, principalmente, pela via da religiosidade: Culto aos Orixás e Inquices, no Brasil; a santeria²³² em Cuba; e o vodu no Haiti²³³. Além dos *spirituals*, nos Estados Unidos²³⁴, entre outras manifestações religiosas, atuaram como lugar de acolhida e incubação da cultura negra em sua nova situação geográfica (MORACEN, 2004, 37).

Para Traoré (1972), o modo como se dá a presença dos ritos e cerimoniais no teatro tradicional africano é muito similar à maneira como acontecia no antigo teatro grego, à época dos festejos do deus Dioniso. Entretanto, ambos acabaram

²³² Santeria refere-se ao culto dos negros cubanos que mescla elementos das religiões Yorubá a elementos do catolicismo popular.

²³³ Religião oficial do Haiti, que mescla elementos do catolicismo a rituais vindos do Daomé. Como maior parte das religiões de matriz africana, o vodu traz em seu ritual, a dança, o batuque, o canto e a incorporação. O vodu é também baseado em segredo e iniciação. Seus símbolos são o fetiche e zumbi. Ver: www.cacp.com.br - Centro Apologético Cristão de Pesquisas.

²³⁴ Ou cantos espirituais – modo particular, de louvação dos negros norte-americanos, comuns nas igrejas evangélicas.

por seguir orientações distintas: enquanto na Grécia o drama ganha autonomia e se distancia do aspecto religioso; na África, esta religiosidade no drama permanece conectada ao elemento ritual. E na Diáspora, essa inspiração ritual também aparece nas mais diversas expressões negras brasileiras, sejam elas brincantes e/ou espetaculares: a capoeira angola, o tambor de crioula, os congos de reis e os reisados, por exemplo. Essas e outras expressões da maneira como são reinventadas e re-configuradas por conta das naturais fusões da nova situação geopolítica cumprem (vem cumprindo) a função de não nos deixar esquecer. De fazer renascer em nós aquilo que nos foi expropriado: o *pertencimento*²³⁵. Aquilo que nos faz reconhecer como parte de um grupo étnico ou cultural pela identificação com seus valores, símbolos e posição diante do mundo e o elemento ritual vem fortalecer a manutenção desses vínculos, como observa Sodré (2005):

A repetição ritualística extenua as veleidades de essencialização de qualquer real, o ritual impossibilita a declinação de um princípio de identidade (SODRÉ, 2005,10).

Ao se repetir, se reedifica, se fortalece, e se mantém referenciais importantes para aqueles partícipes do ritual/espetáculo. Com sua ação ele fortifica e valoriza a identidade negro-descendente, tantas e, tantas vezes, injustamente, maculada. Assim, segue-se a máxima: “Repetir é lembrar!” Através da repetição, da recorrência a um lugar de encontro de todos, se vivifica o lugar do eu-referencial.

No teatro engajado negro, o uso do elemento ritual como elemento aparece de modo expressivo. Shelby Steele (1987), ao falar sobre a apropriação de

²³⁵ Essa noção de pertencimento estaria diretamente ligada à maneira com que a identidade é formada na pós-modernidade. O que antes, era uma classificação quase automática – negro é negro – judeu é judeu, etc. O surgimento de outras categorias de identidade – trabalhador, homem, mulher, gay, entre outras, fez com que, a questão étnica deixasse de ser o único parâmetro definidor para a formação das identidade.

elementos do ritual pelo teatro negro norte-americano, destaca como alguns dos atributos desse elemento a a-temporalidade e a possibilidade de exploração das questões existenciais. Leda Martins (1995) observa que um traço particular ao teatro negro tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos é ter “no ritual um de seus pressupostos básicos, como uma estrutura significativa que movimenta toda a representação” (MARTINS, 1995, 100). São exemplos dessa orientação o uso de referenciais religiosos (formas e temas), a temática que busca refletir os valores da comunidade: “as canções, o ritmo dos instrumentos de percussão, a dança, os gestos, todos os movimentos do corpo, os mitemas culturais conjugados em cena capturam o próprio pulsar da experiência negra ancestral (...)” (MARTINS, 1995,101).

O universo que compõe o ritual contém, em muitas das suas expressões, valores referendados no pensamento e no imaginário coletivo da comunidade, o que favorece a abordagem de questões como as tratadas pelo teatro negro engajado: fortalecimento da identidade, do referencial histórico, do quem-eu-sou (SODRÉ, 2005). Essa, muito possivelmente, é uma das mais potentes contribuições que a ferramenta ritual pode ofertar a esse teatro. Dentre os valores legados do drama ritual pelo teatro negro na Diáspora listamos alguns dos mais recorrentes.

Para Leda Martins (1995), os efeitos resultantes da associação desse teatro com o ritual, ecoam nas configurações, construções imagéticas e elaborações sígnicas das performances desse teatro apresentando-se em forma de dialogismo – a fala é coletiva, busca eco no outro. A autora destaca a multiplicidade de ritmos que emerge nesse teatro inspiradas no batuque dos terreiros, das igrejas, dos maculelês, cordões e afoxés; dos cantos, cantigas, desafios, rezas, louvações, pregões, avisos e sotaques apropriados por esse teatro. A multiplicidade de signos varia conforme o ponto de vista: como o mito de Exu (o senhor da duplicidade, o mensageiro na liturgia dos orixás) que confronta duas verdades, como a capoeira

que é luta e dança, a arte que também pode ser religião. A dupla fala como a metáfora, a ironia, a paródia, como formas de lidar com o outro em situações adversas e/ou cumplicidade. E não estrita separação com a platéia, entre outros. Um traço também posto em relevância por Leda Martins (1997) é a atemporalidade. No drama ritual o tempo não segue um padrão de linearidade, ele é, na definição da autora, espiralar: ontem e hoje estão justapostos (MARTINS, 2002). Vale ressaltar que esse tempo diferenciado é também apropriado pelo teatro negro engajado. Nesse contexto, por exemplo, o ontem e hoje que envolve exílio, escravidão, lutas emancipatórias, discriminação e afirmação de identidade na Diáspora, é a todo tempo atualizado em seus textos.

O Bando e o TEN trazem em seus espetáculos casos exemplares: a) na montagem *Ó Pai Ó*, a personagem *Dona Joana*, grita “seu ó pai ó” (sua exclamação), ao saber que seus filhos estão mortos, como se quisesse dizer ao outro: – “agora foi comigo!”. Na cena final de *Sortilégio*, a personagem *Iyalorixá* (chefe religiosa do lugar), seguida pelo coro (composta por suas discípulas), caminha num crescente, entre chamada e resposta, dando a idéia de uma onda que afirma o vencedor, o poder negro:

Iyalorixá – Africanos levantados...
Coro - Sarava!
Iyalorixá - Quilombolas imortais, de pé!
Coro De pé estamos! Axé!
Iyalorixá - Liberdade do povo negro...
Coro Axé, Xango!
Iyalorixá - Dignidade de raça...
Coro Axé, Oxosse!
Iyalorixá - Poder da nação!
Coro Axé Zumbi!
(...)

Coro Axé, Axé, Axé, Axé, Axé, Axé,

Todos esses traços inseridos nas performances do teatro negro da Diáspora, na concepção da pesquisadora, acabam por funcionar como “uma estrutura significativa que movimenta toda a representação” (MARTINS, 1995,100). Ela ainda acrescenta que ao assimilar o elemento ritual como um de seus referenciais, o teatro negro restaura no teatro ocidental uma função um tanto quanto abandonada, o aspecto da coletividade. O que é de suma importância, já que, como observa a autora, o que faz do teatro ser o que é, é o diálogo estabelecido com o outro - quem faz e quem vê. E é essa tensão que dá forma e vida.

O pesquisador Moracen (2004) destaca a forma ritual entre as categorias do drama negro na contemporaneidade. Para ele, essa categoria ritual “abarca os aspectos ritualísticos que se expressam nas cerimônias religiosas negras, tanto africanas como das diásporas, dramatizações que às vezes simplesmente são ritos de passagens de deuses” (MORACEN, 2004, 53). Segundo o autor, essa influência ritual imprime ao teatro negro uma forma de poesia atuante que se caracteriza pela ênfase numa estética negra que utiliza: repertórios variáveis em espaços tradicionais e alternativos – bebendo do teatro, da música e da dança nas diversas esferas em que se apresentam (expressões religiosas, folclóricas e urbanas); apropria-se também das configurações estabelecidas por essas expressões itinerantes, arena, interativa, entre outras; “Reabilita linguagens do espetáculo que de algum modo são consideradas marginais, por serem pouco exploradas nas disciplinas da arte” (MORACEN, 2004, 123) – o teatro de rua e o teatro popular, com maior ênfase. Por fim, o teatro negro da Diáspora é, na visão do autor, um corpus que engloba “poiesis oral, mítica, coletiva” (MORACEN, 2004, 120).

4.2.6 Ritual em outras Matizes

A África tem sido um dos lugares onde Brook mais tem pescado seus peixes dourados (BERNAT, 2008, 82).

Não somente Peter Brook, que tem tido uma relação estreita com África, mas a literatura especializada tem notado a influência de elementos rituais presentes em diversas vertentes do teatro no ocidente. Um dos primeiros a realizar essa observação, o antropólogo Roger Bastide (1983), afirma que “o teatro negro ocupa posição privilegiada no pensamento contemporâneo” (BASTIDE, 1983, 141), por ter sido, diante da insatisfação que tomou conta do teatro (início do século XX), um agenciador das transformações, que colocou o teatro europeu no caminho da contemporaneidade.

Conforme Bastide (1983) foram as formas tradicionais do teatro negro (conjunção de dança, música, drama, mitos e cerimônias), vindas de Cuba, Benin²³⁶ e Mali, que serviram de inspiração para artistas, como os do grupo Living Theater, realizar um teatro mais vivo (menos formal e acéptico) e próximo ao espectador. O autor ainda cita Antoine Artaud²³⁷ como um dos primeiros a proclamar que a salvação do teatro só poderia ser alcançada através de sua recorrência ao mito e ao ritual. Se bem que a inspiração maior de Artaud tenha sido o oriente (Bali), é possível que não tenha passado ao largo dessa influência, uma vez que também viveu em meio a esse contexto.²³⁸ Jerzy Grotovski também foi buscar nos cânticos ritualísticos voduns, do Haiti, matéria para o trabalho vocal de seus atores. Mais contemporaneamente, artistas que têm desenvolvido um trabalho mais na linha da antropologia teatral (Eugenio Barba -Odin Theatre;

²³⁶ Antigo reino do Daomé.

²³⁷ Ver Artaud, Antoine. O teatro e seu duplo (1973).

²³⁸ Segundo Martiatu (2000), Artaud era amigo de um dos maiores referenciais de pensamento negro do século XX, Frans Fanon (Máscaras Brancas, 1952; Condenados da Terra, 1961).

Richard Schechner - Performance) e da interculturalidade (Ariane Mnouchkine - Théâtre du Soleil; Heinner Muller) têm buscado no mito e no ritual alimento para suas produções (PAVIS, 2008).

Ao que nos parece, o ritual, esse traço sobressalente da cultura negro-africana, por sua singularidade na conjugação de diferentes esferas dramáticas e linguagens, tem exercido influência na construção de corpus poético, não somente nas performances de matrizes negro-africanas, mas tem também sido objeto de investigação por diversas vertentes do teatro ocidental contemporâneo. Tal influência acaba por re-dimensionar o grau de contribuição e alcance da visão afrocêntrica da expressão artística para além do recorte racial negro²³⁹.

4.3 Abre Caminhos

A afirmação da identidade no teatro negro traz como consequência uma volta à comunidade em ordem de se possibilitar a viabilização do discurso. Nessa busca pelo diálogo, um conjunto de saberes e fazeres, teorias e práticas artísticas e cotidianas, inspirado na vida negra é também tomado de empréstimo aos espaços segregados da cultura negra, como os terreiros, as rodas de samba, de capoeira, de papos, de rezas, de se irmanar. Espaços que foram e ainda são lugares de reserva da memória popular negro-brasileira. Locais esses, prechos de dramaticidade e efervescência.

Nesse teatro, a mescla de memórias ancestrais com uma série de experiências e matizes locais acaba por produzir uma estética singular em discurso e forma. Estética essa tão vigorosa quanto o manancial no qual busca inspiração e ancorada em princípios tão expressivamente particulares. Assim,

²³⁹ Inês M. Martiatu (2000) vê esse processo de apropriação de formas negras tradicionais por parte de vertentes oriundas das culturas hegemônicas, ao qual conceitua como inter-culturalidade com ressalvas.

esse repertório vindo dos terreiros, dos cárceres, das ruas, dos altos e baixos reinados (sacerdotes, “baianas”, malandros, putas, líderes comunitários, professores, militantes, modelos, artistas), acaba por revelar personagens, figuras, que empunham outras máscaras, repertórios e funções. As máscaras são negras em todos os matizes: feia, bonita, má, boa, complexa, fútil. E o principal propósito é exibi-las, mostrá-las, legitimá-las dentro de um corpo e cara que não só lhe negue, mas também lhe dignifique.

A influência do universo místico religioso negro e da proposição política também faz emergir toda uma corporeidade que se destaca pela inteireza, pelo estar aqui e agora de quem conta uma história. E essa conexão com o presente traz como consequência uma gestualidade mais fluida e menos formalizada.

Também o olhar marca sua diferença: o olhar negro em negras confabulações, multidimensões, fusões e orientações que, fora da lei, sublinha o “negão”, a “negona” que é. Esse olhar permite a realização de uma leitura das ferramentas disponíveis de modo particular, reflexivo e seletivo, portanto, não automaticamente padronizado. É o particular que nos mostra outras janelas, aquelas que talvez nós, de cá da nossa, não teríamos atentado para ver. A respeito dessa conjugação, temos no Bando uma experiência exemplar.

Os atores eram jovens, a idéia (teatro-banda olodum) também, então, não havia direções muito claras, a não ser em um ponto: utilizar o vocabulário trazido por aqueles atores. Esse vocabulário passou a compor o caminho expressivo da companhia – a dança dos orixás, dos folguedos, das ruas. Do mesmo modo, a música veio nesse embalo de cantos, cantigas, desafios, rezas, louvações, pregões, avisos e sotaques. O batuque dos terreiros, das igrejas, dos maculelês, cordões e afoxés também vieram compor essa bateria de recursos. A incursão do grupo pelos elementos da cultura negro-brasileira tem conduzido a uma pesquisa

corpo-expressiva no trabalho do ator, composta a partir das angulações, movimento e ritmo inscritos no dia a dia e remanescentes de sua ancestralidade.

CONCLUSÃO

O teatro negro no Brasil tem trilhado um dificultoso caminho para sua existência. Apesar da presença do negro nos palcos, na dramaturgia e nos referenciais ter sido notável desde os primórdios do teatro no Brasil, somente a partir da década de quarenta do século XX, é que se começa a desenhar um teatro em que a figura do negro aparece fora dos modelos estereotipados que o concebiam como destituído de humanidade, beleza, inteligência e vida própria. Podemos observar duas faces do teatro negro no Brasil: a do Teatro Experimental do Negro e a do Bando de Teatro Olodum.

O pioneiro, o TEN, apesar de não ter proposto rupturas nas convenções mais comumente utilizadas pelo ator ocidental, conseguiu erguer um teatro feito por negros, num contexto político que nem ao menos reconhecia o problema da questão racial no Brasil. Experiência que se destacou pelo nível de articulação com as comunidades artística, intelectual e política, mas que, possivelmente, por conta do desejo de inserir num universo teatral hegemônico, acabou reproduzindo em suas produções a visão branca sobre o negro: exotismo, primitivismo e ingenuidade. Um teatro que apesar de explorar e erigir o negro como seu emblema maior, acabou não conseguindo cooptar seu principal público alvo, a comunidade negra.

Também o fato da ação teatral dessa experiência do TEN estar apenas atrelada ao seu potencial didático e terapêutico representou um dano ao desenvolvimento da natureza artística do projeto. Projeto que engajou pessoas como atuantes desse teatro, mas que optou por permanecer no terreno da

instrumentação superficial e do espontaneísmo como procedimentos para seu intérprete.

A experiência do Bando de Teatro Olodum, pelo que pudemos observar, foi melhor sucedida. Mesmo também tendo enfrentado dificuldades com o variado nível de experiência trazido por seus atores, conseguiu implementar atividades de formação contínua e eventual que amenizaram o problema. No decorrer de sua trajetória, o grupo foi estreitando cada vez mais seu trabalho em torno dos referenciais do universo religioso, tradicional e profano da vida baiana; do cotidiano das ruas, das figuras pitorescas, dos falares, dos ritmos e das formas bebidas na cultura negra e popular. Desse modo, muitos elementos do universo baiano têm sido apropriados pelo grupo: sambas, capoeira, cordel, movimentação dos orixás, rítmica e batida percussiva, entre outras.

O Bando também tem tido experiências felizes na organização e produção de eventos extrateatrais com recorte político-racial; na articulação com um público e colaboradores negros. São notáveis, também, as investigações e elaborações realizadas pelo grupo a partir de elementos matriciais negros. Investigações orientadas pela busca de uma linguagem particularizada pelos referenciais negros. Muitos dos experimentos, resultados dessas experiências, têm sido aplicados regularmente em suas performances. E a questão do engajamento político do grupo tem se consolidado cada vez como determinante para suas ações no palco e fora dele.

Ciladas, terrenos sensíveis, também têm feito parte do caminho. Vale notar que, em sua trajetória, o Bando tem passado por zonas sensíveis, semelhantes às que levaram o TEN a acabar por utilizar-se de estereótipos ou idealização ao retratar as personagens negras. No caso do Bando, sua esfera de perigo é o popular e o religioso, pois facilmente essa singularidade pode ser transformada

em pitoresca. Então, ao contrário do que se buscar, libertar, o resultado é a repetição de uma imagem negra referendada em padrões branco-orientados. Ao trazer para a cena os “tipos” do pelourinho: a vendedora de acarajé; o malandro sedutor, que também é capoeirista; a moça negra bonita que espera o gringo; o palavreado escancarado e profano, a música e a dança que fazem todos se divertirem, o Bando está, de fato, trazendo ao palco uma realidade que integra e influencia a cidade. Ou como nota Marcelo Dantas (1995), uma realidade que está “no imaginário do público e com uma representação simbólica fundamental na cultura baiana” (DANTAS, 1995,). Mas até que ponto essa forma realmente surte efeito desejado? Na verdade, o que é que se quer mesmo afirmar? Esse “jeito baiano” e brejeiro com que o Bando se colocou, provocou questionamentos dessa natureza entre aqueles que vêem esse tipo de opção com alguma reserva.

Não temos respostas. O que observamos é que, para os que abrem os caminhos, como o caso de nosso teatro negro, a única alternativa possível é assumir o risco. O risco de errar e o risco de encontrar uma linguagem possível para esse teatro. Nesse sentido, o amadurecimento político, junto a um bom entendimento do repertório, pode contribuir para superar esse desafio de produzir uma estética negra destituída dos referenciais arcaicos que foram impostos a ela. Ter o TEN e o Bando como faces de uma mesma moeda faz-nos acreditar nessa possibilidade. O Bando, lidando com suas próprias idiossincrasias, está apenas continuando a construção dessa estrada ainda não tão desenhada, mas já em andamento. A existência de um outro bando de caras pretas que se mobiliza em torno de um Fórum Nacional de Performance Negra, faz-nos pensar que essa estrada se fará longa.

Para ambos, TEN e Bando, e para todas as experiências de teatro negro no Brasil, os desafios são os mesmos. O mito da *democracia racial* é um poderoso oponente. A problemática identidade racial brasileira dificulta a discussão do tema, a identificação dos espectadores negros ou brancos, a legitimação e a

sustentabilidade de um teatro fundado em referenciais negro-brasileiros. Das demandas internas, a existência de um trabalho contínuo e estruturado ainda é uma necessidade. Uma reflexão que nos parece imprescindível para aqueles que optam por fazer um teatro negro, é sobre como articular o discurso político com a realização artística, sem que nenhum dos dois fique desprestigiado. Esse desequilíbrio aparece de modo exemplar no Teatro Experimental, mas também em grande de parte dos grupos da nova geração desse teatro atualmente. É certo, que a situação financeira precária é um grande antagonista nesse caso, mas ainda assim, e apesar disso, se faz necessário, refletir sobre esse aspecto.

Finalizando esta conclusão, afirmamos que a questão do engajamento político negro, no contexto do teatro negro, é de fundamental importância para a construção de um teatro que prime não só pela forma ou discurso negro, mas também por um pensamento negro no fazer teatral. Esse pensamento, muito possivelmente, poderá concorrer para que já na escolha das fontes, que não precisam ser majoritariamente de matrizes negras, o olhar negro esteja em posição de primazia.

Os caminhos e opções trilhados por cada orientação teatral fazem parte da natureza do teatro e buscam servir às suas próprias necessidades. Naturalmente, esses caminhos interessam a todos nós, práticos da cena, que sempre podemos usufruir dessas reflexões. O teatro brasileiro reclama por outra revolução. E o **teatro negro**, entre outros poucos segmentos despertos de nosso teatro, tem estado à frente abrindo trincheiras. É preciso ouvir esse chamado à evolução para que não percamos mais uma vez o bonde da história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTO, L. Relações raciais no Brasil e as perspectivas para o próximo século. In GUIMARÃES, A. S.; HUNTLEY, L. (orgs.) **Tirando a máscara: ensaios sobre o racismo no Brasil**. Tradução do prefácio: Candace Maria Albertal Lessa. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- ALMADA, S. **Damas negras: sucesso, lutas, discriminação**. Rio de Janeiro: Maud, 1995, p. 240.
- ALMEIDA, L. **O teatro negro de Aimé Césaire**. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1978.
- ARAÚJO, J. Identidade racial e estereótipos sobre o negro na tv brasileira. In GUIMARÃES, A. S.; HUNTLEY, L. (org.) **Tirando a máscara: ensaios sobre o racismo no Brasil**. Tradução do prefácio: Candace Maria Albertal Lessa. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- ARAÚJO, N. **História do Teatro**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1991.
- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. Tradução de Fiama Brandão. Lisboa: Minotauro, 1973.
- AZEVEDO, T. **A folia de Reis no norte de Minas**. Belo Horizonte. Ed. Sesc. 1985, p. 15.
- BÁ, H. **A tradição viva - história geral da África: I metodologia e pré-história da África**. KI-ZERBO, J. (Coord). Trad. Beatriz Turquetti. São Paulo, Ática/Unesco, 1982.
- BANDO DE TEATRO OLODUM; CIA DOS COMUNS (apre.). **I Fórum Nacional de Performance Negra** (folder). Salvador, 2005.
- BASTIDE, R. Sociologia do Teatro Negro Brasileiro. In QUEIROZ, M. I (org). **Roger Bastide: Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983. (Grandes cientistas sociais; 37).
- BERND, Z. **O que é negritude**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988, Coleção primeiros passos.

- BERNAT, I. **O olhar do griot sobre o ofício do ator: reflexões a partir dos encontros com Sotigui Kouyaté**. 2008. 298 p. Tese (Doutorado em Teatro) UFRJ - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- BIÃO, A. Estética Performática e cotidiano. TRANSE (Núcleo transdisciplinar de estudos sobre performance). **Performáticos, performances e sociedade**. CEAM (centro de estudos avançados multidisciplinares). Brasília, UNB – Universidade de Brasília, 1966.
- BIÃO, A. (Org.). **Temas em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade**. São Paulo: Annablume, 2000.
- BRAGA, C. **Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na primeira república**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG; Brasília: CNPQ: 2003, série Estudos, 194.
- BROOKS, D. Black theatre and performance studies: seminal critical essays and articles. PALMER, C (ed). **Cultural Life**. Michigan State University Press: 2005/2007.
- CACCIAGLIA, M. **Pequena História do Teatro no Brasil (quatro séculos de teatro no Brasil)**. Apresentação de Sábato Magaldi. Tradução de Carla de Queiroz. São Paulo: T. A. Queiroz: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1986 (Biblioteca de Letras e Ciências Humanas; série 2; Textos; v. 4).
- CARLSON, M. **Performance: a critical introduction**. London/New York: Routledge, 1996.
- CARNEIRO, S. Estratégias legais para promover a justiça social. In GUIMARÃES, A. S.; HUNTLEY, L. (org.) **Tirando a máscara: ensaios sobre o racismo no Brasil**. Tradução do prefácio: Candace Maria Albertal Lessa. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- CASCUDO, L. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: INL, 1972, 3ª edição.
- COSTA, H. As origens do Brasiliana. In MULLER, R. G (org). **Revista Dionysos, Especial: Teatro Experimental do Negro**. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.
- COSTA, S. A Construção sociológica da raça no Brasil. In **Estudos afro-asiáticos**, ano 24, n. 1, 2002, pp. 35-61.

- DAMASCENO, D. **Comédias de Martins Pena**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1966.
- DOUXAMI, C. A Especificidade do Teatro Negro: nem Religião, nem Folclore, mas Teatro, sim! In **Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e teatralidade/** Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Escola de Dança. – n. 1, nov. 1998. – Salvador: UFBA/PPGAC, 1998.
- DOUXAMI, C. Teatro Negro: a Realidade de um Sonho sem Sono. In **Revista Afro-Ásia**, 25-26, 2001, 281-312.
- FREIRE, P. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- FREITAS, P. L. **Tornar-se Ator: uma Análise do Ensino de Interpretação no Brasil**. Campinas: editora da Unicamp, 1988. Série Pesquisas.
- FRIGÉRIO, A. Una análisis de la Performance Artística Afroamericana y sus Raíces Africanas. **Supplementa Ethnologica**, Buenos Aires: U. De Belgrano/Conitec, 1992.
- GARCIA, K. **O RITUAL COMO CRIAÇÃO E SUSTENTAÇÃO DO GRUPO RELIGIOSO: uma aproximação à Santeria ou Regla de Ocha**. 2008, p.113. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) da Faculdade Filosofia e Ciências da religião. Universidade Metodista de São Paulo.
- GARCIA, L. TEN: o Caminho Possível para o Talento da Atriz Negra. In **Revista Dionysos**, Especial: Teatro Experimental do Negro. Organização: Ricardo Gaspar Muller. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.
- GASSNER, J. (estudo introdutivo). In **Quatro Peças**. NEIL, E. Tradução: Luiz Drummond Navarro. Rio de Janeiro: editora Delta, 1964, pg. 288.
- GASSET, O. **A idéia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- GOMES, T. **“Como eles se divertem” (e se entendem): teatro de revista, cultura de massas e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos de 1920**. 2003, 422 pp. Tese (Doutorado em História), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.
- GUIMARÃES, A. S. A. ‘Raça’, Racismo e Grupos de Cor no Brasil. In **Estudos afro-Asiáticos**, 27: 45-63, abril de 1995.

- GUIMARÃES, A. S.; HUNTLEY, L. (org.) **Tirando a máscara: ensaios sobre o racismo no Brasil**. Tradução do prefácio: Candace Maria Albertal Lessa. São Paulo: Paz e Terra, 2000. 359-387 p.
- GUIMARÃES, A. **Classes, raças e democracia**. São Paulo: ed.34, 2002.
- GUINSBURG, J. (Org). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo, Perspectiva, SESC São Paulo, 2006.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro, DP&A editora, 2006.
- HALL, S. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. 1ª ed. SOVIC, L. (org). Trad. Adelaine La Guardiã Resende. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- HARRIS, J. The national black theatre. HILL, E. (ed.) **The theatre of Black Americans: a collection of critical essays**. New York: Applause, 1987.
- HARRISON, P.; WALKER II; EDWARDS, G. **Black theatre: ritual performance in the African diáspora**. Philadelphia: Temple UP, 2002.
- HUNTLEY, L (prefácio). **Tirando a máscara – ensaios sobre o racismo no Brasil**. GUIMARÃES, A.; HUNTLEY, L. (org.) São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- IORIO, C. Algumas considerações sobre estratégias de emponderamento e de direito. In ROMANO, J.; ANTUNES, M. Emponderamento e direito no combate à pobreza. Rio de Janeiro: ActionAid Brasil, 2002
- LEWIS, D. **Biography of a race**. Canada: fitzhenry & whiteside Ltd., 1993.
- LIMA, E. **Capoeira angola como treinamento para o ator. 2002, 202 pp**. Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.
- LIMA, S. (prefácio). **A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. ARAÚJO, J. São Paulo: Senac/SP, 2000.
- LINS, R. **O teatro de Néelson Rodrigues**. Rio de Janeiro, ?, 1979.
- LOPES, S. **Sobre a voz e a palavra em sua função poética (vai dar o que falar...)**. 2004. s/2d. Tese (Livre Docência) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

- LOPES, N. A presença africana na música popular brasileira. In **Revista Espaço Acadêmico**. Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia. nº 50, julho de 2005. pp. 01-09.
- MAGALDI, S. **Panorama do teatro brasileiro**. 6ª ed. São Paulo: Global, 2004.
- MARTIATU, I. **El rito como representación: teatro ritual caribenho**. Habana: Ediciones Unión, 2000.
- MARTINS, L. M. **Afrografias da Memória**. São Paulo: Editora Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.
- MARTINS, L. **A Cena em Sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- MAUES, M. Entre o branqueamento e a negritude: o TEN e o debate da questão racial. In MÜLLER, R. G. (Organizador). **Revista Dionysos**, Especial: Teatro Experimental do Negro. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.
- MARTINS, S. Direito e combate à discriminação racial no Brasil. GUIMARÃES, A. S.; HUNTLEY, L. (org.) **Tirando a máscara: ensaios sobre o racismo no Brasil**. Tradução do prefácio: Candace Maria Albertal Lessa. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- MARTINS, L. M. GUINSBURG, J. (Org). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo, Perspectiva, SESC São Paulo, 2006.
- MEDEIROS, J. Parceiros de Aventura. In MÜLLER, R. G. (Organizador). **Revista Dionysos**, Especial: Teatro Experimental do Negro. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.
- MEIRELLES, M. **Trilogia do Pelo: Essa é nossa praia; Ó pai ó; Bai bai, pelô**. Textos de: Caetano Veloso, Marcelo Dantas, Armindo Bião, Ana Fernandes, Marco Aurélio A.F. Gomes. Fotos: Isabel Gouveia. Salvador: FCJA; Copene; Grupo Cultural Olodum, 1995.
- MENDES, M. G. **A Personagem Negra no Teatro Brasileiro**. São Paulo, Ática, 1982.
- MENDES, M. G. **O Negro e o Teatro Brasileiro (entre 1889 e 1888)**. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993.
- MONTEIRO, J.M. Um teatro dos negros e outras experiências contemporâneas. In MÜLLER, R. G. (Organizador). **Revista Dionysos**, Especial: Teatro

- Experimental do Negro. Organização: Ricardo Gaspar Muller. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.
- MORACEN, Julio. **Á Sombra de Si Mesmo: um Estudo do Teatro Negro Caribenho**. 2004. 203pp. Tese. Doutor em Integração da América Latina – Comunicação e Cultura, Universidade de São Paulo, 2004.
- MORENO, J. L. **Psicodrama**. São Paulo: Cultrix, 1993.
- MOSTAÇO, E. O legado de Set. In MÜLLER, R. G. (Organizador). **Revista Dionysos**. Especial: Teatro Experimental do Negro. Organização: Ricardo Gaspar Muller. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.
- MOURA, J. Mestre Bimba: A crônica da capoeiragem. Salvador: ed.do autor 1991.
- MOURA, J. *Capoeiragem: arte & malandragem*. Salvador: Prefeitura Municipal, 1980.
- MOURA, M. **Na coreografia de identidades do carnaval de Salvador**. 2001, 366pp. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.
- MÜLLER, R. G. Identidade e cidadania: o Teatro Experimental do Negro. In **Revista Dionysos**, Especial: Teatro Experimental do Negro. Organização: Ricardo Gaspar Muller. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.
- MUNANGA, K.; GOMES, L. O Negro no Brasil de Hoje. São Paulo: Global, 2006 (Coleção para entender).
- MUNANGA, K. **Uma Abordagem Conceitual das Noções de Raça, Racismo, Identidade e Etnia**. Conferencia proferida em 2003, no PENESB-RJ.
- MUNANGA, K. **Negritude, Usos e Sentidos**. São Paulo: Ática, 1988. Série Princípios.
- NASCIMENTO, A. **Teatro Experimental do Negro: Testemunhos**. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1966.
- NASCIMENTO, A. **Sortilégio II: Mistério Negro de Zumbi Redivivo/Abdias do Nascimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

- NASCIMENTO, A. A Energia do Inconformismo. In MÜLLER, R. G. (Organizador). **Revista Dionysos**, Especial: Teatro Experimental do Negro. Organização: Ricardo Gaspar Muller. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.
- NASCIMENTO, A.; NASCIMENTO, E. Reflexões sobre o movimento negro no Brasil: 1938-1997. In GUIMARÃES, A. S.; HUNTLEY, L. (org.) **Tirando a máscara: ensaios sobre o racismo no Brasil**. Tradução do prefácio: Candace Maria Albertal Lessa. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- NASCIMENTO, E. L. **O Sortilégio da Cor: Identidade, Raça e Gênero no Brasil**. São Paulo: Summus, 2003.
- NASCIMENTO, A. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**. vol.18 no.50. São Paulo Jan./Apr. 2004, p. 16.
- NASCIMENTO, A., SEMOG, E. **Abdias Nascimento: o Griot e as Muralhas**. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.
- NEPOMUCEMO, N. **Testemunhos de Poéticas Negras: De Chocolat e a Cia Negra de Revistas no Rio de Janeiro (1926 1927)**. 2006. 167pp. Dissertação (Mestrado em História) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.
- OGUNBA, O; IRERE; A. **Traditional African festival drama. In Theatre in Africa**. Nigeria, Ibadan University Press, 1978.
- PAREYSON, L. **Os Problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PASTINHA, V. **Capoeira Angola**. Bahia: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1988.
- PAVIS, P. **A Análise dos Espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução: J. Guirsburg e Maria Lúcia Pereira (direção). São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PAVIS, P. **O teatro no cruzamento de culturas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008. Estudos; 247/dirigida por J. Guirsburg.
- PEREIRA, V.H. O TEN e a Modernidade. In **Revista Dionysos**, Especial: Teatro Experimental do Negro. Organização: Ricardo Gaspar Muller. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.
- PRADIER, J.M., Etnocenologia. BIÃO, A.; GREINER, C. (Org.) **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: Ed. Anablume, 1999, 23-29.

- PRADO, D. A. **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- QUILOMBO: Vida, Problemas e Aspirações do Negro**. Edição fac-similar do jornal dirigido por Abdias do Nascimento; apresentação de Abdias do Nascimento e Elisa Larkin Nascimento; introdução de Antonio Sérgio Alfredo Guimarães; São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo, Ed. 34, 2003.
- RAMOS, G. Apresentação da Grupoterapia. In **QUILOMBO: Vida, Problemas e Aspirações do Negro**. Edição fac-similar do jornal dirigido por Abdias do Nascimento; apresentação de Abdias do Nascimento e Elisa Larkin Nascimento; introdução de Antonio Sérgio Alfredo Guimarães; São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo, Ed. 34, 2003.
- RAMOS, G. Uma experiência de Grupoterapia. In **QUILOMBO: Vida, Problemas e Aspirações do Negro**. Edição fac-similar do jornal dirigido por Abdias do Nascimento; apresentação de Abdias do Nascimento e Elisa Larkin Nascimento; introdução de Antonio Sérgio Alfredo Guimarães; São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo, Ed. 34, 2003.
- RISÉRIO, A. **Carnaval Ijexá: notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afrobaiano**. Salvador, Corrupio, 1981.
- RODRIGUES, J.J., MENDES, N (Orgs). **Olodum, Carnaval, Cultura, Negritude, 1979-2005**. Salvador: Associação Carnavalesca Bloco Afro Olodum; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2005.
- RODRIGUES, N. **Teatro quase completo**. Rio de Janeiro, ?, 1966, 06 vol.
- ROSA, D. R. A.. **Teatro Experimental do Negro: estratégia e ação**. 2007, 174pp. Dissertação (Mestrado em Sociologia). – IFCH, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.
- ROSSI, L. G. Epiderme em cena: raça, nação e Teatro Negro no Brasil. In **Cadernos de Pagu**, 28, janeiro-junho 2007; 427-432.
- ROUBINE, J. **Introdução às Grandes Teorias do Teatro**. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editores, 2003.
- SANTOS, D.; SANTOS, J. A cultura nagô no Brasil Memória e continuidade. **Revista USP**, Brasil/África, n.18. São Paulo: Jun/jul/ago 1993.

SANTOS, D. The coloque “Magicians de la terra”. In **Musee National d’Art MODERNE Centre George pompidou**. Paris, França, 1989. **Revista USP** – jun, jul, agosto, 1993. 18. Brasil/África.

Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. **Catálogo Carnaval Ouro Negro**. Salvador: Assessoria de Comunicação, 2010.

SELL, M. The Black Arts Movement, Performance, Neo-Orality, and the Destruction of the “White Thing”. In ELAM, H. J.; KRANER, D. **African American performance and theater history : a critical reader**. New York: Oxford Universit Press: 2001. 57-80 p.

SILVA Jr, H. Do racismo legal ao princípio da ação afirmativa: a lei como obstáculo e como instrumento dos direitos e interesses do povo negro. GUIMARÃES, A. S.; HUNTLEY, L. (org.) **Tirando a máscara: ensaios sobre o racismo no Brasil**. Tradução do prefácio: Candace Maria Albertal Lessa. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

SODRÉ, M. **A Verdade Seduzida**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

SOUZA, R. Pioneirismo e luta. In MÜLLER, R. G. (Organizador). **Revista Dionysos**, Especial: Teatro Experimental do Negro. Organização: Ricardo Gaspar Muller. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.

TAVARES, J.C. Teatro Experimental do Negro: Contexto, Estrutura e Ação. In MÜLLER, R. G. (Organizador). **Revista Dionysos**. Especial: Teatro Experimental do Negro. Organização: Ricardo Gaspar Muller. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.

THOMAS, L. Barbara Ann Teer: from holistic training to liberating rituals. HARRISON, P.; WALKER II; EDWARDS, G. **Black theatre: ritual performance in the African diáspora**. Philadelphia: Temple UP, 2002. pp. 345-376.

TRAORÉ, B. **The black african theatre and its social functions**. Translated and with a preface by Dapo Adelugba. Nigéria: Ibadan University Press, 1972.

UBERSFELD, A. **Para ler o teatro**. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

UZEL, M. O Teatro do Bando: Negro, Baiano e Popular. In **Cadernos do Vila** n.0 2. Salvador: Teatro Vila Velha P555, 2003.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

MOUSSINAC, Léon. **História do Teatro**. Lisboa: Livraria Bertrand, s/d.

Outras Fontes:

- Programa/encarte da peça espetáculo Cabaré da rrrraça. Salvador, 2003/2005.
- Programa/encarte da peça espetáculo Sonho de uma noite de verão. Salvador, 2006.
- OLAVO, A. Abdias do Nascimento – memória negra. Filme documentário. (DVD) Salvador, Portfolium, 2008.
- BANDO DE TEATRO OLODUM. Cabaré da rrrraça. CD do espetáculo.

Sites eletrônicos consultados:

- www.haroldocosta.com.br.
- <http://franciscosolanotrindade.blogspot.com/2009/02/solano-trindade-o-poeta-do-povo.html>
- <http://franciscosolanotrindade.blogspot.com/2009/02/solano-trindade-o-poeta-do-povo.html>
- www.cuti.com.br.
- <http://www.leliagonzalez.org.br>
- www.cultura.salvador.ba.gov.br/mestres-perfis.
- <http://racabrasil.uol.com.br/cultura-gente/136/mais-um-aniversario-parabens-a-raca-brasil-com-muita-historia-152235-1.asp>.
- www.cacp.com.br

ANEXOS

ANEXO I

ENTREVISTAS

CASSIA VALE

C - Na minha concepção, o teatro negro é um teatro que tem um para as características dos negros, né. Pros problemas dos negros. Tem uma... A forma de fazer eu acho que não tem. A forma que eu digo é assim: na composição do ator; tem aula de voz igual a todo mundo. Isso aí é claro que tem que ser prático, porque não pode ser diferenciado. Agora nós, por exemplo, a gente tem um trabalho forte na dança, na música, por quê? Porque essa é uma característica do povo negro. O povo negro é forte nisso, né. É forte na dança, é forte na música. Então a gente tem sempre aulas específicas pra trabalhar com a nossa voz, virou, mexeu a gente tem aula de aperfeiçoamento na percussão, até porque faz parte do teatro negro, porque nós queremos a base nossa. A base no que eu acredito que a gente sempre faz que é trabalhar com as características do povo negro. Então são coisas gritantes, positivas do povo negro, são essas coisas da musicalidade e da dança. Eu acho que o teatro negro tem que falar das questões sociais, sim. Porque a gente precisa e é necessário dar mais voz a esse povo de cá, que precisa, ainda – espero que um dia não precise – mas precisa, sim e é comprovadíssimo. E é uma loucura. Como tem a questão do negro, a gente tem que trabalhar dança e canto também.

(...)

E – Por que você entrou no Bando? E por que você continua no Bando?

C – O entrar foi essa surpresa, né. Me encantei com aquele grupo. Quando eu vi "Essa é a nossa praia" eu achei incrível. E principalmente o que mais me encantou é poder ter um grupo onde tinha: os negros falando das coisas que eles queriam, muita música e muita dança. E isso me encantou de cara. E daí por entrar foi essa surpresa que aconteceu. E continuo porque eu acredito que as coisas que a gente faz ainda são necessárias e porque eu acredito nisso. Em tudo que a gente fala, também. E é tudo que eu acredito e vai nos dezesseis anos acreditando nas mesmas coisas. Porque a gente precisa dar voz ao negro. Claro que tem cegueta e acha que o Bando consegue não ser. As coisas foram andando. Precisava em algum momento ser mais radical. Depois o tempo, a maturidade foi chegando. O "Cabaré da Raça" é uma grande resposta. Porque a gente sai de "Zumbi", que era muito mais panfletário mesmo, e vem com o "Cabaré". Mesmo que se diga que ele é panfletário, mas ele consegue dar uma outra guinada. E acho que foi muito bom pro próprio meio artístico com o Bando. Eu acho que "Cabaré" fez todo mundo ter um outro olhar.

(...)

VALDINÉIA SORIANO

E: (...) O que significa pra você e o que representa, na sua opinião, o trabalho do Bando pra esse universo, esse contexto que ele está inserido?

V: É muita coisa. Eu quando entrei no Bando, eu sempre falava o que eu não via era discriminação, eu achava que não havia discriminação na vida. Tava tudo lindo pra mim. Eu nasci pobre e tal. Mas minha educação nunca foi voltada pra isso. Quando eu cheguei no bando, eu conheci Jorge, conheci Rejane, foi que eu comecei a perceber o que é que era, inclusive eu ficava assustada, eu disse: "Porra! Eu nunca passei por isso. Eu nem sei o que é isso". Então eu acho que o Bando, hoje, tem essa função de alertar, de ser porta-voz. Os nossos espetáculos a gente acaba indo pesquisar mesmo no campo. Se você vai dentro de uma

favela, naquelas favelas pesadas, você traz tudo isso pro palco, então você informa uma galera que nem sabe que existe isso. Além de conscientização eu acho que é também um porta-voz, hoje, a nossa função. Fora que agora em dois mil e sete, a gente também tá meio que formando ator, de uma certa forma, né? Agora a gente já tem uma experiência maior e pode se autorizar a formar ator, eu acho; ator que dança, ator que canta, ator que toca, sabe, ator que tem o jogo de cintura pra improvisar – que não é uma coisa fácil. Eu acho que hoje a gente também tá com essa função. Mas a função básica, eu acho que é a de conscientização.

E – E o que significa o trabalho do Bando pra você?

V – Dentro do Bando eu aprendi muita coisa. Acho que... trabalhar com produção, né? Todas as pesquisas que a gente faz. Então é muito mais do que um trabalho artístico, é uma coisa de formação pessoal. Eu vim pro Bando muito jovem. Ainda sou jovem (risos). E aí, como eu acabei de falar, isso de conscientização veio pra mim dentro do Bando. Então hoje, quando eu me posiciono como mulher negra, eu aprendi tudo dentro do Bando. Não aprendi na minha casa porque minha mãe nunca teve essa preocupação. Inclusive hoje eu consigo falar a respeito, questionar isso pra ela. Na rua ela já tenta questionar por causa daqui do Bando. Então o Bando interferiu na minha formação pessoal, mesmo, como mulher negra. Tudo que eu consigo falar, consigo ver nas entrelinhas, eu aprendi dentro do Bando. De uma forma geral, principalmente com Jorge.

E – E me diga uma coisa, Val: você falou um pouco dessa coisa do trabalho do ator, que agora em dois mil e sete é uma coisa que tá surgindo muito forte, de tá iniciando essa autonomia em formar o ator. Como é que é a prática do ator no trabalho do Bando?

V – A gente aprendeu ao longo desse tempo, que é muito importante pesquisar tudo o que a gente vai montar. Então é uma pesquisa muito séria.

E – Uma pesquisa prática, uma pesquisa teórica...

V – É uma pesquisa teórica, também. Se a gente vai falar de uma favela, a gente vai na favela, a gente conversa com as pessoas, a gente traz pra cá, discute e

transforma em texto teatral. A gente faz palestra, que chamamos de "Fala Vila". Traz assistente social, traz pessoas do governo, da prefeitura, quem a gente possa trazer para que possa acrescentar nessa pesquisa teórica. Então a gente faz as duas coisas. Quando a gente monta um texto clássico, vamos pelo mesmo caminho: a gente vai e estuda a época, como em "Sonho de um noite de verão", estuda Shakespeare, estuda as pessoas que estão envolvidas. Então a gente vai pra parte prática: que personagem é esse que a gente vai transformar. Se é a rainha das fadas, vai ser uma mulher de rua, uma mulher popular, o que é que a gente vai buscar nela. Então a gente sempre faz um trabalho grande de pesquisa.

E – E como é essa prática?

V – Daí, você pesquisou, você já armazenou uma série de coisas. Aí você vai fazer o roteiro junto com Marcio. Ele traz primeiro o roteiro pra você, o que você vai improvisar. Sempre a gente improvisa, mesmo quando o texto já existe. Sempre improvisando. Então o nosso último trabalho que é o "Sonho de uma noite de verão" a gente improvisou muito até pegar no texto. Então a gente estudou Shakespeare, a gente estudou a época, a gente pesquisou as pessoas que a gente podia transformar nessas personagens. Improvisava dentro de atos: primeiro ato, vamos improvisar isso; segundo ato, vamos improvisar aquilo. Sempre improvisando a partir de uma provocação criada por Marcio. As provocações sempre vêm dele. E depois que você improvisa que você tem meio que o chão da personagem, você vai pro texto, no caso de ser um texto escrito. Quando é o nosso texto é a gente que vai criar, a improvisação é muito maior. Porque você vai no tema, ele provoca alguma coisa; você vai, você cria esse personagem, esse personagem estará inserido no sistema que ele sugere. Depois você se relaciona. Depois você escreve tudo que você criou com aquele grupo, né? Primeiro você vai fazendo, depois você vai com o grupo. Você escreve tudo com aquele grupo. Aí ele lê e traz de novo, sugere outras coisas e a gente vai fazendo até chegar no final. No meio disso tem tudo o que é música, tudo o que é dança. De um tempo pra cá a gente vem trabalhando primeiro o movimento, você cria o personagem depois você vem de movimento. Então tanto Marcio sugere

uma série de ações com movimento, como Zebrinha. Movimento corporal, mesmo: como é que esse personagem vai andar; dentro de como esse personagem vai andar, Zebrinha já cria uma história de coreografia nele, porque aí vai pra todo mundo. Então a gente tá trabalhando muito assim, de um tempo pra cá. Partindo de um movimento, partindo de música, de som.

(...)

V – A gente tenta ter uma prática extra. Mas como a gente não tem uma grana de verdade, fica muito difícil você trazer um profissional pra trabalhar com você de graça, a não ser que o profissional esteja abraçando o espetáculo. Mas no geral, é muito difícil. Então a gente tenta aliar as necessidades, com o profissional que você vai trazer, com o que você vai trabalhar. (...) Durante o espetáculo; quando a gente tá há semanas sem ter espetáculo, sem ter ensaio, então a gente marca duas, três vezes na semana pra se encontrar e daí a gente faz aula de voz e aula de corpo.

(...)

V – A gente... É engraçado, no começo muita gente tinha resistência ao yoga. Mas a gente tenta não prender só ao afro. Quando você vê o começo do Bando – você que já presenciou isso – do começo pra cá a gente já misturou muitas técnicas de corpo que não tá só ligada ao afro, que chega lá, mas não tá só ligado. E a gente viu essa necessidade. Vamos fazer coisas diferentes. A gente fez uma oficina de street dance; foi o máximo. A gente ficou empolgado. (...) Então por essas necessidades de mostrar que a gente consegue fazer outras coisas não só ligadas ao afro, totalmente afro; (...) a pesquisa de Marcio é sempre voltada pro afro, todo mundo já sabe disso. Mas Zebrinha sempre traz coisas novas até em termos de interpretação, mesmo. Ele sempre fala pra gente: "ih! Vocês estão interpretando que nem branco europeu!". Mesmo que ele fale, que ele não ache isso, que isso seja uma brincadeira, sempre chama a atenção: "vamos botar o pé no chão". Então a gente acaba sempre tentando, meio que pesquisar o orixá, meio que ter isso... todos os ritmos que acaba se envolvendo. É da Bahia, é do Brasil, mas sempre acaba sendo o pé, a gente acaba trazendo. Que é o teatro popular que a

gente acaba que... Quem são essas pessoas, sabe, de que forma a gente consegue trazer pra cena.

(...) Eu me achei com o Bando porque... Por várias questões, por isso, de conscientização, com essa história de você poder mexer com tudo. Hoje você consegue mexer com tudo, tá envolvido em tudo, em produção, em figurino, em cenário, em pesquisa, em dança, em música, sabe pra gente. (...) E hoje a gente percebe que o Bando tá muito musical. Tudo é música, sabe? Até as brigas da gente acabam virando música. tudo é muita música. Então é muito forte pra gente. (...)

V – Eu acho que é o teatro de conscientização. De questões absolutamente raciais. Aí vem depois vem o social. Pra mim a função do teatro negro, se a gente puder classificar dessa forma, é de conscientização. Você tem que ter. Eu me sinto na obrigação de informar, de ser porta-voz negra pra aquela galera que tá lá no fundo, que ninguém nunca vai ouvir ninguém nunca vai lá. (...) A gente fez oficina vem uma galera mais jovem, de comunidade mais jovem. E muitos vêm enlouquecidos: tá no pagode, tá tudo lindo... E aí quando você chega aqui, primeiro exercício que você tem é de ancestralidade. E o primeiro exercício que você tem é o candomblé.

E – No caso de informação sobre?

V – É. De informação sobre. Zebrinha dá a primeira aula dele, já bota logo aquele chirê com dança de orixás, à medida que ele vai dando aula, ele vai falando daquele orixá e pede a que já tá mais tempo no Bando pra fazer o movimento e explicar, ele vai explicando. O cara já tem isso aí, que às vezes é pequenininho pra gente, mas pra quem tá chegando é um negocio. Depois você vai estudar raízes africanas – foi o que a gente começou a ler, inclusive com ele, falar de ancestralidade e tal. E assim vão dando essas informações, sabe? Pelo menos é assim que funciona com o Bando, que eu acho que é bacana, que dá certo. E aí, com o passar do tempo, essas pessoas começam a se transformar até na estética. Isso é muito interessante. Chega de um jeitinho, com aquele cabelo alisadinho, cheio de creme e não sei o quê e daqui a pouco no meio de tudo,

dessas questões, começa a mudar. Já tá com o cabelo trançado, “black”, a partir dessas informações todas. E isso é muito engraçado, porque depois a gente comenta como a pessoa era e como ela se transformou. Normalmente acontece, tem galera que não, sabe? Tem galera que não fica, acaba indo embora. Mas a maioria acaba que já curte outra música, já lê um outro tipo de livro acaba tendo uma formação. Pelo menos no Bando funciona assim. E é claro que cada grupo acaba tendo a sua estratégia. Mas a nossa estratégia é essa.

V – Eu fico sempre pensando que, parece que quando você tá de fora, parece muito fácil. Mas é muito difícil ser ator do Bando de Teatro Olodum. É muito difícil. Por tudo. Por esse conjunto de coisas que você pergunta e a gente vai respondendo. A gente não tem grana; a gente ensaia às noites e você sabe que todo mundo já tá mais cansado. Então é uma resistência (...).

JORGE WASHINGTON

J - (...) esse teatro que a gente vem fazendo no Bando ao longo desses dezesseis anos é esse teatro de transformação, sim. Não só o teatro de transformação pessoal, mas um teatro de transformação do coletivo. Porque a gente pensa em fazer uma peça, pensa em montar um espetáculo, a gente pensa de que forma esse espetáculo vai contribuir pra uma sociedade melhor, pra um país melhor, pra uma cidade melhor, pra um cidadão melhor. E isso a gente tem feito – acredito eu, no meu ponto de vista – com certo êxito ao longo desses dezesseis anos, né? Com um repertório de vinte e sete espetáculos. Nesses vinte e sete espetáculos a gente vem sempre abordando questões que, pelo nosso ponto de vista, não tá certo. A questão do racismo é um tema que incomoda muito, e é um tema que a gente recorre muito, no palco. A gente tá sempre abordando a questão do racismo, do machismo, do crime, da violência. (...) Quando você aborda o racismo no "Cabaré da Raça", é uma peça que tem humor, as pessoas se divertem. Mas é uma peça, aonde as pessoas pensam e saem daqui do teatro refletindo, saem daqui se questionando (...). Aí um dia eu pego o jornal e vejo assim: "O Olodum

vai montar um grupo de teatro com a direção de Marcio Meirelles que é um teatro pra falar da cultura afrobrasileira...", Aí eu falei: "Ah, esse teatro eu quero!". Aí eu me inscrevi na audição do Bando, eu conhecia Marcio de nome, tinha visto algumas coisas dele. Mas não conhecia Marcio pessoalmente. Achei que valeria a pena trabalhar com ele. E ao fato de tá ligado ao Olodum, que é um bloco afro, que já tava na comunidade, que eu conhecia o trabalho. Isso me deu tesão de vir. E aí eu vim. E quando eu cheguei no Bando que começou a cair esses temas na nossa frente, moradia, racismo, violência policial, isso tudo era um tesão. E aí o trabalho do Bando veio crescendo. A gente não era considerada. O bando não tinha atores, era o povo do Bando. "Eles representam eles mesmo". E eu falava: "como é que a gente representa a gente mesmo se aqui não tem nenhuma prostituta, não tem nenhum maconheiro, não tem nenhum traficante, não tem nenhum ex-presidiário?". Aí era louco, mas a gente foi entendendo qual era a armadilha do sistema. E isso foi dando mais tesão na gente, pra gente falar cada vez mais do sistema, mesmo. Falar dessas coisas e mexer com essas coisas. E engraçado é que a gente usou o humor e isso é um facilitador. As pessoas se identificam quando vêem humor; vem pra dar risada, aí...

E – Pelo menos relaxam?

J – É. E o fato de ser Marcio Meireles, Chica Carelli e se juntando a outros nomes como Sergio Souto, que trabalhou com a gente numa época, foi tanta gente... Lia Mara. Tanta gente top; e isso foi dando respeito. E isso foi dando também, um papel de cidadão pra nós, atores do Bando que não tem preço. O cidadão que eu sou hoje, eu não aprendi em casa, eu não aprendi na escola, eu aprendi no Bando e na minha militância do meu dia a dia. (...). O respeito que eu tenho hoje pelos meus pais, pelos meus irmãos, pelas crianças que eu vejo nas ruas, pelos mais velhos são coisas que eu aprendi aqui dentro. Porque o racismo é tão escroto, que termina, que deixa que a própria família se desagregue (...). Chega o momento que a gente viu que é melhor até você formar o ator. Porque, por exemplo, a gente tem dificuldade de, quer montar um trabalho, quer convidar certos atores que já

estão na coisa, mas tem dificuldade porque a forma que a gente usa pro nosso trabalho é muito específica. O nosso jogo de cena hoje é muito específico (...)

J – O Bando desde quando ele foi fundado, foi fundado pra isso. Porque existia uma companhia de teatro negra, pra fazer um teatro com a dramaturgia negra, buscar desenvolver uma dramaturgia negra no Brasil, porque é necessário!

(...) Eu não posso tá recorrendo a um padrão de um teatro estético europeu que eu não vivi, grego, que eu não sei. Que é super importante e que é lindo também, mas pra mim, não me diz muito. Aí eu não vou tenho que tá recorrendo a esses símbolos. Eu prefiro recorrer aos símbolos da pipoca de Omolú, eu prefiro recorrer aos símbolos das folhas. São símbolos que me dizem muita coisa e que eu posso usar no palco e eu posso usar uma percussão que eu não tou entrando no sagrado, não tou profanando e tou usando uma coisa rica e forte (...)

Aí vem um monte de gente que não tem o perfil que a gente quer. Não tem o jogo. Um ou dois você consegue enxergar que tem uma possibilidade de você extrair alguma coisa ali. Mas paralelo a isso, a gente tá trabalhando com pessoas que estão nas suas comunidades trabalhando, também. Fabio faz um trabalho, lá no Cabrito, com o grupo E², Braz faz um trabalho na sua comunidade em Fazenda Coutos; Rejane faz o trabalho com o grupo dela. E tem o projeto aqui do teatro que é o "Toma lá – Dá cá", que são grupos que vem das comunidades que vem pro teatro pra fazer teatro. E a gente vai vendo essas pessoas, e vai vendo quem tem o jogo e trás pra cá. E aí vai formando. Aí já vai formando na prática (...). Aqui é uma coisa mais popular. É uma coisa mais prática para o dia a dia. Mas é claro que você tem que estudar tudo. Agora a visão é outra. A visão é ampla, é popular, é aberta, tem o recorte racial. E quando você tem o recorte racial, é diferente? É! Que você tem que vir com outra forma. O corpo vai de outra forma, a abordagem vai de outra forma.

SERGIO LAURENTINO

S - (...) e eu fui ficando fui conhecendo o Bando. Sabendo da estética, fui sabendo do negro e isso eu já tinha, antes até porque eu vinha de lá do Curuzu, com o

grupo Aruá, do Ilê Ayê, que meu pai foi um dos coordenadores e presidente do grupo Ojú Oba, então eu tinha um conhecimento estético sobre o negro. Mas um grupo de teatro que falasse só isso eu não conhecia e o Bando era tudo isso e isso me motivou a seguir.

(...) Então meu corpo tem essa memória e tudo que eu venho desenvolvendo, já foi exercitado por outros da minha família, antes de mim. E você vai relembrando disso, exercitando isso. A estética faz com que, na proporção, saia mais fácil. A dança é mais complicada do que os toques. Até porque é pela altura, pela desenvoltura, por só começar a dançar com vinte e dois anos, por só começar a tocar com vinte e dois também, por que eu achava que a vida não era só o "ba-ba-bum, ba-ba-bum". E eu discutia isso muito com meus amigos da comunidade, porque eles tocavam no Ilê e eu era o único que não tocava e não queria tocar.

(...) eu comecei juntamente com Jorge, eu saí procurando pela internet grupos que trabalhassem com a temática negra ou pensasse como negro. Então isso foi muito bom. Há três anos atrás. Tivemos o pensamento de propor ali, de achar grupos no Brasil. Mas a gente tem relações em Angola agora, tem relações em Portugal com a cena Lusófona, temos relações na Alemanha. E o pensamento é expandir isso pra que possamos alcançar o mundo todo (...). A gente lê o texto deles, eles lêem o texto da gente. Então isso faz com que a gente se torne referência para grupos que estão chegando ou que estão apagados. Tem grupos também que são antigos que tem mais de dez anos na ativa e que não são conhecidos porque não moram em Salvador e que não lutaram durante todo esse tempo pra estar na mídia pra estar sendo divulgado e porque não tem um trabalho contínuo de desenvolvimento. (...) Os textos do Bando não tem um protagonista. Todos são ou protagonistas ou coadjuvantes. Então, a gente propõe isso. Então, é de uma certa forma, a dramaturgia que a gente faz e desde o diretor que pega e quer adaptar pra cinema ou pra tv, ele sabe que não tem uma pessoa que tá ali segurando a história toda. São várias pessoas, dentro de um cotidiano que só a gente vive. Então, isso já é uma mudança no áudio-visual.

MERRY BATISTA

M - (...) o Bando na minha vida teve essa grande importância, que foi através dele que eu tive essa consciência, né? do que é ser ator e do que é ser pessoa negra nessa sociedade (...). Então como ele trabalha com improvisação, você cria o seu personagem, então você vai buscar referência para o seu personagem. No que você vai fora buscar referência pro seu personagem você também começa a aprender outras coisas (...) Como a gente trabalha com comunidades carente que não tem nem acesso a nada, quando eles vêm no palco pessoas que se pareça com eles e eles ficam encantados e a gente percebe que cresceu muito o público negro no teatro. Porque estão se identificando com o que tem, desde o figurino, com o cenário, a música, os instrumentos usados, a linguagem. Então quando você se identifica: "Pô, tem mais haver comigo do quê...". É claro que a gente não pode negar a cultura européia, dizer que isso não pertence a nós. Muito pelo contrário. Primeiro a gente vai trazer o que foi afastado. Depois a gente pode misturar como já misturou piano com tambor, violino, entendeu? (...)

E – Então essa coisa de serem negros, de serem um grupo de teatro negro, foi o que te atraiu?

M – Na verdade não foi porque era um grupo negro, não. Foi o que eles tratavam o que me motivou. Aí quando colocaram atores negros, aí eu disse assim: sou eu! Sabe? Mas eu não tinha essa consciência (...). E aí eu fui vendo. Porque no momento era um grupo negro, mas que não tratava de fato das questões raciais. Que veio tratar mesmo foi no Cabaré da Raça. Quer dizer, a gente tratava das questões sociais que o negro estava inserido, em sua maioria (...) E o Bando ontem para o Bando hoje, pra mim e pros outros atores é isso: essa grande consciência de a gente terminar sendo, multiplicador. (...) o Bando tem de ontem pra agora, é que a gente tomou uma outra atitude. Não só capacitar aquelas pessoas da comunidade, não. É buscar fazer aqueles atores da comunidade entrarem no Bando de Teatro Olodum e pensar da mesma forma.

E – Então é sempre uma multiplicação?

M – É. Então hoje somos multiplicadores. A diferença de antes pra hoje, é que somos multiplicadores. E sempre tá chegando gente no Bando. Sempre a gente tá somando. Hoje é uma soma, né?

LENO SACRAMENTO

L – (...) Eu acho que é preciso que tenha muito mais. Tem! Já tem mais. Agora é preciso que tenha muito mais, que a gente vá e veja tanto o teatro com atores negros, como o público com negros assistindo. Que o Bando já consegue fazer isso, graças a Deus. (...) Tinha mais de oitenta pessoas. Mais eu nunca imaginei passar. Mas aí eu joguei capoeira e como o Bando é muito flexível e forma atores – isso é importante – forma atores. Não quer só um ator, ele quer um – eu considero – operário padrão que faz a parada toda, entendeu? Então a gente canta, dança, toca, pula, borda, faz de tudo e aí eu servi pra uma dessas coisas.

L – A gente faz, olha pra aquela pessoa e vai pesquisar aquela pessoa pra colocar ela no palco. Quando a gente fez Shakespeare, Marcio chegou e disse pra gente: "Olhe, não é com os amantes. Os amantes sofreram demais". - Aí eu disse: Não é novela das seis. A gente não quer novela das seis. A gente quer os "playboyzinhos" que andam no "Chuleta", que andam de salto alto, mas que dançam Arrocha, que dançam pagode. Que vai na levada da galera. E a gente saiu pra ver essa galera! Como elas se comportam, como elas falam, sabe? E a gente fez um espetáculo chamado "Já Fui" que foi interessante; a gente foi pro trânsito, ali na Rótula do Abacaxi e foi ver os meninos vendendo tangerina, toalhinhas, aquelas coisas, limpando vidro. E a gente pegou aquilo e colocou no palco, a gente pesquisou. A gente fez um espetáculo chamado "Relatos" que foi na época da greve de policiais, que nós chamamos as pessoas e as pessoas relatavam aquilo pra gente. E a gente se emocionava muito com aquelas coisas. E teve fatos do tipo, botar todas as pessoas de bruço, com o lenço na cabeça e ia atirando na cabeça das pessoas, entendeu? E a menina falou que atirou no irmão dela, do lado dela; ficou esperando um tiro na cabeça dela. E isso não foi pro

"Relato". Pro "Relato de uma Guerra que Não Acabou". Não foi de uma foram, mas foi de outra. Porque a gente sempre entrava no palco e a gente pensava naquilo (...)

L – Não, eu queria dizer que eu espero que o teatro fique bem mais negro, que vai ficar muito lindo. Muito mais lindo! já ta ficando e espero que fique bem mais negro. É que às vezes, eu me pego pensando e a galera... Tem algumas pessoas que: "Ah, o Leno é legal, maravilhoso"; e por trás de mim tem um milhão. Lá na rua tem um bocado de "Leno", eu acho massa isso! Teve uma peça teatral lá, que eu fiquei emocionado! Os caras todos fazendo teatro maravilhosamente e todos olhando pra mim e dizendo assim: "Pô, o cara ta ali!" e eu achando eles maravilhosos; deu vontade de pedir autógrafo e tudo aos caras! Mas aí, é isso que eu digo: que tem um montão e é muito bom.

TELMA SOUZA

T - (...) Quando você é criado, cresce num bairro de periferia, num bairro pobre onde as pessoas não comentam sobre questões raciais. E você se vê o tempo todo como um simples dado, uma coisinha ali no meio daquilo tudo. E de repente, você percebe que você consegue somar, que você pode mudar. E depois do Bando de Teatro, eu assumi muitos grupos; mudei-me do lugar que morava; que eu morava em Cana-Brava, passei a morar mais afastado. Mas, mesmo assim, com esse trabalho aqui, eu voltei pra minha comunidade e retomei um trabalho (...). Então o Bando hoje, além de ser uma casa, é o meu local de trabalho e é um local de crescimento. E é como sempre dizem: aqui é uma família, realmente! (...) Porque, até então eu me via como uma pessoa e tinha vergonha do meu cabelo, tinha vergonha da minha boca, tinha vergonha do meu olho; porque as pessoas falam isso; as pessoas implantam isso, geralmente na sua própria família. Mas conhecendo o Bando; conhecendo o trabalho do Bando; pessoas que assumem os seus cabelos, pessoas que assumem sua boca, pessoas que se vêem bonitas, isso tudo foi demais pra mim. (...) É um crescimento muito grande! Porque aqui,

não só falamos de questões raciais, mas cada dia a gente vai se profissionalizando em algo. E hoje, mesmo, eu chego duas horas da tarde, monto o cenário do meu espetáculo.

(...) Eu era aquela criatura que tentava fazer um pouquinho de tudo. E quando eu cheguei aqui, eu disse: "Pôxa. Ta na hora de mostrar, de ver, de fazer junto. De aprender!". Porque o Bando faz você aprender de mais as coisas que vão aparecendo e você vai conseguindo driblar; você vai conseguindo fazer e diz: "Pôxa! Eu sei fazer!".

(...) Eu sempre ouvi falar em negritude, eu sempre ouvi falar em coisas. Isso ia mexendo, eu não sabia como fazer. E chegando ao Bando, eu já vim com essa atitude meio implícita. Era uma atitude que eu sabia que podia ter. Que eu tinha e que eu acredito que foi isso que eu trouxe. Eu somei, eu sou mais uma pessoa que já sofreu discriminação, que já vim de uma família, de uma vida e que traz essa discussão e que traz essa indignação (...). O teatro negro é o que eu sou. É a vontade, é a possibilidade de mudança. De falar. Não é só um texto que você lê. Você fala de você! Você tá falando de antepassados. Você ta falando de seu pai, de sua mãe. Você ta falando de todo mundo. E o teatro negro pra mim, é isso. É você sempre estar em primeira pessoa (...). Até quando a gente não abre a boca pra falar, estamos falando de negritude. Não precisa abrir a boca e dizer, porque quando a pessoa assistem, você tira pelos panos que estão no espetáculo; você tira pelos – pôxa – fazemos um texto de Shakspeare com panos africanos.

E – Então vocês acabam por trazer o máximo de informações da cultura, possíveis?

T – E acredito que é no geral. A gente influencia, não só no visual, no cênico; mas a gente utiliza através da musica, através da dança, que sempre vem um movimento afro; há dança afro em todas as coreografias. E a questão do visual, a questão do ritmo, da musica e da dança. E quando a gente tenta montar qualquer coisa, a gente sempre se influencia.

AURISTELA

A - (...) Então, quando eu fui assistir "Ó Pai,Ó", eu me identifiquei, eu me via ali, sendo representada e, ao mesmo tempo, como artista, eu queria tá ali fazendo aquilo, né? Ver atores cantando, dançando, tudo o que eu tinha vontade de fazer. Via que ali eram atores completos, né? E me vi, me identifiquei, me vi representada, vi vários negros fazendo teatro, né? E eu fiquei apaixonada: "Meu Deus! Eu quero fazer isso aí também". Aí eu comecei a acompanhar. Toda vez que tinha alguma coisa do Bando eu ia (...). A gente tava numa crise muito grande, mesmo, financeira (como sempre), algumas pessoas saíram (...) Aí nesse momento, acho até que foi Jorge Washington que disse: "Olha minha gente, quer saber? Vamos trabalhar. Vamos fazer o que a gente sabe fazer! (...) E nesse momento de crise, a gente montou o "cabaré" sem pretensão nenhuma. Decidimos o que a gente queria falar, que é o que a gente já vem falando há tempos, só que de uma outra forma. "Cabaré" teve, naquele momento (noventa e sete), uma estética totalmente diferente da que a gente fazia. Renovando mesmo. Foi uma renovação total. Foi uma coisa do espetáculo. Uma coisa bem popular, que claro, já é do Bando. Mas a gente não usava por exemplo: maquiagem; os personagens eram pobres, mesmo. Outros exemplos: a trilogia do Pelô, que eram todos moradores do Pelourinho; antes tinha tido "Zumbi", que foi baseado em invasão. Que também foi uma história pesada. Assim, "Zumbi" foi uma história muito bonita, mas muito pesada. A gente viu essa invasão nascendo. Então, a gente vinha de espetáculos assim. Aí veio "Cabaré"... Com essa nova roupagem, né? Cenicamente, esteticamente mesmo, falando: Negros lindos, consumidores. Coisa que a gente nunca tinha dito. E ninguém nunca tinha dito. E aí, a gente se baseou, claro, um pouco na revista "Raça", que era o seu primeiro ano, que é uma revista só de negro, que é uma coisa nova. E a gente pegou...

(...) o Bando todo é dividido assim: tem a equipe de produção; tem a equipe de figurino, Valdinéia cuida da roupa e tal; tem a equipe de cenário, que arma desmonta, já fixa.

(...) eu não dançava nada, eu não cantava. Hoje em dia eu já acredito que eu possa ser uma atriz que cante. Nunca imaginei que eu pudesse cantar. E o que eu já tinha... Não sei... Talvez eu já tivesse a coisa do interpretar, do improvisar (...). Eu gosto muito da forma que a gente trabalha: de criar texto; da coisa de criação coletiva; de criar meu personagem. Mas também eu gosto muito quando vem uma proposta de fazer uma peça de um texto que já existe, por exemplo: de fazer um Shakspeare. Eu tinha muita vontade de fazer um Shakspeare e vim fazer agora no Bando (...)

A – A gente tem um treinamento constante, porque a gente sempre tá fazendo um espetáculo. Aí, por exemplo, de dois mil e cinco pra dois mil e seis, a gente vem fazendo muita aula de alongamento (...). Porque os espetáculos sempre têm muita coreografia. Mesmo que não tenha coreografia, exige de nós uma energia corporal muito grande. Então cria muita tensão no corpo (...). Aí Marcio achou ótimo o yoga porque traz uma concentração, um equilíbrio, também força muscular. Traz muito benefício pro corpo e pra mente. E isso seria muito bom pro bando. Então, a gente passou a fazer aula duas vezes na semana, com a yoga.

ZEBRINHA (COREÓGRAFO)

Z - (...) Uma outra coisa que eu acredito, nesse meu trabalho, que é um trabalho voltado para as tradições, quer dizer, é um trabalho voltado para a nossa questão corporal, eu tento trazer o vocabulário, nosso vocabulário tradicional, porque eu acredito que todo mundo tem sua erudição (...) e eu acho que o nosso vocabulário sagrado, dos nossos rituais, tudo isso pra mim é erudito. E eu coloco na mesma balança, de um lado e do outro, a erudição européia e a erudição africana, pra mim (...) geralmente, na criação de personagens em que eu trago o vocabulário litúrgico, o vocabulário das danças dos orixás, com o arquétipo desses orixás e a partir daí o ator cria sua personagem, a partir desse movimento, do arquétipo que é dado pro ator criar o seu movimento. Uma historinha muito bacana e é muito lucrativa pro ator (...).

Z – Nós temos um trabalho técnico. Acho que eu tento trazer da dança moderna até, acho que da dança clássica pra dentro da sala de aula. Mas acho que o mais importante é despertar a memória do corpo de cada um. E acho que todo mundo tem mais ou menos a mesma memória: ou você é iorubá, ou você é banto, ou você é jêje. Nós temos uma memória em comum. A nossa maneira de mover é comum. Eu tenho a impressão... a impressão, não! Eu tenho tido sucesso com isso, porque a arte consegue uma uniformidade e a gente consegue também criar um vocabulário a partir daí. E eu consegui, também, criar um vocabulário especial do teatro. Não é um vocabulário que eu usaria fazendo coreografar o Balé Folclórico, que é um grupo de dança, certo. É um vocabulário específico. Eu tenho impressão que dentro do Bando nós estamos criando um vocabulário específico nosso. E que é meio um amálgama entre o que eu tenho e o que os atores trazem (...).

Z – Dentro dos espetáculos a dança vem pra sublinhar uma ação ou texto, a dança vem pra justificar uma ação ou texto, a dança vem pra substituir, às vezes, um texto. A dança dentro do Bando funciona assim: ou reforça, ou sublinha, ou substitui, ou legenda um texto.

(...) Nós somos africanos através do candomblé. E eu acho que é uma fonte inesgotável de pesquisa. E eu acho... quando eu falo em erudição, eu acho, por exemplo, que deveria começar por aí, independente do credo das pessoas, eu acho que deveria haver, deveria ser... o vocabulário da dança nos terreiros deveria ser como o sapateado nos Estados Unidos: todo mundo aprende (...) Eu acho que nós criamos uma casta de atores, de artistas, na realidade, que são capazes de cantar, dançar e representar.

ÉRICO BRAS

BRAS - Eu entrei no Bando em noventa e nove, eu vou fazer oito anos de Bando. Antes eu já fazia teatro na comunidade, eu tinha um grupo que era da igreja católica e a gente tinha um grupo que falava de questões raciais, também. Mas

não com essa força que o Bando tem né, com essa ênfase toda. Até porque era um grupo de igreja, então, era muito ligado a religião. Mas a gente falava de questões raciais, de questões sociais, discriminação da mulher, do negro, tal. E eu entrei no Bando em noventa e nove através do projeto "toma lá dá cá" que é um projeto do teatro Vila Velha que trabalha com grupos de teatros amadores. Daí, o grupo que eu participava, que era o grupo EPA (evangelização pela arte), a gente participou de uma mostra de grupos aqui no teatro. Aí, depois de ter apresentado o trabalho da gente, Marcio viu e aí me chamou pra participar de uma oficina que o Bando tava fazendo na época para selecionar atores pra o elenco, né.

(...)

Eu participei de um estagio internacional de atores em Portugal. Eu morei um tempo lá pra fazer esse estagio. Foram quatro meses, na verdade, estudei e morando quatro meses. (...) Tinha representantes de Guiné Bissau, enfim, a maioria dos países africanos de língua portuguesa, além de Brasil e alguns portugueses.

(...) A gente tem espaço pra criar, espaço pra praticar as coisas mesmo. A gente tá sempre cantando, sempre fazendo oficina de teatro, dança, música. A gente tá sempre se reciclando. Sempre tem que tá em ponto de bala. Outro dia Zebrinha falou na entrevista que a gente tá parecendo artistas da Broadway. Mas é até por conta disso mesmo. Porque a gente tá sempre criando, sempre se movimentando, sempre fazendo coisas, sempre praticando esse tipo de teatro. E até mesmo pra não se perder e mostrar que a gente não tá vivo, que a gente tá aqui.

E - como é que é a inserção dos outros elementos da cultura negra afro-brasileira dentro do trabalho? Isso é utilizado? Como é que vocês vêem isso?

BRAS – depende muito de quem a gente vai falar. A gente tem um cuidado enorme pra não banalizar essas coisas, os vários elementos que a gente pode usar.

(...) O Bando tem amadurecido, o Bando tem ganhado um reconhecimento, isso faz com que o Bando se aperfeiçoe também, corrija algumas coisas, mas não perde a postura de Bando. De um grupo de teatro de atores negros.

JARBAS BITTENCOURT

(...) E a primeira coisa que eu pensei, foi: que relação de fato eu tenho com a cultura negra? Com a música de matriz africana? Eu tinha um pensamento a respeito do negro baiano, naquele momento. Aí fazia três anos que a confraria tinha nascido. E já no repertório da confraria as músicas que eu tinha colocado naquele repertório eram músicas que refletiam de alguma forma sobre essa cultura dita afro-baiana e no momento a axé-music tava em alta pra caramba, mas já tinha demonstrado além do seu potencial profissionalizante, de ampliação de mercado, também tinha mostrado sua cara predatória em relação as coisas, dos elementos das quais elas se utilizaram. (...). Tem uma coisa fundamental, é que o Bando de forma muito forte, me pôs numa perspectiva de que eu sou negro, de quem que eu sou, de onde é que eu venho. Assim, o interesse pelo discurso e pela proposta do Bando, pra além de ser artístico, quer dizer, foi o grupo que me trouxe pra minha profissão, quer dizer, era um compositor que hoje eu me especializei pra fazer música pra teatro. Trabalho pra outros grupos, enfim, também, mas quem me trouxe pra isso foi o Bando. Mas independente do trabalho musical, mesmo... De cara teve esse impacto e eu só fui descobrir depois que ele veio conversar comigo. Começou nas conversas com os atores, com meus irmãos mais novos que tem a pele muito mais clara que a minha e o cabelo muito mais liso que o meu. E o impacto que eu tive com o Bando, assim, de imediato foi me perceber, assim, descobrir quem eu sou e o que é que eu estou fazendo aqui. Então, mudou muito a minha vida, meu modo de ver, de conseguir me integrar mais com minha identidade, mesmo. Isso é fundamental.

(...) Cabaré foi o espetáculo que eu compus a música. Uma música gravada, não tinha música ao vivo e que, quando o Bando fez quinze anos, nós montamos dessa vez, mas já com o auxílio de percussão, mas já com os atores do Bando tocando e com músicas já composta por mim. Aí você assiste o "Sonho de uma noite de verão" e o "sonho" é aonde a gente conseguiu, é uma coisa que a gente tá buscando há muito tempo, quer dizer, o Bando sempre teve essa cultura de formação, de treinamento. De um treinamento técnico para. Então você tem...

Sempre tiveram contato com percussão, sempre tiveram aula de percussão, trabalho de voz, trabalho de canto. Pra montagem do "Sonho" a gente levou isso às últimas conseqüências. Então tivemos muito mais tempo de preparação vocal, muito mais tempo de preparo tocando. E faz uns dois anos que todas as oportunidades que a gente tem de construir alguma coisa que eles toquem, inclusive, não somente instrumentos de percussão mas teclado, baixo, guitarra, cavaquinho, a gente tem usado a nosso favor. Porque também é um treinamento, né?

ROBSON MAURO

R - Então o Bando tem essa capacidade de mexer com a cabeça da sociedade, sabe? Pra mim, aquela gama que vem assistir aquela peça num determinado dia, ela sai daqui mexida. Então eu acho que isso é bacana, sabe, tem essa coisa do fazer. Não fica na balela, na conversinha. O espetáculo acontece, é desenvolvido e toca. Só não toca àqueles que não querem. Por exemplo, eu, quando fui assistir pela primeira vez, eu dava varias risadas das piadas, porque eu achava super engraçado. Hoje eu assisto ao espetáculo e não consigo abrir meus dentes, assim, praticamente em momento nenhum. Malmente (?) quando Leno faz aquela moça tocante, porque é engraçado, ele, a personagem, a caricatura. Mas eu dizer pra você que eu consigo dar risada dos "trin-dons", toda vez que toca o "trin-dom" eu fico injuriado, sabe? Quando Rejane ... 22:37, sabe? Porque realmente é uma discriminação. E a gente sofre isso na pele; eu passo na rua...

FABIO SANTANA

F - (...) Um ator do teatro negro é um ator que se propõe a tudo. Que tem que ser um ator consciente da sua própria história, que tem que ser um ator que tem que defender a sua história, que tem que ser um ator completo. Não tem que ser simplesmente ator. Ele tem que ser músico, tem que ser dançarino. Ele tem que

ser um ator completo (...). A formação do ator, primeiramente se dá politicamente. Você conhecer a sua história, você saber em que contexto você tá incluído, qual é a sua realidade, de onde você veio, qual é o seu compromisso com o seu povo. Qual é o seu verdadeiro compromisso? Então o ator negro, ele tem que conhecer a sua própria história, ele tem que respeitar a sua história. Então um ator negro... Do Bando... Pra você ser um ator do bando, você tem que ter várias características: dançar, tocar, cantar são as características fundamentais pra ser um ator do Bando de Teatro Olodum. E mesmo que você não saiba ou que não administre bem essas linguagens, o Bando lhe dá essa oportunidade de aprender, de conhecer, de aprimorar isso.

(...) Me identifiquei com a linguagem. Eu me vi naquele grupo. Eu me vejo nesse grupo. O grupo fala de coisas que eu quero falar. Por exemplo, a questão da discriminação, a questão da exclusão social. Todas essas questões que me incomodam. Eu queria tá ali também, eu queria ser uma voz do Bando. (...) Eu cheguei aqui no Bando **tinha um pouco de noção da própria questão da musicalidade**. Mas, em termos da própria questão da minha história, vamos dizer assim, do respeito ao candomblé, do respeito às nossas tradições, acho que o Bando me ensinou muito na formação do ator Fabio Santana politicamente. Acho que eu aprendi muito aqui no Bando. A questão da minha etnia, a questão de me orgulhar, de ter meu cabelo duro, de trançar meu cabelo e de me vestir dessa forma acho que o Bando me ensinou muito e me ensina. Era uma coisa que eu não tinha. Tinha vergonha do meu cabelo. E quando eu entrei no Bando, o Bando falou: "não, você tem que ter orgulho". Mostrou-me porque eu tenho que me orgulhar do meu cabelo, me mostrou porque eu tenho que ter orgulho de ser negro. Acho que o Bando me deu essa referência.

(...) Acho que verdadeiramente o ator do Bando é isso. Com grana, sem grana, a gente tá em cena, ta fazendo o nosso espetáculo, a gente ta pagando pra fazer o espetáculo. Eu acho que a gente acredita nesse teatro, no teatro da transformação, da reflexão. A gente não dá resposta, a gente faz questionamento. Eu acredito nesse teatro. Por isso que eu estou aqui com o Bando!

ANEXO II

Perguntas-guia e questões das entrevistas realizadas com Bando de Teatro Olodum em Pesquisa de Campo

Perguntas:

Nome do grupo

1. Há quanto tempo existe?
2. Quem são ou quem foram os fundadores?
3. Como se dá, quando necessário, a escolha de atores para o grupo?
4. Qual é a proposta de trabalho do grupo?
5. O que é Teatro Negro?
6. Este é um grupo de Teatro Negro? Por quê?
7. Quantos e quais foram os espetáculos montados?
8. Qual a carga horária (semanal ou diária) de trabalho?
9. Como se dá o processo de trabalho? Há atividades de treinamento ou preparação da equipe, independentes do espetáculo?
10. Que atividades são essas? Quais são suas características, como e por quem são aplicadas?
11. Qual a razão da utilização dessas técnicas, o que se busca e o que se tem conseguido com elas?
12. O grupo promove oficinas, cursos ou intercâmbios com ou para outros grupos/atores?

13. Qual função desempenha e que importância têm elementos como: texto, música, tema, direção, cenografia e performance dos atores dentro da proposta de trabalho do grupo?
14. Como é escolhido o texto e/ou os temas a serem trabalhados?
15. Existe um público alvo? Qual o papel do espectador dentro dessa proposta?
16. Acrescente o que considerar necessário.

PERGUNTAS-GUIA - (Todo o estudo será orientado no sentido de responder a essas perguntas).

1. Quem são os atores do TN – (escolaridade, grau de profissionalização [artista, não artista de que área] filiação política)? Essa pergunta será estratégica para verificar até que ponto esses são, de fato, totalmente desprovidos de habilidade técnica (a questão do amador); verificar também que elementos outros são trazidos por eles (capoeira, cânticos religiosos, percussão, danças, etc..) e o nível de militância.
2. Como são vistos/classificados esses atores – o que a imprensa especializada e/ou estudiosos dizem sobre eles?
3. Há atores famosos? Quem são e como/por que se destacaram?
4. O que os grupos dizem sobre suas propostas para o ator – que papel eles lhes reservam, quais são suas concepções?
5. Que função/lugar é atribuído ao ator nesses dois grupos?
6. Como se dá a relação personagem-ator? Há uso de tipo e/ou individuação?
7. Que procedimentos técnicos e/ou metodológicos são utilizados?
8. Qual é a importância dada a questões como formação e/ou treinamento?
9. Para além da característica amadora é possível delinear um perfil dos atores do TN? É possível encontrar similaridades entre procedimentos/olhar/concepção/visão do ator nos dois grupos pesquisados? Que procedimentos são os mais recorrentes? Por quê?

ANEXO III

Principais Espetáculos do TEN

ARTÍSTICAS

- Imperador Jones (de Eugene O’Neill) Mai-45 Teatro Municipal/RJ Peça de estréia;
- Imperador Jones (de Eugene O’Neill) Jul-45 Teatro Ginástico/RJ;
- Cursos de alfabetização e de Iniciação Cultural 1944/46 UNE/RJ;
- O imperador Jones (de Eugene O’Neill) Jun-46 Teatro Fênix/RJ;
- Todos os filhos de Deus tem asas (de Eugene O’Neill) Jul-46 Teatro Fênix/RJ;
- Todos os filhos de Deus tem asas (de Eugene O’Neill) Ago-46 Teatro Fênix/RJ;
- Festival do II Aniversário do TEN Dez-46 Teatro Regina/RJ. Apresentação, entre outras atividades, (O moleque sonhador, de Eugene O’Neill; O remorso do negro Damião (quadro), de Jorge Amado; O ladrão e o azarento, de Graça Mello; Mariana Pineda de Frederico Garcia Lorca e Otelo, de Shakespeare), com Colaboração de Os comediantes;
- Recital Castro Alves Mar-47 Teatro Fênix/RJ;
- O Filho Pródigo (de Lúcio Cardoso) Dez-47 Teatro Ginástico
- Aruanda (de Joaquim Ribeiro) Dez-48 Teatro Ginástico/RJ
- Filhos de Santo (de José de Moraes Pinho) Mar-49 Teatro Ginástico/RJ;
- Calígula (de Albert Camus) Jul-49 Teatro Ginástico/RJ Apresentação única em homenagem à presença de Albert Camus no Brasil;

- Aruanda (de Joaquim Ribeiro) Jul-1950 Follies/RJ;
- Seminário de Grupoterapia Coordenação de Guerreiro Ramos Jan/Jul-50 ABI/RJ;
- Instalação do “Museu do Negro”. Direção de Joaquim Ribeiro. Jan-50 ABI/RJ;
- Aruanda (de Joaquim Ribeiro) Jul-1950 Follies/RJ;
- I Congresso do Negro Brasileiro Ago/Set-50 Rio de Janeiro;
- Proibição pela Censura da peça Sortilégio Março-51;
- Rapsódia Negra (de Abdias do Nascimento) Jul-52 Boate Acapulco Teatro Recreio/RJ;
- Rapsódia Negra (de Abdias do Nascimento) Out-52 Teatro João Caetano/RJ;
- O imperador Jones Abr-53 Teatro São Paulo/SP;
- O filho Pródigo Mai-53 Teatro São Paulo/SP;
- Festival O’Neill Jan-54 Teatro Municipal/RJ;
- Festival O’Neill Fev-54 Teatro Municipal/RJ;
- O Filho Pródigo Jul-55 Teatro Carlos Gomes/RJ Homenagem ao XXXVI
- Participação na Montagem de Orfeu da Conceição, de Vinícius de Moraes. Set/Out-56 Teatro Municipal/RJ;
- Sortilégio (de Abdias Nascimento) Ago-57 Teatro Municipal/RJ;
- Sortilégio (de Abdias Nascimento) Out-57 Teatro Municipal/RJ;
- Lançamento da Antologia Dramas para negros e prólogos para brancos. Nov-61 Rio de Janeiro e São Paulo;
- Curso de Introdução ao Teatro Negro e às Artes Negras (comemoração ao XX aniversário do TEN) Out/Nov-64 Auditório do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro em Comemoração ao XX aniversário do TEM;
- Lançamento do livro TEN – Testemunhos organizados por Abdias Nascimento. E
- Ato poético de Solidariedade do TEN ao Seminário Internacional sobre o Apartheid e o Racismo.

- Curso de Arte Negra Fev-68 Mai-68 Rio de Janeiro
- Instalação do Museu de Arte Negra Mai-68 Museu da Imagem e do Som/RJ

Observação: Além das peças citadas nesta Cronologia, foram ensaiadas, mas não chegaram a estrear, as seguintes: A história de Carlitos(Henrique Pongetti); Amores de Dom Perlimplin por Belisa em seu jardim, (Frederico Garcia Lorca); O Caminho da Cru (Henri Giheon); Mulato (Langston Hughes; Auto da noiva (Rosário Fesco); Martin Pescador(Augusto Boal); Além do Rio (Agostinho Olavo).

OUTRAS ATIVIDADES

- Organização do Comitê Democrático Afro-brasileiro Março/45 UNE/RJ;
- I Reunião da Convenção Nacional do Negro Nov-45 São Paulo;
- II Reunião da Convenção Nacional do Negro Mai-46 Rio de Janeiro;
- I Concurso “Rainha das Mulatas” Jun/Set-47 Teatro Ginástico;
- I Concurso “Boneca de Piche” Jan/Mai-48 Rio de Janeiro;
- II Concurso “Rainha das Mulatas” Jul-48 Rio de Janeiro Início da Edição do Jornal Quilombo Dez-48 Rio de Janeiro Última edição em 1950;
- Fundação do INN – Instituto Nacional do Negro. Depto. De Estudos e Pesquisas do TEN Jan-49 Rio de Janeiro;
- I Conferência Nacional do Negro Mai-49 Rio de Janeiro;
- Unificação dos Concursos “Rainha das Mulatas” e “Boneca de Piche”. Jun/Set-49 Rio de Janeiro ;
- Concurso “Boneca de Piche” Mai-50 Rio de Janeiro;
- Organização do Departamento Feminino do TEN e Instalação do Conselho Nacional das;
- Mulheres Negras. Mai-50 Rio de Janeiro;
- I Congresso do Negro Brasileiro Ago/Set-50 Rio de Janeiro;

- Concurso Cristo de cor Abr-55 Teatro Municipal/RJ Promoção conjunta com a Revista Forma, em apoio às comemorações do XXXVI;
- Congresso Eucarístico Internacional, realizado no Rio em julho de 1955;
- Semana de estudos sobre Relações de Raça Mai-55 ABI/RJ;
- Congresso Eucarístico Internacional;
- Promoção da ONU em Brasília. Ago-66 Teatro Santa Rosa/RJ;
- Exílio de Abdias Nascimento nos EUA Mai-68.

ANEXO IV

Principais Espetáculos do BANDO

2007 Áfricas (Chica Carelli e Bando de Teatro Olodum). Direção Chica Carelli. **Elenco:** Arlete Dias; Auristela Sá; Cássia Valle; Cell Dantas; Ednaldo Muniz; Elane Nascimento; Érico Brás; Fábio Santana; Gerimias Mendes; Jamile Alves; Jorge Washington; Leno Sacramento; Ridson Reis; Robson Mauro; S.L. Laurentino; Telma Souza; Valdinéia Soriano.

2006 Sonho de uma noite de verão (Texto William Shakespeare -Tradução Bárbara Heliodora). **Direção:** Marcio Meirelles. **Elenco:** Auristela Sá; Clésia Nogueira; Ednaldo Muniz; Elane Nascimento; Érico Brás; Fábio Fantana; Gerimias Mendes; Jamile Alves; Jorge Washington; Leno Sacramento; Merry Batista; Rejane Maia; S. L. Laurentino; Telma Souza; Valdinéia Soriano. **Atores Convidados:** AC Costa; Cell Dantas; Dailton Silva; Inácio D'eus; Ridson Reis; Robson Mauro; Roquildes Júnior.

2004 Auto-Retrato aos 40 (Cacilda Povoas, Fábio Espírito Santo, Gil Vicente Tavares Gordo Neto, Marcio Meirelles)²⁴⁰. **Direção:** Chica Carelli; Cristina Castro; Débora Landim; Gordo Neto; Jarbas Bittencourt e Marcio Meirelles. **assistência de direção:** iara colina. Perto de se tornar um quadragenário, o Vila estréia neste sábado, um super espetáculo com cinco autores e 77 intérpretes para comemorar seu aniversário. No elenco, o Bando do Teatro Olodum, Viladança, a Cia. Novos Novos e Vilavox (residentes do Teatro), além de Chica Carelli, Marísia Mota, Fernando Fulco, e convidados como Anita Bueno, Neide Moura, Iara Colina e Viviane Laerte. A montagem conta a trajetória do Teatro, fundado em 1964, até hoje.

Elenco Bando: bando de teatro olodum: alessandro Barreto; auristela Sá; cássia Valle; chica carelli; clésia nogueira; edgar sacramento; ednaldo Muniz; elaine nascimento; érico Brás; Fábio Santana, fernando Araújo; gerimias Mendes; inaiara Ferreira; iracema Ferreira; jorge Washington; leno sacramento; marcio néri; merry batista; nelson filho; rejane maia; s. l. laurentino; tatiana Santana; telma Souza; valdineia soriano. E mais ou menos trinta outros artistas.

2004 Muro (Texto Cacilda Povoas)²⁴¹. **Encenação:** Marcio Meirelles. **Elenco:**

²⁴⁰ A partir de cartas, documentos e matérias de jornal do arquivo do teatro vila velha.

²⁴¹ Criação coletiva a partir de oficinas de dramaturgia ministradas pelo Royal Court Theatre no Teatro Vila Velha.

Alessandro Fernandes; Auristela Sá; Cássia Vale; Chica Carelli; Cláudio Mendes; Clésia Nogueira; Edgar Sacramento; Ednaldo Muniz; Elaine Nascimento; Eliana Negreiro; Érico Brás; Fábio Santana; Inaiara Ferreira; Iracema Ferreira; Jamile Alves; Jorge Washington; Leno Sacramento; Márcio Néri; Nildes Vieira; Rejane Maia; Roson Oliveira; L. Laurentino; Tatiana Santana; Telma Souza; Valdinéia Soriano.

2003 Oxente, cordel de novo? (vários textos e autores). **Direção:** Marcio Meirelles. **Elenco:** Auristela Sá Baretto; Cássia Valle; Chica Carelli; Ednaldo Muniz; Érico Brás; Fabio Santana; Geremias Mendes; Fernando Araújo; Haydil Linhares; Jorge Washington
Leno Sacramento; Merry Batista; Marisia Motta; Rivaldo Rio; S. L. Laurentino; Valdinéia Soriano.

2002 Relato de uma guerra que (não) acabou (Texto: Marcio Meirelles). **Direção:** Marcio Meirelles. **Co-direção:** Chica Carelli. **Elenco:** Adriano Fernandes; Alessandro Barreto; Alex Correia Santos; Auristela Sá; Bira Santana; Cassia Vale; Cláudio Mendes; Clésia Nogueira; Edgar Sacramento; Ednaldo Muniz; Elaine Nascimento; Eliana Negreiro; Érico Brás; Fabio Cabeça; Fernando Araújo; Inaiara Ferreira; Iracema Ferreira; Jamile Alves; Jorge Washington; Leno Sacramento; Marcio Néri; Nelson Filho; Rejane Maia; Robson Oliveira; S. L. Laurentino; Taís Santos; Tatiana Santana; Telma Souza; Valdinéia Soriano.

2001 - Material Fatzler (Bertot Brecht / Heiner Muller - Tradução Christine Röhrig). **Direção:** Marcio Meirelles. **Elenco:** Cássia Valle; Érico Brás; Fernando Araújo; Jorge Washington; S. L. Laurentino; Valdinéia Soriano; Adriana de Oliveira; Alex Muniz; Carlos de Albuquerque; Carolina Ribeiro; Cell Dantas; Chica Carelli; Cláudio Machado; Clarissa Torres; Fabiana Coelho; Gordo Neto; Iara Colina; João Vicente; Lucci Ferreira; Lucio Tranchesi; Manhã Ortiz; Márcia Lima; Margareth Santos; Pedro Moraes; Ronaldo Magalhães; Rosa Espinheira; Rose Oliveira; Rui Manthur; Sandra Lea Oliva; Sandra Matos; Suzana Matta; Vânia Dias; Vinício Oliveira; Virginia Luz; Waldélia Dias.

1999 Já fui! (Marcio Meirelles / Bando de Teatro Olodum). **Direção:** Marcio Meirelles. **Assistência de Direção:** André Mustafá. **Elenco:** Agnaldo Buiú; Arlete Dias; Auristela Sá; Cássia Valle; Ednaldo Muniz; Érico Brás; Geremias Mendes; Jorge Washington; Lázaro Machado; Lázaro Ramos; Leno Sacramento; Luís Fernando Araújo; Merry Batista; Rejane Maia; Valdinéia Soriano.

1999 Sonho de uma noite de verão (William Shakespeare –Tradução Bárbara Heliodora). **Direção e figurino:** Marcio Meirelles. **Elenco:** Agnaldo Buiú; Arlete Dias; Ednaldo Muniz; Jorge Washington; Lázaro Machado; Lázaro Ramos; Leno Sacramento; Adelmo Pelágio; Ana Paula Divinal; Anita Bueno; Antônio Soares;

Chica Carelli; Eduardo Pinheiro; Fabiana Coelho; Franklin Albuquerque; Gal Quaresma; Gordo Neto; Gustavo Melo; Iara Colina; Jansen Nascimento; Jaciara Dias; Karina de Faria; Kita Veloso; Roberto Brito; Rui Manthur; Sara Victoria; Thaís Villar; Vinício Nascimento; Vinício de Oliveira; Xanda Xuva.

1998 Ópera de 3 reais (Bertolt Brecht)²⁴². **Direção:** Marcio Meirelles / Chica Carelli.

Elenco: Agnaldo Buiú; Arlete Dias; Auristela Sá; Cássia Valle; Chica Carelli; Cristóvão da Silva; Ednaldo Muniz; Gerimias Mendes; Jorge Washington; Lázaro Machado; Lázaro Ramos; Leno Sacramento; Luís Fernando Araújo; Merry Batista; Nauro Neves; Nildes Vieira; Rejane Maia; Tânia Toko; Valdinéia Soriano. **Ator convidado:** Rui Manthur.

1998 Um tal de Dom Quixote. **Direção:** Marcio Meirelles. **Elenco:** Agnaldo Buiú; Auristela Sá; Cristóvão da Silva; Cássia Valle; Ednaldo Muniz; Gerimias Mendes; Jorge Washington; Lázaro Machado; Lázaro Ramos; Leno Sacramento; Luís Fernando Araújo; Merry Batista; Tânia Toko; Valdinéia Soriano; Carlos Petrovich; Cristina Castro; Sônia Robatto.²⁴³

1997 Cabaré da RRRRRaça (Márcio Meirelles e Bando). **Direção:** Márcio Meirelles. **Co-direção:** Chica Carelli. **Elenco:** André Luis, Arlete Dias, Elane Nascimento, Auristela Sá; Cássia Vale, Clésia Nogueira, Gerimias Mendes, Merry Batista, Edgar Sacramento; Ednaldo Muniz; Elaine Nascimento; Eliana Negreiro; Érico Brás; Fábio Santana; Inaiara Ferreira; Jamile Alves; Jorge Washington; Leno Sacramento; Márcio Néri, Rejane Maia, L. Laurentino, Telma Souza; Valdinéia Soriano.

1996 Ópera de três mirreiros (Bertolt Brecht)²⁴⁴. **Direção:** Marcio Meirelles / Chica Carelli. **Elenco:** Arlete Dias; Auristela Sá; Cássia Valle; Cristóvão da Silva; Gerimias Mendes; Jorge Washington; Lázaro Machado; Lázaro Ramos; Leno Sacramento; Luciana Souza; Luís Fernando Araújo; Melquesedeque Sacramento; Merry Batista; Nauro Neves; Nildes Vieira; Rejane Maia; Suzana Matta; Tânia Toko; Valdinéia Soriano. **Convidado:** Fernando Fulco.

²⁴² Tradução: Wolfgang Bader; Marcos Santa Roma; **Música:** Kurt Weill.

²⁴³ Comemorativo – Com mais elenco de convidados. Ao todo, mais cinquenta artistas.

²⁴⁴ **Música:** Kurt Weill; **Tradução:** Wolfgang Bader e Marcos Roma Santa. **Dramaturgia:** Michaela Visoski.

1996 Erê pra toda vida * xirê (Roteiro: Marcio Meirelles). Direção: Marcio Meirelles e Chica Carelli. Elenco: Arlete Dias; Auristela Sá; Cristóvão da Silva; Edson Escovão; Dinho; Gerimias Mendes; Jorge Washington; Lázaro Machado; Lázaro Ramos; Leno Sacramento; Luciana Souza; Melquesedeque Sacramento; Rejane Maia; Suzana Matta; Valdinéia Soriano; Virgínia Rodrigues.

1995 Zumbi está vivo e continua lutando (Marcio Meirelles, Bando de Teatro Olodum e Aninha Franco). Direção: Marcio Meirelles. Direção de elenco: Chica Carelli. Elenco: Arlete Dias; Auristela Sá; Cássia Valle; Cristóvão da Silva; Ednaldo Muniz; Edvana Carvalho; Jorge Washington; Lázaro Machado; Lázaro Ramos; Merry Batista; Nauro Neves; Nildes Vieira; Rejane Maia; Suzana Matta; Tânia Toko; Valdinéia Soriano; Virgínia Rodrigues. **Convidado:** Mário Gusmão (Gangazumba).²⁴⁵

1995 Zumbi (Marcio Meirelles / Bando de Teatro Olodum / Aninha Franco). Direção: Marcio Meirelles / Chica Carelli. Elenco: Arlete Dias; Auristela Sá; Cristóvão da Silva; Edvana Carvalho; Edinaldo Muniz; Gerimias Mendes; Jorge Washington; Lázaro Machado; Lázaro Ramos; Luciana Souza; Merry Batista; Nauro Neves; Rejane Maia; Sergio Amorim; Suzana Matta; Valdinéia Soriano; Virgínia Rodrigues.

1994 Bai Bai Pelô (Marcio Meirelles e Bando de Teatro Olodum). Direção: Marcio Meirelles e Chica Carelli. Elenco: Anativo Oliveira; Arlete Dias; Auristela Sá; Cássia Valle; Cristóvão da Silva; Ednaldo Muniz; Edvana Carvalho; Gerimias Mendes; Jorge Washington; Lázaro Machado; Lázaro Ramos; Luciana Souza; Merry Batista; Nauro Neves; Nildes Vieira; Rejane Maia; Rivaldo Rio; Rony Cássio; Sérgio Amorim; Suzana Matta; Tânia Toko; Valdinéia Soriano; Virgínia Rodrigues.

1993 Medeamaterial (Heiner Muller).²⁴⁶ No elenco, contou com os atores convidados: Vera Holtz e Guilherme Leme²⁴⁷. **Direção: Marcio Meirelles. Assistente de direção: Chica Carelli. Elenco:** Agnaldo Buiú; Aloísio Menezes; Ana Sá; Arlete Dias; Carlos André / Mabaço; Cristóvão da Silva; Dedé Maurício; Ednaldo Muniz; Eliete Miranda; Gerimias Mendes; Isabel Marinho; Joaci dos Santos Piau; Jorge Washington; Mazé Silva; Marinho Calazans; Nauro Neves; Nildes Vieira; Raquel Rodrigues; Rejane Maia (Medéia Negra); Rivaldo Rio; Saulo Robledo; Sérgio Braga; Sérgio Amorim; Suzana Matta; Tânia Toko; Jubiracy Machado; Valdinéia Soriano; **Atores convidados:** Adyr D'Assumpção; Guilherme Leme; e Vera Holtz.

²⁴⁵ Participações: Dude Santiago Ara Ketu (alunos da Escola Presidente Humberto de Alencar Castelo Branco e da Escola Doutor Barros Barreto); Ilê Aiyê (alunos do Colégio Duque de Caxias); Coral do Gantois (regência do maestro Keiller Rêgo); Grupo de Dança do Malê Debalê; Banda de Percussão do Gantois (maestro Yuri Passos); Banda do Apaxes do Tororó; Banda do Ara Ketu; Banda Erê do Ilê Aiyê; Banda do Malê Debalê; Banda Juvenil Olodum.

²⁴⁶ **Tradução** Christine Rörig e Marcus Renaux

²⁴⁷ Entrada de Zebrinha como coreógrafo.

1993 Woyzéck (Georg Büchner). **Direção:** Marcio Meirelles. **Co-direção:** Chica Carelli. **Elenco:** Aloísio Menezes; Arlete Dias; Cássia Valle; Cristóvão da Silva; Dedé Maurício; Ednaldo Muniz; Eliete Miranda; Fábio Santos; Gerimias Mendes; Jorge Washington; Luciana Souza; Merry Batista; Nauro Neves; Nildes Vieira; Nilton Rangel; Orlando Martins; Raquel Rodrigues; Rivaldo Rio; Sérgio Braga; Rejane Maia; Valdinéia Soriano. **Participação:** Banda Mirim Olodum.

1992 / 2002 / 2007 Ó Paí, Ó! (Marcio Meirelles e Bando de Teatro Olodum). **Direção:** Marcio Meirelles e Chica Carelli. **Elenco:** Aloísio Menezes; Anativo Oliveira; Arlete Dias; Armando Costa; Cássia Valle; Dedé Maurício; Edvana Carvalho; Eliete Miranda; Floriano Barbosa; Gerimias Mendes; Jorge Washington; Fábio Santos; Laudio Dourado; Luciana Souza; Merry Batista; Nauro Neves; Orlando Martins; Nilton Rangel Gomes; Raquel Rodrigues; Rejane Maia; Rivaldo Rio; Sérgio Braga; Tânia Toko; Tânia Oliveira; Valdinéia Soriano. **Participação:** Banda Mirim do Olodum. **Direção:** Marcio Meirelles e Chica Carelli.

1991 O Novo Mundo (Marcio Meirelles e Bando de Teatro Olodum). **Direção:** Marcio Meirelles / Chica Carelli. **Elenco:** Aloísio Menezes; Anativo Oliveira; Armando Costa; Cássia Valle; Cristóvão da Silva; Dedé Maurício; Ednaldo Muniz; Edvana Carvalho; Eliete Miranda; Floriano Barbosa; Gerimias Mendes; Jorge Washington; Fábio Santos; Luciana Souza; Laudio Dourado; Mazé Silva; Merry Batista; Nauro Neves; Nildes Vieira; Nilton Rangel; Orlando Martins; Raquel Rodrigues; Rejane Maia; Rita Santos; Rivaldo Rio; Sérgio Braga; Tânia Toko; Tânia Oliveira; Valdinéia Soriano. Banda Mirim Olodum.

1991/ 2004 Essa é nossa praia (Marcio Meirelles/ Bando de Teatro Olodum). **Direção:** Marcio Meirelles e Chica Carelli. **Elenco:** Anativo Oliveira; Antônio Capinan; Arlete Dias; Dedé Maurício; Edison Bispo; Ednaldo Muniz; Edvana Carvalho; Fábio Santos; Gerimias Mendes; Jorge Washington; Eliete Miranda; Luciana Souza; Mazé Silva; Mara Gomes; Nauro Neves; Nildes Vieira; Orlando Martins; Reinaldo Borges; Rejane Maia; Rita Santos; Rivaldo Rio; Valdinéia Soriano; Agnaldo Buiú; Auristela Sá; Cássia Valle; Cristóvão da Silva; Láudio Dourado; Lázaro Machado; Lázaro Ramos; Merry Batista; Sérgio Amorim; Suzana Mata; Tânia Kayal; Valdinéia Soriano. **Participação:** Banda Mirim do Olodum.